الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كلية الآداب واللغات.
قسم الأدب واللغة العربية.

شعرية قصيدة التوقيعة دراسة في أعمال عز الدين المناصرة الشعرية "يا عنب الخليل" أنموذجا

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر 2 في اللغة الأدب
تخصص الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
- الويزة تعياط

إشراف الأستاذ:
- د. خميسي آدمي

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. فيصل حصيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	رئيسا
د. خميسي آدمي	أستاذ محاضر -ب-	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا ومقررا
أ. بوقلمونة مصطفى	أستاذ مساعد -أ-	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	عضوا ممتحنا

السنة الدراسية 2017 / 2018.

مقدمة

عرف القرن العشرون تطور حركة الشعر وتجديده، بحيث يساير حركة التغيير السريعة التي أثرت في العالم، فقد عرف هذا القرن، ومنذ منتصفه تحديدا، ظهور حساسيتين فنيتين وجماليتين، تتجه الأولى إلى ما يشبه المحافظة على الإرث الماضي، والتحذير من تجاوزه، وتتجه الثانية إلى احتضان عاصفة التغير المزهو بنفسه مرة، والمدفوع ثقافيا من قبل الآخر مرة، ولذلك بدت القصيدة العربية المعاصرة وكأنها تصارع الموجتين معا في كل بنية من بنياتها.

وقد كانت قصيدة التوقيعة تجليا لهذا التغير الحاسم لا في الكتابة الشعرية وأشكالها فحسب، بل في طريقة فهم العالم والتعامل معه، وقصيدة التوقيعة أخذت تتوسع فأصبحنا نجد شعراء يكتبون مجموعات شعرية كاملة وفق هذا الشكل، وأضحى نوعا أدبيا مستقلا بذاته، له مميزاته وشعريته، ولقد حاول هذا البحث الاقتراب من قصيدة التوقيعة، مع رصد تلك المصطلحات التي تماثلت معها، ومنها الأبيجرام، قصيدة النثر، الومضة، القصيدة القصيرة، وقصيدة التوقيعة يطلق عليها: القصيدة المركزة، قصيدة اللمحة، اللقطة، قصيدة المفارقة...

إن هذه الدراسة الموسومة بعنوان **"شعرية قصيدة التوقيعة في أعمال عز الدين المناصرة ـيا عنب الخليل أنموذجاـ"**، تأتي لتسلط الضوء على شعرية هذا الديوان، لشاعر أنجزت حول إبداعه كثير من الدراسات، ويجسد شعره من الأبعاد الفنية والجمالية، ومن هنا تبرز مجموعة من الأسئلة حول الموضوع:

- إلى أي مدى تأشر قصيدة التوقيعة على تحول جذري ليس في كتابة الشعر فحسب، بل أيضا في رؤية الشاعر العربي المعاصر لقضايا الحياة والوجود؟
- كيف استطاعت قصيدة التوقيعة ان تجسد دخول القصيدة العربية في مرحلة جديدة تلبية للمتغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية والإعلامية التي عرفها القرن العشرون؟
- هل قصيدة التوقيعة هي مجرد موضة، أم هي شكل شعري نابع عن تجربة الشاعر والمجتمع معا؟

أما ما دفعني لاختيار هذا الموضوع فهو شغفي وميولي للشعر المعاصر، إضافة إلى ما يختص به ديوان الشاعر كونه نتاج المراحل الأولى له، ومن المفترض أن نجد فيه بعض الجوانب الدالة على النضج الفني، والتي تستحق الوقوف عليها، وتبيان ما جدده الشاعر في أطرها.

واستدعت هذه الدراسة الاعتماد على منهجين؛ التاريخي وآليات التحليل والوصف، والتي كان التأويل بطانة منهجيتهما. ولتحقيق غاية هذا البحث اقتضت الضرورة تقسيم الدراسة إلى: مقدمة وفصلين ثم خاتمة وملحق.

أما الفصل الأول فقد جاء معنونا بـ "التحولات الشعرية في القصيدة المعاصرة"، وقد تم الحديث فيه عن الأوضاع التاريخية والاجتماعية وانعكاساتها على القصيدة، وكذا تحول النص من الخارج إلى الداخل ومن ثقافة الأذن إلى ثقافة العين، كما التم التعرف على التمظهرات النصية في القصيدة المعاصرة، وبعدها قصيدة التوقيعة مفهوما وتشكلا.

والفصل الثاني اختص بالحديث عن مضمون ديوان يا عنب الخليل وشعريته عتبة ولغة وصورة وإيقاعا ثم توظيف الرموز فيه، وفي الأخير الخاتمة التي تضمنت أم نتائج البحث، أما الملحق فقد تضمن حوارا أجريته مع الشاعر عبر البريد الإلكتروني، حيث أرسلت إليه جملة من الأسئلة، أعاد إجابتها إلكترونيا، وهو الملحق الذي توسمت أنه يغني البحث عبر الاستماع إلى صاحب المدونة المدروسة أصالة.

واستندت هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

الأعمال الشعرية **لعز الدين المناصرة**، إضافة إلى دراسات سابقة عن الشاعر منها بنية القصيدة في شعر المناصرة للدكتور فيصل القيصري، إشكالية التعبير وكفاءة التأويل **لمحمد صابر عبيد**، وأزمة القصيدة العربية **لعبد العزيز المقالح** ...

أما عن الصعوبات التي واجتني أثناء هذه الدراسة فتتمثل في عدم تمكني الحصول على المصدر الرئيس لهذه الدراسة، المتمثل في الأعمال الشعرية **لعز الدين المناصرة**، والتي تحوي الديوان أنموذج الدراسة إلا بعد جهود شخصية مضنية.

وختاما أتقدم بجزيل الشكر إلى كلية الآداب واللغات وإلى القائمين على قسم اللغة والأدب العربي فيها على رأسهم الدكتور الفاضل **آدمي خميسي** بجامعة عباس لغرور، الذي أشرف على هذا البحث فجزاه الله كل خير.

الفصل الأول

الفصل الأول: التحولات الشعرية في القصيدة المعاصرة

1- مرجعية التحول

2- النص من الخارج إلى الداخل

3- من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين

4- تمظهرات التجريب في القصيدة المعاصرة

5- قصيدة التوقيعة مفهوما وتشكلا

1- مرجعيات التحول:

كان الشعر العربي يحتل مكانة مرموقة عند العرب وقد قيل قديما أنه "ديوان العرب"، ولا يزال الرئة التي يتنفس الشعراء من خلالها حرياتهم في التعبير والتفكير، وإبداء الرأي في أزمنة لم تكن فيها وسائل الإعلام غير الشعر، فلا أحد ينكر أن الشعر كائن يتغير ويتطور تبعا للظروف والمتغيرات المختلفة، والتغيير عموما يمكن في الشكل والمضمون وتصوير الحدث الآتي وكل المستجدات.

فساحتنا العربية شهدت في ميدان شعرها المعاصر عدة محاولات، فمنذ نشأة الشعر العربي ومرورا بالحديث وصولا إلى شكله المعاصر، ارتدى عدة أثواب تميز كل منها بعصر ما، فمن الشعر الجاهلي إلى الموشحات إلى الشعر الحر إلى شعر النثر ثم شعر التوقيعة، كلها مراحل وألبسة تقمصها الشعر العربي.

والدعوة إلى النمط الجديد من الشعر كانت من ورائه عوامل تبناها الشاعر المعاصر، لتبرير ولوجه عالم القصيدة الجديد، ويمكن تصنيف هذه العوامل المساهمة في تحول القصيدة القصيدة العربية إلى عاملين:

- أحدهما نابع من تأثير داخلي بحكم الإنتماء العربي، والآخر تأثير خارجي بحكم الإطلاع على آداب وحضارات غير عربية.

فلكل إبداع وقفة، ولكل ميلاد ظروف أدت إلى ظهوره، فهو لم يظهر هكذا عبثا بل هناك من أرسى مضامينه نقدم أهمها:

"ولد الشعر الحديث (التفعيلة) من الناحية العملية بعد مأساة 1948 الفلسطينية، وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وفي ظل صراع الدول العربية ضد الاستعمار"[1]، ولقد كانت المجتمعات العربية آن ذاك مكبلة من طرف الاستعمار **"حيث كان المجتمع العربي في منتصف هذا القرن مهموما بكثير من القضايا المتعلقة بالتجديد والثورة والاستقلال"**[2].

ويقول **عبد العزيز المقالح "لقد بدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة لتطور حتمي في الواقع العربي المعاصر، وكانت نتاجا نابعا من واقع التحولات السياسية والاجتماعية، ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ للأنماط السائدة في بلدان ما وراء البحار"**[3]، وهنا يقر بأن هذا التحول في

[1] عزالدين المناصرة، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، 2007م، ط1، ص110.

[2] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007م، د ط، ص 04.

[3] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985 م، ط1، ص 27.

نمط القصيدة الجديدة كان له أسباب حتمية داخلية مختلفة الظروف، ولم تكن لها عوامل خارجية أدت إلى ظهورها.

وصار الشعر وسيلة لاكتشاف الإنسان والعالم، كما كان في جوهره متصلا بالإنسان في وضعه ومستقبله، وبدأ الشاعر يحمل رؤيا للإنسان والحياة والكون والوجود والقيم والمعرفة، بل أصبح الشعر الحديث أداة لتفسير العالم وتقديره.

فالشاعر الحديث لا يعرف معنى الاستقرار فهو كثير التنقل تناصيا وكثير الترحال معرفيا ليعبر الشكل الشعري الجديد عن ثمار الرؤيا الحضارية الجديدة، بعد أن أفرزته مجموعة من النكبات والنكسات والهزائم، فاستوى الشكل الشعري الجديد مع مجموعة من الشعراء المحدثين **كبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأدونيس وعبد الوهاب البياتي** ...

ومن الموضوعات التي نصادفها بكثرة في شعرنا العربي الحديث تجربة: الضياع والتمزق النفسي والاضطراب الداخلي والقلق الوجودي والغربة الذاتية والمكانية تأثرا بشعر **توماس إليوت*** «**Thomas Stearns Eliot**» صاحب القصيدة الشهيرة **الأرض والخراب**.

فبسبب تردي القيم وانحطاط المجتمع العربي، (هزائمه المتكررة وقيمه الزائفة)، عانى الشاعر العربي الحديث من الملل والسأم والضجر واللامبالاة، فبدأ يعزف أنغاما حزينة تترجم ضياعه واغترابه وانهياره النفسي، وتحضر هذه النقمة التراجيدية مثلا في أشعار **أدونيس** كقصيدة **الرأس والنهر** من ديوان **المسرح والمرايا**.

ولقد دفع هذا اليأس وهذا الضياع عند الشعراء المحدثين بعض النقاد **حسين مروة، وجلال العشري، ومحمود أمين العالم، وفاروق خورشيد** إلى اتهام هذا الشعر الجديد بالسلبية والنكوص والضعف والاستسلام والميل إلى الذاتية الباكية على غرار الرومانسيين والوجدانيين.

بيد أن **أحمد المعداوي "يعتبر تجربة الغربة والضياع تجربة سلبية فاشلة وجدت نفسها في طريق مسدود"**[1] كما أثبت ذلك في كتابه **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**.

والشعر العربي الحديث لم يكن كله يأسا وضياعا أو قلقا فهناك أشعار تغنت بالأمل والحياة واليقظة والتجدد والانبعاث، أو ما يسمى عند **ريتا عوض** بقصيدة **الموت والانبعاث** والتي نجدها حاضرة في أشعار **خليل حاوي وبدر شاكر السياب والبياتي وأدونيس**، وسبب هذا الأمل والتجدد في أشعار هؤلاء

[1] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ط1، ص 21

(*) توماس سيرنز إليوت (26 ديسمبر 1888 – 4 يناير 1965 م) ولد أمريكيا ثم أصبح من الرعايا البريطانيين، شاعر ومسرحي وناقد.

الذين تغنوا بالموت والانبعاث هو ما تم إنجازه واقعيا وسياسيا كرد العدوان الثلاثي واستقلال العالم العربي، والوحدة بين سوريا ومصر وغيرها من الأحداث الإيجابية التي دفعت بالشعراء التغني باليقظة والتجدد الحضاري.

كما استفاد الشاعر الحديث من مجموعة من الأساطير والرموز الدالة على البعث والنهضة والتجدد واليقظة، واستلهمها من الوثنية البابلية واليونانية والعربية ومن المعتقدات المسيحية والتراث الإسلامي العربي، وتتجسد هذه الأساطير عامة في الصراع بين الخير والشر من بينها نذكر: عشتار، تموز، العنقاء، الحلاج.

ولقد أفرزت هذه الأساطير الرمزية التي وظفها الشاعر المعاصر منهجا أسطوريا، يقدم به الشاعر مشاعره وأفكاره ومجمل تجربته في صور رمزية، يتم بواسطتها التواصل عن طريق التغلغل في اللاشعور.

والخلاصة التي يمكن الانتهاء إليها هي أن التغيرات التي مست بنية القصيدة العربية المعاصرة، ودفعتها دفعا إلى آفاق المغايرة والاختلاف والتجريب، إنما هي أثر أو صدى لتلك التحولات الهيكلية التي عرفها المجتمع العربي المعاصر، الذي كان يحاول أن يتجاوز حالة جموده، شعريا وحضاريا.

2- تحول النص من الخارج إلى الداخل:

عرفت الحياة المعاصرة تطورات مختلفة في شتى مجالاتها، ومس هذا التطور بنية الشعر، وأفكار الشاعر العربي الحديث والمعاصر وسبل تعبيره أيضا، فأصبحت القصيدة تقدم للقارئ جو مليء بالأخيلة والصور والإنفعالات وتداعياتها سماها **أدونيس** بـ **"تجربة أو رؤيا"**[1]، فالشعر بهذا المعنى هو فاعلية فنية، تتماشى أشكالها لما تستوجبه التجربة الإبداعية من مواقف وجدانية وشعورية، وبالتالي أصبح الشعر مختلف عن المألوف و التقاليد الجمالية بل الذوقية و هو **"لا يتحدد بوصفه بنية دلالية معروفة لها معالمها الفنية، بل بوصفه بنية متحركة في فضاء لا نهائي، و من هنا لا يمكن أن نجد حدا واضحا للشعر العربي الحديث، فالحداثة إلغاء لثبات الحدود، لكل ما يوقف حركة السؤال واستمرارية التحول"**[2]، وبذلك يكون قانون الوزن و القافية، ليس هو الأساس للشعر بل بما يعبر عنه من تجربة ثورية وواعية، وبهذا يتعدى الشعر الأشكال الشعرية التقليدية ومحتوياتها لأنه **"لم يعد مجرد إحساس أو مجرد صناعة، بل هو كيفية قول وتعبير، فتجربة القصيدة في بنياتها لا في وظيفتها"**[3].

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، 2005، ط4، ص 14-15.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ط1، ص 101.

[3] المرجع نفسه، ص 195.

إلا أن بنية الشعر تخضع لحركية الإبداع وتحولاته، لأن الشعر العربي الحداثي تجاوز الثابت والتقاليد المستقرة، وهكذا صار الشعر العربي الحديث **"حركة فنية مفتوحة على التجريب متحررة من الخضوع للبنية الفنية الثابتة"**[1]، إن الشعر بهذا المفهوم، ليس تحققا بل إطلاع فني دائم الحاجة إلى الكشف المستمر؛ فالقصيدة لا تعتمد بالضرورة على الثابت، إنما هي حركة تجاوز لكل ثبات، وتتواصل مع لا نهائية الخلق الشعري.

بيد أن التجربة الشعرية في تخطيها وتجاوزها للبناء العروضي القديم، لا يعني ترك الشعر الحديث عن القيم الموسيقية، غير أنه يقصد به أن الدلالات الإيقاعية حاولت أن تستمد من داخل القصيدة وليس من خارجها؛ فالقصيدة اخترقت هندسة الإيقاع الشعري القديم **"لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى بقدر ما كانت محاولات لاستثمار إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي كانت تجرها الإيحاءات ورؤاها من الأصداء المتلونة والمتعددة"**[2].

ويتأسس النص بكل مكونات الخطاب الشعري الذي يشارك في نسيج الإيقاع الفني، ويمكن القول بالتالي أن الإيقاع التفعيلي لم يعد مؤشرا على شعرية النص، والوزن بهذا أصبح متصل بعوامل جديدة، حيث يتحول الإيقاع من مبدأ اللزوم إلى التعدي وبهذا يتخذ الوزن مظاهر وأشكال متعددة، لا تحدد بالبيانات الصوتية، إنما تشمل التوزيع الخطي للمعني على الصفحة.

وفي إطار هذه الحركة الجوهرية للكتابة الشعرية تنقلب وظيفة الإيقاع إلى بلاغة، وتصبح أهمية وقيمة العمل الشعري أساسها كيفية الإبداع وأصالته.

والأصالة الإبداعية **"تتحقق من داخل الشعر، أي خارج التصنيفات الثقافية والاجتماعية أو السياسية السائدة، إنها تحقق البعد الحقيقي للإبداع، بما هو تفاعل بين الشاعر والمتلقي، وبين الشاعر والعصر، وبين الشعر والمتلقي في أي زمان كان، وأخيرا بين الشاعر وعالمه الشعري"**[3].

فوظيفة الشعر الحديث لم تعد محصورة فقط على تحقيق الصدق الفني والشعوري، وإنما في كيفية التمظهر النصي واللغوي للتعبير وفي مجال هذا التحول، لم يعد النظم الشعري مؤسس على صوغ الخطاب الشعري الحديث، بل لم يعد هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر، إنما أصبح النثر أهم ممكنات إيقاظ جذوة الشعر في اللغة، مما يمكن النص الشعري من انصهار اللغة فيه بالموقف وتتظافر الدلالات على مختلف أوجهها البنائية.

---

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 150.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين الدلالية والبنية الإيقاعية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ط1، ص57.

[3] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ط1، ص 215.

وعلى صعيد الإيقاع في الشعر الحديث نجد أن القصيدة لم تستقر على وحدة الجملة الشعرية تعويضا للسطر الشعري، حتى استبدلت وحدة الجملة الشعرية بوحدة الفقرة أو المقطع الشعري، ولم تكتف بذلك بل أضافت إليه إيحاءات الحس الصوتي والأطروحات البديعية كالتقابل والتجانس والتكرار، تلك التي كانت تعالج في البلاغة التقليدية **"بآليات بلاغية، ولكنها غدت تحظى في القصيدة المعاصرة بمغزى جمالي جديد"**[1]. وبالتالي تمكنت التجربة الشعرية من الاستجابة لإيقاع الحياة الجديدة.

ومن هذا المنطلق أسست التجربة الشعرية الحديثة شكلها الحداثي المليء بالصدق، فالشاعر المعاصر **"لم يعد في ضوء تجربته الجديدة يحس بالكلمة على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة، وإنما صارت الكلمات تجسيدا حيا للوجود في نظر الشاعر، وهذا التلاحم بين لغة الشعر والوجود هو إذن ما يستنفد جهد الشاعر المعاصر ويشكل القدر الأكبر من معاناة اللغة"**[2]، لأن هذه اللغة تحمل في طياتها مفردات الكشف و النبوءة و الخلق، أي هي بهذا المفهوم لغة إبداعية إيحائية مولدة للدلالات في استمرار دائم للكشف و المعرفة، وبهذا يمكن للشاعر أن يتعدى القاعدة الشعرية الموروثة، مجسدا للإبداع الشعري فاعلية العمق، والاختلاف و التنوع ...

والأشكال الإيقاعية المتعددة التي أحدثتها الثورة العروضية في الشعر الحديث على بنية القصيدة، تؤدي بنا للتعرف على أنماط شعرية كثيرة من منطلق أن الشكل الإيقاعي يتأثر بطبيعة التجربة عند الشاعر، ويختلف باختلاف هذه التجربة حتى عند الشاعر الواحد فيكون الاتساق - مثلا - بين الوحدات الدلالية والصوتية والتركيبية ملازما لإيقاع النفس، وهذا ما يحدث إيقاعا مغايرا، إضافة إلى ما يمكن أن يحققه النبر و الوقف و التنغيم عامة، من خلال عملية القراءة و الإنشاء، التي تعد عملية مهمة لتحقيق الإيقاع وجلائه في الكثير من النصوص، رغم ما يقال على سيطرة الطابع الكتابي والبصري على النص الشعري الحداثي، فالقصيدة الشعرية لا تخضع لأي شكل أو وزن ثابت **"وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم، والإنسان الذي لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا"**[3]. وبهذا يكون الشكل الشعري مفتوح على الإمكانات المتعددة للصوغ والتشكيل، وهو صوغ فني يضع في القصد طبيعة التجربة وإيقاعها، وبالتالي تميزت التجربة الشعرية الحديثة بغنى أشكالها الشعرية، فقصيدة الشعر الحديث تقوم **"على فكرة تنظيم العالم عبر شبكة مرايا، فيما تعبر عنه بتركيبها الجدلي الرحب وحوارها المرآوي اللانهائي بين هدم**

[1] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008، ص 93.
[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1981، ط3، ص 108.
[3] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص155.

الأشكال وبنائها مما يتيح في النهاية أنموذج شكليا فائق الخصوصية والتفرد، يفاجئ اللغة، ويسهم في أحداث التغيير والتحويل رفي كيانها"[1].

فلقد استطاع الشعر عبر هذا الانفتاح من الانتماء إلى أغوار الشاعر وتجربته، ولعل أهم خصائص هذا الانتفاخ في هذا الشكل الشعري تمتع التجربة الشعرية بالحرية المطلقة المختزلة لشكلها **"وتأسيس مقترباته في حالة تناسب مثالية بين الحاجة الفنية، والضرورة والنتيجة بحيث يكون لكل نص شعري شكله المختلف"**[2].

ولقد أدت هذه الحركة الجديدة في اختراق الشكل الشعري القديم إلى تطوير إمكانيات الشعر في استثمار اللغة والاستفادة من التطور الناتج في الأشكال الفنية الأخرى، من أجل استيعاب تحولات المرحلة الشعرية في إيقاعاتها وإبداعاتها المتعددة.

1-2. الشعر الحر وتأسيس التحول:

إذا كانت الانطلاقة الأولى في الشعر الحر مجرد تحويل في بنية البيت الشعري القديم، فإن تقدم الممارسة الشعرية أدى إلى تماشي التحول الشكلي العروضي والرؤية الفنية، فقد كان هدف الحركة الشعرية وطموحها متمثلا في تجاوز الجدل الشكلي، إلى رؤية إبداعية مبنية على رؤية مخصصة لماهية الشعر ووظيفته؛ لأنها لا تكتفي بأن تكون **"ظاهرة عروضية قبل كل شيء تقتصر كما ترى نازك الملائكة على مجرد التخلص من حيز البيت ذي الشطرين بإبداع تفاعيل جديدة"**[3]، من ثم عرفت الشعر الحر بقولها **"هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر"**[4]، فهذا الطرح يكشف عن تقييد الشعر ويفضي إلى علاقة التوتر القائمة بين نزعة التجديد وسلطة التقليد المتميزة في هذه المرحلة من تطور الشعر العربي.

أما قصيدة النثر العربية فتأسست ونشأت ضمن حركة التحديث الشعري المنفتح على الشعر العالمي، متأثرة بالحركة التحديثية الأوربية والأمريكية قراءة و ترجمة، فنشأ بذلك وعي جديد، أدى بالشعراء العرب إلى تخطي وتجاوز الأشكال الشعرية الموروثة والاطلاع على عناصر فنية جديدة، تتمثل لطموح الشعر الحديث في الانفتاح على اختلاف الأشكال الشعرية، فقادهم هذا الوعي إلى رؤية الشعر بوصفه مفهوما متجددا يخضع إلى تطور المفاهيم الفلسفية والاجتماعية وتقدم المعرفة العلمية والتقنية،

---

[1] محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2006، ط1، ص 277

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] أنظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1967، ط1، ص 69.

[4] المرجع السابق، ص 74-78.

فقصيدة النثر استجابت لأسئلة العصر الحديث الوجودية والمعرفية والجمالية، ومن الشعر القائم على نظام التعبير، أي بمعنى العلاقات الفنية التي يبدعها الشاعر وفق موهبته الفردية وذوقه الخاص.

وبهذا وجدت قصيدة النثر، رغم الجدل الكثير الذي يحيط بها كونها تجربة إبداعية مرتبطة بمكونات اللحظة التاريخية والاجتماعية، فاللغة الشعرية تستقي أبعادها الجمالية والتعبيرية من خلال وعي الذات المبدعة بالمكان وتشكلها بخواصه، إنه وعي يظهر أيضا في الانفلات التدريجي من محدودية التجنيس النصي، ومن المعرفة السطحية بين اللغة والوجود.

إن قصيدة النثر شكلت انتقالا من الشفاهية إلى النثر البصري ومن حيوية الصوت إلى حيوية الكتابة، فلم تعد حاسة السمع وحدها هي المؤدي لتلقي هذا الشكل الشعري، بل أصبحت حاسة الإدراك والدلالات البصرية في الكتابة الشعرية المستثمرة للتشكيل البصري، ولأجل ذلك كانت عملية اندماج الأنساق والتراكيب في النص الشعري تتطلب استقبالا شموليا متفاعلا، ومن هنا عرفت القصيدة الحديثة منحرجا حاسما في التشكيل الموسيقي.

وجاءت قصيدة النثر **"لتحدث تحولا على مستوى التلقي وتوصيل الشعر، لتؤسس من ثم ذائقة شعرية جديدة، تنبع من التخلص من قاعدة المضمون عامة، وتغوص في فضاء من الخصوصية الشديدة والكثافة المركزة، والإيجاز التعبيري، والمجانية، والإيجاز الدلالي"**[1]. وبهذا الزمن قصيدة النثر النقد بالإيقاع معتمد على الأنظمة السمعية وغير السمعية في القصيدة، فانتظام الأداء، وتراسل الحواس في النص دون أن يكون للأذن وحدها فضل التقاطها وبهذا حولت قصيدة النثر المعنى والدلالة الشعرية ذاتها إلى بنية إيقاعية خفية عالقة بالمعنى وإشاعته في الوقت نفسه، مما أدى بإيقاعها الفني للخضوع للتعددية الدلالية ولحاستي السمع والبصر، فالعلاقة بينهما صارت دائرية تستوعب الشاعر والنص والمتلقي.

وبهذا الطرح كان طموح الشعر الحديث مبنى على التحرر من سلطة الشكل، لأن قيمة الشعر مستمدة من إمكاناته في إبداع أشكال مختلفة وتستثمر ما تتميز به اللغة من جوانب فنية وإيقاعية، ذلك أن الشعر إذا بقي في شكل ثابت محدد تناقض بذلك مع الأفق اللانهائي المقترح من طرف الحداثة الشعرية، وهذا يعني أن الشعر هو التعريف الذي يتسع لضم الأشكال الفنية المختلفة بصورها، وإيقاعاتها المتعددة.

فإذا كان تغير وتحول الشعر في شكله وتعدده في الخطاب الشعري الحديث يوحي بانفتاح هذا الخطاب على الاختلاف والتعدد، فإن الحرية شرط أساس ولازم لهذا التعدد، لأن الكتابة تعد تحرير للكاتب والقارئ معا وعن طريق هذا التحول يرفض الشعر أن يكون قاعدة **"ويختار عالما فسيحا لا نهائيا من**

[1] ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2006م، ط1، ص 17.

الأوضاع والحالات، وفي ما وراء كل قاعدة وكل تقليد"[1]، قيمة الشعر الجوهرية تقوم من هذه الناحية على تجاوز الصيغ والأشكال اللغوية والإيقاعية، ومن هنا كان أفق الشعر ومستقبله في رحلة الاستكشاف والمغامرة، فالبحث المستمر على شكل قابل للتناسل في أشكال لا نهائية؛ لأنه لا يمكن وجود أي شكل من الأشكال الكتابية سابق عن ممارسة التجربة، فكل ذات كتابة تؤسس شكل من الأشكال النصية لهذا يقول أدونيس **"اللامحدود واللانهائي، هذا مجال الإبداع، والشعر هنا سيال أبدي، المفاجاءات، والأشكال الشعرية هنا بلا نموذج، كل شكل كاف بذاته، والكائنات هنا تتدافع في المد والخلاف صوب المجهول"**[2].

وبهذا تطلّق القصيدة سلطة الشكل لتتحول إلى حيز غير محدد من المقترحات الفنية التي تتعدد بتعدد الذوات، وتنوع التجارب.

فلقد أدى انفتاح الشكل الشعري إلى التحرك من الرؤية الشعرية القديمة إلى الرؤية الحداثية، ومن المفهوم القار والثابت للشعر إلى مفاهيم متعددة، إن هذا التحول يمد القصيدة فاعلية التجربة الفنية الحرة في الابتعاد عن النماذج السابقة، ومن الإيقاع الثابت إلى كثرة الإيقاعات المرنة المتحولة للشكل، حينئذ ينفتح الشكل الشعري وتكون للمفردة الحاشدة بالإيحاءات والدلالات اللامحدودة.

3- من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين:

لقد مثلت تجربة الشعر العربي الحديث في بحثها عن الشكل الشعري المناسب لأطرها المضمونية صراعا بين منظومة مستقرة في الأذهان ومنظومة جديدة، تحاول أن تجد لها مكانا من خلال شكل جديد لتستوعب نظاما جديدا؛ فلقد تنوع الفضاء النصي في الشعر المعاصر بحسب رؤية كل شاعر للشعر وللعالم النصي، ولقد نجح الشاعر في نقل النص من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر، ليزداد الفضاء النصي في بناء الشعر المعاصر.

وأثرت طرائق الكتابة الشعرية المعاصرة على بنى النص الشعري، بما اقترحته هذه الكتابة من إمكانات جديدة على المستويات الدلالية والنوعية والشكلية، فكان الشكل الكتابي الحديث عبارة عن كسر نظام الكتابة المألوف، وهذه الظاهرة تعد من الظواهر المهمة في دراسة النص الشعري، فـ**"النص كيان غفل ما لم ينفتح على الآخر، وانفتاحه ذلك لا يمكن أن يتم إلا عبر قناتين: الأولى شفوية والثانية كتابية، ولئن كان التقبل من النوع الأول حاصلا بحاسة السمع - فيكون من ثم ظرف القصيدة ظرف زمان، فإنه في النوع الثاني حاصل بحاسة البصر - ويكون عندئذ ظرف القصيدة ظرف مكان"**[3]، وهذا ما تأكد أيضا

---

[1] ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980م، ط1، ص 33

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1983م، ط4، ص118.

[3] المهدي المقدودي، إنشاء الشعر، البعد الآخر للنص الشعري، مجلة الحياة الثقافية، تونس، أكتوبر 1990، العدد 59، ص 11.

في قول **رومان جاكبسون« Roman jakobson »** : **"إن الإدراكات المرئية والسمعية تتكون عينيا في المكان وفي الزمان، غير أن البعد المكاني يهيمن في حالة العلامات السمعية، إذ أن العلامة المرئية المعقدة تتركب من سلسلة من مكونات متزامنة بينما تتركب العلامة السمعية المعقدة أساسا من سلسلة من مكونات متعاقبة"**[1].

عموما إن الخطاب الشعري له خصوصية، فهو رسالة لكنها مختلفة اختلافا جذريا عن الرسائل اللاشعرية، فجوابه في اللغة من جهة، وفي حقيبة القارئ الجاد الذي تتضمن أدواته ومناهجه من جهة أخرى وقد تتعمق هذه الخصوصية في الانتقال من القصيدة الشفوية الى القصيدة الكتابية **"ومن الكتابة في درجة العادي إلى الكتابة الحيادية في درجة الصفر"**[2].

فالقارئ قديما كان يستمتع بحضور الشاعر في القصيدة الشفوية المنطوقة وينبهر بعبقريته، فيتأثر بصوته وترانيمه، وكانت تعابير الصوت وتقطعاته وتموجاته، وحركات الشاعر المنشد تقوم بدور الشارح والمفسر، وهي تفسر ما غمض من الخطاب، إضافة إلى أن الخطاب الشعري كان في بعد واحد في القصيدة الشعرية لاعتماده على حاسة السمع بالدرجة الأولى، ثم تعددت أبعاده في القصيدة الكتابية وكانت تسعى إلى نموذجها، في حين اللانموذج هدف القصيدة المعاصرة ثم إن القصيدة الشفوية تتجه إلى الأذن مباشرة، لكن القصيدة الكتابية تتجه إلى العين، فانتقل بذلك القارئ من الزمان إلى المكان ومن الانفعال إلى الفعل ومن التأثر إلى التأثير، أو **"انتقل القارئ من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج، ومن التبعية إلى الاستقلال"**[3].

لذلك برز دور القارئ في الخطاب الشعري المعاصر؛ فهو يشبه جهازا مستقبلا ومرسلا معا، في حين القارئ القديم كان مستقبلا أكثر منه مرسلا، ومن هذا المبدأ كان لابد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية، لذلك بحث المبدعون الأوائل عن الطريقة المثلى التي يستطيعون من خلالها تحقيق الأثر الفعال بأقوالهم في الآخرين، وهكذا **"تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع، ويبلغ أثره في النفس"**[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 11.

[2] خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010م، (آفاق ثقافية) العدد: 89، ص 164.

[3] المرجع نفسه، ص 165.

[4] عبد الله الغذامي، الصوت القديم والجديد- دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص 09.

ويؤكد **حسان بن ثابت** أهمية حلاوة القول وتأثيره في الإسماع بقوله:

"إنّي لَأَعْجَبُ مِنْ قَوْلٍ غُرِرْتُ بِهِ حُلْوٍ يُمَدُّ إِلَيْهِ السَّمْعُ والبَصَرُ

لَوْ تَسْمَعُ العُصْمُ مِنْ صُمِّ الجِبَالِ بِهِ ظَلَّتْ مِنَ الرَّاسِيَاتِ العُصْمُ تَنْحَدِرُ"[1]

ولقد رفع **بشار بن برد** أيضا من شأن السمع وقدمه على البصر:

يَا قَوْمُ أُذُنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ والأُذُنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَا

قَالُوا بِمَنْ لا تَرَى تَهْذِي فَقُلْتُ لَهُمْ الأُذُنُ كَالعَيْنِ تُؤْتِي القَلْبَ مَا كَانَا"[2]

فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثرا في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي: أحرفا وألفاظا وتراكيب موزعة وفق هندسة صوتية معينة، يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار، أو يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار آلية البديع، وبتظاهر هذه التقنيات تخلق وحدة وزنية متكاملة، متناسقة، وفي ذلك يقول **نزار قباني**: **"الشعر هندسة حروف وأصوات نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقة في بناء الحروف وتعميرها"**[3].

والإطار الصوتي يتلاحم مع سائر عناصر التجربة الفنية الأخرى من الفاظ وتراكيب وصور وأخيلة وحروف، ويخرج هذا التلاحم بإطار إيقاعي خاص له طبيعته ووظيفته المنوطتان به في القصيدة.

لذا **"أصبحت سمات الأداء الشفاهي جزء لا يتجزأ من القصيدة، وكان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه، بل في طرق التعبير، ولذا فإن جزءا مهما من النصوص يتمثل للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت وجسد الشاعر، فالصوت وجود وحضور، بينما الكتابة موت وعدم وغياب، لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي الى المتلقي عبر الكتابة"**[4].

إذا لقد اهتم الشعراء قديما بحاسة السمع، واعتمدوا في علاقاتهم مع المتلقي على المشافهة، أما الشعراء المعاصرون فبوؤوا حاسة البصر مكانة مركزية في قراءة الأشياء وتذوقها، واستحضارها في مساحات قصائدهم حتى امتزج المرئي باللغة والذهني بالمحسوس، وذاك في ظل إنجازات القرن

---

[1] عبد الرحمن عبد البرقوقي، شرح ديوان حسان ابن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، د ت ، د ط، ص 202.

[2] بشار بن برد، الديوان، ج4، شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م، ص 194.

[3] نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1964، ط2، ص 39.

[4] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008، ط1، ص 14.

العشرين، وما يحمله من قيم معرفية وذهنية وتكنولوجية، ولعل من أهم هذه الإنجازات الصورة وطغيان الثقافة البصرية.

ولما كانت الصورة وحضارة البصر من ثمار التحول التكنولوجي وإفرازات العولمة ذات التأثير العابر للقارات، وهذا ما يدفعنا إلى فتح باب أسلوب التواصل والخطاب والتلقي.

إن المقتفي لفن الشعر وعلاقته بالصورة وثقافة المرئي سيكتشف لا محالة –ذلك التجاذب- بين هذين القطبين، وهذا ما جعل الناقد **ريجيس دوبري «Régis Debrau»** يصرح بشرعية وتكامل وتراسل الشعري بالمرئي فقال **"إن الشعراء الجيدين يدربوننا على النظر أفضل"** [1]، والنص الشعري إذا يجب أن ينخرط مع الصورة ويتراسل معها، ذلك أنه **" أدب لا يسمع فقط بل لابد أن يرى "**[2].

وتعد التجربة البصرية من التحولات اللافتة في منظومة الشعر العربي المعاصر، إذ نقلت القارئ للمنجز الشعري المرئي في استقبالها عن طريق البصر قبل باقي الحواس الأخرى، ذلك أن الصورة **"تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصا بل هو إلى جانب النص فضاء شكلي لا يخلو من دلالة تحملها مقصدية منتج الخطاب"**[3].

والمقطع الشعري له أهمية في القصيدة المعاصرة، لذا كان الاهتمام بالوظيفة التأثيرية لشكله، والدليل على ذلك ما يفسره الارتباط في الكتابة الشعرية المعاصرة بشكل دال فوق صفحة بيضاء أو بالفراغ لأنه بمثابة فضاء للدلالة.

"ويعد تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية، التي هي من خواص النص الشعري المعاصر"[4]، ومثل ذلك الانزياح الكتابي في شعر **محمود درويش** الذي جسد مستوا تعويضيا لتوظيف الصورة البصرية، ومظاهره تجلت بأشكال مختلفة، كتمزيق أوصال الكلمة الواحدة، وفك ارتباطها الطباعي أو بتفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة.

وعليه فإن توظيف الظاهرة البصرية في النص الشعري من دون غلو في نسيجه قد يؤدي إلى إضفاء أبعاد جمالية ودلالية على جسد القصيدة، وكل هذا يذكرنا بوجهة النظر التي ترى بأن تجاوز

---

[1] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ص 40.

[2] فاطمة الزهراء البريكي، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، 2008، ص 18.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، تصدر بالاشتراك بين عاصمتين – الدار البيضاء (المغرب) وبيروت (لبنان)، 1991، ط1، ص 213.

[4] ينظر: د. رابح ملوك، سيمياء الشكل الكتابي في قصيدة النثر، الملتقى الدولي الخامس "سيمياء والنص الأدبي"، جامعة تيزي وزو.

الشعراء المعاصرين للأنموذج القديم، يعني تخطي مرحلة تلقي واستقبال النص الشعري بالأذن، إلى مرحلة جديدة هي التلقي البصري بالعين **"إذ صرنا معها نبصر القصيدة قبل أن نقرأها"**[1].

إن الفضاء الطباعي ضرورة دلالية في النص الشعري المعاصر، حيث يتنوع التشكيل السطري وتتعدد هيئاته بتعدد دلالاته، والتي توصل إلى حد استثارة عين المتلقي محاورة تلك الأشكال وتستنطقها.

والشعر العربي المعاصر، استخدم شعراؤه شعرا هندسيا تتشكل عن طريقه القصائد بطرائق معينة للكتابة، تلتقي هذه الأخيرة مع الصوت المراد نطقه بها، على نحو ما فعل **أدونيس وسعدي يوسف ومحمود درويش وكمال أبو ديب** وغيرهم.

فالقصيدة عندهم اتجهت من الشفهية إلى الرسم، وتحولت من قصيدة تقرأ إلى قصيدة ترى، وإدراك خصوصية الفضاء التشكيلي للنص الأدبي قراءة من شأنه أن ينقص كثيرا من عقبات التلقي من جهة، ويضاعف من طاقات التلقي من جهة أخرى، خاصة أن النص الأدبي يقوم على وسط ثقافي ووسائل متعارف عليها لبلوغ أهداف معينة، وهذه الأهداف تمثل ركيزة من ركائز العلاقة والحوار بين النص والقارئ، وهو حوار وظيفي؛ حيث لابد أن يتحول إلى جزء من كيان هذه العلاقة المزدوجة والإشكالية.

ومن المؤكد أن الاهتمام بالتشكيل البصري يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي جاء نتيجة ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية المبرزة للقيم الجماعية والملامح التعبيرية **"وقد تكون هذه العناية من تأثير الدادئية والسريالية، وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية، التي وجدت طريقا إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب"**[2].

فالتحول الذي حدث في التلقي للقصيدة البصرية هو **"اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم الكامل للنص الشعري"**[3]، وما يسمى بتراسل الحواس، وللتكنولوجيا دور فعال في ذلك من خلال اختراع الطباعة التي ساهمت فيما يسمى بالقراءة الصامتة وهذه القراءة ولدت الهوية البصرية للنصوص، فالشعراء المعاصرون –في إطار ذلك الوضع- **"أصبحوا يهملون العناصر السماعية ويركزون جهدهم لتوليد الشعرية البصرية"**[4].

---

[1] ينظر شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ط1، ص 26.

[2] ينظر: طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، مجلة الأقلام، 1987م، العدد (1)، ص 06.

[3] التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي، محاضرات المتلقي الدولي الخامس، الجزائر (د.ت)، ص 541.

[4] عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م، ط1، ص 14.

4- تمظهرات التجريب في القصيدة المعاصرة:

التجريب إبداع يميل إلى الطرح البديل الخلاق التجاوزي، إنه نزعة تجذرت في الشعر حيث أضفت عليه الغنى والتعدد عن طريق رسم مسار تحولات القصيدة من العمود إلى قصيدة النثر الى غيرها من الأشكال **"التي تكشف عن التعدد والغنى الذين يلغيان وجود شكل واحد هو مركز الوجود وأبده"**[1]، والتجريب يؤكد أن للإبداع روحه الخلاقة التي تجعله يتجدد ويستمر، ولعل التعدد في الأشكال الشعرية هي السمة التي ميزت الشعر العربي منذ القديم، فالقصيدة العمودية لم تكن الشكل الشعري الوحيد للممارسة الشعرية في العصر الجاهلي، والدليل على ذلك ما جاء على لسان **وليد بن المغيرة "عندما اجتمعت قريش إليه ليجدوا جوابا لهم في أمر القرآن قالوا: نقول شاعر، قال ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، كلها أنماطا وأعاريض وأشكال من الشعر، كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء، أو كل ما ليس من القصيد والرجز"**[2].

إن التعدد والغنى الذي شهده مسار تطور الشعر العربي يتأسس على الشكل الشعري الواحد وعلى التجربة الشعرية الواحدة أيضا، فالقارئ بإمكانه أن يفرق بين كلام الشعراء الجاهليين والإسلاميين رغم تداخل العصرين معا، وكلام المحدثين في العصر الحديث.

وما نظمه **إمرؤ القيس** يختلف عما نظمه **أبو نواس**، وما نظمه هذا الأخير يختلف عما نظمه **البارودي أو شوقي**...، وكل هذا الاختلاف تأكيد على خضوع الشعر لنزعة التجريب الدائم.

ويؤكد صحة هذا الطرح ما ذهب إليه **عبد اللطيف عبد الحليم** في قوله: **"لم تكف أنظمة الشعر عن تجديد خلاياها على أيدي كبار مجربيها من الشعراء المبدعين، وكادت كل قصيدة لدى هؤلاء الفحول أن تكون تجريبا في ذاتها داخل ديوانهم الشعري، يقرأ المرء قصائدهم واقفا لدى كل قصيدة، لدى التجريب الباعث للخلايا الناهضة في جسد النظام الشعري، دون أن تدفعه ضغينة لهدم هذا النظام الذي لم يثبت هذا الخلل أو الإخلال حيث هو نظام منبثق من طبيعة هذه اللغة وقتها، ولا يمكن أن يكون هذا النظام أو تلك الطبيعة من العبث"**[3].

ويجزم أيضا بأن الشاعر لا ينزل **"في بحر القصيدة** مرتين حيث الماء يجري والشكل الخليلي بإمكاناته الفارهة غير المجدودة، يستنفر كل الطاقات الموجودة لتبدع وتجرب، وليس هناك سلطة تمنع هذا

[1] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، أفق الأشكال محتملة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ط1، ص 30.

[2] ينظر أيضا: طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، نحو مفهومي جديد عود إلى الجذور والأقدم، دار الأزمنة، عمان، الأردن، 1998م، ط1، ص19.

[3] عبد اللطيف عبد الحكيم، حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط3، شوال 1429 هـ أكتوبر 2008 م، ص 46.

التجريب ما دام في موضعه يتحدى النظام والجمال وإلا فمكانه المخزن الضخم المسمى **تاريخ الأدب،** حيث يحتفظ بالعادات القيمة الثمينة والزائفة"[1].

إن الاختلاف الذي أنشأه التجريب في القصيدة العمودية عبر حقب زمنية متتالية، يدفع إلى التركيز من أجل معرفة من قائل القصيدة، والمرحلة الزمنية التي تنتسب إليها، أما الخلاف الشكلي فلا يحتاج إلى كل ذلك، فقد جرب الشعراء الخروج عن النمط القائم فعرفوا **الموشح** و**المواليا** و**الدوبيت** و**الزجل،** وما إلى ذلك من أوجه الخروج، وعاشت الموشحة والزجل عصرهما الذهبي، وظن الناس بعد أن استخلصوا بعض أطرها الموسيقية أن المستقبل لهما، وقد زحزحا بالفعل القصيدة عن الصدارة ردحا من الزمن[2]، وهذا ما يؤكد فكرة أن خروج الشعر الحديث عن الوزن الخليلي والعمود الشعري العربي التقليدي له امتداد وجذور في التراث العربي.

وفي السياق ذاته عمق **عبد الحميد جيدة** القول حول المصدر أو المنبع التراثي للحداثة الشعرية المعاصرة في كتابه **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر** مؤكدا أن انزياح وتمرد النص الشعري المعاصر هو **"تمرد قائم على مرجعية تراثية مليئة بمختلف أشكال الخروج عن المعروف والمألوف من كلام العرب وعمود شعرهم"**[3].

والأمر نفسه بالنسبة لبحر **الرجز** الذي يستخدم تفعيلة واحدة **مستفعلن** بتغييراتها المتنوعة التي تكسب الكثير من الحرية للشاعر خاصة وأن هذا البحر قد يأتي **"تاما أو مشطورا أو مجزوءا أو منهوكا"**[4].

والموشحة من أكثر الأشكال الشعرية التجريبية التراثية العربية لأن هذه الأخيرة بدلت **"من التحقيق المكاني على الصفحة الشعرية بفعل خلخلة المنظور البصري الثابت للقصيدة، بحيث وضعت هيكلا مكانيا ينزع إلى التميز أحيانا، إذ كان بعض الشعراء الأندلسيين، وكذا -المغاربة في القرنين السادس والسابع الهجريين- ينظمون الشعر على هيئة أشكال الطير والشجر، وفي دوائر ومثلثات ومربعات في محاولة لإدخال العين كمتلقي محايد للقصيدة"**[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص 68.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 48-49.

[3] ينظر عبد الحيد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م، ط1، ص 66-67.

[4] المرجع نفسه، ص 79-80.

[5] حسن لشقر، جماليات اشتغال المكان وانتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي، مجلة عمان 2004م، ص 52.

وتعتبر التشكيلات المكانية المستحدثة نوعا من التجريب عرف عندهم باسم "**التختيم*** و**التفصيل****و**التشجير*****"[1] ولقد أعده القدماء من النقاد من البديع.

بما أن الموشحة تنظم على غير الأوزان الخليلية فهي ثورة على البناء العروضي للقصيدة العربية، وتتخلى تماما عن الوزن الشعري عادة مع استخدامها للغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائها إضافة إلى ارتباطها بالموسيقى والغناء.

أما شعريتها فتستمد من ألفاظها وتركيبها الموسيقي، ومادة الألفاظ منتقاة من عذوبة لغتنا ورقتها، وهي تتكون من شطور قصيرة مقفاة في تركيبها الموسيقي، مما يجعلها تتدفق بأرق النغمات وأصفاها، غير أن هذا القصر خاصة في أشطار الأقفال المكررة في القوافي المؤدي بالموشحة الى "**بحر من الإيقاعات والأنغام مما يغرق الأذن في خضمه**"[2].

والباحث الكبيسي أقر بأن "**تصنيف الموشح على أنه شعر رغم مغايرته المفهوم التقليدي للشعر بخروجه على البنيتين: الإيقاعية والمكانية التقليديتين للنموذج الشعري التقليدي يعود إلى مفهوم الشعر أو القول الشعري على أساس الخصائص التركيبية اللغوية واللحنية (النغمية)، التي هي من أقدم الخصائص المعطاة للشعر**"[3]، والتصنيف هنا يؤكد انفتاح الشعر على الأشكال المتعددة ونزوعه إلى التجريب.

يضاف إلى الأشكال التجريبية التراثية المتمردة على مملكة القصيدة العمودية ذات البناء الشكلي والعروضي الثابتين **البند** الذي أنعت بأنه "**لون من ألوان الأدب العربي وضرب من ضروبه، وجد نتيجة خروج على عمود الشعر التقليدي، فهو ليس بالموزون المقفى، فيعد من باب الشعر العربي المعروف، ولا هو بالذي انتزعت هاتان الصفتان: الوزن والقافية، فيكون من قبيل النثر وبابه، إذن الحلقة الوسطى بين النظم والنثر اقتضته شرعة التطور، وأوجده عامل الزمن، كما أوجد الموشح والرباعيات وأخيرا الشعر الحر وما شاكله**"[4].

وظهر في شعرنا العربي خلال القرون الحادي والثاني والثالث عشر هجرية على "**أنه أغرب وأطرف محاولة انقلاب على السنن الشعرية العربية**"[5].

---

*التختيم: هو تقسيم المكان على شكل خواتم ومربعات هندسية.

**التفصيل: هو أن يقسم الشعر أو أكثر في مواضع متوازية من أبياته، فإذا فصل من قسم كل بيت عما قبله كان الباقي تام الوزن والمعنى.

***التشجير: يأتي تشكيل المكان على شكل نخلة بصفة خاصة.

[1] ينظر: محمد بنيس، مظاهر الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ط2، ص 99.

[2] ينظر طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، ص 36.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 39.

[4] المرجع نفسه، ص 40.

[5] المرجع نفسه، ص 40.

أما **نازك الملائكة** فتعترف في تنظيرها لهذا الشكل الشعري **"بأنه من الشعر الحر حيث تتنوع أطوال أشطره، ويستند وزنه إلى بحر الهزج (مفاعيلن) مكررة تبعا حتى آخره ودائرته هي المجتلب"**[1].

وكثير من الدارسين اعتمدوا على الطريقة التي كتب بها شعراء البند بنودهم، والتي تخالف الطريقة النظامية المألوفة في سائر أنواع الشعر الأخرى: الرجز، القصيد، الموشح...، ففي اعتقادهم هي نوع من السجع **"الذي بنيت جملة على التوقيع وقسمت إلى أجزاء قصيرة من العرض تنتظم أوزانا مختلفة فتكسبها شبها من الشعر وهي ليست منه"**[2].

ووجود **البند** في تراثنا العربي يشكل اختلافا على حسب رأي **طراد الكبيسي** الذي قال: **"الأحرى بالباحث، فيما نرى حين البحث عن جذوره وبنائه الشكلي والموسيقي، ألا يقارن بالنموذج المتأخر من الشعر كالشعر الحر أو المنثور، وإن شاكله بل بما هو أقدم منه في التراث العربي: في النموذج الأقدم من (النثر الموزون السجع الممثل للشعر والنثر معا) أو النموذج الأحدث: النثر المسجوع الذي ضبطت خصائصه الفنية مضافا إلى الوزن"**[3].و**البند** بذلك شكل تجريبي تراثي جسد مرحلة بعينها في أثناء تطور الممارسة الشعرية العربية.

والروافد التجريبية التراثية المختلفة شكلت الدليل القاطع على مشروعية **التجريب** وغور ارتباطه بالشعر العربي، فقد ساهم في دفع مساره التحولي نحو الجديد المختلف دائما، ولا يجب أن نذكر أو نبعد فعالية المؤثر الأجنبي في إحداث التحول والتغير الجذري، الذي عرفته القصيدة العربية المعاصرة.

وبهذا نوافق ما ذهب إليه **يوسف حلاوي** في كتابه **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر** بقوله: **"نعتقد أن المؤثر الأجنبي كان العامل الحاسم في إخراج القصيدة العربية في إطارها التقليدي القديم بدليل أن كل محاولات الخروج السابقة، لم تستطع تحويل مسار الشعر العربي ووضعه في مدار جديد، بل بقي بخطه العام ضمن الإطار الخليلي والمفهوم التقليدي"**[4].

ورغم أنه اعترف بفاعلية المؤثر الأجنبي، وأهميته في وصول الممارسة الشعرية المعاصرة إلى ما هي عليه الآن، فهذا لم يحقه على الاستدراك قائلا **"لكن النموذج الأجنبي، لم يكن ليستطيع القيام بهذا الدور لولا أنه وجد أرضا خصبة لاحتضانه، وقد تأتي ذلك من حالة الانهيار العام والانحطاط الحضاري**

[1] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، يونيو 2007م، ط14، ص 195.
[2] المرجع نفسه، ص 14.
[3] المرجع نفسه، ص 14.
[4] يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، حزيران، يوليو 1997، ط1، ص 20.

السائدين في واقعنا العربي، وتزامن هذا مع وصول الشعر العربي بإطاره القديم الى الحائط المسدود معلنا بذلك إفلاسه وعجزه واستنفاد طاقاته"[1].

فقد عرف العصر الحديث تغييرا جذريا في ماهية الشعر؛ إذ رسمت به خريطة جديدة بينه وبين الخطابات الأدبية الأخرى، فظهرت بذلك أشكال شعرية تجريبية مختلفة أدت حتما بالشعراء والنقاد والقراء إلى إعادة النظر في مفهوم الشعر، وقد أوجز **الكبيسي** مجموعة تلك التطورات في النقاط التالية[2]:

1- لم يعد تعريف الشعر بالوزن والقافية كافيا وحده.
2- لم يعد تمييز الشعر باستخدام الأدوات النغمية والبلاغية التقليدية كالمجاز والاستعارة والصور خاصا به وحده.
3- تم نشوء أنماط أو بنية نصية جديدة تعرف بالشعرية بينما كانت توصف سابقا بالنثرية: قصيدة النثر، الشعر المنثور، النثر الشعري، الشعر المطلق، النثر المركز...، وكلها تسميات رغم تباينها الظاهر تلتقي عند خصائص مشتركة أبرزها: استبدال الايقاع بالوزن، تحميل النص الكثير من خصائص الوظيفة الشعرية.

وهذه التطورات والتغييرات تتضح أكثر من خلال ذكر الخصائص الخاصة بالخطاب الشعري التجريبي العربي المعاصر وإشكالاته، إضافة إلى مختلف الاتجاهات التي سلكها التجريب فيه، وما يمكن تأكيده هو الإقرار بأن التجريب فعل تأصل في الإبداع الشعري العربي منذ بداياته، فقد نتج عن هذا الفعل رصيد شعري مليء بنصوص راهنت على التباين، فأنجزت بذلك التفرد والتميز الذي ظهر في أسمى صوره عبر سلسلات متواصلة منذ نص الصعلكة، الخمرة والموشح والبند والشعر المرسل والشعر المنثور، ونص التفعيلة وغيرها، وهذا التطور لا يزال مفتوحا على الجديد الذي تظهر ملامحه مجسدة في التجارب الشعرية العربية المعاصرة.

1-4. خصائص الخطاب الشعري المعاصر وإشكالاته:

لقد تأكدت علاقة التجريب العميقة بالحداثة بكل مقوماتها وكل معطياتها خاصة على مستوى الممارسة الشعرية العربية المعاصرة، وعلى صعيد التنظير النقدي لها فهو يقوم على أسس تخصه وتميزه عن غيره من الأفعال الصادرة عن الذات الإنسانية المبدعة لمحاولتها فهم العالم الخارجي وتواصلها معه،

[1] المرجع السابق، ص 20.
[2] ينظر: طراد الكبيسي، الشعرية العربية، ص 42.

فهذا **عبد الكريم بالرشيد** حصر **"أسس الفعل التجريبي في أربعة هي: الجرأة والحرية والخروج والعنف"**[1].

فالجرأة مطلب أساسي وحيوي لأن من يجرب لابد أن يعترض طريقه لائحة من الممنوعات والمحرمات بل والمحظورات، وبذلك **"كان التجريب –في معناه الحقيقي- في حاجة ماسة الى أن يكون صداميا، لأن الأمر يتعلق بكتابة ما لم يكتب وبتقديم ما لم يقدم، وبالدخول في الفضاءات البكر الجديدة والمتجددة"**[2].

وهذه الجرأة تحتاج بقدر كبير إلى الحرية لتتحقق، وهذا يعني أنهما متلازمتان، فالحرية أساسا تستند إلى فعل الاختراق والنفاذ إلى الجانب الآخر الواقع المادي حدوده ثابتة، وعلى الإبداع أن يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة: **"وأن يصل بالعين إلى حدود اللامعروف واللامألوف"**[3].

وفي هذا الصدد يؤكد **عبد الكريم بالرشيد** أن **"التجريب الحق هو محاولة جادة وجديدة، للخروج من المملوكية إلى الحرية، من الجبر إلى الاختيار، ومن الواحد الأوحد إلى المتعدد، ومن الكائن إلى الممكن، ومن المنغلق إلى المنفتح"**[4]، والتجريب في معان أخرى هو **"محاولة مسابقة الزمن"**[5].

ويعتبر التجريب خروجا عن الوعي العام المألوف، مما أدى بالمجربين والمجددين أن يكونوا عرضة للريبة والعداء والإقصاء، وممارسة التجريب بالعنف فقد حصره **بالرشيد** في مستويين مرتبطين بالمسرح على وجه الخصوص هما:

أ- **عنف الخيال**:

يتضح في إطار صور جديدة وغريبة ومدهشة ومثيرة صور تتحدى الواقع، وتتحدى الطبيعة وتعيد تركيب الوجود والموجودات بشكل آخر مختلف **"وهذه الصور هي بالأساس مشاهدات ما ورائية، يؤسسها الخيال ويغذيها بغذاء الحلم والوهم والحكايات والأساطير المختلفة"**[6].

---

[1] ينظر عبد الكريم بالرشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1984م، ع4، مج 4، ج1، ج2، ص 18-20.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 18.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 18.

[6] ينظر المرجع نفسه، ص 19-20.

ب- **عنف الموقف**:

ولقد أضاف **بالرشيد** بحديثه عن الموقف المغاير قائلا: **"لأن الرؤية المغايرة لا يمكن أن تعطي إلا موقفا مغايرا، كما أن المعرفة العتيقة البالية والمستهلكة، لا يمكن أن تعطي غير مواقف عتيقة وبالية وكربونية أيضا، فإن مواقف التجريب هي بالأساس مواقف وجودية واجتماعية، وسياسية قوية مواقف تكون دائما في مستوى المفكر في نفسه، وفي مستوى المتخيل، وفي مستوى استقلالية وحريته وجرأته وخروجه عن ثقافة الاستهلاك"**[1].

فكما يبدو أن كل فعل تجريبي في مختلف ميادين النشاط الإنساني يلامس الأسس السابقة والمسرح منها خاصة، لذلك لابد أن نقف عند بعض التنظيرات لدى الشعراء أو النقاد للاستناد عليها في خصائص الخطاب الشعري التجريبي، ونستهل هنا حديثنا بالطرح النقدي الأدونيسي الذي أعلن فيه عن أن التجربة تتضمن المبادئ الآتية[2]:

- عدم الانسجام مع طرق التعبير المستقرة.
- رفض القوالب والأنماط الجاهزة في التعامل مع الإبداع.
- ابتكار طرق جديدة في الإبداع.
- التأكيد على النزعة الذاتية والخصوصية المتفردة.
- رؤية الواقع من خلال الطابع الإبداعي الحركي غير المتوقف عند نماذج معينة، بل الساعي إلى استحداث الإبداعي وليس الاتباعي.

وبلغ الأمر بأدونيس حد القول **"بأن الشعر التجريبي هو وحده الشعر الجديد"**[3].

وتجاوز ذلك محددا أهم الخصائص التي تميزه حيث أوجزها وحصرها في النقاط التالية[4]:

- الشعر التجريبي ليس متابعة ولا انسجاما ولا ائتلافا، وإنما هو على العكس اختلاف.
- هو بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية.
- هو تحرك دائم في أفق الإبداع: لا منهجية مسبقة، بل مفاجآت مستمرة.
- الشعر التجريبي ليس تراكما، كما هو الحال في المجالات الاقتصادية والاجتماعية، بل بداية دائمة، فقيم الإبداع الشعري ليست تراكمية بل انبثاقية.
- الشعر التجريبي تحرك دائم في أفق إنساني ثوري من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى.

---

[1] المرجع السابق، ص 19-20.
[2] ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص 287-288.
[3] ينظر المرجع نفسه، ص 289.
[4] المرجع نفسه، ص 289.

وفي السياق نفسه قدم **محمد صابر عبيد** في كتابه **إشكالية التعبير الشعري –كفاءة التأويل-** مقترحا عدة تسميات لأشكال تجريبية عرفتها القصيدة الشعرية **الخطاب الشعري**، أوجزها فيما يأتي[1]:

أ- **القصيدة المفلمنة:** وهي قصيدة التي تستعير تقنيات الفن السينمائي وآلياته، ولاسيما المونتاج، والمشهد، واللقطة وأسلوب العرض الصوري، والتكثيف الصوري وإيحاء الصورة، وآلية تكبير الجزئيات والتفاصيل.

ب- **القصيدة المشكلنة:** وهي قصيدة تستعير تقنيات الرسم في بناء لوحة شعرية تستخدم اللون بتدرجاته وتداخلاته المختلفة والخط، والفراغ، ومربع اللوحة والتناسب بين أجزاء الصورة[2]، وسمي هذا النموذج في بعض الدراسات بـ: "القصيدة التشكيلية" و"القصيدة البصرية" أيضا"[3].

ت- **القصيدة الممسرحة:** وهي القصيدة التي تستعير تقنيات المسرح وآلياته، ولاسيما أسلوب العرض المسرحي، وتفعيل طاقات الدراما والحوار، واستثمار إمكانات الديكور، وتعدد الأصوات والجمل القصيرة وإبراز مظاهر الشخصية وعناصرها وعرفت أيضا **بالشعر المسرحي**.

ث- **القصيدة المسردنة:** وهي القصيدة التي تفيد تقنيات السرد وآلياته سواء في تمظهرات الراوي أو في تعدد ضمائر السرد أو في رسم حدود الشخصية السردية أو في تفصيل عناصر السرد وتوسيع فضاءاته أو في **دعم** آلية الوصف، وعرف هذا النمط أيضا بـ**القصيدة السردية**.

ج- **القصيدة المروية**: نسبة لـ **المرايا** وهي القصيدة التي تستخدم **المرايا** وتوظف إمكاناتها وطاقاتها في الاستنساخ والمضاعفة والانعكاس ويندرج هذا النوع برأينا تحت ما يسمى قصيدة القناع.

ح- **القصيدة السير غيرية:** وهي **"قول شعري ذو نزعة سرد - درامية، يسجل فيها الشاعر سير غيرية لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية أو القومية أو الإنسانية في مجال إبداعي معرفي وإنساني معين، ويروي الشاعر بوصفه ساردا موضوعيا سيرة الحياة، مركزا على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والحكايات المدونة والشفاهية، ولا سيما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي، ويتخذ منها أنموذجا يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها"**[4].

---

[1] محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير وكفاءة التأويل تجربة في القراءة الجمالية، دراسة، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، دمشق، سوريا، 2007م، ط1، ص 207.

[2] ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2006م، ط2، ص 208.

[3] زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010م، ص 120.

[4] محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، ص 208.

ويضيف –الباحث- مؤكدا أن للشاعر الحرية التامة "**في اعتماد الصياغة التي يجدها أمثل للشخصية، على النحو الذي يناسب طبيعة الشخصية، ووجهة نظر الشاعر وطبيعته الأسلوبية الشعرية بآلياته اللغوية والفضائية**"[1].

إن التعددية في الأشكال التجريبية وفي تسمياتها تكشف عن مدى انفتاح النص الشعري التجريبي العربي المعاصر على بقية الفنون والأجناس الأدبية، وولوج حدودها واستخدام لمقوماتها الجمالية في بناء مضمونه وتركيب شكله.

بما أن النص الشعري يجسد ماديا على الورق، وله كيان مميز، الأمر الذي يفرض على القارئ تتبع جمالياته ومدى اشتغاله على الفضاء الطباعي لهذا النص طبعا، كما أن الإيقاع أزاح الرتابة العروضية الخليلية، وتعدى التمكن الخارجي إلى تشكيل إيقاعي عوض الموسيقى الداخلية التي تحفظ للنص سر انتمائه إلى عالم الشعر.

وهذا ما أدى إلى تفجير أشكال شعرية تجريبية من قصيدة **حرة** و**النثرية** و**التوقيعة** و**التشكيلية البصرية**...، وغيرها، كما مس الموضوعات وإيحاءاتها الدلالية؛ إذ تحرر الشعر من النموذجي والجاهز والمعروف ويتوحد بالمتحول واللامنتهي والمجهول.

5- قصيدة التوقيعة مفهوما وتشكلا:

المتأمل في تاريخ الشعر العربي يدرك أن سمة التغيير والتحول، هي السمة الفاعلة بداية من شعر النهضة مع **محمود سامي البارودي** و**أحمد شوقي** و**حافظ إبراهيم** و**خليل مطران** الذين كانوا سببا في بعث الشعر العربي، ونهضوا به من حالة الركود التي كان يعيشها في حلة جديدة تتناسب مع النهضة الحديثة، مرورا بالتجليات الإبداعية للرومانسية العربية مماثلة بـ**حركة الشعر المهجري** و**جماعة الديوان**، و**جماعة أبولو** انتهاءا بحركة **الشعر التفعيلي** الذي كان بمثابة انعطاف شعري لم يعرف له الشعر العربية مثيلا من قبل، ذلك أنه لم يتغير في مستوى المضمون فقط بل في مستوى الشكل أيضا.

ولقد كان لهذا التحول تأثير كبير في انفتاح الشعرية العربية على أشكال عديدة سواء على المستوى الجمالي أم الفني أو الأسلوبي، لهذا كان من الصعوبة الإمساك بنمط قار للقصيدة العربية، وهناك أشكال عديدة منها: **القصيدة التقليدية، والقصيدة القصيرة، والقصيدة الحرة(التفعيلة) وقصيدة النثر**.

وشهدت القصيدة العربية الحديثة تحولات عدة في مجال الشكل الفني، وبعد أن كان شكل القصيدة من حيث الطول والقصر لا يعني شيئا ذا أهمية قبل محاولات الرواد في تبني نماذج شعرية حديثة، تراعي

[1] المرجع السابق، ص 208.

مختلف الأنماط الجديدة في التعبير الشعري، بعد كل هذا أضحت القصيدة طويلة أو قصيرة على نحو مقصود حلبية لحاجات نفسية وفنية، تتدخل تدخلا حاسما في تشكيل بنية القصيدة.

فإذا كانت القصيدة الطويلة إطارا مناسبا لضخامة التجربة الشعرية بكل ما يكتنفها من أحاسيس بيئية ووجدانية، فقد لعبت دورا في ابتعاد الجمهور عن الشعر، فجاءت **القصيدة القصيرة** لتعيد هذا الجمهور الذي تعب من الإسهاب والسرد الخطابي، حيث تمر القصيدة القصيرة جدا **التوقيعة** من حيث شكلها وتصنيفها منجزا لافتا، اندفع إلى إبداعها الكثير من الشعراء العرب المحدثين لا سيما في الفترة التي أعقبت **جيل الرواد** وما بعدها.

تعد التوقيعات فنا أدبيا من فنون النثر العربي، ارتبطت بتطور الكتابة، والتوقيع عبارة بليغة موجزة مقنعة، يكتبها الخليفة أو الوزير على ما يرد إليه من رسائل تتضمن قضية أو مسألة أو شكوى أو طلب، والتوقيع يكون أية قرآنية، أو حديثا نبويا، أو بيت شعري، أو حكمة أو مثلا أو قولا سائر، ويشترط أن يكون ملائما للحالة أو القضية التي وقَّع فيها، فهو مرتبط بفن توجيه المعاملات الرسمية في الإدارة الحديثة وكلمة **التوقيع** هي مصطلح إصطلحه أهل اللغة لمعنى خاص بعبارة موجزة وبأسلوب دقيق، وفي ما يلي بعض هذه المعاني اللغوية لهذه الكلمة.

1-5. التوقيعة لغة واصطلاحا:

التوقيعات لغة: جمع توقيع، ويدل الجذر اللغوي لمادة **وقع** فيما يدل على: **" سقوط الشيء على التحقيق أو التقريب، وعلى التأثير والإصابة"**[1].

وقيل هو:**" مأخوذ من توقيع الدبر ظهر البعير، فكان الموقع في الكتاب يؤثر في الأمر الذي كتب الكتاب فيه ما يؤكده ويوجبه"**[2].

ولعل **ابن فارس (ت 821هـ)** من أوائل من أشاروا إلى المعنى الاصطلاحي للتوقيع حين قال: **" ومن التوقيع ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه"**[3]

وحدد **القلقشندي (ت 821هـ)** هذا المعنى بقوله هو: **"الكتاب على الرقاع والقصص بما يعتمده الكاتب من أمر الولايات والمكاتبات في الأمور المتعلقة بالمملكة والتحدث في المظالم"**[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار أحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 1446 ه-2002 م، ط1، ج16، ص 369.

[2] محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، منشورات دار مكتب الحياة، بيروت، لبنان، ج22، ص.359

[3] أحمد فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ت: عبد السلام محمد هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب 1423 هـ-2002م، ض133-.134

[4] القلقشندى، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987م، ص 11

فهذا الأخير توسع في حديثه للتوقيع حين جعله اسما كما يكتب في الحواشي والقصص، وخط الوزير في الزمن المتقدم.

2-5. بداياتها:

اختلف النقاد والدارسون حول نشأة النصوص الشعرية التي عرفت باسم **الومضات** أو **التوقيعات** التي راجت في السبعينات، وأخذت تشتغل بنفسها إلى أن أصبح لها مكان متميز باعتبارها أخر التنويعات البارزة في الحداثة الشعرية، فمن النقاد من يرى أن قصيدة التوقيعة هي إعادة إحياء لما نعرفه في الشعر العربي القديم باسم **المقطعات** (*).

فليست قضية الومضة غائبة عن الشعر القديم، فقد ذهب معظم النقاد القدماء إلى اكتفاء البيت بذاته، بل حكموا على جودة الشاعر من خلاله فقالوا عن فلان:

إنه أعرب العرب لأنه قائل هذا البيت، كما حكموا على الجنس الشعري من خلاله فقالوا: هذا أمدح بيت، وهذا أهجى بيت وهذا أغزل بيت.

وبالفعل في دواوين **بشار بن برد** و**أبي العتاهية المعري** نجد مقطعات بين بيت وخمسة أبيات، وهذا ما نجده أيضا بعض دواوين الشعراء العرب في العصر الحديث ومنهم: **محمود سامي البارودي**، كما يمكن اعتبار فن التوقيعات النثرية الذي ازدهر ظهوره في العصر العباسي قد مهد أيضا لظهور قصيدة التوقيعة حيث يقول عزالدين المناصرة الذي يعزى إليه سبق التأسيس لهذا الشكل الشعري " **ولدت لدي فكرة قصيدة التوقيعية من أربعة أنماط نثرية وشعرية** :1-(**التوقيعات النثرية العباسية**)، **حيث أعجبني فيها التكثيف والقفلة المحكمة**، 2-**قصيدة** (**الهايكو اليابانية**)، **حيث قرأت بعض القصائد المترجمة وهي أقرب غلى الومضة المترجمة**، 3-(**المقطعات**) **الشعرية القديمة، أما النمط الرابع فهو**(**الأبيجرام**) **وقد أطلقت عليه اسم** (**نقوش**)" [1]، إن كلام (**المناصرة**) يحيلنا إلى موقف آخر يعتقد أن شعر التوقيعية أو الومضة تأثر بمؤثرات أجنبية معاصرة منها الشعر الإنجليزي القصير وقصيدة الهايكو اليابانية.

فشعراء القصيدة الحرة ورواد قصيدة النثر، تأثروا باستخدامات **إليوت** الشعرية، فظهرت أساليب جديدة في شعرهم كاستخدام الصور الشعرية دون أسلوب التقرير النثري، وفنيات جديدة تعتمد الومضات الشعرية والتكرار...واستخدام الأسلوب القصصي الدرامي والحوار والمونولوجي.

* المقطعات: شعر جاهلي غنائي بدأ بمقطعات وهي نظم قصيرة كما تجاوزت مئة بيت، وهو شعر ذاتي يمثل صاحبه.

[1] د. عز الدين المناصرة، توقيعات عزا لدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة (1962-2009)، الصايل للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2013م، ط1، ص 201.

إن قصيدة التوقيعة وإن استفادت من بعض الجوانب الشكلية والفنية والتقنية الأوربية، لكنها ليست تقليدا لقضية الهايكو اليابانية أو غيرها، فمرونة الشعر العربي القديم وقدرته على التغيير حتى في الشكل ولعل **المقطعات، وفن التوقيع النثري** و**الموشحات** وغيرها من الأشكال الشعرية العربية القديمة ما يؤكد قدرة الشعر العربي على الحركة وإبداع أشكال شعرية جديدة.

نظرا لأن أي اتجاه أو نوع أدبي ينتج عن ضرورة ما، أو نتيجة لتحولات الواقع أو ظهور عوامل مساعدة، فقصيدة التوقيعة أو الومضة الشعرية نشأت باعتبارها شكلا من الأشكال الحداثة نتيجة لعاملين أساسين هم:

5-3. التحولات الفنية والفكرية المعاصرة:

كتعبير عن روح العصر الذي صار كل شيء فيه يمر مسرعا كأنه ومضة لا تدوم طويلا لكن أثرها يبقي مشعا، لذا انطلق الشعراء في رحلة البحث في محاولة التجديد الشعري، الذي لم يأت لمجرد الرغبة في التجديد، بل لأن الحياة تكرس لمبدأ الاقتصاد في كل شيء وتطلب شعرا جديدا.

إضافة إلى انعدام الحرية بسبب الظروف السياسية التي مرت بها البلدان العربية، حيث لجأ الشعراء إلى الرمز والتوقيع والومضات الشعرية، فراح الشعراء يفضحون صانعي المأساة، ويعرون التخلف العربي أمام الحضارة الغربية، وهذا ما لوحظ على الخصوص عند **"عزا لدين المناصرة، نزار قباني، أمل ونقل، وسعدي يوسف وغيرهم"**[1].

5-4. المؤثرات الأجنبية:

من المعروف أن الأدب العربي استطاع أن يتواصل مع الآداب الغربية على مر العصور، رغم اختلاف المرجعيات الفكرية والاجتماعية والسياسية لكلا الأدبين، فقد تأثر شعراء التوقيعة بمؤثرات أجنبية عديدة منها: **المقطعات الشعرية الإنجليزية القصيرة جدا (الأبيجرام) وبنثر إليوت بحركة الأدنى (مينياليزم)** التي برزت في الولايات المتحدة الأمريكية، نادت بكتابة مختصرة لحياة مختصرة.

كما تأثروا بنمط من الشعر الياباني المعروف بـ**"الهايكو"** الذي يقوم على التركيز والتكثيف والاقتصاد اللغوي، وقصيدة **الهايكو** ضرب من الشعر المقتضب الدقيق الذي ينظمه الشعراء اليابانيون منذ القديم، وتتألف قصيدة الهايكو من سبع قطع موزعة (5 – 6 - 7)، تنطوي على فصل من فصول السنة لتستحضر الطقس والنبات والطيور والحشرات.

[1] المرجع السابق ص 202.

وقد بدأ الاهتمام بترجمة نصوص **الهايكو** في العالم العربي منذ نهاية السبعينات" **ويرجع أول اهتمام بترجمة قصيدة الهايكو إلى أواخر السبعينات، مع نشر دراسة شاملة مترجمة للباحث تشامبرلين في عدد مجلة (عالم الفكر الكويتية) الخاص بالشعر عام 1979م، وفيها تحليل مقتضب لفن الهايكو، ومنذ ذلك التاريخ بدأت تظهر دراسات مترجمة وقصائد هايكو في الدوريات العربية الخاصة بالآداب الأجنبية ومنها: ترجمة حسب الشيخ جعفر في مجلة الثقافة الأجنبية العراقية، وترجمة عدنان بغجاتي في مجلة الآداب الأجنبية السورية 1981م، وصدرت عام 1997م مجموعة من قصائد الهايكو بترجمة صلاح صلاح عن المجمع الثقافي في أبوظبي**"[1]. لكن **المناصرة** كان قد اطلع على بعض النصوص **الهايكو** و**الأبيجراما** في الستينات والدليل على ذلك أنه نشر قصيدة من نوع التوقيعة، تحت عنوان (**نقوش كنعانية**)، وهي ترجمة حرفية لمصطلح **الأبيجرام** أي **النقش**.

5-5. إشكالية المصطلح:

قدمت مصطلحات عديدة للتعبير عن هذه الظاهرة الإبداعية المتمثلة في القصيدة القصيرة المكثفة جدا **التوقيعة**، وكان أول اسم عربي أطلق عليها من طرف **عزالدين المناصرة** "سنة 1964م"، أما **طه حسين** فقد تحدث عن الأبيجراما عام 1945م، في كتابة **جنة الشوك** :"**Epigrama**" والذي يقول في بدايته :" **يجب أن أعترف بأني لا أعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسما واضحا متفقا عليه، وانما أعرف له اسمه الأوروبي فقد سماه اليونانيون واللاتينيون أبيجرامات "Epigrama" أي (النقش)،واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا قريبا من هذا الفن، فقد نشأ منقوشا على الحجارة، فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآتية بيتا أو أبيات من الشعر يؤدون فيها غرضا قريبا أول الأمر ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتعقد أمره، حتى نأى عن الأحجار واستطاع أن يعيش على أسلات الأقلام وفي بطون الكتب والدواوين**"[2].

لكن بعض النقاد العرب يرى أن ما كتبه **طه حسين** في **جنة الشوك** لا تتطابق مع مواصفات **الأبيجرام**.

وقد أشار **إحسان عباس** إلى ممارسة **عزالدين المناصرة** لقصيدة **التوقيعة** منذ 1964م، واختلف معه حول التسمية، فقد سماها **عباس القصيدة القصيرة**، كما أطلق عليها **نزار قباني** مصطلح **البرقية أو التلكس** بعد هزيمة 1967م، وكان **عز الدين إسماعيل** عام 1966م في كتابه **الشعر العربي المعاصر**، قد قدم نماذج من قصائد **لصلاح عبد الصبور** على أنها توقيعات، والمتأمل لهذه المصطلحات يدرك أن هناك

[1] د. عزالدين المناصرة، توقيعات عزا لدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة (2009-1962م)، ص 203.
[2] د. طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف، ط11، ص 11 - 12.

اختلافا جوهريا يتشكل في إطارين، أولهما هو الاختلاف الموجود بين القصيدة القصيرة والقصيدة القصيرة المكثفة جدا.

القصيدة القصيرة حسب تحديد **عز الدين إسماعيل** هي تصوير (لموقف عاطفي في اتجاه واحد، وتتميز علة وجه الخصوص بتركيز العبارة وايجازها وكثافة المعنى، فضلا عن اشتمالها على مفارقة وقد تكون مدحا أو هجاء) بينما القصيدة القصيرة جدا والتي اصطلح عليها **المناصرة** التوقيعة فهي في تحديده **" قصيدة مكثفة موجزة تحتوي على مفارقة، ذات توتر ولها قفلة حاسمة قد تكون مفتوحة، وقد تكون القفلة قاطعة، وقد تكون ومضة شعرية خاطفة وقد تشبه البرقية والملصق واللافتة"**[1].

وفي إحدى حواراته أشار لهذا الاختلاف قائلا:" **كل توقيعة هي قصيدة قصيرة، ولكن ليست كل قصيدة قصيرة توقيعة"**[2] وثانيها هو **الاستنتاج الاصطلاحي** الذي عرفه مصطلح القصيدة القصيرة المكثفة جدا، ويبدو أن مصطلحي التوقيعية والومضة هما الأكثر شيوعا من بقية المصطلحات ومهما قيل في تهدد الأسماء، فإن الأفضل تسمية هي التي قدمها **المناصرة** لأول مرة، لأنه اشتقها من مفهوم **التوقيعات النثرية**، التي تطورت في العصر العباسي: إضافة إلى ومضات من قصيدة الهايكو اليابانية المعتمدة على صفاء الصورة، ومن المقطعات، بل من مفهوم (الأبيجرام = النقش) وبهذا امتزجت خصائص هذه الأنواع التراثية و العالمية في **قصيدة التوقيعة**.

5-6. سماتها:

تتميز القصيدة التوقيعة بمجموعة من الخصائص التي اكتسبت من الطبيعة الشعرية الحديثة من أهمها:

أ- الوحدة العضوية:

قصيدة التوقيعة لا تختلف عن القصيدة الحديثة في صفاتها العامة قامت على الوحدة العضوية، فهي شرط أساسي في بنائها، وهي وحدة متداخلة بل متكاملة في الفعل الشعري وبالتالي الانفعالي الشعوري وينبغي أن يكون للتوقيعة وحدة عضوية مستقلة، لأنها تقدم عالما متكاملا يتمثل في تنسيق جمالي يميزها عن الأشكال الفنية الأخرى **قصة قصيرة** أو **مقالة أو رواية**.

---

[1] د. عزالدين المناصرة، توقيعات عزا لدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة (1962-2009م)، الصايل للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2013م، ط1، ص 204-208.

[2] مدونة ضرغام، شعرية القصيدة القصيرة، العدد 36.

تعتمد بنية التوقيعة على الجمع بين الإجراءات المتناقضة، أي أنها تستند إلى **فكرة التضاد**، وتقوم على قانون التعويض الشعري، **وهي تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصب كلها في بؤرة واحدة لإحداث فعاليتها الجمالية وهي**[1]:

- تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة
- إبراز الاختلاف الدلالي الحاد
- تعطيل الأوزان العروضية الممكنة

ب- **الوزن أو الإيقاع:**

أساس **قصيدة الومضة** في التعبير الشعري هو الأوزان العروضية والقافية دون أن توقف بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخييلية والرمزية: فالقارئ لقصيدة الومضة يقدر على إغفال الوزن والقافية والتحرر منهما مع إبقائها على الإيقاع، فهي تبرهن أن هذا الأخير لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز (كما هو الحال في **قصيدة النثر**)، بل يتداخل في تهيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة.

ج- **لغة قصيدة التوقيعة:**

تتسم لغة القصيدة التوقيعة بالقصد والتركيز والتكثيف، لأنها شكل من الأشكال الحداثة والمناسبة لمقتضيات العصر الحديث ومتطلباته، إن قصيدة التوقيعة تعتبر عن المألوف بكلمات مشتقاه من واقع الحياة المعيشة، خالية من الكلمات المفخمة الرنانة التي يراد منها إثارة الاحترام العاطفي رغبة في التحرر من القيود الخارجية.

هي تعبير شكلي تغلب عليه المعاناة والتمرد والرفض، تستمد منابعها من اليأس والحاجة إلى التعبير الذاتي باللغة الذاتية، فالتناقص والحساسية والغنى هي وظيفة اللغة التي يجب أن تساير تجربة الشاعر.

5-7. تشكلات التوقيعة عند المناصرة:

التوقيعة في شعر **عزالدين المناصرة**، ظهرت منذ ديوانه الأول **"يا عنب الخليل"** الصادر عام 1968م، غير أن هذا الشكل الشعري الذي اتجه إليه **المناصرة** وبتلك العفوية التي وسم بها عددا من قصائده التي تنضوي تحت هذا الشكل.

[1] د. عزالدين المناصرة، توقيعات عزا لدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة (2009-1962م)، ص 206.

فالقصيدة الثامنة من ديوان **" يا عنب الخليل"** تحت عنوان **"توقيعات" "ويبدو أنها أولى القصائد التي نشرها المناصرة ضمن هذا الشكل الشعري فهي مذيلة بالعام الذي كتبت فيه 1964م، وقد شاع من بعد هذا الاستخدام المناصري لهذا العنوان مصطلح التوقيعة في التداول النقدي والأدبي"**[1]

و**المناصرة** أول من أطلق هذا المصطلح على شكل خاص من أشكال القصيدة القصيرة، وبعض الباحثين أشاروا بأن التوقيعة ليست القصيدة القصيرة غير أنها تعد شكلا من أشكالها، الذي يعتمد الصورة المؤثرة في البناء، حيث يتولد الأثر النفسي للصورة المكتملة مع اكتمال القصيدة؛ إما عن طريق الانزياح المتحقق داخل الصورة، أو من خلال الانزياح عن مفردات الواقع، وقد تعبر التوقيعة عن هوية الإنسانية فيما يماثل فعل(**الإمضاء**)، ولعل الدفقة الشعورية تمثل أحد العناصر التي يمكن من خلالها تحديد المفهوم، فالتوقيعة تأتي من خلال دفقة شعورية واحدة في الأغلب، في حين القصيدة القصيرة لا يمكن أن نحدها بعدد محدد من الدفقات الشعورية، ومن ثم أصبحت بمثابة علامة مكتوبة دالة على صاحب الإمضاء في المراسلات والمعاملات الإدارية.

والتوقيعة المناصرية حين أرتبط مفهومها بالتراث الأدبي، لم يكن الأمر عبثيا، فأول التجارب الشعرية **للمناصرة** في هذا الشكل الأدبي (التوقيعة) سيجده المتأمل ضمن مفهوم الإمضاء والتوقيعة:

"السماءُ التي لا تنحني

الأرض التي لا تنكسر

البحر الذي يُغويني

هذا هو الفلسطيني

هذا هو الفلسطيني"[2]

فالتعريف المقدم يجسد الفلسطيني حسب رؤية **المناصرة**، إذ يختزل هويته في الأرض وبحرها وسمائها حيث تتحقق عزته وأنفته الفلسطيني إذا هو الأرض نفسها والسماء نفسها.

وهذه التوقيعة المقتبسة في أخر توقيعة في قصيدة " التوقيعات" المكتوبة عام 1964م، وقارئ بقية التوقيعات يستنتج أن المناصرة يشير إلى مفهوم الارتباط بالأرض نفسه، حيث يتسم الإنسان بسمة المكان

[1] شفيف النوباني- التوقيعة المناصرة- دراسة في الرؤية والشكل والمرجعية جرش، الأردن، الصايل للنشر والتوزيع، 2013 م، ص 243.

[2] د. عزا لدين المناصرة، توقيعات عزا لدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة (2009-1962م)، الأردن، عمان، الصايل للنشر والتوزيع 2013م، ص31.

غير أنه حيز مكاني ضيق:

"طخ خليلي جسد البحر الهالك

برصاصات الغيرة

هل تدري من غضب لذلك

هل تدري

طبعا أهل الغيرة"[1]

إن هذه التوقيعة تبين وتبرز مدى الانسجام بين أبناء المدن الفلسطينية" **فابن الطيرة معروف بحكاية "طخ البحري"، وقد استغل المناصرة شهرة أبناء الخليل بالعناد والتشبث بالرأي، فأقام هذه المفارقة"**[2] كما تناول **المناصرة** "إمضاء" **ابن عكا** على المدينة في توقيعة أخرى وفي بقية التوقيعات من القصيدة نفسها يأخذ الشاعر في مشاهد من حياة الريف الفلسطيني لتمثل مدى ارتباط الإنسان الفلسطيني به

أ- **البناء الخارجي في قصيدة التوقيعة:**

إن **المناصرة** تندرج توقيعات تحت عنوان واحد يجمعها، فإما يدرج عددا من التوقيعات تحت عنوان عام، أو أن ينتقي عنوانا دالا كما هو الحال في" **البلاد طلبت أهلها"** وقد يفصل بين التوقيعة وأخرى من خلال أرقام أو بترك بياض على الصفحة للفصل.

وقد يفرد عنوانا خاصا بكل توقيعة، إلا أن العلاقة بين التوقيعات المجتمعة تحت عنوان تتحدد بثلاثة أشكال:

- **التوقيعة المستقلة:**

وفي هذا الشكل لا ترتبط دلالة التوقيعة بدلالة ما بعدها أو قبلها، ومن ذلك تلك التي كانت عنوان **"توقيعات"** في ديوانه الثاني: **الخروج من البحر الميت،** فلو عدنا إلى المقطوعة الأولى الحاملة للرقم (1) لوجدنا أنها تشير إلى ما انتهت إليه الذات الشاعرة في المنافي من خسران:

"رجعتُ من المنفى

[1] المصدر نفسه ص 07.

[2] شفيف النوباني –التوقيعة المناصرة، دراسة في الرؤية والشكل والمرجعية ص 30.

في كَفي خُفُّ حُنَيْنْ

حين وصلتُ إلى المنفى الثاني

سرقوا منّي الخُفّيْن"[1]

أما التوقيعة الثانية فتحدثت عن عقدة الزعامة وما يمكن أن ينجر من ورائها:

أنت أمير!!!

أنا أمير!!!

فمن تُرى يقود هذا الفيلق الكبير!! "[2]

وبعد تأملنا نلاحظ التوقيعة الأولى، غير مرتبطة دلاليا بالتوقيعة الثانية، ولا يختلف الأمر عن بقية التوقيعات، فهي مستقلة، وفضل الشاعر **المناصرة** جمعها تحت عنوان واحد.

- **التوقيعات المستقلة المحتواة:**

يجتمع تحت هذا الشكل من قصيدة التوقيعة، ما يلتئم في موضوع واحد أو بالأحرى هي تنبع من موقف واحد، غير أنها غير مرتبطة عضويا، فكل توقيعة مستقلة ولا تؤدي في الوقت نفسه دلاليا إلى التوقيعة التالية، ويفرض عليها الإطار العام لقصيدة التوقيعة أن تلتقي معها دلاليا.

ومن أهم وأكثر قصائد التوقيعات المنضوية تحت هذا الشكل قصيدة **"توقيعات في حفل التدشين"**، فهي تحوي في مجموعها تلك المفارقة النابعة من ثنائية الموت والحياة، دون تنافر بينهما، بل يندمجان ليولدا الألم، فالموت يقيم في كل مكان ومرتبط أصلا بالحياة، إنه في الشارع والمقهى وبيت الجيران، وفي حفل التدشين:

"أسير في الشوارعْ

محدقاً في الموت والخرابْ

أسدُّ أنفي بدمي

وأطرد الذباب عن فمي

[1] عز الدين المناصرة، توقيعات عز الدين المناصرة، ابيجرامات شعرية مختارة (1962-2009م)، الصايل للنشر والتوزيع 2013م، ص 165.
[2] المصدر نفسه، ص07.

لكنّه يعود للسردابْ

من يمنع الذباب أن يمرّ في فمي

من يمنع الذباب"[1]

إن الموت يظهر في الحركة الإنسانية **"لتتشكل صورة سوريالية قاتمة تشير إلى واقع قاتم"**[2] و هذه القسوة والقتامة سمة لازمها **المناصرة** في بقية التوقيعات من القصيدة

والتوقيعة الأخيرة فيها ما يشير إلى السابقة على أنها مشاهد تجمعها السوداوية (**القتامة**):

"في قلبي آلاف الأشياء

لا أحكيها، إلاّ للحيطان الصمَّاءْ

أحكيها لحمام الأسرار على الهضبة

أرفض أن أحكيها للسيف المسلول على الرقَبَه

أرفض أن أحكيها للغولْ

ذلك أن لساني يا أحبابي، مشلولْ"[3]

وتقع **قصيدة توقيعات** الواردة في ديوان **المناصرة** الأول **"يا عنب الخليل"** في هذا الشكل، فكل توقيعة تمثل مشهدا من الحياة الفلسطينية، يشير إلى علاقة الإنسان الفلسطيني بأرض فلسطين.

- **التوقيعات المترابطة:**

إن التوقيعات في هذا الشكل تفقد استقلاليتها، فيمكن أن تقرأ كل منها على أنها مقطوعة شعرية مستقلة، وفي هذا الشكل تكون مرتبطة بما بعدها ارتباطا عضويا، بحيث تكملها التوقيعة اللاحقة، فلا تكتمل دلالات القصيدة إلا باكتمال آخر توقيعة، ومن القصائد الممثلة لهذا الشكل بوضوح **"قصيدة البلاد طلبت أهلها"**[4]، تتكون هذه الأخيرة من ست (06) توقيعات، وكل توقيعتين متواليتين تمثلان توازيا دلاليا

---

[1] المصدر السابق، ص 54-55.

[2] شفيق طه النوباني –التوقيعة المناصرية- دراسة في الرؤيا والشكل والمرجعية، جرش، الأردن، ص 547.

[3] عز الدين المناصرة، توقيعات عز الدين المناصرة، ابيجرامات شعرية مختارة، (1962م-2009م)/ الصايل للتوزيع والنشر، الأردن، عمان 2013، ص 56.

[4] المصدر نفسه ص 193.

وإيقاعيا، مع التوقيعتين اللتين تليهما إلى أن تصل القصيدة في النهاية إلى السؤال الرئيس المتمثل في: العودة إلى البلاد، أما التوقيعة الأولى من كل توقيعتين فتطرح سؤالا يتعلق بالفقد **توقيعة1/ توقيعة3/ تقيعة5**، فيما يأتي التوقيعة الثانية من كل اثنتين طرح الإجابة المتعلقة بالتعويض والنيابة عن هذا الفقد، ويتجدد الأمل اتجاه استعادة المفقود **توقيعة2 / توقيعة4/ توقيعة6**.

فالمفقود في التوقيعة الأولى أنجبته خطى الذات الشاعرة، ولقد عوضتها الأصوات المجلجلة في التوقيعة الثانية عن هذا الفقد، والأماني المفقودة من طرف الذات الشاعرة في التوقيعة الثالثة، فكانت في التوقيعة الرابعة محققة، والخامسة جاءت الذكريات المفقودة لتستثير العواطف المتأججة اتجاه الأرض المرتبطة بها:

"يا حمامَ العُلا

يا حمامَ البروج

كيف حالُ القوى بعدنا

وزمانُ تراشقنا الثلوج

وتدعيني أكلّم هذا الحجر

لو تدعيني أكلمُ هذه الملاعبَ قبل السفر

لو تدعيني أُقبّل كعبَ النخيل

قبلَ يومِ الرحيل

فالبلادُ طلبتْ أهلها

وأنا كرياحِ الجنوب

أحنُّ لريحِ الشمالْ"[1]

التوازي الدلالي بين توقيعات القصيدة لم يتوقف، بل أقام التوازي الموسيقي أيضا لحمة أكبر بينها، إذ نجد أن كلا من المقطوعتين الأولى والثالثة تتكونان من ثلاثة (03) أسطر، يتطابق فيهما التركيب النحوي تطابقا كاملا.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية عز الدين المناصرة، الصايل للتوزيع والنشر، عمان، 2018، ط11، المجلد 1، ص 169.

"الأغاني التي أنجبتها خطايْ

سقطتْ في الكهوف

يا رنينَ السيوف

الأماني التي صغتُها في الصبا

ضيّعتها الدروب

يا زمانَ الحروب"[1]

والتوقيعة الخامسة –كما سبق- تبدأ من أسلوب النداء الذي أكملت به التوقيعة الثالثة لتشير إلى مدى الشوق إلى المفقود **"ولئن كانت هذه القصيدة التي حاولت ابراز بناءها على عجل لم توسم بعنوان "توقيعات" إلا أن بناء التوقيعة واضح في كل مقطوعة يمكن أن نقرأ على أنها توقيعة مستقلة تحمل دلالتها الخاصة التابعة من بناءها"**[2].

ب- البناء الداخلي في قصيدة التوقيعة:

لقد كرس **المناصرة** لهذا الشكل من القصيدة القصيرة الحداثية منذ الستينات دون حصرها في المفارقة الاجتماعية العقلية، فكانت العاطفة والتصوير من أبرز عناصرها الفنية، وفي تناول أهم أدوات التوقيعة من خلال عدد من القواعد والبنود، ويدل بل ويكشف على بنية التوقيعة المناصرية بوضوح أكبر:

- **التصوير والمفارقة التصويرية**

التوقيعة المناصرية تستند في الأغلب على التصوير، حيث تستقي الصورة مكوناتها من المكان والإنسان، وهما طرفان حميمان لا يمكن أن ينفصلا عن بعضهما، كيف لا والتوقيعة تجعل الإنسان مفردا من مفردات المكان:

"كانت جرَّتُها بين يديها، حين قلبتُ الجرّة

صفراء، كتفّاح، بيضاء...ومُحْمرَّة

أشهد أنّي راودتُ البنت وكنتُ سفيها

[1] المصدر السابق، ص 167.
[2] شفيق طه النوباني، التوقيعة المناصرية، ص 250.

قلت لها: مرّة!!

وحياتكِ: مرّة

وأموتُ سفيها

لكنْ رفضتْ بعنادٍ كأبيها"[1]

فالإنسان من خلال ما سبق لم يعد مقتصرا على شخصية مرسومة، إن مفهومه يتسع ويستحضر **المناصرة** المثل الشعبي **"اقلب الجرة على فمها بتطلع البنت لأمها"**، فهو تعدي الهوية المقترنة بالمكان (أي المكان الفلسطيني)، ومفردات الطبيعة السابقة أبدت جمال الفتاة الذي يشير إلى التلاحم الموجود بين الإنسان والمكان، ويكتمل رسم الهوية في هذه التوقيعة التصورية بالمشابهة في قوله **كأبيها** جاعلة القارئ يستحضر إلى ذهنه **من شابه أباه فما ظلم**، فالفتاة منصهرة بالمكان وابنة أمها وأبيها والتوقيعة الأخيرة تجعل القصيدة نفسها تشير إلى الهوية الفلسطينية في مكانها.

التوقيعة طبعا تنطوي على إيحاءات عميقة غير أنها تتطلب فهما متفتحا وعميقا للموروث الشعبي، والتراث الأدبي مع أنها لا تحوي مفارقة، وهذا ما يبدو في التوقيعة المناصرية بصورة عامة فهي تحرص على اكتمال الصورة واكتمال رسالتها الدلالية **"وهذا ما يبعد توقيعة المناصرة عن الصناعة"**[2]

"يا صاحبة الهودجْ

أمّي عرجاءْ

وأبي أعرجْ

وأنا أضحك من حزني"[3]

ففي إطار النص نفسه، التوقيعة لا تضعنا أمام مفارقة عقلية داخلية إنها تقدم صورة منزاحة عن المألوف والشائع، آخر سطر شعري استكمل الصورة المأساوية التي وصلها النص ليصور الانفعال الإنساني مع الحالة التي صورها.

---

[1] عز الدين المناصرة، توقيعة عز الدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة، ص 27-28.

[2] ينظر شفيق طه النوباني، التوقيعة المناصرية، ص 251.

[3] عز الدين المناصرة، توقيعات عز الدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة، ص 11.

- **مرجعية التوقيعة:**

التوقيعة المناصرية كما هو حال شعره بصورة عامة، لا تنسلخ عن المرجعية التراثية والشعبية، **فالمناصرة** على رؤيته الأدبية إلى الموروث الشعبي والتراث القومي، في محاولة عميقة منه لإعادة إنتاج هذا الموروث وفق امتداده في المكان والرموز التراثية في توظيفها تكون أكثر التصاقا بالموقف الأدبي من حركة سير التاريخ.

وإن كانت القصيدة الطويلة الصق بتوظيف الأسطورة والرموز التراثية، فالتوقيعة ألصق بتوظيف المثل والبيت الشعري أو الفكرة الشائعة لدى المجتمع، وكل هذا ينبع من المساحة النصية المحدودة للتوقيعة.

رجعتُ من المنفى

في كفّي خُفُّ حُنَيْنْ

حين وصلتُ إلى المنفى الثاني

سرقوا منّي الخُفّيْن [1]

إن هذه التوقيعة ذكرتنا وأعادتنا إلى المثل الشائع **"عاد أبي بخفي حنين"** مقيمة بذلك انزياحا دلاليا فهو يشير إلى الخسارة الممكن وقوعها لأحدنا، لكن التوقيعة لمحت إلى درجة أعلى من الخسران، فحتى الخفين لم يتمكن المنفى من الاحتفاظ بهما.

[1] عز الدين المناصرة، توقيعات عز الدين المناصرة، أبيجرامات شعرية مختارة، ص 165.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: شعرية التوقيعة في ديوان يا عنب الخليل لعز الدين المناصرة.

1- شعرية العتبات

2- شعرية اللغة

3- شعرية الصورة

4- شعرية الإيقاع

5- توظيف الرموز

1- شعرية العتبات:

العنوان ليس عنصرا هامشيا، بل هو ذو أهمية في التشكيل الدلالي فهو نظام سيميائي ذو أبعاد رمزية تستهوي المتلقي لتتبع دلالاته ويعتبر "**إشارة تواصلية لفضاء نصي واسع يحتمل التأويل والتفسير**"[1]، وفي هذا الصدد أدلى كل من **ب. براون و ج. يول « P. braun & J. yoll**»حين قالا "**للعنوان وظائف في التحديد والإيحاء ومنح النص الأكثر قيمته، فهو بالتالي يسهم في تحديد هوية النص الذي ندرسه** "[2] ، ورغم ذلك يجعل بعضهم العنوان نصا مستقلا عن جسد الخطاب الذي يعنونه استقلالا لا ينفي علاقته به، ولكن ينفي اختصار هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه من العنوان إلى استخدام فيما " **يشبه الإحالة الآلية من الأول إلى الثاني دونما أدنى تدخل من المتلقي في إنتاج هذه الإحالة** " [3].

أما **رولان بارت «Roland Barthes »** فيرى أن للعنوان، وظيفة إغرائية "**إذا أنه يفتح شهية المتلقي للقراءة**"[4].

إذا يؤدي العنوان لتحقيق الانسجام من خلال مساهمة المتلقي في التأويل وبعض النقاد يرون أن العنوان هو "**الذي يخلق النص حيث يتآزر مع المتن**"[5].

فالعنوان يدفعنا إلى احتمالات "**وتصورات تمارس أثرها في موقف المتلقي من النص**"[6]، ويجسد كل من العنوان والمقاطع المكرورة **"مفتاحا من مفاتيح النقد الموضوعاتي الذي يسعى لتحديد البنيات الدالة في النص للوصول إلى بنية كلية** "[7].

إن العنوان جزء هام من النص وفضائه، وهو بداية ما يشغل حيزا على الورق، ويتصدر أغلفة الدواوين والمجموعات الشعرية، والقصائد على حد سواء.

والعنونة الشعرية تركيب لغوي مختصر، ينظمه الشاعر بأسلوب شاعري جذاب، يعبر في الأغلب عن مضمون العمل الشعري "**وهو نص موازٍ أو مقطع في أول النص يحدد الرؤيا الشعرية**"[8].

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، المكتبة الوطنية، عمان، 2001 م، ط1، ص 53.
[2] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشغيل البصري، مجلة فصول، م 15، ع 2، 1996، ص 100.
[3] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 م، ط 1، ص 15.
[4] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص 100.
[5] روبرت شولز Robert Scholes، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، 1993 م، ط 1، ص93.
[6] سامح الرواشدة، الشعرية في السرد -دراسة رواية أنت منذ اليوم- مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، م 15، 2000 م، ص 90-91.
[7] عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994 م، د ط، ص 52.
[8] عز الدين المناصرة، غاية الألوان والأصوات، إعداد زياد أبو لبن، دار اليازوري، عمان، 2006 م، ط 1، ص 273.

وتتمثل أهمية العنوان بتعامل المتلقي مع العمل الشعري وهو بالنسبة للكتاب **"كالاسم للشيء به يعرف بفضله يتداول، يشار إليه، ويدل عليه في الوقت نفسه يسميه العنوان – بإيجاز يناسب البداية – علامة ليست من الكتاب جعلت له لكي تدل عليه"**[1].

والعنوان لا يسبق إعداد القصيدة، إنما يولد معها **"حينما أشرع بالكتابة أكون في ذروة الحماس – يكون عنوان القصيدة قد ولد مسبقا"**[2]، ففي لحظة الإبداع الشعري يولد العنوان إنه **"لحظة التوهج الروحي والفيسيولوجي يتفق فيها الزمان مع المكان "**[3].

وعند تفحص وتأمل عنوان المجموعة الشعرية يا **عنب الخليل**، محل الدراسة، فإننا نجده يتكون من أداة النداء (**يا**) والمنادى (**عنب**) مضافا إلى كلمة (**الخليل**)، ومن المسلم به أن أداة النداء (**يا**) تستخدم لنداء البعيد والقريب، وأخال أن المناصرة استعملها للدلالة على البعيد، فهو ينادي بعيدا وليس قريبا؛ فالخليل وعنبها بعيدان عن الشاعر **الغربة عدم دخوله فلسطين**، لكنهما قريبان من قلب وعقل المناصرة، إنهما يعيشان داخل جسده وتفكيره.

وبذلك فإنه يتجاوز طبيعة النداء المباشر؛ لأن الشاعر عبر هذا النداء المجازي حدود الزمان والمكان.

أما المنادى "العنب" فيشير إلى الخليل خاصة، وفلسطين بصفة عامة كيف لا؟ والشاعر يبدو من خلال ندائه متحسرا ملهوفا، عله يستجاب له، وبالتالي ينقذ ذلك العنب المسلوب، وتلك الأرض المستعمرة.

إضافة فكلمة "العنب " تحيلنا إلى تلك الخيرات العميمة في الخليل، غير أنها ذهبت إلى غير أهلها، لذا يتساءل الشاعر حزينا لكن دون فائدة: أين أنت يا عنب الخليل، وما حدث لك؟، ليصل به الأمر أن يتمنى في قصيدته: ألا يثمر عنب الخليل، وإن وقع ذلك، فيتمنى أن يكون سما على الأعداء الغاصبين.

وعلى الرغم من أن فضاء العنوان ضيق ومختص **بعنب الخليل**، إلا أن المتتبع لإشارات النص يدرك أن الشاعر قد أبعده عن حيزه الضيق إلى فضاء أرحب وأفسح، لأنه شمل فلسطين جلها ماضيا وحاضرا، بل أنه غاص في أغوار فلسطين الكنعانية، ومن هنا فإن الجزء دل على الكل، وانتقل من الخاص إلى العام، وهذا يجعل المجال مفتوح للتأويل، فالعنوان يحتوي على بنية شمولية دالة على فلسطين كلها، وما وقع فيها من أحداث مأساوية، وبذلك ينزاح هذا الرمز **عنب الخليل** إلى مفتاح نلج من خلاله إلى أعماق النص الذي يرصد مأساة دامت أكثر من ستين عاما.

---

[1] محمد عبد الله، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ت، ط 1، ص 15.
[2] عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، دار المجدلاوي، عمان، 1993 م، ط 1، 81.
[3] عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة المؤسسة العربية، بيروت، 2000 م، ط 1، ص 331.

إن العنوان قد ساعد في خلق حالة من الترابط بين أجزاء النص وعلاقاته به، مما أدى إلى استيعاب الخطاب وإدراك بنيته الكلية ورؤيته العامة، التي تصف معاناة شعب بأكمله على أرض تنزف جراحها، مستعمرة وهي تهتف: **يا عنب الخليل،** عسى أن يلبي أحد النداء، ويخلص العنب من قبضة استبداد الغاصبين "**المناصرة مازال طريدا يحمل في ذاكرته .الذاكرة الوطنية السلبية .فهي الفردوس المفقود انه يعيش الغربة المرة فهو لم يعش سوى ثمانية عشر عاما .حيث توجه عبر مطار قلنديا في القدس إلى القاهرة للدراسة الجامعية .وفي عام 1967م احتل الكتاب الصهيوني جل أرجاء فلسطين ولم يتمكن المناصرة من العودة بعد حرب حزيران 1967م**"[1] و بذلك يكون قد عاش "**زمن فقدان المكان، أو زمن فقدان البيت الأليف، زمن الحروب التي تخرب و تهدم زمن الاحتلال، و زمن النفي السياسي من الأهل و الوطن**"[2]، وطبيعي جدا أن تتصدر فلسطين بمدنها قراها هذه الشعرية المكانية، ويتصدر عناوين الدواوين الشعرية:

يا عنب الخليل 1968 م، الخروج من البحر الميت 1969 م، مذكرات البحر الميت 1969 م، كنعانياذا 1983 م، كذلك الأمر بالنسبة لعناوين القصائد وتحديدا في مجموعته **يا عنب الخليل**: نجد عنوان **جفرا في سهل مجدو** ومطار **قلنديا، كنيسة القيامة**.

فالعنوان مثلها يثير القارئ ويمده بدلالات وشحنات على اعتبار أنه العلامة اللغوية الأولى للنص، بقدر ما يسعى لمراوغته وإلحاح الشاعر على عنونة نصه بأسماء أماكن ومدن، هو إشارة منه لربط نصه بالتاريخي والاجتماعي.

وتنقسم العنونة إلى قسمين من حيث الدلالة:

1-1. **العنونة الصريحة والمباشرة:**

وهي التي تدل على طبيعة القصيدة الشعرية، وبشكل مباشر إلى موضوعها وتضم:

1-1-1. **أسماء الأمكنة:**

انطلق الشاعر **عز الدين المناصرة** من المكان الفلسطيني، متخذا صرخات الاحتجاج الرهيفة، التي يطلقها في جل قصائده وآلامه ومعاناته التي أوغرت في ثنايا الجغرافيا العربية، ووظف المكان في شعره فنيا ونفسيا، فمن خلال تعدد الأمكنة وسعتها فإن المكان يمارس وجودا فسيحا ودلالات مكثفة نتيجة إبداع الشاعر في نصه، **المناصرة** مرتبط بالأرض ارتباطا عضويا؛ إنه ابن مدينة الخليل، ومن مواليد قرية بني

[1] ينظر د بنان صلاح الدين، أيقونة فلسطين الشعرية (قراءات في شعر عز الدين المناصرة)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2014 م، ص 157.
[2] يمنى عيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب بيروت، د ت، ط 1، ص 11.

النعيم، حيث عاش وسط أحضان عائلته أجمل أيام حياته إنها بيئة فلسطينية جميلة وهادئة، ترعرع وكبر، بل شب على حب الوطن والأرض والطبيعة **"كل ذلك حفر في ذاكرة الفتى شعرية التاريخ والأمكنة"**[1]

ومما يلاحظ على عنونة المجموعة الشعرية بشكل عام، والقصائد بشكل خاص، فقد تلازمت وسيطرت العنونة المكانية؛ لأن العناوين العامة والفرعية بمثابة عتبات مضيئة ودورها يتمثل في الإشارة إلى **"دلالة أو دلالات معينة، يحملها الجزء الذي يحدده من النص، مع ارتباطها بشكل عام، بدلالة العنوان الرئيسي "**[2].

وعموما إن الشاعر المناصرة لم يستعمل لفظ فلسطين مباشرة سوى سبع مرات فقط في جميع أعماله، وهذا يدل على بلاغة شعرية الحداثة في تجنبها للشعرية المباشرة.

1-1-2. أماكن فلسطينية:

من القصائد الواردة في المجموعة "يا عنب الخليل " قصيدة **جفرا في سهل مجدوا**؛ وسهل مجدو سهل خصب في شمال فلسطين، وتؤكد بعض النصوص: الإسلامية واليهودية وكذلك المسيحية على قيام معركة كبرى فيه للتمييز والفصل بين الحق والباطل، وتسمى هذه المعركة قديما وحديثا بمعركة **"هارمجدون"**[3]، كذلك هناك إشارة واضحة إلى بشارة السماء في سورة الإسراء **"وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرًا"**[4]، وهذا ما تجسد في قصيدة **كنيسة القيامة:**

"موعدنا غدًا كنيسةَ القيامة

نُفرّقُ القروشَ والشموعَ والنذور

نشمُّ طلْعَ النور...

موعدُنا غدًا يا شمعتي كنيسةَ القيامة"[5]

---

[1] ينظر: عباس المناصرة الشاعر العربي الكبير عز الدين المناصرة، أرشيف أخضر، دار الجرير، عمان، 2008 م، ط1، ص 13 –18.
[2] يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي، للشعر الحداثي (الأهمية والجدوى)، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2002/1 م، عدد 07، ص 55.
[3] ينظر: محمد إسماعيل المقدم، خدعة هارمجدون، دار بلنسية، الرياض، 2003 م، ط1، ص 34.
[4] سورة الإسراء، الآية 07.
[5] محمد عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2015 م، ط11، ص 85 –86.

3-1-1. أماكن عربية:

للأماكن العربية حظ وافر في عنونة قصائد الشاعر المناصرة، فقد تنقل في الوطن العربي شرقا وغربا، فمن الأردن وسوريا ولبنان إلى مصر وتونس والجزائر والمغرب، فكان ديوان **قمر جرش كان حزينا 1974** م، وديوان **حيزيه ... عاشقة من رذاذ الواحات 1990 م**.

أما من مجموعته **يا عنب الخليل** قصيدة **زرقاء اليمامة** تلك المرأة العربية التي تتصف بحدة البصر، وأصبحت رمزا لكشف المستور، ويعد المناصرة أول من وظف هذا الرمز، فقد نشرت قصيدته **زرقاء اليمامة** في مجلة الآداب اللبنانية في ديسمبر سنة 1966م أي قبل أن ينشر **"أمل دنقل ديوانه زرقاء اليمامة بعامين"**[1].

وقصيدة **خان الخليلي** فهو يحكي فيها قصة ذلك الرجل الذي غادر مدينته، واتخذ القاهرة مقرا له، وأقام فيها خانه **خان الخليلي** والآن هو سوق شهير في القاهرة.

وفي هذه القصيدة جمع المناصرة بين القصيدة العمودية إلى جانب قصيدة التفعيلة مع قصيدة النثر والشعر الشعبي.

"قام الخليلي، تَرَكْ حبيبتْو، في جَبَلْ جوْهرْ، حَمْرا العيونْ

النيلِ قَلّلوُا، وحِيْاةْ عُيوني، راح تبقى هُوني، يا ابنِ الخليلْ

صوتكْ حنيني، يا فلسطيني، يا بو العلاما، على الجِبينْ

إيَّاكْ تطاطي، لأيّ واطي، على البواطي، إياكْ تلين"[2]

إضافة إلى قصائد **بين الصفا والمروة** في جزيرة العرب (مقهى الريش)، فالشاعر عدد جميع الأماكن التي حط رحاله فيها (المنفى)، إلا أن علاقته بها تختلف من مكان لأخر، فالأماكن جميعا كانت بمثابة استراحة لمحارب يأخذ نفسه فيها، ثم يواصل سيره اتجاه المكان الأول أي باتجاه فلسطين (الوطن الأم).

[1] ينظر: أحمد عرفات، توظيف الموروث في ديوان يا عنب الخليل (عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات)، م س، ص 297.
[2] محمد عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، د ت، ط 11، ص 114 – 115.

4-1-1. أماكن أجنبية:

ولقد كانت هذه الأخيرة حاضرة في مجموعته **يا عنب الخليل** منها قصيدة **وداع غرناطة** والتي كتبت في القاهرة – وفيها يعرض الشاعر لمشهد خروج العرب من الأندلس؛ مركزا على مشهد بكاء أخر الملوك **أبو عبد الله الصغير** وموقف القائد العربي **موسى بن أبي الغسان** الذي أبى التسليم والاستسلام.

"إبْك مثلَ النساءْ

النساءُ تركنَ البكاءْ

قربَ باب الخليلْ

أيّها الهاربُ الذليلْ"[1]

إلى أن يقول الشاعر:

"الفعلُ لافتاتٌ ودمٌ سريّ في الأقبية.

يا موسى بن أبي الغسان،

يا غلطةَ الوداع يا شجرةَ الشقاق"[2]

2-1. عناوين انزياحيه:

العناوين الإنزياحية تحيل القارئ إلى دلالات مغايرة تتفاعل مع نصوص خارجية سابقة منها:

1-2-1. **العناوين الاستعارية:**

ويصوغ الشاعر من خلالها مفارقة تتصل بتجربة معينة، وعند قراءة القصيدة يجد القارء نفسه خلاف ما يشير إليه العنوان، ولناظمها قصد مغاير.

وقصيدة **غزل إلى نخلة الملح** وفيها يتغزل بنخلة الملح، وفي مضمونها إشارة إلى قصة هلاك قوم لوط عليه السلام، كما نجد الشاعر يخالف المتعارف عليه في المأثور **الباب إذا ذهبت منه الريح** فلا توصده بل (اخلعه).

[1] محمد عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، د ت، ط 11، ص 33.
[2] المصدر نفسه، ص 35.

وقد يكون العنوان غير مباشر، إلا أنه يسلمنا إلى دلالات تأويلية، فكلما تقدم المتلقي في القراءة تجلى المضمون؛ كما هو الحال في ديوان **يا عنب الخليل،** فهو يتجاوز طبيعة النداء المباشر للباعة لتسويق العنب الخليلي، لأن المناصرة عبر خلال النداء عتبات الزمان والمكان.

2-2-1. **عناوين حكائية:**

وهي المتضمنة للأسلوب الحكائي الإنشائي، وتتناص مع الموروث بإشكاله المتعددة، فهي قصيدة جفرا في سهل مجدو ا، ماذا تفعل؟ وهل اقتربت المعركة الفاصلة **هارمجدون؟**

أما قصيدة ذهب الذين أحبهم، فقد حاكى الشاعر **المناصرة** تجربة الشاعر العربي الجاهلي **عمر بن معد يكرب الزبيدي**:

"ذهبَ الذينَ أحبهمْ وبقيتُ مثلَ السَّيفِ فَرْدا"[1]

3-2-1. **عناوين دلالية:**

وهي تتجاوز الدلالة المباشرة، وتتضح من خلال تقنية السرد المباشر، وهذا ما ظهر تطبيقا في قصيدة **وداع غرناطة** لأن فيها إشارة وتلميح إلى المأساة الأندلسية المتكررة من جديد في فلسطين.

أما لغة العنونة في مجموعة **يا عنب الخليل** فمعظمها جمل اسمية، وإن اختلفت في تركيبها النحوي من اسم مفرد وموصوف، وتركيب بالإضافة (مضاف ومضاف إليه).

4-2-1. **العناوين المفردة:**

وهي المتكونة لفظ واحد (مبتدأ يحتاج إلى خبر)؛ ومن ذلك نذكر قصائد: **توقيعات، الأفعى، خيانة، الأسوار**.

5-2-1. **عناوين مركبة:**

تتمثل في جمل اسمية أو فعلية، خبرية أو إنشائية منها **قراءة أولية لطريق العين، في الرد على الأحبة، غزل إلى نخلة الملح**.

[1] د. نعيم عودة، تعليق على قصيدة عمر بن معد يكرب الزبيدي، دنيا الوطن، 21 / 11 / 2013.

1-2-6. **التكرار**:

والمراد منه إعادة التوازن وتكثيف الدلالات، إضافة إلى تأكيد الإيقاع من ذلك:

قصيدة **الرحيل إلى حيث ألفت، لا ترحلي ...لا ترحلي**، ولفظ **عنب الخليل** الذي تكرر في عنوان الديوان وكعنوان لقصيدة في المجموعة نفسها، كذلك الأمر بالنسبة لمفردة **مقهى؛ المقهى الرمادي، مقهى ريش**، وتكرر العنوان في مجموعة **يا عنب الخليل** أيضا بين **توقيعات** وتوقيعات **مرئية**.

إن شعرية العنونة عند المناصرة تعد بحق عتبة لغوية تشابكت معها عتبات أخرى؛ لتيسر عملية القراءة وتعمق الثقافة، فالعنوان "**من خلال طبيعته المرجعية والإحالية، يتضمن غالبا أبعادا تناصية، فهو دال إشاري وإحالي يومئ إلى تداخل النصوص وارتباطها ببعض المحاورة والاستلهام، ويحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة لها، ويعلن كذلك عن قصدية المنتج أو المبدع وأهدافه الإيديولوجية والفنية، إنه إحالة تناصية، وتوضيح لما غمض من علامات، فهو إذن النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص**"[1].

ولكن في بعض الأحيان لا نجد ذلك الارتباط بين **العنوان و النص** أو بين عنوان الديوان و بعض القصائد ولا يتقاطع مع مضمونها بشكل واضح، وقد يعود ذلك إلى أن القصائد كتبت في سياقات و أزمنة مختلفة، فهي لا تمثل حالة شعرية واحدة، ولابد أن نشير أن ديوان **يا عنب الخليل** لعز الدين المناصرة، لتسميته سبب و يعود ذلك إلى أغنية تراثية من بلدة بني النعيم، ثم نقلت إلى الأردن؛ فحين غادر المناصرة فلسطين عام 1964م إلى مصر، ومنع من دخول فلسطين حتى اليوم، وفي عام 1982 م (عام النفي و الإبعاد)، كان الشاعر يعيش في شمال إفريقيا، غنت له نساء بلدة بني نعيم الخليلية رباعيات تسمى **المنصوريات** و مفردها **منصورية**، كل رباعية متحدة القافية، و تختلف قافية كل رباعية عن الأخرى منها ما يلي:

"يا ظَريفَ الطُولِ يا عنبَ الخليلْ

صيتك يا مْهيري وصل للجليلْ

لَروحْ للقاضي وْجيبْ الدليلْ

هذا عزّ الدّين ما عَنْدوْ بديلْ"

[1] يوسف زروقة، الكنعنة الشعرية (عز الدين المناصرة شاعر المكان الفلسطيني الأول)، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، ص 158

إلى أن تقلن (تغنين):

"يا ظَريفَ الطول وين الجزايْرْ

ما حطْ الكحلْ والقلبْ حايرْ

لقطعْ سبعْ بحورْ وشريْ حرايرْ

هذا عزّ الدينْ رْاعيْ الضمايرْ"

وحين صدر ديوان الشاعر **المناصرة يا عنب الخليل 1968**، أهداه الشاعر الأردني اللهجي **سليمان عويس** الرباعية التالية:

"خليليْ عنبْ دِيرتْنا خليليْ

عشقتُوْ مثل ما بَعشقْ خليليْ

أنامْ الليلْ واتْهنّى بْمناميْ

مَا دامْ الأرضْ يزْرَعْها خليليْ"[1]

2- شعرية اللغة:

لقد وجد الشعراء المعاصرون أنفسهم أمام عصر تغيرت فيه المفاهيم السائدة، ضمن مجتمع مشغول بحاجاته المادية وتقدمه العلمي والتكنولوجي، وبتجريد العالم من أسراره...، المجتمع فقد الإحساس بروح الشعر نتيجة اجتياح التكنولوجيا العصرية المحتوى الحضاري للإنسان، فجاءت الصرخة، احتجاجا على العصر وروحه، وكانت الثورة ثورية شعرية بداية ولغوية أساسا.

وبما أن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، والشعر هو أساس الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، **"ولغة الشعر هي الوجود الشعري، التي يتحقق فيها انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا"**[2]، تعد اللغة مكونا وشاغلا شعريا مركزيا في تجربة عز الدين المناصرة؛ فقد **"نجح في نحت مفرداته من حجارة اللغة الشعبية واللهجات العامية، وإن كان أحيانا يبالغ في جرأته حتى تكاد تبدو في ذاتها فيستخدم ألفاظا يصعب الدفاع عن جماليتها، في السياقات التي استخدمت فيها...، على أنه**

[1] ينظر رامة سعيد، دنيا الوطن الإلكتروني، 29 / 11 / 2011.

[2] السعيد الوراقي، لغة العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، در النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984 م، ط 3، ص 05.

رغم ذلك صياد ماهر للسياقات العامية والشعبية من أجل تفصيحها وتوظيفها في القصيدة"[1]، وهو ما ينبئ على أن الشاعر المعاصر و**عز الدين المناصرة** تحديدا، يؤكدون على ضرورة العلاقة بين الشاعر وجمهوره، حتى يقال أنه **"شاعر حرص على أن تكون لغته واضحة مفهومة قريبة من المستمع"**[2]، و**عز الدين المناصرة** لا يؤمن بقداسة اللغة القاموسية **"القضية مربوطة بالشعر أو ما نسميه شاعرية الشعر، نعني بالشاعرية كمية الشعر في الشعر، لهذا يحاول دائما في اللغة أن يتعامل بما ينسجم مع تطور القصيدة بشكل طبيعي مع الحالة النفسية"**[3].

كما أنه يرى أن أبرز ظاهرة في **قصيدة التوقيعة** هي الميل إلى ما نسميه **"بتبريد اللغة الشعرية، فإن وجد توتر شعري بأساليبه المتنوعة في نصوص كثيرة، فإن الميل العام الأبرز هو التأمل الهادئ للأشياء، فاللغة المستعملة ذا معجم متعدد (غنائية، سردية، يومية...)، لكن الاهتمام باللغة السردية جعل النص ينزاح إلى التبريد"**[4].

وقد تميزت لغة قصيدة التوقيعة بجملة من الخصائص سنحاول التوقف عند بعض ملامحها فيما يلي:

2-1. توظيف اللغة الرعوية:

ينتصر **عز الدين المناصرة** للمشهد الرعوي حيث يصفه ويرسمه، بل ويعانقه، فيستخدم اللغة الملازمة لهذا المشهد، أي لغة الحركة والبداوة والصباح المشع بالنداوة، والسحب المرتحلة أبدا، وعن هذا الاستعمال به يقول **شربل داغر**: **"فالشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة لا يعود إلى المشهد الرعوي وحسب، بل إلى لغته أيضا، هذه اللغة المحكية المشبعة والمكتنزة بخبرة الحياة ودفق الإحساس، يعود إلى هذه اللغة، لكن هذه العودة ليست حيلة أسلوبية بأي حال إنها من صميم المشهد، يستحضرها مع العدة التراثية القديمة الحية للكنعانيين الفلسطينيين"**[5].

فمعظم قصائد المناصرة، فيها استخدام جلي للغة الرعوية من خلال رسمه لمختلف المشاهد الرعوية، والتي تنتمي إلى الحقل الرعوي، ومن نماذجها ما نجده في استهلالات بعض القصائد: منها قصيدة **أغنيات كنعانية**:

---

[1] عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية، بيروت، عمان، 1992 م، ص 197.
[2] عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص 35.
[3] المرجع نفسه، ص 451.
[4] إيمان محمد الصالح بن أوذينا، قصيدة النثر العربي، (عز الدين المناصرة نموذجا)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2013 م، ط 1، ص 147.
[5] عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 1992 م، ص 95.

"وأمُّ الغيثِ، نامت سواقينا

وداستْ زرعَنا الغربي،

جواميسٌ عِجافُ القلبِ ترعى في روابينا.

لأنَّكِ في منامي ظُلَّة أغفو إليها،

إن جَفَتْني الشمسُ... وابتسمتْ ثناياكِ"[1]

وفي مشهد يدل على صورة مفردات تؤاخي المكان الرعوي، بما يحتوي من رموز أو يحيل لرمز من الماضي كقوله في قصيدة **لا ترحلي**:

"-هل أنت تشتاقينَ للنهرِ المقدس والعذاب.

-هل أنت تشتاقينَ للأرضِ الخراب.

أم رؤيةِ الولدِ المعذَّب قاطعًا صحراءَ تيهْ

لا تسأليهْ"[2]

فالألفاظ **النهر المقدس، الأرض الخراب، صحراء تيه** تحيل إلى الطبيعة الرعوية التي استقى منها **المناصرة** ألفاظه وعباراته.

"ولم يكتف الشاعر باستخدام عبارات وألفاظ تنتمي إلى الحقل الرعوي فقط بل استخدم القروية أو الرعوية توظيفا صريحا يؤدي إلى الإفصاح عن المشغل الرعوي، وتمثله كبؤرة نصية تنبثق منها الدلالات والصور وتوزع في أطراف النص"[3]، وقد حاولت أن اقتنص تلفظا صريحا فوجدته في مقطع من قصيدة **قفا ...نبك**:

"الخيرُ - ينتظمُ البلاد: بلادَ كنعانَ السخيةْ

من بَعْدِ أعوامٍ عِجافْ.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 66

[2] المصدر نفسه، ص 101.

[3] ينظر: عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني. قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 95 - 96

عادتْ إليك مزارعُ التفّاحِ من فرحٍ صبيّةْ

كانت على النبعِ الذي أحببتَهُ"[1]

لقد رسم الشاعر مشهدا رعويا يصف من خلاله عودة الأمل والتفاؤل لبلاد كنعان (فلسطين)، فالمناصرة يربط بين المكان الرعوي وبعده التاريخي، أو بعبارة أخرى بين الرعوية والكنعانية، ليؤكد مدى التواصل الوثيق بأرضه ووطنه الأم فلسطين، وهو يؤكد باستمرار على أنه شاعر رعوي **"أحافظ على بساطة رعوية حديثة في مواجهة عدوانية المدن الكبرى، وتشير إلى الإنسان المعاصر بتحولها عبدا للآلة"**[2].

2-2- تفصيح اللغة اللهجية:

ولّدت لغة الحياة اليومية أو اللغة الشعبية لدى **المناصرة** في قصائده ظاهرة تسمى **تفصيح العاميات**، ويقصد بها **"إحياء المفردات والتعابير المحكية، ذات الحضور المؤثر في لغة الحياة اليومية، ونقلها إلى نسيج الشعر الفصيح"**[3].

ولقد عقّب **المناصرة** على هذا المسعى الشعري قائلا: **"لقد بدأت ظاهرة تفصيح العاميات، مبتكرة في شعري منذ منتصف الستينات، والسبب إنني لم أنظر إلى اللغة الشعبية كلغة ثقافية فقط، بل هي جزء من روحي وقطعة من كبدي، لهذا التجأت إلى الاشتقاق والنحت من الأفعال العامية، الأكثر حيوية من الأفعال القاموسية، وهي أيضا ليست بعيدة عن الفصاحة كما يتصور البعض"**[4].

إن المناصرة ينظر إلى اللغة بوصفها أداة قابلة للتطور، ولا يراها بوصفها لغة النحاة والقواميس، ومن خلال هذا قام الشاعر بإحياء عشرات المفردات التي دخلت الشعر الحديث، ولم يقتصر استعمالها عنده، بل انتقلت إلى شعراء آخرين ساروا في السبيل ذاته، بعدما استهله بجرأة نادرة، لكن مبنية على وعي وتصور شامل للشعر، وقد حاولنا أن نتلمس هذه الظاهرة **تفصيح العاميات** من خلال بعض القصائد من ديوانه **يا غيب الخليل**.

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 20.
[2] عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ الأمكنة، ص 438.
[3] محمد عبيد الله، (عز الدين المناصرة: مفاتيح وإشارات)، ضمن كتاب: أبو لين زياد: (غابة الألوان والأصوات في شعر المناصرة)، ص 14.
[4] عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص 600.

أ- **الصورة الأولى:**

على وزن (**فعلل**) مكررة الأول والثاني، وهي ظاهرة جلية في شعر **عز الدين المناصرة**، ومن أمثلة ذلك: (**طقطق، شرشر، مضمض، فكفك**...)، ومن ذلك فعل (**فكفك**) وهو كثيرا ما يفك التضعيف ليس بالحرف المضعف فقط، بل بتكرير الحرف الأول، وفي مقطع من قصيدة (**جفرا في سهل مجدو**) يقول:

سأفكفكُ أزْرار قميصِ الوردةِ سرًّا في الليلْ

فمُها كالسمكةِ وردةُ هذا الليل

فتوشوشُ في الفجرِ شقيقَتها بكلامِ عيبْ[1]

فالتعبير برومانسية في هذا المقطع جعل كلمة (**فكفك**) أقوى في ولاتها من (**فك**) لما في الفعل الأول من تكرار صوتي لحرفي (**الفاء**) و (**الكاف**)، مما يعطي تراخيا زمنيا وإيقاعا حركيا، يتطلب وقتا أطول من (**فك**)، وهذا ما جعل الشاعر يختار الفعل (**وشوش**) بدل (**همس، باح، ناجى**)، لما لحرف (**الشين**) المكرر في السطر ثلاث مرات من تنغيم صوتي[2].

ب- **الصورة الثانية:**

على وزن (**فعلل**) ذات الجذر الرباعي، وفيها نجد أن الشاعر استخدم مجموعة من المفردات العامية ذات الجذور الرباعية، وذلك بعدم تكرار واحد من حروفها، وهذا يدل على أن اختيار الشاعر لسبب غير صوتي أو إيقاعي في الكلمة، وفي هذه المجموعة نذكر فعلين هما: **تشعبط، تمنجق**، ولقد وردا في مقطع من قصيدة **غزال زراعي** في قول الشاعر:

"عنب دابوقيٌّ(*) يتشعبطُ أكوازَ الرمَّانْ

ـقالت: لكنْ يا هذا

هذا عنبٌ منذورٌ لحبيبي

ومضت تتمنجقُ في حقلِ الزيتون."[3]

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 37.

[2] ينظر: د. طارق عبد القادر المجالي، توظيف اللهجة المحكية والتراث الشعبي في أعمال عز الدين المناصرة الشعرية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية، 2006 م، مجلد 3، عدد 1، ص 15.

[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 12.

(*) دبق: الدبق: حمل شجر في جوفه كالغراء لازق يلزق بجناح الطائر فيصاد به، فدبقتها تدبيقا إذا صادتها به وقيل كل ما أزق به شيء فهو دبق مثل طبق، نقلا عن: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، 2003 م، ج 5، د ط.

فعند إمعان النظر في الفعل **تشعبط** نجد أن الشاعر وظفه بمعنى الصعود من الأسفل إلى الأعلى، وهو صعود تلازمه المشقة والعناء، فصاحبه بحاجة إلى استعمال اليدين والرجلين في الصعود، ومحاولة احتضان المراد تسلقه.

لقد وظف الشاعر المناصرة لغة الحديث اليومي وكان هدفه من ذلك ما حققته من درجة الشاعرية، فهو توظيف حقق الكثير من الجماليات في قصائد المناصرة؛ مما جعلها قريبة من إنسان المنطقة العربية وحقق بها الغيات التواصلية معه، وفي ذلك خرق للأداء الشعري التقليدي.

2-3. الحقل المعجمي:

يؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، يقوم على التكرير أي على "**إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف أو شبه مرادف في النص**"[1].

والتكرار مفردة أو جملة تدل على سيطرة هذا "**العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر وشعوره**"[2].

وفي قصيدة **يا غيب الخليل** تكررت مفردة **سمعتك** أربع مرات، ولفظة **ليل** تسع مرات، وتركيب **عنب دابوقي** عشر مرات، إضافة إلى مفردة **خليل** فثلاث مرات، وعبارة **أغنية خليلية** أربع مرات، كما كرر الشاعر بعض الأساليب اللغوية كأسلوب التعجب الوارد ست مرات، وبعض الحروف كحرف الجر **من** والجمل الفعلية والاسمية وغيرها.

ومن أمثلة ذلك مقطع ورد في قصيدة **يا عنب الخليل**:

"عنبٌ دابوقيٌّ كرحيقِ النحلِ على يافطةٍ بيضاء

عنبٌ دابوقيٌّ يتدلّى من عبّ الداليةِ كقرطِ الماسْ

عنبٌ دابوقيٌّ لا يشبهَهُ أحدٌ من الناس

عنبٌ دابوقيٌّ يصهلُ مثلَ مغنيةٍ خضراء

عنبٌ دابوقيٌّ يتمدّدُ كامرأةٍ في شمسِ المسطاح. (**)"[3]

---

[1] خطابي، لسانيات النص، ص 24.
[2] علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار فصحى للطباعة والنشر، الكويت، 1981 م، ط 1، ص57.
[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 49.
(**) مسطاح: موضع تجفيف الفاكهة والثمار، مسطاح: حصير من ورق النخل، المعجم الرائد

.....

"تغيبُ الشمس في (حلْوانْ)"[1].

في هذه المقطوعة كرر الشاعر تركيب **عنب دابوقي** خمس مرات، بل جعلها لازمة يفتتح بها كل سطر شعري من المقطوعة، وهذا يدل على أن الشاعر يلح على الفكرة، والمتمثلة في لفت الانتباه والتركيز على مدينة **الخليل** المتميزة بعنبها، لكنها مسلوبة؛ إنه يشير إلى مكان العنب.

ونلاحظ أن الشاعر وضع مفردة **حلوان** في نهاية السطر بين قوسين، ولهذا الموضع دلالة أي أن ما وضع السطر بين قوسين لكن عبر نسق النص، فقد استعان الشاعر فضلا عن آليات الحذف والوصل والاستبدال بعلامات غير لسانية مثل: **القوسان** و**الأشكال** مختلفة في عدد من القصائد، متخذة علامات على شكل شولتين (**""**) وهما علامتا تنصيص، ومن نماذج هذه العلامة ما نجده في قصيدة **كنيسة القيامة**:

"القدسُ يا مريام

حاراتها من فلفلِ الغرام

حروفها من ذهبٍ قد خطَّها "صيامْ""[2]

ومن خلال هذين القوسين الصغيرين، تظهر هذه الأسطر في نسيج القصيدة على أنها كلام منقول، حيث يفصل القوسان النص المنقول عما قبله وبعده في القصيدة، والأمر نفسه ظهر في قصيدة (**خيانة**) حيث قال الشاعر في نهايتها:

"سلّمني مع الصباحِ للعدا.

"ربّيتهُ حتى إذا

تَمَعْدَدا

كان جزائي

بالعصا

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 89.
[2] المصدر نفسه، ص 87.

أن أُجلدا"."[1]

كما وظف الشاعر المطتين (- -) في أغلب قصائده، ونجد هذه العلامة في قصيدة (**غزال إلى نخلة الملح**) في قول الشاعر:

"لأنثر- ياجارتا- حفنةً من رمادكِ،

فوقَ تلالِ الغرام

لعلّكِ تأتينَ –لو مرةً – في المنام!!

لعلكِ تأتينَ –لو صدفةً- في المنام!!!"[2]

فالشاعر وظف علامة المطتين، ومن المؤكد أنه يمكننا الاستغناء عن العبارة الموضوعة بينهما وهي جملة اعتراضية.

ومن العلامات غير اللغوية التي لها دور ترتيبي وتنظيمي في النص نجد علامات الترقيم، حيث نلاحظها مثلا في قصيدة **أغنيات كنعانية** تنطلق من الرقم -1- وصولا للرقم -7-، فتساهم في تقديم النص عبر دفقات مختلفة بشكل مرحلي، وهذا يعكس توالد التجربة خصوصا إذا ربطنا الأرقام بالحالات المتنوعة التي عرضها الشاعر في كل مقطوعة من القصيدة.

ومن بين الأشكال والعلامات غير اللغوية، نجد الفواصل، وعلامات تدل على بداية السطر ونقاط ثلاث للدلالة على الحذف، إضافة إلى علامة التعجب والاستفهام، والعلامة الدالة على **مقول القول** المتمثلة في النقطتين (:)، ويمكن أن نجد بعضها في مقطع من قصيدة **قفا... نبك** في قول الشاعر:

من خمرتي... داويتُهُ.

يا ساكنًا سقْطَ اللِّوى

قُربَ اليمامةِ بيتُهُ.

-الخيُر ينتظمُ البلادَ: بلادَ كنعانَ السخيّةْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 99 –100.
[2] المصدر نفسه، ص 17.

يا حلوتي: جسدٌ... وفات"[1]

إضافة إلى توزيع البياض على أطراف القصائد خصوصا في بداياتها المنطلقة من البياض الكلي، حيث **"يمثل البياض بشكل عام في الشعر مقاطع تمثل الكلمات أطرافها"**[2]، فهو يعتبر بمثابة محددات وأطراف تحصر النص في مجال ما ينطلق من الحرية ويعود لها، وهذا يزيد في رسم ملامح الدلالة غير المستقرة والمنتهية لنصوص هذه التجربة، وحضور البياض يزيد في حضور الرمزية الموحية بالحرية في الكتابة كعلامة غير لغوية طبعا.

مما تقدم يبرز جليا الدور الفعال للعلامات غير اللغوية على تنوعها في دعم دلالة الاختلاف في النص، باعتبارها علامات بصرية، فهي أول ما يتم تلقيه من طرف القارئ، لهذا فأثرها ينطلق من البداية، ثم يضيف لما يدرك المتلقي طبيعة الذي يقرأه من خلال اختلافه وتجربته غير النمطية، فيزاد في داخله ترسخ مبدأ الجديد والمختلف، وهذا ما تتوق إليه شعرية **عز الدين المناصرة**، باعتبارها شكلا جديدا ومختلفا في الشعرية العربية.

3- شعرية الصورة:

تعتبر الصورة الشعرية من أهم مكونات النص الشعري، حيث تولد الدلالات الإيحائية، كما تعد من علامات الإبداع الشعري، ودونها لا يمكن للقصيدة أن تكتمل، ويعود هذا لفاعليتها المشكلة لعضويتها لأنها **"ليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة، ثم إن الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية، ولا يلتفت إليها في ذاتها فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما يسمى (معنى المعنى)، بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما يعبر باللفظة"**[3].

والصورة تمكن القارئ من الولوج في عالم القصيدة، وفك شفراتها، حتى وإن لم يصل المتلقي إلى المعنى اليقيني، وفي أكثر الأحيان تكون مرتبطة بالخيال منه بالعالم الحسي، وهذا ما يفسر **"اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسية"**[4].

---

[1] المصدر السابق، ص 20.
[2] ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 110.
[3] عز الدين المناصرة، الأدب وفنونه –دراسة ونقد-، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002 م، ص 82.
[4] إيمان محمد أمين، خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب _ دراسة أسلوبية لشعره _، دار وائل للنشر، عمان، 2008 م، ط 1، ص 73.

إن الصورة من حيث ماهيتها لم تعرف استقرار؛ لأن لكل ناقد مفهومه الخاص فهي مرتبطة غالبا بالشعر، والشعر يتسم بلغته الإنزياحية التي لا يمكننا تحديد معانيها بصفة نهائية، إضافة إلى ميله لعالم الإبداع ولهذا اتخذت الصورة عدة دلالات هي:

الدلالة اللغوية/ الدلالة الذهنية / الدلالة النفسية / الدلالة الرمزية / الدلالة البلاغية.

وكل دلالة من الدلالات لها وجهة نظر حول خصائص، ومكونات الصورة وبفضلها تكتمل بنية القصيدة، وتصبح سماتها جلية؛ لأن للصورة وجود خاص ضمن العمل الشعري و**"قيمة خاصة في التعبير عن التكوني النفسي لتجربة الشاعر وتأكيد التلاحم العضوي بين الخصائص الفنية، والمحتوى الفكري، ضمن رؤيا موحدة تمنحها الصورة الكلية للقصيدة"**[1].

ومما تقدم نحاول التعرف على شعرية الصورة في بعض قصائد ديوان **يا عنب الخليل لعز الدين المناصرة**، واستخراج أنواعها والتعرف على بنيتها السياقية.

وقصيدة التوقيعية أصبحت تطمح إلى تحقيق الشيء تحققا يكاد يكون فعليا عبر الحواس لا من خلال الذاكرة فقط، بل من خلال المخيلة البصرية للشاعر والتي تمكنه من تحويل العالم من أفكار إلى واقع؛ أي أن المخيلة البصرية تخلع معادلها عن النص، عن طريق التجسيد والتشخيص وهو ما يسمى **المجاز البصري**، فحين اعترفت قصيدة التوقيعة بالمجاز البصري الذي يعتمد على المشهدية، حيث يستند خلق المشهد الشعري غير المكتمل إلا عند التوقف على الكلمة الأخيرة من المقطع آو القصيدة، فالصورة الجزئية تراجعت حتى كادت القصيدة تخلو منها[2].

وبناء على ذلك، فإن قصيدة التوقيعية تمنح أولوية بالغة للصور الحسية مقارنة مع غيرها من الأنواع الأخرى من صور تجريدية وجزئية وكلية...

وقد تأكد الشاعر **عز الدين لمناصرة** من أهمية الصورة الشعرية وما لها من أثر في شعرية قصيدة التوقيعية، فبذل تجديده للغة، فقد عكف وحرص على بناء الصورة بناء مخصوصا، وتعامل معها تعاملا خاصا، لأن تحوي جمالية بالغة الإيحاء على النص؛ ومن خلال قراءتنا لقصائده تمكنا من الوقوف على نماذج لبعض أنماط الصورة لديه، نذكر منها:

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994 م، ط 1، ص 173.
[2] ينظر: إيمان محمد الصالح بن أذينة، قصيدة النثر العربية، (عز الدين المناصرة نموذجا)، ص 168.

1-3. الصورة الحسية:

إن لهذا النمط علاقة وطيدة بالمجاز البصري **"فهو يمكن الشاعر من التعبير عن العوالم المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم، وأشياءه الحسية، للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معاني ودلالات"**[1]، ومن نماذجها قول المناصرة في قصيدة **توقيعات**:

"أسمعُ همهمةَ الرغباتْ

في عِلّيّنْ

وصهيلَ سواقيها في الحارات.

تطلبني للثأرِ وأنتَ صريعُ اللذّاتْ"[2]

إن هذه الصورة تقوم على خلق مدركات سمعية، بقدر ما هي حسية مرئية: ذلك أن الرغبات شيء تجريدي قدمه الشاعر في صورة سمعية في شكل **سامع**، إنما كل تعبير عن هذا شعور داخلي عاشه الشاعر عن طريق التذكر واستدعاء الماضي.

فكيف تصهل (صوت الحصان) وتطالب بالثأر، إن كل هذا نتج عن قدرة الشاعر على التصوير من خلال مزجه للعناصر وصهر المكونات المتضادة ليصنع مزيجا تصويريا خاصا ومتميزا، ومن نماذج استخدام **المناصرة** لتقنية البصري المقطع بعنوان ب **يا عنب الخليل** قوله:

"سمعتكِ عَبْرَ جمرِ الصيفِ أغنيةً خليليّة

تظلُّ ترنُّ خلفَ التلِّ منسية

إذا ما استنسمتْ ريحًا بوادي الجوزِ،

غربيَّةْ

تظلُّ تنوحُ ما ناحَ الحمامُ على سواقي الحب،

فوقَ ضفائرِ الزعرورْ

[1] ينظر: عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 92، نقلا عن: محمد بودويك (شعر عز الدين المناصرة بيانه وابدالاته وبعده الرعوي)، دار المجدلاوي للشعر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 293.
[2] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الأردن، ص 43.

وفي المذياعِ، أصواتٌ، علاماتٌ أثيريّة:

ـخليليٌّ أنتَ يا عنبَ الخليلِ الحرِّ لا تثمرْ

وإنْ أثمرتَ، كنْ سُمًّا على الأعداءِ،

لا تثمر!! "[1]

إننا من خلال هذا المقطع أمام ما يشبه اللغة التقريرية، وهو ما يسميه **المناصرة بتبريد اللغة الشعرية**، حيث تظل حالة الحياد الشعري حتى نصل عبارة **خليلي أنت يا عنب الخليل الحر لا تثمر.... كنى سما على الأعداء**، فهنا يكتمل المشهد الشعري، فالصورة في هذا المقطع عبارة عن مشهد فلسطيني يومي واقعي، رصده منتج هذه القصيدة (مشهد مقاومة العدو الصهيوني).

3-2. الصورة التجريدية:

لقد استجاب الشاعر بإضفاء الشعرية والجمالية على قصائده بالصور التجريدية؛ أي الصور الذهبية والتي بها دور في المخيلة "**فتقوم بالإنشاء والإضفاء والخلع والإعارة لخصائص ومميزات معينة، وتلقي أخرى حيث يتم الانتقال فيها من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي، أو من التجريدي إلى التجريدي**"[2]، ومن أمثلته نقرأ قول **المناصرة** من قصيدة **خان الخليلي**:

"ـقلتُ: الإيقاعُ سيشربني في الوصفِ الرنَّانْ

قلتُ: الإيقاعُ يساعدني في ترميمِ الخان

الإيقاعُ هو الوطنُ الضائعُ بين التفعيلةِ والبحرْ

الإيقاعُ هو الطوبةُ إن كانت حمراء

حين نُؤاخيها بالإسمنتِ، وحين تغازلها بالماء

أو حين نرشُّ نشارةَ هذا اللوزِ على أرضِ المقهى"[3]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 52.
[2] محمد بودويك، شعر عز الدين المناصرة بياناته وابدالاته وبعده الرعوي، ص 302.
[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 112.

النص يعرض هنا لمشهد المنفى والتوق للعودة إلى أرض الوطن، وهذا من حيث الدلالة، أما الصورة هنا فتؤثث المشهد حين تنتقل من أمور حسية **الترميم، الوطن الضائع، الغزل** ...، إلى أشياء تجريدية من **إيقاع، تفعيلة، بحر** ...، فهنا الصورة التجريدية تحققت من خلال الاستعارة، إذ كيف يساعد الإيقاع ويكون هو لبنة البناء، ويتآخى مع الإسمنت ويغازله الماء، فكل هذا من سمات الإنسان، سحبت على شيء مجرد، مما يساهم في بناء الصورة وتدفق الدلالة.

3-3. الصورة المفارقة:

تحضر الصورة عند **المناصرة "وهي تقنية تصويرية تستحضر الرموز التراثية والدينية والأسطورية، وتبرز تناقضاتها في علاقتها مع العصر الراهن"**[1]، وقد وظفها المناصرة في قصائده التي استعمل فيها الأساطير ليقيم **مفارقة بين الراهن الذاتي والفلسطيني والعنصر والأسطوري**، ومن قصائده التي وظف فيها الرمز التاريخي **وداع غرناطة** حيث يقول:

"إبْكِ مثلَ النساءْ

النساءُ تركنَ البكاءْ

قربَ باب الخليلْ

أيّها الهاربُ الذليلْ:

تلك قُدْسُ الرجاءْ. "[2]

فقد تمثل الشاعر صورة ترك بلاد الأندلس (غرناطة) بذلة وهوان، وجعل الإنسان الفلسطيني استثناء لا يترك القدس مذلولة مهانة، فإذا كان سقوط الأندلس بتلك الطريقة الدالة على صورة الإحتقار والإهانة، فان سقوط القدس ترجو أن تستثنى من هذا الهوان، وكل هذا في ظل الهروب والضياع والمنفى، فالمقارنة هنا تكمن في **صورة الضياع والشتات**، ومشاهد السقوط التي تتكرر أمام المتلقي من خلال قدرة الشاعر التصويرية البارعة.

ولجأ الشاعر إلى المقارنة القائمة على التشابه في قوله من قصيدة يا عنب الخليل:

عنبٌ دابوقيٌّ كرحيقِ النحلِ على يافطةٍ بيضاء

عنبٌ دابوقيٌّ يتدلّى من عِبِّ الداليةِ كقرطِ الماسْ

[1] وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة، ص 392.
[2] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 33.

عنبٌ دابوقيٌّ لا يشبهَهُ أحدٌ من الناس

عنبٌ دابوقيٌّ يصهلُ مثلَ مغنيةٍ خضراء

عنبٌ دابوقيٌّ يتمدّدُ كامرأةٍ في شمسِ المسطاح."[1]

فهذا العنب **عنب مرج دابق** يماثل في انتظام حباته و حلاوته انتظام وقوف النحل و اصطفافه على قرص الرحيق على خلفية بيضاء، و حلاوة ذاك القرص، وبالتالي أضحى أكثر جلاء، كما أنه يضاهي في تدليه على الدالية عقد الماس على عنق الفتاة الحسناء، إن حباتنا العنب مرتبة أيضا كترتيب عقد الماس، ويواصل الشاعر في عقد المقارنات بين العنب و أشياء أخرى؛ فهو لا يشبه الناس، ونحس أنه يريد أن يقول أن هذا العنب أفضل من البشر، لكن في الوقت عينه يصهل و يغني كمغنية خضراء، والملفت للانتباه أن الشاعر يراوغنا ويدفعنا دفعا للإحساس بالتناقض، فكيف لهذا العنب الذي لا يشبهه أحد من الناس، أن يشبه المغنية والمرأة أو ليست هاتين الأخيرتين من البشر؟، فمثل هذا التناقض يخلق نوعا من الغموض في دلالات المقارنة.

3-4. الصورة المفردة الجزئية:

إن اهتمام **المناصرة** بالصور الشعرية الحسية والتجريدية المشبهة، وكذلك بالصورة المفارقة، لم يبعده عن توظيف الصورة المفردة الجزئية؛ لأنها تساهم في بناء القصيدة وتعميق الرؤية، والكشف عن الأبعاد النفسية والفكرية للشاعر ومن أنواعها:

3-4-1. الصورة التشبيهية:

استند **المناصرة** إلى مختلف أنواع التشبيه في رحلته الجمالية داخل قصائده مستفيدا من خلفية تراثية بلاغية، فنجد التشبيه التام أكثر أنواع التشبيه حضورا في شعره، وهو تشبيه تذكر فيه الأداة ووجه الشبه، ومن نماذج هذا التشبيه ما جاء في قصيدة **بين الصفا والمروة**:

"إذا تَسلّقَتْ جُمجمتي عواملُ الفناء

في الكرملِ المُضاء

ها أنذا ألوبُ كالحمامة.

عاشقةَ العَذابِ قبلَ موعدِ القيامة

[1] المصدر نفسه، ص 48-49.

ها أنذا ألوبُ كاليمامة

فقد طغى الغَمْرُ واضطربتْ صورتُهُ

وامَّحت الأسماء.

وها أنا ألوبُ كالحمامة

أدورُ في المياه

كما يدورُ الصفر في مكانهِ أدورْ"[1]

ففي المقطع السابق ماثل الشاعر بين نفسه والحمامة تارة، وبينه وبين اليمامة تارة أخرى، وهذه المماثلة تأتي لتحول الشاعر إلى طائر تجسد في حمامة أو يمامة تتوق للطيران، لكن دون حراك، فالشاعر تيقن أنه في مكان لم يغادره (المنفى)، فهذه الصورة جسدت حالة الجمود واللاحراك اللذين فرضهما المنفى.

3-4-2. الصورة الاستعارية:

تعرف الاستعارة بأن "**يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد على أنه اختصت به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم**"[2]، وقد وظفها **المناصرة** واستعان بجماليتها التي تبني الصورة من خلال تبادل المدركات بإقامة حوار شعري بين المحسوسات والمعنويات، يركب الشاعر ويصوغ الاستعارة عندما يعود إلى التاريخ الكنعاني، وفي مقطع من قصيدة **يا عنب الخليل** يقول **عز الدين المناصرة**:

عنبٌ جَنْدليٌّ وإيقاعُهُ فاعلنْ في المزادِ، وقيلَ: فعولنْ

لأن الخببْ

يرتوي من بحورِ الذهبْ.

ـفيمشي الهُوينا كدحرجةٍ لقناني النبيذِ على الطاولاتْ

وفي بيتَ لحمَ التي لا تنامْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 60.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتاب العربي، لبنان، 1998 م، ط2، ص 31.

يَحِلُّ عليه التعبْ

ينامُ على حجرٍ من صخبْ"[1]

فهذا التشخيص للعنب يمنحه الحياة، ويجعله يأخذ صفات الإنسان فهو يرتوي، يمشي، يستقر وينام، ومفردة العنب هي الإنسان الذي انتقل الشاعر به من المجرد إلى المحسوس.

من خلال ما تقدم نستطيع القول بأن **المناصرة** اعتمد في بناء الصورة الشعرية على الاستفادة من كل ما تقع عليه ذاكرته، فهو يستعيد تاريخ اللفظة ويضيف إليها إحساسه وتوظيفاته ليعطيها قدرة على المراوغة واتساعا في الدلالة، وهذا يؤدي إلى فتح أبواب أمام النص الشعري على عوالم أكثر خصوبة.

3-5. الصورة اللونية:

يعتبر اللون من الوسائل الفنية الجلية التي أصبح الشاعر المعاصر بحاجة ماسة إلى توظيفه لشحنته الدلالية، ويمكن التعبير به عن تجربته الشعورية كما يعتبر **"بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، و إضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص"**[2]، وتساهم الألوان بتشكيلاتها المختلفة و تدرجاتها دلالة إيحائية على الواقع عند مشاهدتها، وبالتحديد عندما تستعمل في الشعر وتكون عاكسة لرؤى و مواقف مختلفة، وبما أن اللون له أهمية على مستوى الأداء الفني عرف بـ **"ثلاث نقلات هامة، أولها من طبيعته الحياتية إلى طبيعته النفسية أو إلى طبيعة سيكولوجية فيزيولوجية، وثانيتها من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصرا من عناصر المعنى، والثالثة في وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير"**[3].

أما عن طبيعة هذه التقنية عند **عز الدين المناصرة** في ديوان **يا عنب الخليل**، جاءت بتوظيفه للونين بارزين، اللون الأخضر واللون الأبيض اللذان يتخللهما اللون الأحمر بمشتقاته كالدم وشقائق لنعمان، **فما هي دلالته؟ وما هي طبيعته؟**

أ- دلالة اللون الأخضر:

يجسد اللون الأخضر الحياة والأمل في قصيدة **جفرا في سهل مجدو**، الذي مثل له بلفظه الصريح، إضافة إلى مشتقاته كالخضرة، الشجر والكروم والربيع وغيرها من المفردات الدالة على الإخضرار.

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 47.
[2] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ص 13.
[3] نعيم اليافي، تطورا لصورة الفنية، في الشعر العربي الحديث - دراسة ← صفحات للدراسة والنشر، 2008 م، ط 1، ص 177.

ولقد جاء هذا اللون في بعض المقاطع مشحونا بدلالة إيجابية لاقترانه بمظاهر الحياة التي تبعث على التفاؤل، ومن الملفت للانتباه في القصيدة أننا نلمح حضورا قويا للفظة **أرسم** وسهل **مجدو** وذلك في قوله:

"سأدندن أنشودةَ سهلِ مَجدّو عودي

هذا عودي الأخضرْ

فوقَ شفاهِ الكنعانياتْ

ثم يضيف قائلا:

سأخربشُ خجلي في هيئةِ أفعى

أرسمُ ساقيها كالجدول

أرسمُ ماءً يتدفقُ بينَ الخطينَ المصقولينْ

أرسمُ طيراً أخضرَ في أطرافِ مغاراتِ الغابة"[1]

ففي هذين المقطعين نلمس اللون الأخضر قد اتخذ دلالة ايجابية لاقترانه **بالسهل والغابة** وكلاهما مفعمان بالحياة الدالة على الخصب والنماء، و**عز الدين المناصرة** عندما كرر لفظة **أخضر** أراد أن يقدم صورة جميلة لهذه الأرض، لذلك جاء اللون الأخضر **"دالا على الحياة والأمل والاستبشار"**[2]، وفعلت الخصوبة الدلالة الإيجابية للون الأخضر فجاءت في إحدى المقاطع من قصيدة **جفرا في سهل مجدوا** مقترنة بمظاهر التجدد والبحث في قوله:

"وأوزّعُ قافيتي وخيولي بينَ مَجدّو ... وَمَجِدّو.

في سهلِ مجدّو يرتفعُ الكنعانيْ:

الأخضرُ زرعي، داسوه بجرّافات إلى أن يضيف:

حين تساقطَ فوقَ سوالفِ أشجارِ الزينةْ

مطرٌ ورذاذٌ من شبقِ الحبِّ الأخضرِ، "[3]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الصايل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2018 م، ط 11، المجلد الأول، ص 38 –39.
[2] ظاهر محمد هزاع الواهدة، اللون ودلالاته في الشعر، ص 23.
[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 40.

نلاحظ في هذا المقطع أن اللون الأخضر اكتسى دلالته الإيجابية لاستناده على عناصر كثفت من فاعليته مثل **سهل، زرعي، مطر**، وهذا ما زاد من إيحائيته، فحتى الفعل **أوزع** وتحديدا **تساقط** وهي بصيغة **تفاعل** الدالة على الحركة، وفي الوقت عينه توحي هذه المفردات على التجدد والاستمرار.

واللون الأخضر عندما اقترن بالفعل **أوزع** عبر عن تعميم الفائدة دون احتكارها، هذا اللون وسيلة ناقلة لمشاعر وأحاسيس الذات المتكلمة، التي بوسعها تقديم النفس من أجل الأرض التي احتضنتها، ونستطيع أن نقول بأن اللون الأخضر جاء حاملا لدلالة إيجابية يخضع لبنى داخلية مشحونة بالدلالات الموحية و المتعددة، التي تصب كلها في حقل واحد هو الحياة لذا يعد **"من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة (...)، ويبدوا أنه أستمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة و الكائنات "**[1]، و لكل لون دلالة، ودلالة اللون الأخضر يتمثل في :

- العطار -التفاؤل

-الإيثار -الخصوبة

-الخلود -التجدد

-الخير -البحث

-الأمل -النصر

ب- دلالة اللون الأبيض:

يقترن اللون الأبيض كثيرا بالأمل والتفاؤل والصفاء، ويمثل بذلك دلالة إيجابية، ولكن قد يخرج إلى دلالة مختلفة ويأخذ معنى التشاؤم والفناء أحيانا، خصوصا إذا ارتبط بآخر ما يلبسه الإنسان من **كفن** ذي اللون الأبيض.

اتخذ البياض أيضا في معظم قصائد **المناصرة** دلالة إيجابية لاقترانه بمظاهر الطبيعة والحياة مثل: اللوز، العنب، الشمس وغيرها، فهذا اللون تمكن من نقل تجربة إنسانية، وفي الوقت ذاته هو مرآة عاكسة على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، من ذلك ما جاء في قصيدة ناطوران:

1. ناطور قديم:

يأتيكَ ينتعلُ الأديمَ: أديمَ أتربةِ الصخورْ

يأتيكَ يحرسُ في الشتاءِ ترابَ حقلكَ، لا يثور

اللوزُ يملأُ سفحَنا نوّارهُ الأبيضْ [2]

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، 1997 م، ط2، ص 210.
[2] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 75.

وتستمر دلالة اللون الأبيض بدلالتها الإيجابية حيث أضاف المناصرة في قصيدة **يا عنب الخليل**:

إذا كانَ مَلْبَنُهُ صافيًا كبناتِ الشآم.

سُكّرًا كبياضِ خليليةٍ مثلِ شمسٍ تغارُ منَ الشمسِ،[1]

ومن قصيدة **يا بعيدا** يواصل المناصرة رصد الشحنات الإيجابية للون الأبيض فقال:

"أمطرتهُ الحكمةَ البيضاء، أسرابُ اليمامْ

فانحنى يوما وصاح:

لحمكَ المنثورُ فوقَ التلّة الخضراء،"[2]

فكان اللون الأبيض وسيلة للتعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر على أرض الواقع، حيث يرفض الهوان والذل (اللحم المنثور)، وما يمكن القول حول هذا اللون ذي الدلالة الإيجابية أيضا أنه أدى إلى علامات تدل على:

- رفض الذل
- المعرفة
- التفاؤل

ت- دلالة اللون الأزرق:

وظف **المناصرة** هذا اللون حتى لنستطيع القول أنه احتل الرتبة الثالثة في تعابيره بعد اللونين السابقين، فاستعمل الشاعر اللون الأزرق ضمن إيحاءات وإنزياحات لغوية عدة، حتى أتت الحمامة زرقاء في قوله من ديوان **يا عنب الخليل** وهي قصيدة تحذيرات:

"حتى أتتْ حمامةٌ زرقاء

وعنكبوتْ

ونصبا على حدودنا سلاسلَ الدعاء"[3]

كما استطاع **المناصرة** أن يزاوج بين المرئي اللوني واللامرئي المحسوس والمعنوي، للدلالة على الجمال والعمق في قوله من قصيدة **كنيسة القيامة**:

"سماؤها فضيّةٌ زرقاء

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 48.
[2] المصدر نفسه، ص 79.
[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 81.

جذورها في القلبِ والشروشِ والدماءْ"[1]

ث- تمازج الألوان:

عمد الشاعر لاستخدام اللون منفردا أحيانا وفق شبكة متداخلة أحيانا وبتكرار متفاعل وحيوي جمع فيه بين: **الأحمر، الأصفر، الأخضر والأسود**.

ومن نماذج هذا التمازج اللوني نجد ما ذكره **المناصرة** في قصيدة **جفرا في سهل مجدوا**:

"الأخضرُ زرعي، داسوه بجارّفات

الأحمرُ، قرباني للإيل، وكبشي من أجلِ منامات

الأبيضُ حقلُ الملحِ، شربناهُ على المُنعرجات

الأسودُ قهرٌ في أضلعنا من زمنٍ فات. "[2]

فهذه الألوان قد تحمل دلالات أخرى؛ فالأحمر دم نازف، شهادة، الأبيض ملح البحر الميت، الأسود واقع ومستقبل وقهر، فبتعدد اللوحات يتعدد التأويل.

فقد تكررت ألوان العلم الفلسطيني واختلطت بأجواء الغربة و الحزن و التضحية و الصفاء والخصب والشهادة والمقاومة، فكان تجسيدا مباشرا و غير مباشر، تداخل فيها البصري بالزماني والمكاني، **فالمناصرة** يطلب من المتلقي أن يعمل دقة المتخيل البصري و الغوص في أعماق الذاكرة والتاريخ العربي و الإسلامي؛ لأن تلك الألوان مثلت في بعض جوانبها دلالات متقاربة شعريا عاطفيا و تشكيليا **"إن سيرة اللون التي انطوت عليها مجهولات المناصرة، ووقائعها التي تقود إلى المعنى، تعيد أيضا شعرية العلاقة بين الأشياء؛ لتصبح القصيدة رحيلا إلى نقطة مجهولة بلا لغة مجرد ألوان وروائح وأصوات وألغاز تعيد إنتاج القاموس اللغوي كما تعيد تفسير الوجود و الحياة "**[3].

وما الصور التي أشرنا إليها سوى نماذج جد ضئيلة لما تزخر به قصائد **المناصرة** من صور شعرية متعددة الأنماط والأنواع والدلالات.

[1] المصدر نفسه، ص 87.
[2] المصدر نفسه، ص 40.
[3] عز الدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، م، س، ص 139.

4-شعرية الإيقاع:

تستند قصيدة التوقيعة كليا على الإيقاع الداخلي، خاصة ما يسمى بـ **"التجنيس الداخلي بأنواعه المختلفة، التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساسا على البحر الشعري، كما أنها تطمح في إتاحة كل الحرية للفكر والخيال، لأن يعملا على إضافة قدرات شعرية أكبر إلى القصيدة من أجل كسر الوجود المهيمن والحضور المستقر للشكل الإيقاعي التقليدي القائم على التفعيلة في ذاكرة القارئ، فقصيدة التوقيعة تسعى لإثراء خيارات الشاعر العربي، وتنويع هو في حاجة إليه، وتنويع في أشكاله الإيقاعية وفي بناه التعبيرية أيضا"**[1].

البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة التوقيعة هي **بنية ذاتية خاصة**، تحذف كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتعتمد على موسيقى داخلية مصدرها الحدس المبني على التجربة الشعرية التي حولت **"التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، فقصيدة النثر ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية، ويتجلى إيقاعها المتنوع في التكرار والتوازي والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف"**[2].

وقد اختلف شعراء هذه القصيدة، وتفرقت إمكاناتهم الشعرية، تباينا ملحوظا، كما تنوعت أساليبهم في الكتابة إلى الدرجة التي اكتسبت فيها قصيدة كل واحد منهم صفات خاصة لا تخص إلا الى الشاعر نفسه، لذلك سنحاول الوقوف عند أهم المظاهر الإيقاعية لقصيدة **التوقيعة** عند الشاعر **عز الدين المناصرة** من خلال قصيدة **لا ترحلي**... **لا ترحلي**.

4-1. التشاكل الإيقاعي:

يتسم نص **لا ترحلي** ببنية إيقاعية داخلية وخارجية قوية تجذب القارئ وتأسره، ومن خلال الآليات اللغوية والبلاغية والصوتية المؤثرة سواء ما تعلق منها بالتفعيلة أو بالقافية وبحرف الروي أو بالتكرار أو التضاد وإما بالجملة الشعرية وبالسطر، فالنص المناصري هو بناء لغوي وبلاغي وأسلوبي بامتياز، وهندسته حتى وإن بدت سهلة بسيطة وواضحة فهي في حقيقة الأمر غير ذلك، فقد تجعل القارئ مضطربا في حالة قلق، لتعلن وبكل هدوء وبساطة عن نياتها في المشاكسة.

يبدو النص وكأنه يقدم نفسه في شكل أغنية غرامية سهلة وبسيطة، إلا أنه ومنذ العتبة الأولى يكشف عن نيته الثورية المشاكسة، إنه تحدي لواقع صعب ومعقد ومتناقض ومأساوي، بل صيحة وثورة لأجل التحدي والصمود والتغيير.

[1] ينظر: إيمان بن محمد الصالح بن أذينا، قصيدة النثر العربية (عز الدين المناصرة أنموذجا)، ص 175.
[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيحائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 75- 76.

فقصيدة **لا ترحلي** هي المعادل الدلالي الرمزي لـ **لا تستسلمي**، ولعل أول محطة إيقاعية نقف عندها والمسلمة في شعرية النص هي و**حرف الروي:**

السطر الشعري	الروي
1	ة
2	س
3	س
4	ة
5	س
6	ة
7	ق
8	ة
9	ة
10	ة
11	ة
12	ي
13	ب

السطر الشعري	الروي
14	ب
15	ب
16	ه
17	ه
18	ي
19	ه
20	ي
26	ن
27	ة
28	د
29	ء
30	ه
31	د
32	د

إن القراءة الأولى لهذا الجدول توضح لنا مدى اهتمام الشاعر بعنصر أساسي للبنية الإيقاعية للنص الشعري وهو **حرف الروي**، نظرا لعدم تخلي الشاعر عن هذا الجانب المهم، والذي ضمن للنص إيقاعا موسيقيا قويا.

وعلى الرغم من أن القصيدة تنتمي إلى الشعر الحر، وعرف عن أصحابه في الزمن الأول أي زمن البدايات أنهم كانوا يهدفون للتخلص من البيت والقافية ووحدة التفعيلة، والشاعر **عز الدين المناصرة** بقي متمسكا بهذه العناصر الشعرية، وفي هذا المقام نسترجع إحدى مقولات **نازك الملائكة** والتي استدل بها الشاعر والناقد **محمد بنيس "والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر، لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنفاسا وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر**

أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه في النثرية الباردة"[1]، يعمل الشاعر جاهدا كي لا تضيع منه هذه القيمة الشعرية، رغم أنه لم يبق تحت سلطتها، والتي أتعبت بعض الشعراء وهذا الأمر أضعف شعرهم، في حين أن شعراء آخرين تهافتوا عليها لتحقيقها في النص الشعري من بدايته إلى نهايته، الأمر الذي كاد أن يبعد شاعرية النص وشاعرية الخطاب ودلالته.

أما الشاعر **المناصرة** فصنع لنصه بنية إيقاعية خاصة، تمت عن طريق مجموعة من المحطات الشعرية، والتي تتضح جلية في العناصر البنيوية الأولى لهوية النص المتمثلة في حرف الروي.

4-2. التكرار: هو " **المرادف الدلالي لتأكيد ما حدث أو فعل ذي أهمية حسب العرف البلاغي والرمزي"**[2]، ولقد احتل مكانة متميزة في النص، ويظهر ذلك جليا في الجدول التالي:

السطر	الملفوظ الشعري	التكرار
العنوان والسطر 41- 42- 44	لا ترحلي	خمس مرات
23-15-14	هل تشتاقين	ثلاث مرات
5-1	رسائل	مرتين
32-5	ثلجية- أثلجت	مرتين
30-16-14	المعذب-العذاب-المعذبتان	ثلاث مرات
24-18	الوجع-المواجع	مرتين
40-14	النهر المقدس	مرتين
46-25-4-45	موتى هناك، نموت، مات	أربع مرات
29-21-28-1	تجيئني-جاء-يجيء	خمس مرات
9-7-2	حروفها-حرفا-حرف	ثلاث مرات
29-28	الشتاء	مرتين
9-7	تكتبي-الكتابة	مرتين
39-38	من منكم	مرتين

[1] محمد بنيس، كظاهرة: الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت، 1979 م، ص 64.
[2] محمد عباس عبد القادر، مفاتيح نصية مهمة في شعر عز الدين المناصرة، (قراءات حسب المنهج الموضوعاتي)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2018 م، ط1، ص 100.

لقد تكررت الصيغ السابقة في 49 بيت، غير أن القارئ لا يحس بثقل التكرار، على العكس، لقد منح هذا التكرار النص إيقاعا منسجما زاد في نمو دلالاته والعلو بها إلى أسما درجات الحس الشعري.

3-4. التوازي:

يعد التوازي من العناصر المدعمة لتكوين إيقاع قصيدة التوقيعة، وهو مفهوم رياضي هندسي انتقل إلى مجال الممارسة النقدية الأدبية، ويقصد به تقارب شيئين أو مفردين لتوضيح المتشابهين أو المختلفين، وأساس التوازي هو التكرار غير كامل لأجزاء بنائية في الشعر، ويضم مستويات مختلفة كالبنى التركيبية والصيغ النحوية، وتكون "**العلاقة بين الجزئين المكررين علاقة مشابهة أو مطابقة أو مماثلة أو مخالفة**"[1].

-أنواعه:

4-3-1. التوازي التام: وينقسم بدوره إلى:

التوازي العمودي: وهو ما تعدى ثلاثة أسطر كالتكرار العمودي تماما، وإن تم ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد تأثيرا في النفس وأكثر وقعا عليها، نظرا للإعادة الدورية للأصوات المكونة له "**وللتردد الذي تحدثه بعض الحروف والألفاظ وشكلها الطباعي**"[2].

وإذا تأملنا بعض قصائد **المناصرة** نجدها على هذا النوع من التوازي ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته **أسوار**:

"وراءها مسالكٌ ونبعةٌ وسفحْ

وراءها كنيسةٌ خاويةٌ بلا جَرَسْ

وراءها صنوبرٌ وسروةٌ وصخرةٌ مباركة"[3]

نلاحظ أن التوازي هنا أساسه التطابق العمودي بين الكلمة **وراءها** في كل سطر، وعلى التماثل في الواقع بين الكلمات **مسالك، كنيسة، صنوبر وسروة**، مما نتج عنه إيقاع داخلي معين داخل السياق الإيقاعي للقصيدة.

[1] أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتاب الحديث، 2007 م، ط 1، ص 171.
[2] عبد الرحمن تبراماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003 م، ط 1، ص 260.
[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 104.

4-3-2. التوازي المزدوج: ويقصد به المتكون من سطرين ومن أمثلته:

ما جاء في مقطع من قصيدة **غزل إلى نخلة الملح**:

"نعم كنتِ يوماً كتفاحةٍ في الصباح

نعم كنتِ في زمنِ البحرِ طاهرةً في عيونِ الملاحْ"[1]

حيث يتطابق السطران في الكلمات التالية **نعم كنت** وعلى التماثل في المواطن بين **يوما، في زمن**.

4-3-3. شبه التوازي السطري: يكثر التوازي السطري في القصائد النثرية، لأن لغة النثر تشغل السطر الكتابي بأكمله، ومن أمثلة ذلك في قصيدة **وداع غرناطة في** قوله:

"قَضين الشهورَ بلا زينةٍ، دونَ زادْ

حَمَلْنَ التشوُّقَ بين الضلوع، انتظرن المَعادْ

أدَرْنَ الخباءَ إلى الخلف، أغلقنَ بابَ الرجوع. "[2]

4-4-الإيقاع الخارجي (الوزن):

اللافت للانتباه، أن **عز الدين المناصرة**، يبدو مهووسا بتوظيفه مصطلحات التي قان عليها علم العروض، وتصيرها مدخلا لا يراهن فيه على شكلية البناء الشعري، بقدر ما يراهن على إغناء اللغة والتجربة، ويصر **المناصرة** على توظيف مصطلحات علم العروض خاصة ذكر التفعيلات مثل: **فاعلن، فعولن،** وهما تترددان كثيرا في قصائده، فيقول في إحدى مقاطع من قصيدة له:

"ما زجٌ خَببي: فاعلنْ فعلنْ.. وفعولنْ سأحشُرها

ثم لوْ شئتُ أن أتّبع الخيْط والخطَّ في رحلةِ القافِلة

لوجدتُ الخليلَ يعضُّ نواجِذه ندماً أيّها الشُّعراء

تَعالُوا معاً نكسرُ الدَّائرة"[3]

[1] المصدر نفسه، ص 16.
[2] المصدر نفسه، ص 34.
[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ديوان لا أثق بطائر الوقواق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001 م، ط5، ص 874-875.

يذكر الشاعر في هذه القطعة **فاعلن، فعلن، فعولن،** كما يورد مصطلح **خبب والدائرة،** ويشير إلى اسم واضع علم العروض **الخليل،** والشاعر يدمج ذكر هذه الجزئيات العروضية، برأي متميز به يتمثل في ضم تفعيلة **فعولن** مع تفعيلتي **فاعلن، فعلن،** ويستقي **المناصرة** المصطلحات العروضية والألفاظ من معايشة الواقعية التي **"عندما تنقطع عن أن تكون واقعا مطلقا، لتصير خلقا لتجربة متجددة، فإن كل نظرة تعيد إبداع العالم تعيد في كل مرة إبداع اللغة"**[1]، لقد صير بنظرته النقدية المصطلحات إلى كلمات شعرية، وصيرا أيضا القصيدة إلى رؤية فكرية نقدية إيحائية، وليس هدفه التنظير العروضي، فطالما كرر تفعيلتي **فاعلن وفعولن،** وغايته الأبرز من الاستخدام الكلي لهذه الظاهرة يتماشى باتجاه رؤيته العامة في منح الحرية وكسر القيود، وترك بل التخلص من مشقات التقليد غير الواضح.

وهذا ما وضحه في مقطع من قصيدة **خان الخليلي** حيث يقول:

"سَنَمُرُّ كرهْطٍ من غجرٍ قُدَّام المقهى

وسأربطُ فرسي في حوشِ الخانْ

حيثُ أُمَسْمِرُ سيناتِ التسويفِ المُرّةْ

في خشبِ التفعيلةِ في المقصوراتْ

حتى يحميني السقفُ الخشبيُّ البردانْ

يحميني من عاصفةِ الصَهْدِ الحجريّ.

سأمُطُّ الحرفَ الساكنْ

أُرخيهِ على المصطبةِ الكحلاءْ

مثلَ خليليْ

دفنَ التفعيلةَ في قلبِ البحرِ على شجرِ المرجان

في قاعٍ منسيٍ مثل خليليْ"[2]

[1] بيير جيرو Pierre Gero، الأسلوبية نحو نظرية جديدة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994م، ط2، ص 33.
[2] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 111- 113.

فكما نلاحظ إن الشاعر عنون قصيدة **خان الخليلي** من ديوانه الأول **يا عنب الخليل،** تذكير باسم واضع علم العروض الذي يستسمحه حينا ويحدثه تارة أخرى على التجديد في مستوى التفعيلة الموحدة.

وفي قصيدة **يا عنب الخليل** يذكر الشاعر المناصرة وزن البحر الذي اختاره و هو **الخبب** في قوله:

"عنبٌ جَنْدليٌّ وإيقاعُهُ فاعلنْ في المزادِ، وقيلَ: فعولنْ

لأن الخببْ

يرتوي من بحورِ الذهبْ. "[1]

ولقد بنى الشاعر إيقاع وزن قصائد ديوان **يا عنب الخليل** كما أشرنا سابقا على بحر **المحدث** أو **الخبب** مزاوجا بين تفعيلتي **فاعلن وفعولن**.

ومن نماذج ذلك ما جاء في قصيدة **أغنيات كنعانية**:

"سنةً بعد سنهْ

سنتن بعد سنة

0// /0/ 0///

فعلن فاعل فا

ستعيشينَ مع الحزنِ سنة

ستعيشين مع لحزن سنتن

0/// /0/0// /0////

عل فعل فعلن فاعل فعل

[1] المصدر السابق، ص 47.

وانتظارِ الحب أن يرجع من غربتهِ،

ونتظار لحبب أن يرجع من غربته

0//0/ 0/// 0/0// 0/0/ 0//0/

فاعلن فعلن فعولن فعلن فاعلن"[1]

إن تفعيلات هذه الأسطر موزعة من غير تساو فتأتي تفعيلتان في سطر أو أربع تفاعيل، أو خمس كما سبق توضيحه، إضافة إلى ظاهرة الأسطر **المدورة**، فالتفعيلة لا تكتمل إلا في السطر الموالي.

ومما تقدم نستطيع القول أن إيقاع قصيدة التوقيعة هو إيقاع غير منتظم ولا محدود، فلكل قصيدة وكل سطر من القصيدة إيقاعه الخاص.

5- توظيف الرموز:

يربط التناص اللفظ والعبارات الحاضرة في النص مع الغائب عنها، ولكن مع وجود علاقات محددة، فالنص الحاضر يلتقي مع النص الغائب، إما بشكل حرفي أو عبر تفاعل النص الغائب مع الحاضر لإنتاج نص جديد، ومن التقنيات التي أكثر الشعراء من استعمالها للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم **الرمز** الذي يعتبر ظاهرة فنية مهمة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، و"**الرمز يعني الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا أيضا**"[2]، فالشعراء في العصر الحديث يعبرون بالرمز عن مشاعرهم بطريقة غير مباشرة "**واستخدامه في الشعر دليل على عمق ثقافة الشاعر من جهة، وعمق نضجه الفكري من جهة أخرى، إذ لابد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافة وتجربة واسعة، لأن الرمز مرتبط ارتباطا مباشرا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا**"[3].

ومن الواجب على الشاعر أثناء استخدامه الرمز، أن يخلق السياق الذي يناسبه؛ لأنه هناك صلة قرابة بينهما لا يمكن تجاهلها، و**عز الدين المناصرة** واحد من أهم شعراء الحداثة الشعرية العربية؛ تمكن من توظيف جملة من الرموز خاصة العربية وكذلك رموز أخرى تدنو من ثقافة الشاعر والقارئ معا، فالمناصرة يهتم برموز التراث وشخصياته وشعرائه، بما يثري قصيدته، وبالتالي يضيف تجربة جديدة

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 64.
[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 198.
[3] المرجع نفسه، ص 198.

إليها، ومن خلال تفحصنا لمجموعته المعنوية **بـ "يا عنب الخليل"**، وقفنا على جملة من الرموز التي حاول عن طريقها تقديم صورة متكاملة للحالة والوضع المعاصر.

1-5. الرمز الأدبي:

أكثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين **الموروث الأدبي**، لذلك تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الأكثر ارتباطا بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، وطبقت التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر، وتوجد تقنيات كثيرة يميل إليها الشعراء في استحضار الشخصيات التراثية في نصوصهم الشعرية المتعددة؛ مثل آلية العلم بأصنافه المختلفة (اسم مباشر/ كنية/ لقب)، آلية الدور التي تتجسد في استدعاء الشخصية التراثية عن طريق ذكر أعماله الدالة عليها فقط دون التصريح باسمها في سياق القصيدة، وآلية القول التي تتمثل في **"استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها فقط، دون التصريح باسمها في سياق القصيدة"**[1].

ومن أهم الشخصيات الأدبية التي استحضرها **المناصرة امرؤ القيس** التي تتماثل في تجربتها الحياتية مع تجربته، فكلتاهما تبحث عن مجد ضائع مسلوب، وتستنصر الآخرين لمساعدتها، وقد استحضر شاعرنا هذه الشخصية في قصيدته المعنوية بـ **قفا... نبك** في مقطع منها وعن طريق آلية العلم حيث يقول:

مقيمٌ هنا بانتظارِكِ في غابةٍ من سماءِ الغدير

قليلٌ من العشبِ، تأتي إليك مع الحَدْسِ غزلانُ وَجْرةْ

وحتى تُدَقَّ المساميرُ في النعشِ،

لا تُزعجوا الشعراءْ

دعوني على زقِّ خمر، أنامُ وخلّوا يدي تحملُ الكاسَ،

حتى تُطاولَ رأس المجرّةْ

لو كان يسألُ ما الدَوا

من خمرتي... داويتُهً

[1] ياسين إبراهيم، توظيف عصارة الموروث في شعر عز الدين المناصرة، ضمن: زياد أبو لين (غابة الألوان والأصوات فيشعر المناصرة)، ص 163.

يا ساكناً سقْطَ اللِّوى

قُربَ اليمامةِ بيتُهُ. "[1]

فالشاعر هنا يؤكد أن **امرأ القيس الكنعاني** اتخذ الخمرة ملاذا بسبب ملكه الذي ضاع منه ومقتل والده، فهو يتخذ شخصية **امرئ القيس** قناعا يوجهه بما يخدم تجاربه المعاصرة، إضافة إلى تقنية القول، التي يوظفها الشاعر كثيرا في مواضع عدة، ومن قصيدة **قفا... نبك** دائما هذا المقطع الذي يقول فيه:

يا ساكناً سَقطَ اللِّوى

قد ضاع رَسمُ المنزلِ

بين الدَّخولِ فَحَوْمَلِ[2]

وفي هذا المقطع إحالة جلية لمطلع معلقة الشاعر العربي الجاهلي **امرئ القيس**:

"قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بسقطِ اللِّوى بين الدخولِ فَحَوْمَلِ"[3]

ولقد عبر **المناصرة** خلال التناص عن شوقه وحنينه إلى التاريخ والأرض، وعن أحاسيسه وأفكاره، **فالمناصرة "واحد من شعرائنا العرب الذين يضربون بجذورهم الفنية والفكرية والوجدانية في أرض تراث عريق شديد الغنى والخصوبة، ويمنحون من ينابيع هذا التراث وكنوزه السخية، يغنون به تجاربهم ورؤاهم المعاصرة"**[4].

ونجد الشاعر في قصيدته **المقهى الرمادي** يرسم صورة **لامرئ القيس** الفلسطيني السلبي، الذي يعيش يومياته بشرب الخمر دون التفكير بأخذ الثأر، والذي كان في الأصل هاجس **امرئ القيس** في تجربته التراثية، ويمر ليله في المقهى **يشرب الأحزان**، ويدعو للشهداء والمظلومين حيث يقول:

كلّما يا جارتي هلَّ المساء

تسألينْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 19- 20.
[2] المصدر نفسه، ص 23.
[3] امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار العارف، القاهرة، 1990 م، ط 5، ص 8.
[4] علي عشري زايد، (امرؤ القيس الكنعاني)، أقنعة الملك الضليل في ديوان يا عنب الخليل (قضية الموروث)، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، إعداد وتحرير عبد الله رضوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992 م، ط 1، ص 43.

أين يمضي الملكُ الضلّيلُ في كلِّ مساء

أنت لا تدرين أين!!

أولَ الليلِ أجرُّ الخطوَ، لا تدرين أين؟

نحوَ مقهىً أشربُ الأحزانَ من جدرانهِ قربَ الحُسينْ

ثم أدعو للحسينْ

بالرضا عن رأسِهِ... والراحَتَيْنْ

ها هنا أدفنُ يأسي

وأقولُ اليومَ خَمْرٌ... وغداً... يا غُرباءْ

اسكتوا يا غُرباءْ

ارقصوا يا غرباء

فورا الثأر منَّا خُطباءْ!! "[1]

فاستدعاء **المناصرة** لشخصيات أدبية في قصائده الشعرية، هو شعوره بتماثل تجربته الشخصية والشعرية مع تجاربهم، التي ألف فيها متنفسا للتعبير عما يدور بخاطره، إضافة إلى أن هذا الاستحضار دليل على تعدد ثقافة الشاعر الثرية وسعة أفقه وذخيرة الشيء الذي أكسب ممارسته النصية القوة والطليعة والغنى.

5-2. الرمز الأسطوري:

يعتبر الرمز الأسطوري ظاهرة واضحة في شعر المناصرة، حيث يرجع إليه مستوحيا كل عناصره، أو جزء منه ليبني على أساسها نصوصا شعرية كاملة عن طريق إعادة بناء الأسطورة بصورة جديدة، تتناسب مع تجربته الخاصة، يقول **المناصرة**: **"لقد التقطت عصارة الأسطورة وتوجهت إلى الأساطير الكنعانية والأساطير العربية، بديلا عن الأساطير اليونانية، لكن إضافتي تتمثل في أسطورة اليومي والشعبي والتاريخي"**[2]، ويثبت ما تقدم في إدلائه بشهادته الذاتية قائلا: **"قمت بهضم الأسطورة**

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 57- 58.
[2] عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص 463.

وامتصاصها في النص، بحيث تختفي مظاهرة السطحية، وهذا ما جعل بعض النقاد السطحيين لا ينظرون إلا إلى السطح، بسبب سهولة اقتناص ظاهرة الأسطورة، ولم يدرسوا عمق النص، الأسطورة في قصائدي على السطح، ولكنها تتوزع في النسيج النصي، وهذا هو الفارق بيني و بين الرواد، ولقد استخدمت عصارة الأسطورة، حتى قال الناقد الدكتور على عشري زايد (السياب ناظم أساطير، أما المناصرة فمبدع أساطير)"[1].

ومن بين الرموز الأسطورية التي برزت في شعر **المناصرة** نذكر: **زرقاء اليمامة** و" **هي رمز للقدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل ووقوعه، والتنبيه إليه، تحمل نتيجة إهمال الآخرين، وعدم إصغائهم إلى التحذير**"[2]، ويقال: إنها رمز "**للحيرة واستشراف المستقبل**"[3]، و**المناصرة "أول من استخدم هذا الرمز الأسطورة في شعره"**[4].

ويقول في قصيدته الموسومة ب **زرقاء اليمامة**:

"لكنْ يا جفرا الكنعانية

قلتِ لنا إنّ الأشجارَ تسيرُ على الطرقاتِ

كجيشٍ مُحتشدٍ تحتَ الأمطارْ

أقرأ أشجاري، سطراً سطراً، رغم التمويهْ

لكنْ يا زرقاءَ العينين ويا نجمةَ عتمتنا الحمراءْ

كنا نلهثُ في صحراءِ التيهْ

كيتامى منكسرين على مائدةِ الأعمامْ

ولهذا ما صدَّقْكِ سوايْ: "[5]

---

[1] عز الدين المناصرة، شهادة ذاتية، ضوء طازج كطفولة التاريخ أمكنة فاتنة حتى الفتنة، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 425.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997 م، ص 180.

[3] خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان، 1989 م، ط 1، ص 107.

[4] ينظر: زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 180، عبد الفتاح والنجار: حركة الشعر في الأردن من العام 1979م إلى 1998م، مطبعة البهجة إربد، 1998 م، ط 1، ص 349.

[5] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 30.

جفرا الكنعانية النجمة التي تبدد العتمة، تتحدد مع **زرقاء اليمامة**، بل تندمج معها تماما، حيث تقوم بمهمتها المتمثلة في: رؤية الخطر القادم واستشراف المستقبل، إنها تحذر قومها، غير أنه لا أحد يصدقها - باستثناء الشاعر- فيقع لهم ما وقع لقوم زرقاء.

و**المناصرة** يقلل من توظيف الأساطير الغربية باستثناء أسطورة:"**أورفيسوس**"[1] و"**ايكاروس**"[2] و"**أندروميدا**"[3]، ويستند بشكل كبير على الأسطورة العربية، كي تكون أداة دائمة لطرح رؤيته الشعرية، وقد إعترف بذلك في شهادة ذاتية قائلا: "**توجهت بقصيدتي إلى الموروث العربي الأسطوري والتاريخي، وحاولت تطوير الأسطورة التموزية، حيث أضفت إليها صفة الكنعنة بالتركيز على خصوصيتها**"[4].
ويقول في قصيدته التي بعنوان **فروتا طائر أخضر**:

وألقانا الزمانُ المرُّ في بحرٍ بلا أطراف

ورحنا نسألُ العرَّاف

عن الجزرِ الرمادية

عن المرجانِ والياقوتِ والسفنِ الشراعية

فتمتمَ ثم عَزَّمَ، قال إن الريحَ تدفعكمْ

إلى جبلِ الحديدِ الصلبِ والصوَّانْ

على هاماتهِ السمراء

تغيبُ الشمسٌ، يهجمُ ليلُهُ الظمآن

يظلُّ منارةً تأوي إليها الريحُ في الشطآن

سلاماً

أيُّها الحارسْ

---

[1] المصدر نفسه، ص 386 –387.
[2] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ينظر: قصيدة تشمع (كبدايكار)، ص 478 –479.
[3] المناصرة، الأعمال الشعرية، ينظر: قصيدة (صخور آندروميدا)، ص 487 –489.
[4] المناصرة، شهادة ذاتية: ضوء طازج كطفولة التاريخ أمكنة فاتنة حتى الفتنة، امرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 425.

سلاماً أيّها الفنّانْ[1]

فالشاعر يستحضر ويستعيد من خلال هذا المقطع الشعري أسطورة **جبل المغناطيس** من قصص **ألف ليلة وليلة**، الذي يحطم السفن التائهة بعدما يجذبها إليه، والرمز الذي أصبحت تمثله هذه الأسطورة في صورتها الجديدة: هو معاناة الشعب الفلسطيني الذي أصبح ضائعا في **بحر بلا أطراف**، **"تدفعه الريح إلى جبل الحديد"**[2]، والصوان الذي تتهشم عنده الآمال، وأضحى منارة للأحزان والمآسي.

3-5. الرمز الكنعاني:

شعر المناصرة مليء وحاشد بالإسقاطات التاريخية، إذ يستحضر شخصيات أو رموز من التاريخ ويسقط بعضها على ما يجري، من وقائع معاصرة مطعما إياها بهموم القضية التي حرص على تكريس شعره كله لخدمتها إنها: **"قضية الوطن الغائب فلسطين"**[3]، مستندا في ذلك على عدة تقنيات فنية منها، القناع أو التناص أو التفريغ أو القلب....

و**المناصرة** من أكثر الشعراء المعاصرين توظيفا للتراث، فقد استحضر في أشعاره الكثيرين من رموز التراث وأسقاطها على واقعة المعاصر مثل (قصة: **امرؤ القيس، جفرا، زرقاء اليمامة، كنعان** وغيرها).

وهذا يثبت أن التراث- عند **المناصرة**- محاولة انتماء **"وخلق تواصل مع التاريخ"**[4]، أي أنه يربط زماني: الماضي والحاضر" **في جدلية تحتفي بالتاريخ من جهة، وتعتبر بهذا التاريخ مجازيا عن الواقع الراهن من جهة أخرى"**[5]، **فالمناصرة** يشكل **"حالة شعرية عاطفية تختصر التاريخ، أو تلتقط تفاصيل منه، وتقيم حولها خيمة شعرية"**[6].

والمتأمل لشعر **عزالدين المناصرة** يجد أن **الكنعنة** من أبرز الرموز التاريخية حضورا، حظوة في شعره، بل إنها اكتسحت مساحة واسعة منه، فلا تكاد تخلو قصيدة له من توظيف **الكنعنة**، وإن لم نبالغ يمكننا القول: إنها لازمت تجربته الشعرية ونمت مع نموها، **فالكنعنة** من الرموز المكثفة المقنعة في شعر **المناصرة**، لأنها تحمل العديد من الدلالات، والتأويلات وبإيجار **المناصرة** هو مؤسسها، والجدول التالي

---

[1] المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 89.

[2] ينظر: محمد نشاط، ديوان يا عنب الخليل كتابة حبلى بدلالات متعددة ومفتوحة، امرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص118 -119.

[3] سمير أستيتية، تحليل مضامين البناء وبناء المضامين في شعر عز الدين المناصرة، مجلة الفكر، الكويت، عدد يناير- مارس، 2003 م، وقد نشر البحث ضمن كتاب، شعرية الجذور، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، إعداد محمد عبيد الله، دار مجدلاوي، عمان، 2006 م، ط 1، ص 58.

[4] المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص 218.

[5] نديم الوزة، عزالدين المناصرة، شاعر حضاري، ضمن كتاب: امرؤ القيس الكنعاني: عبد الله رضوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999 م، ط 1، ص 399.

[6] المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص 217.

يكشف لنا عن حضور **الكنعنة** في شعور **المناصرة** وسنركز على ديوانه **يا عنب الخليل**:

عنوان الديوان	عدد القصائد	عنوان القصائد الكنعانية
يا عنب الخليل (1968م)	09	يا عنب الخليل، قفا... نبك، زرقاء اليمامة، أغنيات كنعانية، في الرد على الأحبة، جفرا في سهل مجدو، قراءة أولية الطريق العين، خان الخليلي، توقيعات.

5-4. الرمز الديني:

تنوعت المعطيات التي استمدها **المناصرة** من المصادر التراثية الدينية، فقد استقى منها نصوصا قرآنية، وشخصيات دينية ليجسد تجربته، ويدعمها بشكل كامل، ومن الشخصيات الدينية التي استحضرها المناصرة بكثرة شخصيات الأنبياء – عليهم السلام-؛ إذ يوثق الروابط بين تجاربهم وتجربته فيقول في قصيدة يا **عنب الخليل**:

"ونحنُ الأعاريبَ نعشقُها كرمةً تتجلّى غلالاتها في المنام

نخبئها في السلاسلِ، بردانةً، ثم بينَ فروعِ النباتْ

نُمزمزها في الصواني،

إذا هَلَّ هذا الصقيعُ على الكائنات

ونقطفها في ديسمبرَ،

في عيدِ عيسى عليه السلامُ، عليهِ السلام."[1]

وهنا يشير الشاعر إلى عيد الميلاد بذكره لشهر ديسمبر، وكذلك لاسم -**عيسى عليه السلام**-، موظفا بذلك رمزا دالا على المسيحيين.

مما سبق يتضح أن قصيدة **التوقيعة** احتوت رموزا تراثية، مختلفة الأشكال، جسدت تجربة الشاعر الشعرية، غير أن تلك الرموز لم تكن مجرد إشهار وملصقات على جسد النص الشعري، إنما هي المصدر والأساس الذي تأسس عليه بكامله، ومثل هذا الاستعمال المحدد يدل بوضوح على الثقافة الواسعة للشاعر.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص48.

إن **المناصرة** تتشكل عنده إضافة متميزة النوعية لأغلب تجارب قصيدة النثر في الشعرية العربية، فقد تمكن من تأسيس قصيدة نثر كنعانية رعوية تعنيه، وهذا جعله يجسد علامة فارقة في التجريب؛ إنها أداة جمالية وفكرية لتتبع الموروث الكنعاني الفلسطيني واختزال أزمنة مختلفة في تاريخ الشعب الفلسطيني، وما أنجزه **عز الدين المناصرة** تعدى أعراف مجلة شعر اللبنانية، وبلور تجربة أكثر حداثة، بل أكثر دنوا من الواقع الدرامي، وقد نقل القصيدة النثرية إلى الثورة والوطنية.

ولقد اعتبر شعره **"نقطة مضيئة ومتميزة في تطور شعر التفعيلة، ليس باعتباره مجرد امتداد شكلي لتجربة الرواد – السياب ونازك والبياتي – وإنما إضافة نوعية إلى مجمل التجربة الشعرية العربية في مجال تطورها البنائي والدلالي، وفي مجال تحديث طبيعة الخطاب الشعري العربي، بحيث يمكن القول بثقة إن تجربة عز الدين المناصرة، إنما تمثل ريادة حقيقية في التجربة الشعرية العربية الحديثة منذ أواسط الستينات في منطقة بلاد الشام..."**[1].

[1] عبد الله رضوان، عز الدين المناصرة وتجليات الحداثة الشعرية، دراسة تطبيقية في ديوان يا عنب الخليل، أمرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 11.

خـاتمـــة

أما وقد أدرك البحث نهايته، فيمكن الخلوص إلى جملة النتائج التي توصل إليها:

1 مثلت اللغة فضاء الشاعر الواسع، والذي عبر فيها عن متنفسه فنهل من مستوياتها المتنوعة، جاعلا اللغة العامية تداخل الفصحى وتشاركها في بناء القصيدة المعاصرة، بل وتؤثر في دلالاتها من جهة في ذاتها على الرؤية والفكرة الرعوية، الشاعر شكل لغة خاصة مركزة دون أن تخل اللهجة بجزالة لغة الديوان طبعا.

2 تعتبر الصورة الشعرية عصب النص الشعري بانفتاحها على أفكار وأنماط يصعب الإحاطة بها؛ لأنها تعمل على إعادة التوازن النفسي للذات الشاعرة، ووجد فيها المناصرة متنفسا جعلت المتلقي يشارك في عملية التأويل سواء الصورة المفارقة أو الاستعارية أو التشبيهية ناهيك عن اللونية.

3 تجلى الإيقاع بتعدد أشكاله ومستوياته عنصرا مهما بإيصال الدلالة والتعبير عن نفسية الشاعر ليحدث تفاعلا أكبر مع قصائده، وذلك نظرا للميل الفطري الإنساني للإيقاع.

4 وظف الشاعر رموز تراثية وإنسانية فجاء توظيفه للرموز التراثية عميق الإيحاء ومتنوع الأبعاد، يجتمع فيه البعد الوطني والريفي الخاص بالمناصرة، والرموز عند الشاعر تمثل قضية خاصة مليئة بالكثافة، وهذا ما يجعلها تبتعد عن السطحية، لأنها مبنية على أساس خلفيات ودعامات يتواصل معها المتلقي.

5 إن المغامرة الشعرية، والتجارب الإبداعية الجديدة، قد تضل بحاجة إلى كثير من التسامح النقدي، والتعاطف الفكري والمعرفي، أكثر مما هي بحاجة إلى قهر ونهر وصد.

فقصيدة التوقيعة هي مغامرة شعرية جديدة، وهي بالتأكيد بحاجة إلى الحرية لأن تحيا أو لأن تموت أيضا.

وعلى العموم فإن قصيدة التوقيعة عند عز الدين المناصرة وتحديدا في ديوان يا عنب الخليل، تحمل الكثير من الترابط في سياقاتها وعمق معانيها تركيزا وكثافة واختزالا.

الملاحق

حوار مع الشاعر العربي الكبير
عـــزالـــديـــن الـــمـــنـــاصـــرة

- **حاوره: لويزة تعياط**

- **أصـدرت (أحد عشـر ديواناً شـعرياً)، منذ (يا عنب الخليل، 1968) وحتى ديوان (البناتُ، البناتُ، البنات، 2009)، - وصدرت الطبعة العاشرة من أعمالك الشعرية في مجلدين بمصر، وأصدر (اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة) طبعة إلكترونية للأعمال الشعرية في ثلاثة أجزاء. ما تقويمك لحصاد هذه الرحلة الشعرية، التي أوصلتك بجدارة إلى (موقع الريادة الفعلية) – كما قال شيخ النقاد العرب – إحسان عباس. وما هي خارطة (الشعر الفلسطيني الحديث)؟**

(المناصرة): هنا يميز (إحسان عباس) بين **(الريادة التاريخية)**، و**(الريادة الفعلية)**، فليس كل شاعر كان (رائداً تاريخياً)، يعتبر (رائداً فعلياً)، مثلاً: محمود درويش ليس رائداً تاريخياً، لأنه مثلي من **(شعراء الستينات)**، لكنه (رائد فعلي). لقد تجاوزنا معاً بعض الشـعراء الرواد العرب الذين لم يطوّروا أنفسـهم. وبالمقابل، لا يجوز التعميم، فنحن نقوّم كل شاعر على حدة في الكتلتين التاريخيتين: أقصد أن **(الكتلة الأولى العراقية)** في الخمسينات. بقي منها الشعراء الكبار، مثل: (بدر شاكر السياب – سعدي يوسف – عبدالوهاب البياتي)، لكن لا يمكن تجاهل (بلند الحيدري)، الذي صـدر ديوانه الأول عام (1946)، فهو أحد الرواد التاريخيين. ولا يمكن تجاهل المرأة الشـاعرة (نازك الملائكة)، رغم أن شـهرتها جاءت من كتابها النقدي (قضـايا الشـعر المعاصـر). أما **(الكتلة الفلسـطينية)**، فقد بدأ صـعودها منذ العام 1967، حيث اسـتطاعت **(تعميق الحداثة الشـعرية)**، و**(إيصـالها إلى الشارع العريض)**، بالجمع بين (الحداثة والثورة)، وهي كما أشار بعض النقاد، ولو متأخرين – تنقسم إلى فرعين:

1. **(شعراء الثورة الفلسطينية في المنفى)**، الذين تبنوا فلسفة التحرر الوطني والكفاح المسلح، مع صعود نجم منظمة التحرير الفلسطينية منذ (1964)، ومنهم: (عزالدين المناصرة – معين بسيسو – أحمد دحبور – مريد البرغوثي، وغيرهم.
2. **(شعراء المقاومة في شمال فلسطين)**، ومنهم: محمود درويش – سميح القاسم – توفيق زيّاد، وكانوا آنذاك أعضـاء في الحزب الشـيوعي الإسـرائيلي. وكان توفيق زيّاد، عضـواً في (الكنيسـت الإسـرائيلي = البرلمان الإسرائيلي). وهنا ولد مصطلح **(شعر المقاومة)** – ملتبساً، حيث عارضه **(غالي شكري، وأدونيس، ويوسف الخطيب)**، لأنهم رأوا أنه ليس (شـعر مقاومة)، بل هو **(شـعر احتجاج نقابي) من داخل النظام الإسـرائيلي**، - ولأن (الحزب الشيوعي الإسرائيلي) يؤمن بشرعية دولة الاحتلال الإسرائيلي، لكنهم يطالبون بدولة فلسطينية إلى جانب (إسرائيل)، فقد جاء المصطلح ملتبساً. أما الشاعر **(راشد حسين)**، **(عضو حزب مابام الإسرائيلي)**.

هذا الالتباس انتقل من المواقف السياسية للشعراء إلى نصوصهم الشعرية، وهنا يقع مكمن الخطر.

- هنا شـخصـياً، بدأت نضـالاتي في ظل منظمة التحرير الفلسـطينية منذ أيام مؤسـس المنظمة **(أحمد الشقيري)**، مروراً بـ**(ياسر عرفات)**، وعلى عكس ما هو شائع، فأنا كنت **(مثقفاً حُراً مستقلاً)** ضمن إطار منظمة التحرير. ومن الطبيعي أن أتحالف مع آخرين انطلاقاً من المشترك من الأفكار بيني وبينهم، وما زلت حتى اليوم.

أما **(الجانب الوظيفي)**، فقد ابتعدت عنه منذ توقيع **(اتفاقات أوسـلو)**، التي اعتبرها أخطر اتفاقات على مصلحة الشعب الفلسطيني، حيث ارتكبت أخطاء استراتيجية منذ (اوسلو، 1993)، وحتى اليوم. آمنت **(بخلطة لم تتحقق)** في تحالفاتي الشخصية تجمع (حركة فتح = المدافعة عن الهوية الفلسطينية)، و(الجبهة الشعبية لتحرير فلسـطين = التي تمثل الصـلابة الوطنية والطبقية المثالية)، و(الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسـطين = التي تتقن التكتيك، والمرونة)، و(الحزب الشـيوعي الفلسـطيني = الذي كان له ظهور أوضـح في الأرض المحتلة)، ويؤمن بالدفاع عن الطبقات الفقيرة، ولكنه كان سلبياً اتجاه الكفاح المسلح.

- كان عدد من المثقفين الفلسـطينيين، يتندرون مازحين على ما أسـموه لاحقاً بـ**(صـفقة نصـف القرن الشـعرية)**، التي بدأ تنفيذها **(عام 1981 تقريباً)**، وحتى (2008)، بل بعد ذلك... تعني **(صـفقة نصـف القرن الشـعرية)**، أنَّ **(شـعراء المقاومة الشـعرية في شـمال فلسـطين)**، الذين انتموا إديولوجياً للحزب الشـيوعي الإسـرائيلي، كان خيارهم هو **(المطالبة بدولة فلسـطينية إلى جانب إسـرائيل)**. هذا الموقف روّج له مثقفون مصـريون مثل: **(أحمد بهاءالدين، ولطفي الخولي، ورجاء النقاش)**، منذ عام (1967). وهذا المطلب كان حتى بعد الهزيمة مرفوضـاً، فلسطينيا، وعربياً، لأن ذلك كان يعني التنازل عن (78%) من أراضـي فلسطين التاريخية لإسـرائيل. ولاحظ محمود درويش في عام (1981) تقريباً، (الذي كان قد انشـق عن الحزب الإسـرائيلي، والتحق

بشعراء الثورة في المنفى عام 1974) – لاحظ أن منظمة التحرير الفلسطينية بدأت تروّج للتسوية السياسية مع إسرائيل، تلميحاً وتصريحاً. فاقترح اقتراحاً شفهياً غير مكتوب على (قيادة حركة فتح)، ما يلي: (**تمنحوني إمارة الشعر الفلسطيني، أمنحكم علاقاتي مع الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)،الذي سيوصلكم إلى (حزب العمل الإسرائيلي)**).

وبدأ تنفيذ هذه (المعاهدة!!غير المكتوبة) عام 1981، حين سُمح لمحمود درويش أن يكون (**نجم مهرجان الشقيف الشعري**)، عندما خصصت له (قاعة اليونسكو) في بيروت، وحده بحضور ياسر عرفات. بينما وضع (عزالدين المناصرة، ومعين بسيسو، وسعدي يوسف الشاعر العراقي، والشاعر الإسباني كارلوس ألباريث) معاً في أمسية واحدة في (**قاعة الوست هول**) بالجامعة الأمريكية في بيروت.

كان (المناصرة) في الفترة اللبنانية (1982-1972)، هو (الشاعر الفلسطيني الوحيد، الذي حمل السلاح دفاعاً عن المخيمات الفلسطينية، ودفاعاً عن الجنوب اللبناني، وضد إسرائيل والمتأسرلين).

- رغم صدور (**أحد عشر ديواناً شعرياً**) في الفترة (1998-1968)، أي في عصر الثورة، لم يصدر في ظل الثورة، ولو كتاب نقدي واحد يدرس تجربتي الثورية. أما طباعة أعمالي الشعرية، فقد صدرت الطبعة العاشرة منها في القاهرة،ولم تُطبع في مسقط رأسي فلسطين حتى اليوم. أعتمد على (الشُرفاء) من المثقفين العرب، الذين يعرفون (قيمتي الشعرية والثقافية). أما القيمة الفنية، فقد كُتب عنها (**35 كتاباً نقدياً عربياً، وأجنبياً**) أغلبها (**رسائل ماجستير، وأطروحات دكتوراه**) من بلدان عربية متنوعة. لكنّ (المفارقة) كانت من قبل (**السلطة**) هي أنها أخفت النتائج العلمية الموثقة، التي جاءت في هذه الأبحاث العلمية، وساندتها (**الميديا العربية**) في التعتيم. وقد انتبهت أصوات فلسطينية في الأرض المحتلة (فلسطين) إلى اغتصاب التمثيل في مؤسسات فلسطينية ثقافية من قبل أشخاص فاسدين، وجاهلين، ينفذون سياسة (**وكلاء الاحتلال**).

- لهذا أترك للنقاد مهمّة التعريف والتحليل لشعري، وأحب أن ينطلقوا من(المعرفة، والمحبة، والشجاعة)، وأنا أقبل بأحكامهم إذا التزمت بذلك. يقول الشاعر والإعلامي اللبناني (**أحمد فرحات**)... (**عزالدين المناصرة، هو الشاعر الأول في فلسطين والأردن (حالياً)**)، وتقول (**فتيحة كحلوش**): (**المناصرة، هو (هوميروس العرب جميعاً)**).

- **(يا عنب الخليل)، ديوانك الأول، 1968، (وُلد ناضجاً)، كما قال الشاعر المصري صلاح عبدالصبور، ابتدعت فيه أساليب شعرية جديدة آنذاك، وفيه تعددية شعرية. ماذا تعني لك (مدينة الخليل). وهل أصبح هذا الديوان اليوم من (كلاسيكيات الحداثة وما بعدها)؟**

(المناصرة): (يا عنب الخليل)،ولد ناضجاً، لأنني قمتُ باختيار قصائده من شعر الفترة (1968-1962)، (وقد أحرقتُ قبل صدوره، ثلاث مخطوطات شعرية)، كُتبتْ معظم قصائده بين (**الخليل – والقاهرة**). (**خان الخليلي**) في القاهرة، أسسه (مواطن فلسطيني من مدينة الخليل) – أما (**شارع المناصرة**) في القاهرة، فقد تعددت الروايات، ولكن إحداها تقول بأنه باسم عائلة فلسطينية، وهناك من يقول، هو باسم (عائلة المناصرة) الصعيدية، أو عائلة المناصرة التي جاءت إلى القاهرة من إحدى قرى بورسعيد، وفي كل الأحوال، فإن القاهرة، تشمل عائلات خليلية جاءت من فلسطين إلى مصر منذ أوائل القرن العشرين. لهذا جاء الربط الشعري بين (الخليل والقاهرة). أن يقال بأن ديوان (يا عنب الخليل)،أصبح من كلاسيكيات الحداثة الشعرية العربية، هذا معناه أنه ترسّخ كعلامة مركزية. وقد قال عنه الراحل الناقد الأردني (**عبدالله رضوان**) في دراسة له بأن (ديوان يا عنب الخليل)، يشبه من حيث التأثير في فلسطين والأردن ومصر، ديوان (مدينة بلا قلب) لأحمد عبدالمعطي حجازي،

- (**الخليل هي مدينة قلبي**) الأبدية، وهي جارة بيت لحم والقدس. وقد قال عنها (الشاعر الفلسطيني (**يوسف أبو لوز**)، بأن اسمها في الأدب، ارتبط باسم عزالدين المناصرة، كما ارتبطت (الاسكندرية)، بالشاعر اليوناني المصري كفافيس. كذلك لا يمكن أن نذكر اسم (**جفرا**) إلا وارتبطت فوراً باسم عزالدين المناصرة.

- **قال زميلك وصديق عمرك (محمود درويش) في أحد حواراته التلفزيونية بأن (الشاعر المناصرة)، هو مبدع أساطير بامتياز، ومن أساطيره، صياغة مدينته (الخليل) صياغة شعرية أسطورية. وقال ذات مرّة بأن أفضل شاعر فلسطيني في فهم (جوهر الشعر) هو عزالدين المناصرة. فماذا تقول؟**

(المناصرة): محمود درويش، شاعر كبير، وصديق عزيز، اختلفت معه في السياسة، ومع هذا بقينا أصدقاء. ورغم أنه قال لجريدة القدس العربي (الشعراء في فلسطين والأردن يكرهونني!!)، إلاّ أنه قبل رحيله بأسبوعين قال في (حواره الأخير) مع الناقد الفلسطيني الدكتور (فيصل درّاج) – في (جريدة أخبار الأدب المصرية)، حرفياً ما يشبه الوصيَّة: (**ما زلت معجباً بالأعمال الشعرية لعزالدين المناصرة، والمرحلة الأخيرة من**

شـــعر مريد البرغوثي). وقالت الجزائرية (**ليديا وعدالله**): (الشـــاعر المناصـــرة، هو الأكثر ثقافة وعُمقاً من بين شـعراء فلسـطين في العصـر الحديث على الإطلاق، دون أن تؤثر هذه الثقافة العميقة (سـلباً) في عفوية شـعره). ويقول الصـحافي والمسرحي السوري (**سـامر محمد إسـماعيل**) في جريدة (السفير اللبنانية – 2014/8/22)، ما يلي: (لم يحصل (**سميح القاسم**) على نصف النجومية، التي حصل عليها (**محمود درويش**)- كذلك، فإن مواطنهما الشـاعر (**عزالدين المناصـرة**)، البعيد كل البعد عن الضـجيج الإعلامي السـياسـي، الذي رافق كلاً من درويش والقاسـم، منذ (1967) وحتى اليوم – فإن الشـاعر المناصـرة تتمتع قصـائده بخصـوصـية شـعرية عالية، وموهبة نادرة، تضـــاهي نصـــوص هذين الشـــاعرين، وتتفوق عليهما في كثير من المواقع). أما الناقد المغربي (**محمد بودويك**) فقد قال حرفياً في أطروحته للدكتوراه ما يلي: (نقول مع إليوت، بتحوير بسيط، يمتلك عزالدين المناصرة، مثل (تينيسون)، ثلاث صفات، قلّما تجتمع إلاّ في أعاظم الشعراء: (الغزارة، والتنوع، والإحكام الكامل – 2004). وقال (**جاك ديريدا**)، فيلسوف التفكيكية الفرنسي، يصف (**قصـيدة جفرا)... (كأنها السـحر بعينه**). وكان ديريدا قد استمع للقصيدة في (مسرح موليير الباريسي) باللغتين الفرنسية والعربية، عام 1997.

- **ارتبطت (الكنعنة الشعرية) باسمك، فماذا يعني ذلك؟**

(**المناصرة**): ‘إذا كان هناك من (**بصمة خاصة بي**)، فهي (بصمة الكنعنة الشعرية)، وهو مشروع شعري انبثق من فكرة فطرية في منتصـف السـتينات، أي فكرة (حدود بلاد الشـام)، التي هي (**بلاد الحضـارة الكنعانية**)، وفلسطين هي مركز الفكرة. نحن كنعانيون فلسطينيون، لأن القبائل الفلسطينية تفرعت من الحضارة الكنعانية في فلسطين، التي ترجع إلى الألفية الرابعة قبل الميلاد. ونحن سكان أصليون في فلسطين، ولم نجئ من شبه الجزيرة العربية، ولا جئنا من (كريت) حسب نظرية شعوب البحر. فالقبائل العربية الكنعانية (**المعينيون، واللخميون**)، هم فلسطينيون كنعانيون أصليون في فلسطين. والأدق هو أن هذه القبائل، قامت بهجرة عكسية في (القرن التاسع عشر ق.م.)، نحو الجزيرة العربية، وتركت علاماتها في اللغة وفي النقوش. يقول صاحب لسان العرب (ابن منظور)... (**الكنعانية لغة تضاهي العربية**)، لأن أصل اللغة العربية جاءت من الآرامية، أي من السُريانية الكنعانية. ولا تزال الألفاظ الآرامية السوريانية (وهي لغة المسيح)، موجودة بنسبة عالية في معجم اللهجات العربية في بلاد الشام.

ولهذا قاومتُ في الشعر بالحفر في الجذور، لأضيف عنصراً أساسياً إلى الهوية الفلسطينية، كان مرفوضاً بذريعة أنه (**وثني كنعاني**). أما في زمن الثورة الفلسـطينية في السـبعينات، حين اسـتدعاني (ياسـر عرفات، قائد الثورة الفلســطينية) عام (1977)، وســألني عن مفهوم الكنعنة، شــرحت له ذلك، وقلت له: ما المشــكلة إذا كنا (**وثنيين**) قبل الميلاد، وأصبحنا (**مسلمين**) لاحقاً!!.

- **نظمك للشعر، هل كان بغرض (التنظير النقدي)، أم بهدف إيصالك تجربتك الشعرية للقرّاء. وكيف استطعت الجمع بين الشعر والنقد؟**

(**المناصرة**): كتبت **الشعر** منذ عام 1962 وحتى اليوم 2018، فالشعر هو مركز تجربتي الثقافية، وحالياً يعتبرني أبناء شعبي الفلسطيني بأنني (**شاعر فلسطين الأول**)، كما أن (الأردنيين) يعتبروننني أحد مؤسسي الحداثة الشعرية، و(رائد قصيدة النثر في الأردن)، وقد حصلت على (جائزة الدولة التقديرية في (حقل الشعر) من وزارة الثقافة الأردنية عام 1995. أما (**النقد**)، فقد مارســته لأول مرّة عام 1965، لكنني كنت هاوياً. وفي عام (**1983**) انتقلت إلى عالم (التعليم الجامعي) في جامعة قسنطينة، الجزائرية، وبعدها (جامعة تلمسان) عام 1987، وفي هذه المرحلة، وبتأثير تخصصي في (**الأدب المقارن**)، دخلت عالم النقد الحديث من باب (**النقد السلافي**)، فقد حصلت على الدكتوراه في (**جامعة صــوفيا**) البلغارية عام (**1981**)، وهي الجامعة التي تخرج فيها (**تودوروف، وكريستيفا**)، قبل هجرتهما إلى فرنسا. وكانت قد أشرفت على أطروحتي الناقدة البلغارية البروفيسورة (**روزاليا ليكوفا**)، حيث نقدتُ فيها، المقولة الفرنسية التقليدية عن (التأثير والتأثر)، وأثبت أن (التشـابه)، قد يحدث دون أن يلتقي المؤثر والمتأثر. كان موضــوع أطروحتي هو (المؤثر المشــترك: المقاومة الشــعرية – دراســة مقارنة)، اســتخدمت فيها شــعراء لم يتعارفوا، مع ذلك حدث تشــابه بينهم (الفلســطيني إبراهيم طوقان، والبلغاري نيكولا فابتساروف – والروسي مايا كوفسكي – والتركي ناظم حكمت). نوقشت أطروحتي أمام أكاديمية العلوم البلغارية، بحضور وسائل الإعلام العالمية، ومشاركة (16 أستاذ بدرجة بروفيسور). وصوّت لصالحي (16 من 16)، مع أن أحدهم هاجمني بسبب تحليل بعض القصائد بنيوياً، وذلك يعني بالنسبة له خروجي عن علم الجمال الماركسي، لكن أستاذتي دافعت عني مثل (الذ\ابة)، حين امتدحت تنوع المناهج في التحليل في أطروحتي.

- المهم أن (**الجمع بين التنظير النقدي**)، و(**الشــعر**)، ســبقني إليه **أدونيس**، الشــاعر الســوري. أي أنني اضــطررت إلى هذا الجمع، بســبب تقلبات الحياة، واعترفت جريدة (أخبار فلســطين)، بأنني كنت متميزاً في هذا

المجال النقدي. السبب هو أنني كنت قادراً على الفصل بين مهنتي، وبين كتابة الشعر. ونجحت في الأمرين، وقد أنجزت أطروحة دكتوراه عام 2011، في جامعة بغداد، صدرت مؤخراً للباحث العراقي (علي صليبي المرسومي)، وبعنوان (**الشاعر العربي ناقداً: أدونيس، والمناصرة، والعلاق – أنموذجاً**). ومعنى ذلك أنني نجحت لأنني جئت إلى عالم النقد المقارن، بعد أن ترسّختُ في عالم الشعر.

- **قال الناقد اللبناني، (جهاد فاضل)، بأن كتباك (إشكالات قصيدة النثر)، هو (أفضل كتاب عربي في مجاله حتى اليوم). ماذا تقول اليوم؟**

(المناصرة): صدر هذا الكتاب عام 1998 في طبعة مصغرة، أما الطبعة (**الثالثة**) منه، فقد صدرت عن (**دار الراية الأردنية**) في (**651 صفحة**)، وفيه مقدمة شرحت فيها النتائج، وهذه المقدمة منشورة في مواقع إلكترونية كثيرة تحت عنوان (**بعد أن هدأت العاصفة**)، وقد اكتشفت (**45 اسماً لقصيدة النثر**)، لكن أفضلها هو (قصيدة النثر) بسبب شيوعه وترسخه في النقد العربي. كما توصلت أن الأمانة العلمية، تقتضي الإشارة إلى أن اللبناني (**أمين الريحاني**)، هو رائد قصيدة النثر الفعلي في مجموعته (**هُتاف الأودية، 1910**)، فالفروقات بين (**قصيدة النثر**)، و(**الشعر المنثور**)، مفتعلة من قبل (جماعة مجلة شعر) اللبنانية، لكي يقولوا أنهم (رواد قصيدة النثر). وتوصلت إلى أن مصطلح (قصيدة النثر) ترجمه اللبنانين (شوقي أبي شقرا) عام 1959 لأول مرّة، نقلاً عن الفرنسية سوزان برنار. ومعظمهم وقع تحت تأثير (**شعرية الترجمة**). واكتشفت أن بعض المهرجين من كتاب قصيدة النثر اللاحقين، الذين هاجموا الكتاب، بسبب ذكري لمصطلح (**قصيدة النثر، كتابة خُنثى**)، حين استلّوا هذا الاسم من بين (**45 اسماً**)، ولم يقرأوا الكتاب، ومن غرائب الصدف أن ترجمة (**رواية صادق**)، الجزء الثاني، الذي صدر بعد طبعة كتابي الأولى، تستخدم (القديسة سوزان برنار)، وهي مرجعهم، (ص 24 بالتحديد)، مصطلح (**الشكل المخنّث**) وصفاً لقصيدة النثر، عندئذ خرسوا إلى الأبد، لأنهم اكتشفوا أنهم لم يقرأوا كتاب سوزان برنار جيداً.

وهناك نقطة مهمة هي السبب في الهجوم على كتابي، وهي أن عدداً من كتاب قصيدة النثر يمارس (**التطبيع مع إسرائيل**)، حتى أن أحدهم ويدعى (**ع. ج.**)، يعيش في باريس، زار (إسرائيل)، بل وزّع بياناً عن زيارته يتباهى فيه بصداقته للسفير الإسرائيلي في باريس آنذاك، وهو يعمل في(موقع إيلاف),

- **اعترف عدد من النقاد، بريادتك لما أسميته بـ(شعرالتوقيعة = أو ما يسمّيه البعض (الهايكو العربي) منذ عام (1964).**

(المناصرة): عام (1964) كتبت قصيدتين: (**توقيعات**)، وأخرى بعنوان (**هايكو تانكا**)، وكنت قد تعرفت لهذا النوع من الشعر الياباني، تحت تأثير ترجمة بعض هذه القصائد إلى العربية.

بعد ذلك، قررت أن مصطلح (**توقيعة**)، أفضل بكثير من مصطلح (**هايكو عربي**)، وقد استلهمتُ (التوقيعة الشعرية) من مصادر متعددة (**المقطعات الجاهلية – الإبيجرم اليوناني – التوقيعات النثرية في العصر العباسي**). ويمكن لجيل الشباب الذي لا يعرف وزن (الشعر الحر التفعيلي) أن يكتب التوقيعة كقثيدة نثر، وأنا أؤمن بتجاوز الأشكال الشعرية الأربعة (**العمودي – الشعر الحر التفعيلي – الشعر اللهجي – وقصيدة النثر**). وقد مارست هذا التجاوز في إحدى قصائدي القديمة. وعندما كنت (شاعراً شاباً)، كنت أميل إلى التجريب، مثلاً، (**القصيدة الرعوية**)، و(**قصيدة الهوامش**)، و(**تفصيح اللهجات في الشعر الحديث**)، كلها تُنسب لي. مثلاً، استخدمت (**قصيدة الهوامش**) البصرية، قبل استخدام أدونيس لها بعشر سنوات.

- **بمن تأثرتم من الشعراء؟**

(المناصرة): في بداياتي الشعرية تأثرت بشعراء كثيرين: (**الشعر المهجري**)، أما من شعراء (الشعر الحر التفعيلي)، فقد تأثرت بنزار قباني، وبدر شاكر السياب، وبعد ذلك تجاوزتهم نحو (**بصمتي الخاصة**)، وقد اعترف النقاد بهذه الخصوصية، فالشاعر الفلسطيني (علي الخليلي) يقول: (المناصرة له بصمته الخاصة، وغنائيته متفردة، لا تشبه أي شاعر فلسطيني أو عربي). وبطبيعة الحال أحببتُ (امرأ القيس)، و(المتنبي) في شعرهم.

- ومن الأجانب: أحببتُ الإسباني لوركا، والفرنسي جاك بريفير، واليوناني المصري كفافيس، والتشلياني بابلو نيرودا، وت. س. إليوت، الشاعر الأنجلوأمريكي... وغيرهم.

مكتبة البحث

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:
القرآن الكريم.
امرؤ القيس، ديوان إمرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1990م، ط5.
بشار بن بدر، الديوان ج4، شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م.
بشار بن برد، الديوان ج4، شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م.
عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، د ط، د ت.
عز الدين المناصرة، "شهادة ذاتية" ضوء طازج كطفولة التاريخ، أمكنة فاتنة حتى الفتنة، إمرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة.
عز الدين المناصرة، توقيعات عز الدين المناصرة، ابيجرامات شعرية مختارة، (1962م-2009م)، الصايل للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2013م، ط1.
عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، دار المجدلاوي، عمان، 1993م، ط1.
عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية.
عز الدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، إعداد نور الدين أبو لين، دار اليازوري، عمان، 2006م، ط1.
عز الدين المناصرة، قصيدة قاع العالم، الأعمال الشعرية، م س، الجزء الأول.
عزالدين المناصرة الأعمال الشعرية، ديوان لا أثق بطائر الوقواق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م، ط5.
محمد عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2015م، ط11.
المعاجم:
ابن منظور، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1423هـ/2002م، ط1، ج15.
أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة ت، عبد السلام محمد هاروت، طبعة اتحاد الكتاب العرب، 1423هـ/2002م.
جبران مسعود، معجم الرائد،
القلقشندي، صبح الأعمى في صناعة الإنشاء، دار الفكر، دمشق، 1987م، ط1.

محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، منشورات دار مكتب الحياة بيروت، لبنان، ج22.

قائمة المراجع:

إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، رقم 02.

أحمد عرفات، توظيف الموروث في ديوان يا عنب الخليل (عز الدين المناصرة غاية الألوان والأصوات) م س.

أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، 1997م، ط 2.

أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب الجزء الرابع (صدمة الحداثة، سلطة الموروث الشعري)، دار الساقي د ط، د ت.

أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتاب الحديث، 2007م، ط1.

إيمان محمد أمين، خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، 2008م، ط1.

بدر شاكر السياب، رائد الشعر العربي الحديث، دراسة حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1411هـ/1991م، ط1.

بسام قطوس، سيمياء العنوان، دار المكتبة، عمان، 2001م، ط1.

بشرى موسى صالح، السورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994م، ط1.

جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، 1984م، ط2.

خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان، 1989م، ط1.

خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010 (آفاق ثقافية) العدد 89.

د. راما سعيد، دنيا الوطن الإلكتروني، (29 / 06 / 2011).

راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008م، د ط.

السعيد الورقي، لغة العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1984م، ط3.

- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ط1.

شفيق طه النوباني، التوقيعة المناصرية- دراسة في الرؤية والشكل والمرجعية، جرش، الأردن، الصايل للنشر والتوزيع، 2013م.

صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، أفق الأشكال المحتملة، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ط1.
الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1980، ط4.
طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، نحو مفهومي جديد عود إلى الجذور والأقدم، دار الأزمنة، عمان، الأردن، 1998، ط1.
طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف، ط11.
ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن.
عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر،2009م.
عباس المناصرة، الشاعر العربي الكبير عز الدين المناصرة أرشيف الأخضر، دار الجرير، عمان، 2008، ط1.
عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م، ط1.
عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، د ط، د ت.
عبد الرحمن تبراماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ط1.
عبد السلام المساوي، البنايات الدالة في شعر أمل دنقل نقلا عن محمد بودويك (شعر عز الدين المناصرة بيانه وابداعاته وبعده الدعوي)، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.
عبد السلام المساوي، البنايات الدالة في شعر أمل ونقل (و ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994م.
عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتاب العربي، لبنان، 1998م، ط2.
عبد اللطيف عبد الحكيم، حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، شوال 1429هـ/ أكتوبر 2008م.
عبد الله رضوان، إمرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية، بيروت، عمان، 1992م.
عبد الله رضوان، عز الدين مناصرة وتجليات الحداثة الشعرية، دراسات تطبيقية في ديوان يا عنب الخليل، إمرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية، بيروت، عمان، 1992م.
عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد- دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1987م.
عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه -دراسة ونقد-، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2002م، ط8.

عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1981م، ط3.
علي جواد، المفصل في التاريخ -العرب قبل الإسلام - ، بيروت، لبنان، 1972م.
علي زايد العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار فصحي للطباعة والنشر، الكويت، 1981م، ط1.
علي عشري زايد، (إمرؤ القيس الكنعاني)، أقنعة الملك الظليل في ديوان يا عنب الخليل (قضية الموروث)، إمرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، إعداد وتحرير عبد الله رضوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ط1.
علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.
علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، عبد الفتاح والنجار: حركة الشعر الحر في الأردن من 1979م إلى العام 1992م، مطبعة البهجة إربد، 1998م، ط1.
فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتجاه الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
محمد إسماعيل المقدم، خدمة هارمجدون، دار بلنسية، الرياض، 2003م، ط 1.
محمد الصالح بن أذينة، قصيدة النثر العربية (عز الدين المناصرة نموذجا)، الصايل للنشر والتوزيع، 2013م، ط 1.
محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ط1.
محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ط1.
محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 03، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ط2.
محمد بنيس، الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية، دار العودة، بيروت، 1979م.
محمد حسن عبد الله، السورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.
محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير وكفاءة التأويل، تجربة في القراءة الجمالية دراسة وزارة الثقافة الأردنية، عمان، دمشق، سوريا، 2007، ط1.
محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدار للكتاب العالمي عالم للكتب الحديث، الأردن، 2008م، ط1.

محمد عبد الله، (عز الدين المناصرة: مفاتيح وإشارات)، ضمن كتاب: أبو لين زياد (غابة الألوان والأصوات في شعر المناصرة).
محمد عبد الله، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، دت.
محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998م، ط1.
محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2006، ط2.
محمد نشاط، ديوان يا عنب الخليل، كتاب حبلى بدلالات متعددة ومفتوحة، إمرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة.
مدونة دورغام، شعرية القصيدة القصيرة، الآطام، العدد 36.
ناديم الوزة، عز الدين المناصرة شاعر حضاري، ضمن كتاب: إمرؤ القيس الكنعاني، عبد الله رضوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ط1.
نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، يونيو 2007م، ط 14.
نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1964م، ط2.
نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث – دراسة- صفحات للدراسات والنشر،2008م، ط1.
نعيم عودة، تعليق على قصيدة عمر بن معد يكرب الزبيدي، دنيا الوطن، 21 /2013/11م.
ياسين إبراهيم، توظيف عصارة الموروث في شعر عز الدين المناصرة، ضمن زياد أبو لين، (غاية الألوان والأصوات في شعر المناصرة).
يمنى عيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1.
يوسف حلاوة، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، حزيران – يوليو 1997 م، ط1.
يوسف زروقة، الكنعنة الشعرية (عزالدين مناصرة شاعر المكان الفلسطيني الأول)، دار المجدلاوي، عمان، ط1.
الكتب المترجمة:
بيير جيرو، الأسلوبية نحو نظرية جديدة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، حلب، 1994م، ط2.
التلقي البصري، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، الجزائر، د ت.
ب براون و ج يول، تحليل الخطاب، ترجمة الوافي الزليطي ومنير التركي، جامعة الملك سعود، دار النشر العلمي، الرياض (د،ط)، 1997م.

روبرت شولز، اللغة والخطاب، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، 1993، ط1.
ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، د ط، د ت.
المجلات والدوريات:
حسن لشقر، جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي، مجلة عمان، 2004م.
رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول م15، ع2، 1996م.
سامح الرواشدة، الشعرية في السرد – دراسة في رواية أنت منذ اليوم، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، م15، 2000م.
سمير استيتية، تحليل مضامين البناء وبناء المضامين في شعر عز الدين المناصرة، مجلة الفكر، الكويت، عدد يناير -مارس، 2003م، نشر البحث ضمن كتاب شعرية الجزور، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، اعدا محمد عبيد الله، دار المجدلاوي، عمان، 2006م، ط1.
طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، مجلة الأقلام، 1987، العدد 1.
عبد الكريم بالرشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ع4، مج 4، ج1، ج2، يوليو- أغسطس، سبتمبر، 1984م.
المهدي المقدودي، انشاد الشعر، البعد الآخر للنص الشعري، مجلة الحياة الثقافية، أكتوبر 1992م، العدد 59.
يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للشعر الحداثي (الأهمية والجدوى)، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2002م، العدد 177.

الفهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ – ب
الفصل الأول: التحولات الشعرية في القصيدة المعاصرة	03 – 38
1- مرجعية التحول	04
2- النص من الخارج إلى الداخل	06
2-1- الشعر الحر وتأسيس التحول	09
3- من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين	11
4- تمظهرات التجريب في القصيدة المعاصرة	16
5- قصيدة التوقيعة مفهوما وتشكلا	24
5-1- التحولات الفنية والفكرية المعاصرة	27
5-2- المؤثرات الأجنبية	27
5-3- إشكالية المصطلح	28
5-4- سيماتها	29
5-5- الوزن أو الإيقاع	30
5-6- لغة قصيدة التوقيعة	30
5-7- تشكلات التوقيعة عند المناصرة	30
5-7-1- البناء الخارجي في قصيدة التوقيعة	32
5-7-2- البناء الداخلي في قصيدة التوقيعات	36
الفصل الثاني: شعرية التوقيعة في ديوان يا عنب الخليل لعز الدين المناصرة.	39 – 84
1- شعرية العتبات	41
1-1- العنونة الصريحة والمباشرة	43
1-1-1- أسماء الأمكنة	43
1-1-2- أماكن فلسطينية	44
1-1-3- أماكن عربية	45
1-1-4- أماكن أجنبية	46
1-2- عناوين انزياحية	46
1-2-1- عناوين استعارية	46
1-2-2- عناوين حكائية	47
1-2-3- عناوين دلالية	47
1-2-4- العناوين المفردة	47
1-2-5- عناوين مركبة	47
1-2-6- التكرار	48
2- شعرية اللغة	49
2-1- توظيف اللغة الرعوية	50
2-2- تفصيح اللغة اللهجية	52
2-3- الحقل المعجمي	54
3- شعرية الصورة	57
3-1- الصورة الحسية	59
3-2- الصورة التجريدية	60
3-3- الصورة المفارقة	61
3-4- الصورة المفردة الجزئية	62
3-4-1- الصورة التشبيهية	62

3-4-2- الصورة الاستعارية	63
3-5- الصورة اللونية	64
4- شعرية الإيقاع	69
4-1- التشكل الإيقاعي	69
4-2- التكرار	71
4-3- التوازي	72
4-4- الإيقاع الخارجي	73
5- توظيف الرموز	76
5-1- الرمز الأدبي	77
5-2- الرمز الأسطوري	79
5-3- الرمز الكنعاني	82
5-4- الرمز الديني	83
خاتمة	86 - 85
الملحق: حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة	91 - 87
مكتبة البحث: قائمة المصادر والمراجع	98 - 92
الفهرس	ـــــــ
الملخص	ـــــــ

الملخص:

يأتي هذا البحث المعنون بـ **" شعرية قصيدة التوقيعة دراسة في أعمال عز الدين المناصرة يا عنب الخليل أنموذجا"**، ليتخذ من قصيدة التوقيعة عند عزالدين المناصرة موضوعا له، وفيه اشتغل البحث على مساءلة سياقات هذه القصيدة وتاريخيتها ومساءلة مكوناتها عتبة ولغة وصورة وإيقاعا وترميزا، قصد محاولة الإمساك بشعرية هذه القصيدة.

Résume:

Cette recherche intitulée « L'aspect poétique du poème tawkiaa »: étude sur loeuvre de **Azeddine El Minassera** « YA AINABA EL KHALIL » comme un exemple

Prend le poème : tawkiaa de azddine el minasera comme un sujet de recherche, ce travail se focalise sur un questionnement sur les contextes de ce poème, de son histoire et de ses contenus en ce qui concerne la langue, limage, le rythme et la symbolisation afin de tenter de montrer l'aspect poétique de cette œuvre.