مجلة علمية دولية محكّمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بجامعة تيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.
المجلد :06/ العـدد:02 / ديسمبر (2022)، ص.491/478

شعريّة الرؤيا وبناء الصورة في ديوان "جفرا" لعزّ الدين المناصرة

Title in English (Poetics of vision and the building of imagery in Azzedine Al Menasera's Jafra collection)

عبد الحاكم بالحيا
belhhakem@gmail.com
مخبر التراث الثقافي بالجنوب الغربي الجزائري في ضوء النقد المعاصر
-المركز الجامعي صالحي أحمد بالنعامة
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2022/06/09 تاريخ القبول: 2022/09/17 تاريخ النشر: 2022/12/02

ملخص:
(تجاوز مفهوم الصورة الشعرية عند الشاعر الحديث البُعد البلاغي، إلى آفاق من التصوير أضحى الاستعمال المجازي أحدَها وليس أوْحَدها؛ فتكون الصورة رمزيّةً، أو أسطوريّة، أو تتعدّى ذلك فتصير رؤيا كُلّية؛ لا تكتفي بالتعبير، بل تستهدف الكشف والخلق. وهكذا انتقلت الصورة الشعرية من حيث كانت جزئيّة معزولة، لتصبح بنيةً في كيان متكامل .وفي ضوء كلّ ذلك؛ تحدّدت أمامنا الصورة الشعرية لدى المناصرة في مستويات ثلاثة: رؤيا رمزية-أسطورية، وصُوَر جزئية، وسيناريو مونتاجي. واستخدام هذه التقنيّات المختلفة يترجم وعي الشاعر بضرورة صقل أداته الفنية، وتحديث كفاءته التشكيلية باستمرار، وسعيه المبذول إلى إيجاد ملاءمة بينها وبين تجربته الحيوية والشعرية).
كلمات مفتاحية: الرؤيا، الصورة، شِعريّة، أسطورة، جفرا.
Abstract: *The notion of poetic image in modern poet's view has exeeded the rhetorical dimension to horizons of imagery in which rethorical use is not the sole one. The image will become symbolic or mythic and maybe a larger one. This image do not only express but create and unravel penetrating. Thus the poetic image stepped forward from isolation to becoming a structure in a more complete construction. Consequently, we saw Al Menasera's poetic image under three levels : a mythic/symbolic vision, partial images and mounted scenario. The use of these techniques translate the poet conscience to sharpen his artistic tool, updating his plastic ability constantly and his endeavour to find an adequacy between this image and his vital and poetic experience).*
Keywords: *vision, imagery, poetics, myth, Jafra.*

1. الرؤيا / الصورة الكُلّية في الشعر الحديث:

تجاوز الشاعر الحديث "الرؤية" العاديّة التي تقف عند النظرة الثابتة والحسّية في التقاط الأشياء من مظهرها الخارجي وحضورها النمطي، إلى "الرؤيا" التي لا يتّكئ فيها المبدع على الحقائق المتعارف عليها والمتداولة بين الناس، وإنما ينطلق من موقف يرتكز على وعيه العميق وخبرته الثرية، التي تعكس ما لديه من خصوصيّة النظر، وأصالة التجربة، من خلال منظور كلّي يستوحي حركة التاريخ الإنساني بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويقرأ وفقها قضايا الواقع الراهن، أي تحويل الأشياء والحقائق من حالة الإدراك الإنساني المجرّد إلى الشكل الفني المجسّد، تمامًا كما يحدث في "الحلم"؛ الذي يمثّل التجربة الشعورية الذهنية في "رمز حسّي" سرعان ما تمتد دلالاته لتتخذ أبعادا فكرية وعقلية

ونفسية ذات صلة وثيقة بالمعطيات الواقعية والشخصية، الفردية والجماعية[1]، فيمدّ إذّاك وشائج التواصل الفعّال بين عالم الذات والعالم الخارجي، حيث تنبثّ خيوط الرؤيا المشعّة لتتخطّى الشؤون الفردية الضيّقة إلى التاريخ القومي، بل تتّسع لتستوعب المجال الكوني في أبعاده الإنسانية، وهذا لا يعني أن تتحوّل الرؤيا الشعرية إلى محض فلسفة، وانما هي رؤيا فلسفية شعرية من حيث تعمّقها وكلّيتها، واستبطانها لأعماق الأشياء وجواهر الحقائق، إنها ليست "رؤية فكرية" للواقع وانما هي "رؤيا شعرية"؛ تثوّر إمكانات الاستيحاء والكشف والحدس والتنبُّؤ، نحو الأبعاد الثلاثة للزمن والوجود، توقظ ما كمن وما اعتلج في ذات الشاعر/الإنسان من مخيال وذاكرة وقدرة على الاستكناه والإزاحة والتحويل والتكثيف والاختزال والتجسيد والتنسيق.

إنّ الرؤيا الشعرية التي امتلكها الشاعر الحديث جعلته يُقلع عن رصف جماليات اللغة ورصد معطيات الواقع دون الاستناد إلى تجربة إنسانية خصبة تعمّق الوعي بالوجود، وتمنحه كشفًا جديدا، وتعاملا فريدا، يغنيه، ويحرّك ويبعث كل جزء وعنصر منه، رافضًا حضوره السكوني المسطّح، ليعطيه قيمة ودورا فعّالًا كعضو في كيان، وعنصر في بناء، ولذلك تأتي الصور في الشعر الرؤياوي مركّبة مندمجة، ملتحمة ببنية عضوية كلّية، فقلما تقف عند بعدها الفردي الجزئي، كما وتتعدّى وظيفتها التزيينية؛ فتستنكف أن تبدو كمظاهر مُضافة لمعنى سابق، وانما تكون هي البؤرة التي تنبثق منها الدلالة، وتتفجّر المعاني والإيحاءات والآفاق الفكرية والوجدانية. وهكذا تمثّلت الصورة الشعرية في شعر الرؤيا عبر اللغة والعاطفة والخيال على ثلاث مستويات:[2]

- المستوى الحسّي المباشر: حضور الأشياء ومعطيات الواقع كما هي من خلال الألفاظ الشعرية النقيّة الشفّافة.

-المستوى المجازي: التفاعل بين الوجود واللغة تفاعلا استعاريًّا وانزياحيًّا وفق علاقات النقل والمشابهة والمجاورة والتباين.

_المستوى الرمزي الأسطوري: التعبير بمنطق إيحائي مشعّ يتخطّى حدود الحسّ والعقل إلى إدراك الأشياء في أبعادها العميقة والرحبة.

2.1. استدعاء التاريخ وإنشاء الأسطورة لدى عزالدين المناصرة:

يتّفق كل الدارسين الذين تناولوا مدوّنة عزّ الدين المناصرة بأنّ هذا الأخير يمثّل "المبدع الشامل" الذي يغوص في التاريخ، ويندغم بالراهن المعيش، ليصهرهما معًا، ويدمجهما بالتاريخ الشخصي، فيغدو نصّه مفخّخا بتاريخَين: التاريخ العامّ وتاريخ الذات، ليُنشئ من خلال الجدل بينهما "التاريخ الحيّ"؛ تاريخ الإنسان المستمرّ الممتدّ الموصول دومًا بنقطة البدء[3]، فهو "الشاعر الكنعاني" الملتحم بأرضه، المعروف بانغماسه في الموروث الثقافي الزاخر؛ الإنساني العامّ منه عموما، والمحلّي الخاصّ منه خصوصا. إنّ المناصرة –مُذوّت التاريخ ومُؤسطر الواقع- يستعيد الماضي الجغرافي والتاريخي للإنسان الفلسطيني الذي يرمز له بـ"كنعان"، باعثًا إلياذة آتيه الفلسطيني، ومحبّرا أسطورته المتجدّدة، مؤكّدا في كلّ مرّة الْتصاقه بروح الماضي الكنعاني المتجذّر، وانتماءه إلى أرض فلسطين العريقة، مفنّدا مزاعم الدخيل المحتلّ، ورافسا دعايته من خلال التشبّث المستميت بالشاهد الحقيقي الحيّ على الحضور والوجود غير القابل للطمس والتزييف.[4]

وإذا كانت "الكنعنة" قد تجلّت -لدى المناصرة- بوضوح في ديوانه "كنعانياذا" الذي أصدره بعد "جفرا" -موضوع دراستنا- فإنّ هذه الظاهرة (الكنعنة) كانت قد ظهرت قبل ذلك في مجموعاته السابقة، بل منذ ديوانه الأوّل، لذلك تزخر مدوّنة المناصرة بمعجم الكنعنة، موزّعًا على النصوص والعناوين والدواوين، حيث يصبح كنعان مَعْلمًا تاريخيًّا مساويًا لفلسطين؛ فيكون تارةً فارسًا يمتطي صهوة الخلاص والتحرّر، وتارةً قائدًا موحّدًا لجينات التراب الوطني والقوميّ، وطورًا أبُوّةً تفيض دفئًا وعراقة... وهكذا يتجذّر هذا الرمز الجامع في الفضاء المكاني، إذ تشعّ منه أيقونات المدن والأحياء الفلسطينية والعربية والعالمية، وتنعقد فيه أواصر القربى والكرامة الإنسانية.[5]

وبالفعالية ذاتها التي يتناول فيها المناصرة التاريخ، يتجه إلى الشعبي من موروث الثقافة المحلّية، فيخرج عناصر الفولكلور من دائرتها الخصوصية والبسيطة، ليبعثها معالم أسطورية تزخر بالطاقات الدلالية، والأبعاد الإنسانية، فتشعّ بالإيحاءات التي تتجاوز حدود واقعيّتها إلى آفاق المتخيَّل الإنساني والكوني العامّ، وفي هذه الخطوة يخرج المناصرة من دائرة "توظيف" الأسطورة إلى "إبداعها"، وذلك ما يثبته بنفسه إذ يقول: «توجّهت إلى الأساطير الكنعانية والأساطير العربية، لكن إضافتي تتمثل في أسْطرة اليومي والشعبي والتاريخي»[6]، وهو ما أقرّ به الباحثون، ومنهم علي عشري زايد الذي يقول: «السيّاب ناظم أساطير، أمّا المناصرة فمُبدع أساطير».[7]

ثُمّ هناك بعدٌ آخر بارز في شعر المناصرة ويتّصل بتوظيف التراث وأسطرته وتفجيره بالرموز، هو ظاهرة "الرعوية"، التي تتّصل بالحياة الشعبية في الريف الفلسطيني، هذه الظاهرة التي نشأت عل سجيّة الشاعر متولّدة عن معاناة حياتية حقيقية[8]، وهذه الظاهرة أيضا برزت في شعره منذ ديوانه الأوّل واستمرّت في الظهور على شكل مشاهد وصور مستوحاة من الريف مضمّخة بعبق اللغة المحكية وايقاعات الأغاني الشعبية؛ «وهو في قصائده الرعوية يُعنى عناية فائقة بتصوير معالم الحياة في الريف، بل بتصوير دقائقها فتجده يصوّر شقاء الفلاح وقسوة الحياة عليه، كما يصوّر علاقته المتميزة بالأرض وبأشجار العنب والزيتون وبحيواناتها، وقبل ذلك وذاك فإنه يركز على تصوير شبكة العلاقات الاجتماعية بين أفراد الأسرة الواحدة، وكذلك بين عائلات القرية فهم متلاحمون ومتوحّدون في الأفراح والأتراح، وكذلك تجده ينسج صورة بأبهى الألوان وأجملها للطبيعة في الريف الفلسطيني-الخليلي»[9].

ومن هذه البيئة ينتزع الشاعر "اسمًا" ذا بعد شخصيّ وخاصّ لفتاة فلسطينية مغمورة لقّبَها عاشقُها بـ"جفرا" تشبيهًا لها بما لديه من كائنات عزيزة (وهي هنا صغير المعزاة إذا تجاوز مرحلة الرضاعة إلى الأكل) مع أنّ هذه الكلمة تطلقها العرب -مجازًا- منذ القديم على الغلام والفتاة.[10] وقد تحوّلت "جفرا" مع الزمن إلى أغنية شعبية أطلقت فيما بعد على نمط معيّن من الأغاني الشعبية الفلسطينية. وتصوّر الأغاني الجفراوية –على غرار الأغاني الشعبية في كل الأمصار- تصوّر الجفرا «فتاة في غاية من الحسن والجمال، تأسِر قلب من يعشقها وتلوّعه وتؤرقه، وتجعله في حيرة من أمره، يطارد معشوقته ويبحث عنها في كل مكان، ويسأل كل من يصادفه من أهل البلاد من غير أن يعثر عليها»[11]. وهي بهذا الوصف لا تختلف عن معشوقات الغزل العذري في الشعر العربي، كما أنها تبدو شبه مطابقة لـ"حيزية" الجزائرية، التي أولع بها المناصرة -هي كذلك- وتغنّى بها في شعره.

وقد رصد بعض الباحثين تجلّيات "جفرا" فوجدها حاضرة في شعر المناصرة منذ ديوانه الأول، حيث ارتقت مع منجزه الإبداعي؛ من أغنية شعبية في البداية لتصطبغ بعد ذلك بالطابع الأسطوري، كما خرجت من الدائرة المحلّية لتصبح رمزًا عربيا وعالميا، ولم يكتفِ المناصرة بالتقدّم الذي حققته "جفرا" حتى أنجز ديوانًا يحمل اسمها، ضمّنه القصيدة الرئيسية السابقة التي تناولها فيه، وضمّ إليها مجموعة من القصائد الأخرى حيث شكّلت جفرا "المحور الرئيسي" فيه، «والمناصرة بهذا الديوان أسْطَرَ "جفرا"، وهو بذلك يكون مبتدع أسطورة جفرا في الشعر العربي الحديث»[12]، وهكذا لم تعد جفرا "أغنية شعبية" أو مجرّد "فتاة" فلسطينية، بل غدت أيقونة القضية، وأسطورة النضال لدى الفلسطينيين.

1.2. الرؤيا الشعرية في ديوان "جفـرا":

يضعنا ديوان "جفرا" مباشرة داخل "رؤيا" رمزية أسطورية، يخطّها المناصرة بريشة الفنّ خاصّته، فاتحا فضاءاتها المشهدية الزاخرة بالحركات والأحداث والألوان والرؤى والصور على الماضي والحاضر والمستقبل للذات الفردية (الشاعر)، والذات الجماعية (الشعب الفلسطيني)، حيث تُحيل كلمة "جفرا" مباشرة على ثقافة محلّية شعبية هي "الثقافة الشعبية الفلسطنية" بكلّ ألوانها وأصدائها وزخمها الثقافي والتاريخي ووهجها الفلكلوري والشعبي.

علاوة على عنوان المجموعة "جفرا"؛ ترِد لفظة "جفرا" في ثلاثة عناوين من مجموع قصائد الديوان البالغ عددها 12:

- القصيدة الأولى "جفرا أمي إن غابت أمي"،
- والثانية "جفرا لا تؤاخذينا"،
- والثامنة "جفرا دثّريني لِأنام"... ثُمّ إنها ترِد في أثناء النصوص بكثافة؛ كما في القصيدة الأولى مثلًا (34 مرة).

تشكّل "جفرا" قناعًا خلفيّا يُوجّه محاور الصورة والدلالة في الديوان ككلّ، حيث تغدو النصوص والمشاهد والأفكار والمعاني الثانوية -الناجمة من العلاقات اللسانية والتخييلية والوجدانية التي يُنشئها الخطاب في المجموعة- تجلّياتٍ لهذه "الرؤيا" الباطنية التي تُلقي بظلالها على معظم قصائد الديوان. لقد أسطر المناصرة "جفرا" وجعلها أيقونة شعبية ورمزا وطنيا، بل "تيمة" عالمية تختزل في طواياها مأساة الشعب الفلسطيني وهموم الإنسانية جمعاء في مسعاها المناضل باتجاه العدل والكرامة والحرية.

إنّ من خصائص الصورة الشعرية "التحويل" أو "الإزاحة" (ولذلك سمّيت الصورة مجازًا وانزياحا وعدولا)؛ أي الانتقال بالمفردة من معنى وضعيّ (محسوس غالبا) إلى معنى مجازيّ (غير معجمي)؛ إذ إنّ الشعر/ الرمز/ الصورة؛ كلّها تعني الانشطار في ذاكرة الكلمة، حيث تتخطّى الكلمة ذاكرتها الوضعية، وتكتسب –إلى جانب ذلك- دلالة ثانية،

تستعير من موضوعها نفسه طاقته الدلالية، لتتجاوزها مخترقة مألوفية استعمالها السائد، وفي هذا تفجير لإمكانيات الكلمة الواحدة، والخروج بها إلى احتمالات مغايرة، تُفرز نسغًا جديدًا للسياق. وهكذا تتعدّى اللفظة حرفيّتها -ومن خلال تنوّع شبكة العلاقات الداخلية الناشئة بين اللفظة والموضوع على غير ما هو مصطلَح عليه- يتكثّف فضاء الصورة. وهنا يبدأ الفنّ، ويتشكّل النصّ- الرمز.

وهذا ما فعله المناصرة بـ"جفرا" حين نقلها من إطلاقها على "امرأة" حقيقية كانت تعيش بالريف الفلسطيني ذات زمن، لتنزاح وتنداح دائرتها الدلالية تدريجيا حتى صارت مرادفة لـ "فلسطين" بكل ما يتعلقّ بها من معاني الأرض والوطن والثورة والهويّة والقضية، إنّ هذا الانتقال من "نقطة" معجمية محددة، إلى فضاءات دلالية ذات دوائر وحلقات بعضها أكبر من بعض، تتّسع وتنفلت كلما حاولنا ضبطها والقبض عليها؛ هو المسافة المجازية بين "الحامل" (المستعار) و"المحمول" (المستعار له)، حيث إن هذه "الفجوة" أو مسافة التوتّر البَيْنية هي المضمار الذي تلتقي فيه منابع الصورة كي تلعب لعبتها السحرية المدهشة: فتنسى اللغة أصولها إلى حين، ويُطلق الخيال أجنحته في المطلق، وتتخلّى الحواسّ عن حدودها المماسّة، وتستغْور الذاكرة مناجمَ مخزونها، ويوقظ الشعور مكامنه المستسرّة عميقًا، وتتوفزّ العواطف مشرئبّة إلى أقصى مدياتها، وتستحضر الروح طفولتها ونقاءها وفطرتها وجوهرها...

ولنقف على بعض المواقع الدلالية المهمّة التي تنقّلت بينها لفظة "جفرا":

جفرا الفتاة/ المرأة/ المحبوبة:

- جفرا، أذكرها، تلحق بالباص القرويّ
جفرا، أذكرها طالبة، في جامعة العشّاق.[13]
- جفرا بالشَعر المسترسل والمنثور على الكتفَين
صعدت فوق الحلبة...[14]

جفرا الأرض/ الوطن/ الهوية:

- لابد من أرضِ جفرا وإن طال هذا السفر.[15]
- جفرا أمّي، إن غابت أُمّي
جفرا الوطنُ المَسبيّ.[16]
- يا جفرا النبع/ ويا جفرا القمح...
ويا جفرا الزيتون، السَرّيس، الصفصاف.[17]

جفرا النضال/ الثورة/ القضية:

- هل قتلوا جفرا عند الحاجز
هل صلبوها في التابوت؟؟[18]
- وأبو الليل الأخضر من أجلك يا جفرا
يقذف في قهر طلقته، ويموت.[19]

هذه الدلالات الكبرى، حيث الحدود بينها غير مرسومة واضحة، ولا المعاني فيها محدّدة مضبوطة، وإنما هي عوالم تتماوج، وأصداء تتجاوب، تتقاطع خطوطها ومداراتها، وتمتزج ألوانها وأطيافها. ونحن نعرضها غير ناسين أنّ الشعر منظور كُلّي، لا تعنيه التفاصيل والجزئيات والحدود الفاصلة، فهو مرآة عالم الذات الباطني، الذي يمور بالمشاعر والهواجس والخطرات والتهاويل والحدوس... فلغته لغة الحلم، ومنطقه منطق الروح، فهو مختلف عن منظور العقل والحسّ الفاعل في العالم الخارجي.

فالشعر يعبّر عن المعاني الكلّية من خلال صلاحية كل عنصر في تكامله مع سائر العناصر في خلق الدلالة، وكذا طريقة الإيحاء والتلميح حيث الكلمات لا تقول ولا تُعيّن وإنما تومئ وتُشير، بالإضافة إلى مجيئها مجسّمة لا مجرّدة، فيصعب انتزاعها من السياق الذي يحتويها، فكُلّية المعنى لا تتمّ بالتحديد وإنما بواسطة التجسيد، أو ما يُسمّى "الكُلّي المحسوس" الذي نوّه به كولردج، وامتدح به شكسبير في جمعه بين المعنى العالميّ والجانب المادّي الخاصّ.[20]

كما أننا هنا نتعامل مع لفظة لها خاصّية "الرمز الأسطوريّ" الذي يشعّ بمختلف المعاني، بما يجعله "بؤرة" الاحتمالات والإمكانات التي تنبع منها أطياف الدلالة المبثوثة في المتن، بيْدَ أنّ هذه الأخيرة تمتاح كثافتها من مختلف الظواهر اللغوية والمجازية والإيقاعية لتلتقي فيها، بما يخدم الرؤيا الكلّية التي تتركّز في "الجفرا" وتنبثّ منها.

ويمكننا أن نجد في المتن المدروس ما يضع "الجفرا" في حيّز يصعب تصنيفه في حقل دلالي واضح، حيث تستخدم كنواة يكتنفها زخم من الدلالات والمعاني الآتية من مجالات متنوّعة لتندمج وتندغم فتشكّل صورة رؤياوية لا يقبلها إلّا منطق الروح وعالم الأحلام:

-جفرا ، الوطن المَسْبيْ
الزهرةُ والطلْقةُ والعاصفةُ الحمراءْ
جفرا..إنْ لم يعرفْ من لم يعرفْ غابة تفّاحٍ
ورفيفُ حمامٍ... وقصائد للفقراءْ..[21]

-أقول لجفرا: حلمتُ بأنك قافلة من سراب
ستكتشفين بأنّ القبور تثُورْ
وأنّ السماء التي لا تراها القبورْ
ستبقى تراهم على قمّة السفح خلف السطورْ.[22]

تتجسّد الرؤيا في المدوّنة المناصرية بعامّة، وتتجلّى في النصّين السابقين بما هي توثُّب وراء المفهومات السائدة، وخروج من اللحظة العابرة والموقف الجزئيّ والنظرة الخارجية، إلى منطقة الملاشاة والمغايرة والتجدّد، وجنوح إلى اللامعقول واللامتوقّع واللامألوف انطلاقا من المحسوس والمنتظر، والانخراط في خلخلة الوقائع، وإعادة ترتيب الأشياء. فللرؤيا "سمة تأليفية"؛ فهي تجمع المتناقضات، وتدمج المتباينات، وتكشف علاقات أو تخلقها، وتمكّننا لا من رؤية الأشياء وإنما رؤية جوهرها وروحها، وما المرئيات والمحسوسات إلّا جسور ومرتكزات لتجاوُز المظاهر الخارجية والنفاذ بـ"عين القلب" إلى أعماق الذات والعالم والموجودات، حيث عالم النفس يستلزم لغة جديدة تذهب إلى أقصى آفاق "التخييل" بما هو نشاط حيوي ذو فعالية فائقة، إذ هو القوّة أو الطاقة التي تدفع "الرؤيا" وتُغنيها، لكي تستشفّ ما وراء الواقع فيما هي تحتضن الواقع، فيغدو الشعر وسيلة إلى الاتحاد بعالم الغيب في حركة متجدّدة وفعالية مستمرّة باتجاه المجهول، وبنزعة الكشف والارتياد، التي قوامها التوهّج والحيوية والثورة، وترفض السكون والتسطيح، ولا ترتضي الموانع والحدود والقبليات[23]؛ «فالقصيدة حدث أو مجيء، والشعر تأسيس باللغة وبالرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطّيا يدفع إلى التخطّي، وهو إذن طاقة لا تغيّر الحياة فحسب، وإنما تزيد إلى ذلك في نموّها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق»[24]، فلا تقوم هذه القصيدة –التي هي لحظة كونية- بوصفها شكلا تعبيريا، بل تصبح بذاتها شكلا من أشكال الوجود والإيجاد.

إنّ "جفرا" التي اختزلت التاريخ الكنعاني، وصارت المعادل المساوي لفلسطين، وطنا وهويّة وثورةً، تتربّع على عرش المدوّنة المناصرية، فتغدو منبعًا لدلالات رمزية مركّبة ومتقاطعة وملتحمة، فتكتسب صفة الرمز الأسطوري المتعالي على كلّ تحديد، والحاضن لكل ما يتعلّق بالموضوع من مظاهر وأبعاد؛ فهي "**السيّدة الحاملة الأسرار**"[25]، وهي "**الغامضةُ السحرِ**"[26]، وكل هذا الغموض والسحر والبعد الغيبيّ، الذي يكتنف "جفرا" بما يجعلها عصيّة على الإحاطة والوصف، لا يحجب "جفرا" عن أن تكون قريبةً معروفة لدى من يتعشّقها ويعتنقها ويتعلّق بها:

من لمْ يعرفْ جفرا.. فلْيدفنْ رأسَهْ
من لمْ يعرفْ جفرا.. فلْيشنقْ نفسَهْ...[27]

هو ذا الشاعر صانع الأسطورة –من جديد- يرفع المرأة إلى مقام الألوهة، ممجّدا إمكاناتها الإنجابية، ومسيرتها النضالية، بما هي ينبوع الحياة، ورمز الصمود، رائيا إليها كمتخيّل رمزي يحيل على عوالم دلالية متنوّعة ومتشابكة، يمتزج فيها القُدسي بالإيروسي، لذلك تتوهّج "ثيمة المرأة"، وتبرز كدالّ متعالٍ في الشعرية الفلسطينية بصفة خاصّة إذْ إنّ هذه الأخيرة «تقف في صدارة الشعريات العربية التي نذرت نفسها لهذه الموضوعة الأزلية والأثيرة، لاعتبارين اثنين: مديح

الأرض بما هي رَحِمٌ أمومية ودفء، أي بما هي امرأة مُحَوَّلةٌ في المخيال. ومديح المرأة الفلسطينية، راسخةَ القدم في العطاء والحبّ، وبما هي أمّ الشهيد، بالإضافة إلى أنها أيقونة الجمال والسحر»[28].

لقد التقط المناصرة "الجفرا" من هامش الثقافة الفلسطينية ليمنحها خاصّية الرمز، بل يجمع فيها طائفة من الرموز والدلالات المتجاوبة، مجسّدا فيها نظرته ورؤياه الشاملة في التاريخ والواقع والآتي، ويجعلها بؤرة "التفريغ الكلّي" لشُحنه العاطفية والشعورية والفكرية والروحية، مميّتًا لها سياق التموضع والانتظام، وإمكانيات "الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى"، لتحمل عبء التجربة الذاتية من جهة، وتضطلع -في الوقت نفسه- بالبعد الشمولي في التعبير عن التجربة العامّة من جهة أخرى. وهذا يستلزم من الشاعر «قوّة ابتكارية فذّة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامّة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة»[29]. علاوةً على ما يقدّمه من توسيع لفلسفة الحياة، وإثراءٍ للغة الشعرية النازعة دومًا للتكوُّن والتجدّد.

كانت هذه رؤية عامّة لما توسّمناه في ديوان المناصرة "جفرا" من رؤيا كلّية جامعة لموقف الشاعر وتجربته وخصوصية نظرته، جسّدها من خلال فعل الكتابة الإبداعية بخاصّةِ أدواته ومادّته، وحوّلها إلى "فضاء دلالي" زاخر، مفعم ومعتلج، انخرط الشاعر في تشييده مدجّجا بالذاكرة، ومفخّخا بالأيديولوجيا، وعبْرَ الخيال –الذي يبدو جديرا بجمع ذلك الزخم الذاتي الموضوعي، حيث تعتمل التجربة التي صهرت في بوتقتها كل العناصر والمعطيات والوقائع على مستوى الفكر والوجدان والوعي واللاشعور- انبثقت الرؤيا ممثّلة ومصوّرة موقف الشاعر، ومختزلة الذات المبدعة بكل أبعادها، حيث إن اندغام الأثر بالواقع والتاريخ والمكان من شأنه أن يكسبه دلالة عمقى، عبر دمغه بالعناصر الموضوعية والفنية[30]، بما يخرجه من سكونيته وسَمْته السطحي، إلى حركة أكثر جاذبية، وأشدّ خصوبة، وأبعد تأثيرا.

2.2. الصُوَر الجزئيّة والمركّبة:

مِن أوْكد ما اشترطه النقّاد المحدثون في الصورة الشعرية: خاصّية "العضوية"؛ فنظروا إلى الصورة -أوّلًا- على أنها ترجمة أو إيجاد للعالم بشكل "كُلّي"، يقوم على الإيجاز والتكثيف والاختزال، وإذْ ذاك لم تعُد "عنصرًا" فقط –مثلما كانت في القديم- بل غدت "بنية" ممكّنة -تجذّرا وتمدُّدا- في نسيج النصّ، وقد كان لطبيعة البناء في الشعر الحرّ دور في منح الصورة كينونة ذاتية، فتأتي ملتئمة بالسياق في وحدة عضوية متكاملة. ورأوها –ثانيًا- ذات طبيعة مركّبة ومعقّدة، تسهم في إنتاجها مختلفُ ملكات المبدع ومهاراته، وتتضافر فيها عديدُ مكوّنات النصّ، وهي –إلى ذلك- تتخلّق من مجموعة من الصور الجزئية والثانوية، التي يمكن أن تتتابع وتتراكم لتشكّل في النهاية صورة موحّدة جامعة لكلّ رذاذ الخطاب. ورأوها –ثالثًا- موازية للنصّ كلّه؛ فمساحة الصورة هي مساحة الرؤيا، أي إنها تشغل مساحة النصّ أجمع؛ فكلّ قصيدة إنما هي صورة، لذلك كان إليوت يعدّ "الكوميديا الإلهية" استعارة واحدة كبيرة[31]. ولذلك ألحّ الباحثون على توفّر التوافق والتناسب والانسجام مع السياق والجوّ العاطفي والذهنيّ وشكل النصّ في كلّ صورة، ومن ثمّ كانت الصورة لا تنفصل عن الرؤيا الكلّية والتفكير الشامل للمبدع. ولأنّ الحياة المعاصرة قد اتّسمت بالتعقيد والتناقض والاضطراب، فإنّ ذلك اقتضى من الشاعر اختزال الصورة وتحقيق الانسجام في تصويرها، ممّا أوقعه في الصعوبة الغموض والمفارقة[32].

لقد بات واضحًا أنّ الصورة الشعرية إنما هي "علاقة"؛ إيجاد علاقة (كشفًا أو إنشاءً)، بل خلق علاقات، وصهر عناصر، ودمج عوالم ومجالات.. وطالما أن هناك علاقة فهذا يستلزم وجود طرَفَين (أو أكثر) تجمع الصورة بينهما، ويقتضي هذا الدمج ألّا يحافظ كلّ طرف على تمام صفاته وخصائصه، كي يتكوّن ما يُسمّى بـ"السمات المشتركة"، إذ لابدّ في الاندماج من أن يُسقط كلّ طرف بعضًا من خواصّه، حتى "تتصاهر" الخواصّ وينشأ من ذلك عنصر جديد، ويتخلّق عالم آخر مُباين للأطراف المتقاطعة، وليس هذا العنصر الثالث الجديد إلّا "الصورة". ولعلّنا بهذا التوصيف التبسيطي نفهم ما يردّده النقّاد المحدثون من أن الصورة الشعرية ليست شيئا مُضافًا إلى معنى سابق أو موضوع قبلي، وإنما هي كينونة خاصّة، عالم مستقلّ بذاته، فليست ترجمة للوجود، ولكنها واهبةٌ لوجود، أو هي عينُها: وجود.

أمّا العلاقة الناشئة بين الطرفين (أو العناصر) فقد حصرها القدماء في "المشابهة" (التشبيه والاستعارة)، و"المجاورة" بدرجة ثانية (المجاز المرسل والكناية). وكان الطرفان مستمدّين –في الغالب- من العالم المرئيّ (الطبيعة/ الواقع). إلّا أنّ الفلسفة الجمالية للشعرية الحديثة عمّقت هذه العلاقة وعقّدتها من نواحٍ عدّة:

-فمن ناحية: تجاوزت العلاقةُ خاصّيتي المشابهة والمجاورة إلى علاقات وتفاعلات أوسع وأبعد، وصلت إلى المباينة -كما يؤكّد ذلك ريتشاردز[33]- أي إنّ العلاقة قد انفتحت في كلّ اتجاه، وبلغت أقصى مدياتها.
-ومن ناحية أخرى: تخطّت الصورة –في تكوينها- استمداد مادّتها من العالم المرئيّ، أي تخلّت عن انهماكها في البعد "الحسّي"، وعوّضته بالانغماس في العوالم الباطنة والهيام بالفضاءات المجرّدة.

ولا شكّ أن الصورة ستكون أدنى إلى الوضوح وقرب التناول كلّما كانت أكثر حسّية والتصاقا بـ"المباشر"، وستكون أكثر تعقيدا وغموضا ولا معقولية كلّما أوغلت في التجريد ومعانقة الماورائيّات.

ولنا أن نرتّب درجة تعقيد الصورة من هذه الناحية (أي بحسب مجال طرفيها) في ديوان "جفرا" كالآتي:[34]

جدول رقم 1:

درجة التعقيد	المجالان المندمجان	مثال من ديوان جفرا (دون مراعاة أيهما المصدر وأيّهما الهدف)	كمية الحضور
1	مادّي / مادّي	**بستان البحر- جبل من تُمور- بساط الريح ...**	قليل
2	مادّي /حيواني	**موجاتٌ تتبعني- الأخضر يولد ...**	نادر
3	مادّي / إنساني	**تتصاعد أغنيتي عبر سهوب زرقاء- انهمرت موجات الغيرة**	قويّ
3	حيواني /إنساني	**أصبح كقطّ وحشيّ القتل مغنّيهم– قطعان الروم ...**	قليل
4	مادّي / تجريدي	**زمنٌ مُرّ – المنفى قبر مفتوح – تغترف الانتظار...**	متوسّط
4	حيواني / تجريدي	**المنفى كلب مسعور – السجع يلاحقني ...**	قليل
4	إنساني / تجريدي	**القتل جريدتهم – أيتها الغامضة السحر ...**	متوسّط
5	تجريدي / تجريدي	**الموت صلاة دائمة – المنفى توقيت وحدود ...**	نادر

إلّا أن الصورة الشعرية الحديثة لا تكتفي بمجالين فحسب في ما تُنشئ من تفاعلات، بل كثيرا ما يندمج فيها أكثر من ذلك، ممّا يزيدها تعقيدا، وإيغالا في التخييل، ولعلّ الجدول (2) يوضّح ما نقصد.

[وقد رمزنا للحضور بـ (/)، وللغياب بـ (×)، والمشاركة أو الحضور الثانوي بـ (~)]:

جدول رقم 2:

الصورة	المجالات المتفاعلة فيها			
	مادّي	حيواني	إنساني	تجريدي
تتصاعد أغنيتي الخضراء	/	×	/	~
القتل شراب لياليهم	/	/	~	/
يتعاطَون حنينا مسحوقا	/	×	/	/
يخلع عين الغول الأصفر	/	/	~	×
طرّزتك في الغيم قطيعًا	/	×	/	×
الإيقاع استلب شغافي	/	~	/	/
أتشعبط ليلا بصهيل قوافلك المحشوّة بالأشواق	/	/	/	~

يلاحظ من خلال الجدولين: الحضور القويّ للمجال المادّي في الصورة، وهذا يدعم ما ذهب إليه الباحثون في الصورة الشعرية من ضرورة وجود "البعد الحسّي"[35]، حتى في تلك الصورة التي ننعتها بـ "الحداثة" والجدّة. كما نلحظ مضاهاة المجال الإنساني للمادّي، وتناوبه مع المجال الحيواني؛ ممّا يعكس حيويّة الصورة، وما تتّسم به من فاعلية وحركة؛ كونها مستمدّة من الحياة، فهي صورة حيّة، لا ينقصها الفعل الإنساني والتفاعل الكونيّ. وليست جامدة مسطّحة مثلما نُعي على الصورة التقليدية.

وقد لاحظنا أنّ الصورة الشعرية لدى المناصرة تقوم على ثلاثة محاور:
1-المحور الأوّل: وهو الموضوع أو "الحامل" وفق رتشاردز، أي: المستعار له، أو "المجال المستهدف" حسب الدراسات المتأخّرة؛ وهو عند المناصرة مأخوذ –غالبًا- من الطبيعة (صامتة، حيّة، صناعية).
2- المحور الثاني: يجسّد فعلًا أو حركة، وهو ما يمنح العنصر الأوّل بعده الصوري/ المجازي، ويخطو به خارج مجاله الأصلي/ الحقيقي، أي يُدخله حيّز المسافة المجازية، ممّا ينحرف به أو يتعدّى به حدوده الطبيعية/ المنطقية المتواضع عليها إلى أفق تخييلي (غير واقعي) يصبح به في دغر "الصورة"، وبالتالي نصبح أمام موضوع غير الذي تدلّ عليه حَرْفيّة الكلمة. (وإلى هنا تكون عناصر الصورة الأساسية قد تمّت ، ويمكن الاكتفاء بهذين العنصرين (الطرفين) لنكون أمام صورة تخييلية/ مجازية تصنع أدبية النصّ).
3- غير أنّ المناصرة لا يقف عند الحدّين السابقين، وفي الغالب يضيف إليهما محورًا ثالثًا يتقدّم بالصورة أكثر نحو اللامألوف واللامعقول؛ فإذا كان تفاعل عنصرين من مجالين مختلفين يتبادلان السمات والخصائص يخلق صورة تخييلية، فإنّ إضافة عنصر آخر أو أكثر مختلف عنهما سيجعل "خلطة" الصورة أعقد وأبعد تغلغلا في الإغراب واللامتوقّع، وأكثر تحطيما للنمطيّات والحدود، و"تشويها" للمظاهر الخارجية المعتادة.

يمكن أن نقول: إذا كان العنصران الأوّلان (الحامل والمحمول) يقفان بالصورة عند حدودها البلاغية، أي: صورة مجازية، (تعدّى فيها "الموضوع" مجاله بخطوة)؛ فإننا بإضافة العنصر الثالث أمام صورة "فوق مجازية" (إن صحّ لنا القول) نكون أمام صورة "سريالية" أشدّ غرابة وأكثر دهشًا للعناصر وأشدّ تجاوزا للتخوم وأبعد تطويحا في الخيال، نحن أمام صورة لا فكرية فحسب، بل رؤياوية؛ (أي: ليست تلك التي قام فيها العقل بعمل تحليلي/ تأليفي، بل الصورة التي تجاوزت منطق الفكر إلى جموح الخيال وشطط الحُلم وعتاهية الرؤيا).

لكن الملاحظ في هذه "البنية الصورية" المناصرية أن العنصر الثالث يكون في أكثر حالاته ذا "سمة سلبيّة" من حيث الدلالة؛ فإذا كان العنصر الثاني يمثّل فعلَ نموّ وحركة وملء وتقدّم، فإنّ العنصر الأخير يجسّد وضعية الانكسار والانحسار، ويُبرز جانب الخلل والنقص. ولعلّ الأمثلة لا تُعوزنا في تمثيل هذه "البنية":

جدول رقم 3: (حيث كتبنا العبارة الشعرية كما صاغها الشاعر أفقيًّا، ونعطي لكلّ عنصر رقمه الترتيبي حسب التصنيف الآنف: المحور الأوّل، الثاني، الثالث).

العنصر	رقمه	العنصر	رقمه	العنصر	رقمه
تراب	1	**العشق المزويّ**	2	**بدمع غامض**	3
البحر	1	**عجوز**	3	**يداعب أطفاله**	2
النهر	1	**يحلمُ**	2	**أنّ جرادا سينتشر**	3
الأشجار	1	**تمنحنا**	2	**إشارات زرقاء (خطر)**	3
جفرا	1	**قصائد**	2	**للفقراء**	3
أيّتها (جفرا)	1	**المُمتدّة**	2	**كالقهر**	3

والآن؛ بِمَ يمكن أن نفسّر هذه المكوّنات الثلاثة في الصورة الفنية لدى المناصرة؟

من نافلة القول الحديث عن ارتباط المناصرة القويّ بكيان أمّته ووطنه؛ أرضًا وهويّة وثورة وقضيّة، حيث لا تخلو قصيدة ولا نصّ لديه من هذا البعد الصميم في تجربته الحياتية والإبداعية. لذلك فإنّ أدبه ليس إلّا "صورة" لتلك التجربة وذلك الهمّ الشخصيّ المؤرّق بكلّ تفاصيله وأبعاده وووبواعثه ويوميّاته. ومنه جاز لنا الزعم بأنّ العنصر الأوّل (الموضوع/ الحامل) منتزَع غالبًا من هذا المجال (فلسطين وما يتعلّق بها) كواقع وطبيعة وتاريخ. والعنصر الثاني (الذي هو فعل وحركة وتجاوز) يمثّل السعي والعمل باتجاه الثورة والنضال والمقاومة والبحث عن الكيان والحرّية، وبالرغم ممّا

يتّصف به هذا المجال من الصرامة والصمود والإصرار إلّا أنه دومًا مصطدم بالمعوّقات والمعارضين والعقابيل؛ وهو ما يمثّله العنصر الثالث.

وعلى أساس هذا التأويل يمكن أن نقول إنّ الصورة الفنية في مدوّنة المناصرة هي "إنشاء" للواقع الفلسطيني (من حيث هو المنظور الذي يرى من خلاله الشاعرُ العالم والذات)؛ إنشاءٌ لذلك الواقع وتجاوزٌ له في الوقت نفسه، تجاوزٌ له على "جناح" الحلم، باتجاه الغد، انطلاقا من الحاضر، وتأسيسًا على الماضي، الصورة هنا: مشروع لترسيخ الثابت والأصيل، وانتزاع الزائف والزائد في المستقبل الواعد.

وربّما حقّ علينا أن نقدّم تحليلا لبعضٍ من تلك الصور، نرصد فيها ما أوّلناه من معالم، عسى أن تتأكّد الفكرة، وتتضح الرؤية:

-البحرُ جميلٌ يا جفرا
حزنُك لهَبٌ شفّافْ
قالت إني من هذا اليوم أخافْ
الأسوَدُ حولَ حقُولك طافَ وطاف وطافْ.[36]

لنقُلْ: إنّ "جفرا" هنا هي فلسطين (طبيعة وواقعًا، أي: حيّزًا وحركة)، و"البحر" يمثّل الثابت من القيَم والمقوّمات فيها (الأصالة، التاريخ، الهوية، الوجود...). صفة "الجمال" صفة عامّة؛ قد تتضمّن الجلال أيضًا (والبحر يجمع بين الجلال والجمال)، لكن: هل تُرك ذلك الجمال لما هو ميسّر له؟ هل احتُرم حياه؟ أم انتُهك، واختُرقت حُرمته؟ لقد أحدق به الضدُّ الغريم: "الأسوَد"، فاختنق بهاءه، وحاول طمس حضوره الزاهي! فاضطربت"جفرا"، واضطرمت مشاعرها، والتهب غضبها، والذي مع الصراع المرير، والخيبات الناجمة عن قوّة الضدّ، وقلّة المساعد، تحوّل إلى "حزن شفّاف".

-حتمًا، سوف تُناغيكَ نساءٌ من نورْ
يغزلْنَ الصوفَ على حجَر، قُدّامَ البحر الميّتْ
ينظُرن إلى الأفق النبَويّ المقهور.[37]

-"سوف": انفتاح للمجال للزماني على المستقبل، وإن كان وعده غير قريب (سوف تدلّ على تراخٍ وسَعة في الزمن الآتي، بخلاف "السين" التي قد تعني قرب وقوع الحدث[38]).

-و"نساء النور" أولئك؛ لسنَ سوى رموز لما تنطوي عليه فلسطين من مكنون الجمال ومخزون الخصوبة اكتنازا وامتدادًا.

-"غزْل الصوف" سلوك حضاريّ قوامه الاستثمار والإعمار؛ فالصوف مادّة حيوية في طبيعتها وفي وظيفتها، وهو يحيل على: الستر والوقاية والدفء.. وإلى تلك المنافع فهو جمال أيضًا (البياض).

-"الحجَر": رسوخ في الأرض، وصلابة في وجه العاتيات.

-أمّا "البحر الميت" فهو أيقونة فلسطين، ولو أنه موصوف بالموت غير أن ذلك لا يستبعد أن يختزن في أعماقه أسباب الحياة.

لكنّ كلّ هذا البهاء والغنى والعراقة، ورغم التطلّع الدائم إلى أفاق الغيب المحمّلة بالفأل والبشرى واليسر بعد العسر إلّا أنها تبقى محاطة بالقهر، وإنّ هذا القهر متسلّط على الأفق السماوي، ناهيك بالصعيد الأرضيّ.

-...لكن يا جفرا.. هزَبُوا
حين وقعتُ، كنجم مهزومْ
باعوني خُطَبًا.. وكلامْ
هاتِ المنديل، وغطّيني.. لأنامْ.[39]

عنصر الحركة والصراع واضح في هذه الصورة، لكنها صورة متموضعة بعد بؤرة الصراع الفعلية، وليست في قلبه، فهذه الصورة تضعنا في مرحلة "انجلاء الغبار": المعارض غير مذكور لكنه حاضر بأثره، فهو الفائز في هذه "الدائرة"، والتركيز والتبئير واقع على "المساعد" الذي كان ذا موقف سلبي إبّانَ الفعل، و"النجم" (على علوّه وتوقّده) سقط منهزمًا (وهي بلا شكّ هزيمة معركة واحدة وليست خسارة الحرب، فالحرب لم تنتهِ بعد، والصراع ما يزال مستمرّا) غير أنّ

أحد ثمار هذه الوقيعة: هو انكشاف تخاذل المساعد، الذي قدّم في لحظة "الفعل" "كلاما"، وحتى ذلك الكلام كان بثمن ولم يكن مجّانًا. الصورة متزحزحة هنا، لكن أطراف الصراع هي هي، ومعالمه غير خافية:
الفاعل: فلسطين/ الذات . المعارض: المحتلّ الغازي (مغيّب، لكن أثره موجود). المساعد: الإخوة (في حالة خذلان). النتيجة: هزيمة مؤقّتة (وهدنة في انتظار الغد: "غطّيني لأنام").

3.2. سينمائية الصورة الشعرية:

لم نشأ الانصراف عند هذا الحدّ قبل الإشارة إلى قصيدة مميّزة تضمّنها ديوان "جفرا" وهي: "**كيف رقصت أمّ عليّ النصراوية**"، والتي تحتاج إلى قراءة بكيفية مختلفة لقيامها على تقنية "دخيلة" على الكتابة الشعرية، هي تقنية "المونتاج"؛ وهو مصطلح سينمائيّ يعني تتابع مجموعة لقطات منفصلة، ويتمّ تجميعها ووصلها ببعضها بإحدى التقنيات السينمائية، بما يجعلها في بناء عضوي ذي دلالة، تحدث الأثر والاستجابة المرجوّين لدى المتلّقي، والمونتاج هو الوسيلة الجديرة بإدارك مغزى الصورة السينمائية.[40]

وقد أبدى الشعر الحديث منذ انطلاقته انفتاحَه على مختلف الفنون القولية والجمالية وإفادته من معطياتها وأساليبها، فرأينا الشعراء يستجلبون مصطلحات التصوير والسينما إلى عناوين نصوصهم ومتونها وبنائها الهيكلي؛[41] ويمكن استحضار عناوين –بهذا الصدد- من مثل:

- قصائد "فسيفساء"، و"الصورة والظلّ"، و"ثلاثة رسوم مائية"؛ للبيّاتي.[42]
-وقصيدة "ثلاث صور من غزة"؛ لصلاح عبد الصبور.[43]
-وديوان "الرسم بالكلمات"؛ لنزار قباني.[44]
-وقصيدة "فصل الصورة القديمة"؛ لأدونيس.[45]
-ونجد محمود درويش يفتتح أحد دواوينه بقصيدة "لوحة على الجدار"، ويختمه بأخرى بعنوان "ويُسدل الستار".[46]

وليس هذا بغريب من شعراء هم بَنُو زمن تَسمّى "عصر الصورة"؛ تعزّزت فيه "ثقافة العين"، وأصبح الفنّ السابع -وما يرتبط به من حقول وفروع- غذاءً يوميّا لسُكّان القرية العالمية، ممّا كان له أثره الواضح على "المتخيّل الشعري".[47]

لقد بنى المناصرة قصيدة "كيف رقصت أمّ علي النصراوية" على تقنية المونتاج، حيث جعل تحت عنوانها عتبة موازية بعبارة "**سيناريو المشهد**"، وقسمها إلى عدد من المقاطع، واضعًا رقما وعنوانا فرعيًّا لكل مقطع:

1. رقصة الدير
2. رقصة جفرا
3. رقصة المذبحة...

كما واستعمل فيها مصطلحات السينما ذاتها مثلما هو واضح: **إعادة التمثيل، الكاميرا، اللقطة، المُخرج، الألوان**... وقد استخدم الشاعر مختلف التقنيات التعبيرية التي تفي بغرضه؛ من لقطات، ومشاهد، وسرد، وحوار، وعرْض توصيفي، وبناء درامي... وصاغ المعجم اللغوي لنصّه وفق هذا الاتجاه؛ فكثرت مفردات الغناء والإنشاد والتمثيل والرقص: **يشدّهم الوَجد، رجع صوتك، يشتدّ رقصك، نقرع**...

وهكذا ينبني النصّ- السيناريو على سلسلة من "اللقطات/ الصوَر" المتّصلة ببعضها، فتولد منها لغة خاصّة، لغةُ "ما ينطق به مجموع الصُوَر"؛ إذ كلّ صورة هنا هي "لقطة في مونتاج"، وأيُّها صورة مفردة أو مركّبة هنا –بما هي التقاطٌ للحظة من الموضوع- ستكون محتواة في "تصميم المشهد" الأكبر، الذي بدوره يمكن أن يكون جزءًا من "السيناريو الكلّي".[48]

وممّا جاء في القصيدة قوله من مقطع "رقصة الدير":[49]

الكاميرا تتقدّمُ نحو الراس المزمّيّ
على أغمار القمح المنثور
اللقطة كانت متوسّطة
لكنّ جلال الموت، يفيض عل الجثث- الآنْ
ولهذا نستخدم تقنية تقطيع التقطيع
حين نعود إلى الأرشيف الدمويّ

نمزج أشلاء قرنفلة في قلب الصورة
البحر الأبيض أحمرُ، البحر الأحمر؛ أزرق أو أسودْ
لا فرقَ..
إذا كان المُخرج حسّاسًا، ومحبًّا للألوانْ
وسماءُ السهل رماديّةْ
الأخضر لون الخصب، ولون الساحلْ
الأسْوَد لون الجُند، ولون حِرابهم المرْميّةْ
الأحمر –طبعًا في هذي الحالة- لونٌ فتّانْ
يرشقهُ العاشق والقاتلْ
الأحمر والأصفر يمتزجانْ
رجلٌ وامرأةٌ تحت المطر الناريّْ
في غابةِ مرجانْ...

يبدو أنّ "المونتاج" هنا ليس فقط تقنية "حُبِك" بها النصّ، بل هو أيضًا لغة يتوسّل بها الشاعر للتعبير عمّا يعتمل في الموضوع من حراك وصراع درامي، وما يعتلج في الذات الشاعرة من توتّرات منفعلة وحارّة؛ "عناصر السينما" هنا لا تكتفي بأن تكون أداة لتركيب النصّ "المحاكي"، بل غدت -بنفسها- اللغةَ المناسبة لتصوير الوضع التراجيديّ، الذي بلغ من المأساوية حدّ "التهكّم" على القيم، والعبث بالحقائق، وبلغ من الكارثية ما جعل لغة المجاز البلاغي قاصرة عن أن تفي بإيصال "المعنى"، أو بخلق المتخيّل الشعري المعادل للواقع العينيّ.

ويقول من مقطع آخر يتفرّع إلى عنوانات صغيرة:

5. إعادة تمثيل:
1. الجثّة في وسط الحلبة
طابورٌ من شجر الخابور
دمُهُ مسْكُ الأرض، وعيناه تُشيران إلى شرر الصوّانْ
قال الراوي، وهو يُدير الوجه إلى الشرقْ
حشدٌ من شجر الرمّانْ
أجنحة حمام بحريّ في خيمته الزرقاء.

بهذه "العُمْدية" يتجه المناصرة إلى إخراج القصيدة-السيناريو، حيث يمارس "المونتاج الشعري" حرّيته التامّة في التركيب القائم على الجمع والقصّ والإضافة والحذف... بما هو «تتابع الصور التي تجسّم مرئيّات ومسموعات، وتلاحقها بشكل سريع ومكثّف، ولا يمكن أن تعطي كلّ صورة منها تأثيرها وحدها، بل ينتج التأثير عن مجموع تلك الصور المتلاحقة التي تشكّل معًا صورة كلّية هي رؤيا الشاعر»[50]. لذلك لا يمكن -ولا ينبغي لنا- أن نفهم تلك الصور في حيّزها الجزئيّ، أو ضمن حدودها وعلاقاتها المنطقية، بل ضمنَ الإطار الكلّي الذي يحكمها ويوجّهها.

فالمونتاج في مؤدّاه النهائي -كما يبدو- ليس سوى عملية ذهنية- شعورية تتخذ من الأدوات اللغوية والتقنية وسيلة لتحقّقها وتجسُّدها، وإلّا فهو فعليًّا «ما يقوم به العقل البشري من عمليّات تلقٍّ وإثبات للمعلومات والمشاعر والأفكار، وحذف بعضها، وإضافة آخر، والتركيز على ما يريد منها، وتهميش غيره، وتقديم ما يناسب وتأخير ما عداه، وتعميم شيء وتخصيص ما لا يتوافق مع رؤاه»[51]. وإذا أنعمنا النظر في هذا الكلام، وجدناه هو عينُ ما تقوم به الصورة الشعرية من خلال عمليات الخيال أوّلًا؛ الذي قال عنه كولردج بأنه يحطّم ويلاشي ويجمع ويؤلّف، ثمّ أفعال الأداء اللغوي ثانيًا، حيث تداخلت في هذا التوصيف مبادئ المونتاج، والصورة الشعرية، والمذهب الفوقواقعي، ولغة الحُلم، ومنطق الروح.

وإنّ كلَّ نصّ من النصَّين السابقين الذين عرضناهما ليس إلّا جزءًا من أحد مقاطع القصيدة، التي حاكها المناصرة في شكل شريط سينمائيّ، لعلّه رآه أنسب لتشكيل فكرته، ممّا أتاح له استثمار ممكنات التعبير والتصوير فنيّا عن وضع

دراميّ "واقعي/ تخييليّ"، ما كان لمعالمه وعناصره أن تتمثّل في الخطاب الشعري إلّا من خلال "السيناريو" الذي جلّاها بتقنياته ومكوّناته.

ونحن هنا نلمس سعي الشاعر الواعي «إلى إيجاد ملاءمة فنّية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الحيوية والشعرية بكل ما تختزنه من تعدّد وتمظهر، لذا فإنّ نضج التجربة بهذا المعنى يأتي من فاعلية الوعي بضرورة تحسين كفاءة الأداة الشعرية وتحديثها باستمرار، ومضاعفة وعي التشكيل بإجراءاته الفنّية والجمالية»[52]. ولم يكن هذا بدعًا من المناصرة الذي عوّدَنا تجريب كلّ التقنيات والأسلوبيات الفنية التي تسمح باحتضان التجربة والدخول في مختبر القصيدة.

- خاتمـة:

وقبل نفض اليد من هذه الوقفة حول الصورة الشعرية لدى المناصرة –ولأننا لم نقدّم سوى عرض تحليلي -غير متمهّل بما يكفي- لبعض جوانب التخييل والتشكيل، فلم نقف طويلًا على عضوية الصور الجزئية ضمن البناء الكلّي، رغم إشارتنا المتكرّرة إلى ذلك، ولم نأتِ على جميع أنواع الصورة وأنماطها- فنحبّ أن نذكّر بأن الصورة الفنيّة تمثّل ملمحًا مميّزا في مدوّنة عز الدين المناصرة، وهو يستخدم مختلف أنواع التصوير (الكلّي والجزئي، البسيط والمعقّد، الوصفي المباشر، والرؤياوي الحالم...) ونجد الطبيعة بكل سيمائيّتها وعلى امتدادها حاضرة في نصوصه، كما نجد حركة الحياة ومشاهد الصراع الدرامية.

وقد تبيّنَ لنا أنّ المناصرة يلتقط صوره من ثلاثة مجالات أساسية: المادّي، والإنساني، والتجريدي؛ حيث تمتزج هذه العوالم لتتجاوز بالصورة ثنائيةَ "الطرفين" إلى إحداث شبكة من العلاقات والتفاعلات أكثر تعقيدا وأشدّ انصهارًا، ممثلة في حسّ تجريدي، ورؤيا شاملة؛ تختزل الذاكرة، والتاريخ والجغرافيا، والطبيعة، والواقع، والأشياء، والأفكار؛ مرتفقة بلغة الحلم، ملوّنة بأشواق الطفولة التوّاقة إلى الطبيعة والمكان والسكَن الإنسانيّ.

[1]- ينظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981. ص225.

[2]- ينظر: الوارث، الحسن، تجديد الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم و الإبداع، طنجة/ الأدبية، الجريدة الثقافية لكل العرب، ملف الصحافة 2004/02 - 7057-http://ar.aladabia.net/article-

[3]- ينظر: قطوس، بسام موسى، أفخاخ النصّ، الرحلة إلى المعنى، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013. ص55.

[4]- ينظر: عبيد، محمّد صابر، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007. ص65.

[5]- ينظر: الياسين، إبراهيم منصور، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، ضمن كتاب: عز الدين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن، تحرير وتقديم: حسن عليان، دار الراية، ط1، 2011، الأردن. ص50.

[6]-المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، نقلا عن: الياسين، الرموز التراثية، م س، ص37.

[7]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[8]- ينظر: التميمي، حسام جلال، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد15، 2001. ص314.

[9]- المرجع نفسه، ص314-315.

[10]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، 2003. مادة (جفر).

[11]- التميمي، المرجع السابق، ص320.

[12]- المرجع نفسه، ص325.

[13]- المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، 2009. المجموعة السادسة؛ جفرا (1981)، ص11.

[14]- المصدر نفسه، ص39.

[15]- نفسه، ص29.

[16]- نفسه، ص9.

[17]- نفسه، ص26.

[18]- نفسه، ص7.

[19]- نفسه، ص11.

[20]- ينظر: ناصف، مصطفى، مشكلة المعنى في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، (دط، دت)، ص116.

[21]- المناصرة، جفرا، ص9.
[22]- المصدر نفسه، 35.
[23]- ينظر: كعوان، محمّد، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003. ص4، 6.
[24]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1989. ص102. ص102.
[25]- المناصرة، جفرا، ص9.
[26]- المصدر نفسه، ص15.
[27]- نفسه، ص7.
[28]- بودويك، محمّد، منازل المرأة في شعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، هيسبريس، (جريدة إلكترونية مغربية)، الخميس 03 أبريل 2014.
[29]- إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص217. وينظر العبارات المؤشرة هنا في ما قبلها من صفحات: ص199، 203.
[30]- ينظر: فيدوح، عبد القادر، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994. ص9.
[31]- ينظر: ريتشاردز، آ.أ، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب/ لبنان، 2002. ص129.
[32]- ينظر: دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982. ص162. وصالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1994. ص39، 145 وما بعدها. وكذلك: عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت –لبنان، ط3، دت. ص110.
[33]- ينظر: رينشاردز، فلسفة البلاغة، ص107.
[34]- الأمثلة المذكورة هنا كلّها من ديوان "جفرا" للمناصرة، وبتركيز على أربع قصائد قمنا بإحصاء الصور فيها وهي (جفرا أمّي إن غابت أمّي، جفرا لا تؤاخذينا، الطالع من وادي التفاح الأشقر، جفرا دثّريني لأنام) وستكون الملاحظات المقدّمة مبنية على هذا الإحصاء (الاستقراء الناقص) الذي أجريناه، ولا نشكّ في أنه ينطبق على نصوص الديوان جميعًا.
[35]- ينظر: دي لويس، الصورة الشعرية، ص22. وعبدالله،محمّد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دت. ص32. وصبح، علي علي، الصورة الأدبية؛ تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، (د ط، د ت). ص4.
[36]- المناصرة، المجموعة السادسة؛ جفرا، ص26.
[37]- المصدر نفسه، ص33-34.
[38]- ينظر، اللبدي، معجم المصطلحات الصرفية والنحوية، (التسويف)، مؤسسة الرسالة- بيروت، قصر الكتاب- البليدة، دار الثقافة- الجزائر، (دت). ص107.
[39]- المناصرة، جفرا، ص36-37.
[40]- ينظر: المحمود، خالد، الصور المتحيّزة، التحيّز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة- قطر، ط1، 2011. ص82-83.
[41]- وينظر: عبيد، كلود، جمالية الصورة؛ جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1431/ 2010.
[42]- من دواوينه: سفر الفقر والثورة، الذي يأتي ولا يأتي، الكتابة على الطين. ضمن: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العود، بيروت. ص: 149، 262، 479.
[43]- ينظر: عبد الصبور، صلاح، أقول لكم، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972. ص138.
[44]- ينظر: قباني، نزار، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1966.
[45]- ينظر: أدونيس، كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، 1988. ص57.
[46]- ينظر: درويش، محمود، العصافير تموت في الجليل، دار العودة، بيروت، ط8، 1993.
[47]- ينظر: فهمي، أحمد، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2012. ص135.
[48]- ينظر: بروفيرس، نيكولاس تي، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014. ص28.
[49]- المناصرة، جفرا، ص25.

[50]- فهمي، قصيدة التفعيلة، ص138.
[51]- المحمود، الصورة المتحيّزة، ص103.
[52]- عبيد، محمّد صابر، إشكالية التعبير الشعري؛ كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007. ص35.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1989.
2- أدونيس، كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، 1988.
3-إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
4-البياتي، عبد الوهاب، سفر الفقر والثورة، الذي يأتي ولا يأتي، الكتابة على الطين. ضمن: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العود، بيروت.
5-التميمي، حسام جلال، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد15، 2001.
6-المحمود، خالد، الصور المتحيّزة، التحيّز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة- قطر، ط1، 2011.
7-المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، 2009. المجموعة السادسة؛ جفرا (1981).
8-اللبدي، محمّد سمير نجيب، معجم المصطلحات الصرفية والنحوية، (التسويف)، مؤسسة الرسالة- بيروت، قصر الكتاب- البليدة، دار الثقافة- الجزائر، (دت).
9-الياسين، إبراهيم منصور، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، ضمن كتاب: عزالدين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن، تحرير وتقديم: حسن عليان، دار الراية، ط1، 2011، الأردن.
10-الوارث، الحسن، تجديد الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم و الإبداع، طنجة/ الأدبية، الجريدة الثقافية لكل العرب، ملف الصحافة 2004/02 - http://ar.aladabia.net/article-7057-
11- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، 2003. مادة (جفر).
12- بروفيرس، نيكولاس تي، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014.
13-بودويك، محمّد، منازل المرأة في شعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، هيسبريس، (جريدة إلكترونية مغربية)، الخميس 03 أبريل 2014.
14- درويش، محمود، العصافير تموت في الجليل، دار العودة، بيروت، ط8، 1993.
15-دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982.
16- ريتشاردز، آ.أ، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب/ لبنان، 2002.
17- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1994.
18- صبح، علي علي، الصورة الأدبية؛ تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، (د ط، د ت).
19- عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت –لبنان، ط3، دت.
20- عبد الصبور، صلاح، أقول لكم، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
21- عبدالله،محمّد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دت.
22-عبيد، كلود، جمالية الصورة؛ جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1431/ 2010.
23-عبيد، محمّد صابر، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007.
24-فهمي، أحمد، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2012.
25-فيدوح، عبد القادر، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994.
26- قباني، نزار، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1966.
27- قطوس، بسام موسى، أمخاخ النصّ، الرحلة إلى المعنى، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
28- كعوان، محمّد، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.
29- ناصف، مصطفى، مشكلة المعنى في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، (دط، دت).