مقوّمات القصيدة القصيرة في الشعر العربي المعاصر
(عند عز الدين المناصرة خصوصًا)

أ.عبد الحاكم بلحيا
جامعة سيدي بلعباس

الملخّص:

أصبحت القصيدة الحديثة رؤية خاصّة، وتشكيلًا جديدا، وتركيبة معقّدةً للوجود وأبعاده، وصار الشاعر يحشد لها كامل طاقاته، ويعكف عليها بكل كيانه. والقصيدة القصيرة بما هي أحد أنماط البناء الهيكلي للشعر: مفهوم حديث، يتجاوز المنزع الشكلي الصرف، ليعانق بنية القصيدة ككلّ، فيشغل فيه المضمون شأنًا مهمّا، وتعتمل فيه العناصر الفنية والإمكانات الأسلوبية بقوّةِ حضور وتأثير. فالقصيدة القصيرة هي تلك التي تتخلّق دفعةً، فتسمح للشاعر بأن يفرغها في دفقة شعورية واحدة، وتتيح –في المقابل– للمتلقّي بأن يتقبّلها في حالة نفسية وذهنية واحدة أيضًا، فلا تفتر فيها نبرة الخطاب، ولا ينقطع خيط الشعور. وقد استحوذ هذا الشكل الشعري على مساحة رحيبة من مدوّنة الشاعر عز الدين المناصرة، الذي أبدع في القصيدة "المتوسّطة" الحجم، ذات الصبغة الغنائية، والبعد الرعويّ، الزاخرة بمختلف التقنيّات الأسلوبية، والقيَم الجمالية.

الكلمات المفتاحية: القصيدة القصيرة، البنية، التشكيل، المقوّمات الفنية، الوحدة، الاطّراد، التكثيف.

الملخّص باللغة الفرنسية:

Le poème moderne est devenu une vision spéciale, et une nouvelle constitution, une composition complexe pour l'existence avec toutes ses dimensions. par conséquent le poète lui procure toute son énergie, il travaille de tout son être. Puisque le poème court est une forme de poésie, une signification moderne, qui dépasse la forme, pour épouser la structure complète d'un texte poétique, afin que le sens prenne une place importante et que les éléments et capacités artistiques fonctionnent mieux.

Le poème court nait d'un seul coup, ce qui permet au poète de se déshabiller le cœur d'une part, et d'une autre le lecteur reçoit, adhère le texte en étant dans un état mental et psychologique unique et d'une façon discontinue sans être interrompu.

Et c'est ce qu'on a remarqué dans les textes poétiques de Azzedine Menasra, ce a enrichi le poème court avec son aspect romantique, ses traits rustiques caractérisé par Ses formes expressives et de valeurs esthétiques.

Les mots clés : le poème cour, structure, construction, valeurs expressives, interaction, continuité, adaptation.

–مثلما عرف العرب قديمًا –وهم أهل البيان والبلاغة– مواطن الإطالة والإسهاب، كذلك لم يُخطئوا مواضع الإيجاز والاختصار، وإذا كانوا اشتهروا باستحبابهم للإطالة في الشعر خاصّة، فإنّ رؤيتهم تلك ليست على إطلاقها، بل هي رؤية واعية تُراعي مقتضيات المقام، ومواقع السمع والكلام. وهذا ابن رشيق يعقد بابًا لما سمّاه "القطع والطول"، وممّا ذكر فيه قول الخليل بن أحمد: «يطول الكلام ويكثر ليُفهَم، ويوجز ويختصر ليُحفَظ؛ وتُستحبّ الإطالة عند الإعذار، والإنذار... وإلا فالقطع أطيَر في بعض المواضع»[1]، وقول بعض العلماء: «يحتاج الشاعر إلى القِطَع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثّل والمُلح أحوَج إليها منه إلى الطوال».[2] ونجد الجاحظ أكثر وعيًا، حين يرى أنّ الإيجاز ليس بقلّة الألفاظ والحروف «وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسَع بطن طومار فقد أوجز، وكذلك الإطالة، وإنّما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سببًا لإغلاقه، ولا يردّد وهو يكتفي في الإبهام بشطره، فما فضل عن المقدار فهو الخطل».[3]، ويأتي الرمّاني ليقول «إنّ لكلّ واحد من الإيجاز والإطناب موضعًا يكون به أولى من الآخر، لأنّ الحاجة إليه أشدّ، والاهتمام به

أعظم، فأمّا التطويل فعيب وعِيّ، لأنّه تكلّف فيه الكثير فيما يكفي فيه القليل».[4] هذا غيضٌ من فيضِ ما ذكره علماء النقد والبلاغة في التراث العربي في هذه المسألة، وقد تناولها جُلّ من صنّف في صناعة الشعر؛ كابن قتيبة، والعسكري، وابن الأثير، والخفاجي، والقرطاجني...[5]، كما كان للشعراء نظرتهم إليها كلٌّ من زاويته، ومن المشهور في ذلك قول البحتريّ[6]:

والشعرُ لَمْحٌ تكفي إشارتهُ وليس بالهذْر طُوّلتْ خُطَبُهْ.

وفي العصر الحديث، كان "إدغار آلان بو" من الداعين إلى "الإيجاز" في القصائد، حيث جعله من مستلزمات الشعر الأساسية، وفي رأيه:«إنّ القصيدة الطويلة ينبغي أن تُقرأ باعتبارِها متواليةً من قصائدَ قصيرة، والسببُ هو أن الأثر السيكولوجيّ للنصّ الشِّعري، يَصّاعَدُ فجأةً، ليخمُدَ فجأةً أيضاً، ثمّتَ لحظاتٌ من التوهُّجِ حين يتلقّى المرءُ النصَّ الشِعريّ، هذه اللحظاتُ الثمينةُ لن تستمرّ، هذه اللحظاتُ ستخبو بغتةً»[7]. فهو يدعو إلى القصيدة القصيرة ذات المغزى الشموليّ، المستوفية لكافّة تقنيّاتها اللغوية، والمعبّرة عن مضمونٍ أعلى، وحالاتٍ نادرة في اختيار الاستخدامات المتنوّعة، وفي الوقت نفسه يؤكّد على ألّا تتحوّل هذه الدعوة لتقصير القصيدة إلى قانون صارم ومُلزِم، بحيث يكبح جنوح العاطفة، ويُطفئ التوهّج الشعري، ويُلغي الإضاءات السحرية، ويؤدّي إلى التراجع النهائي في مهمّات اللغة، ومن ثمّ يجعل من القصيدة مجرّد صورة معزولة أو قول مأثور.[8]

وقريبٌ من نظرة إدغار آلان بو حديث أوكتافيو باث عمّا سمّاه بالقصيدة "المتوسّطة الطول"[9]، التي لها بداية ونهاية متمايزتان، ولكنّهما مندمجتان، بحيث يصعب الفصل بينهما، فنقرأها من أوّلها إلى آخرها دون الفصل بين الأجزاء، «إننا لا نستطيع أن نعزل قسمًا عن الآخر في القصيدة متوسّطة الطول، لأنّ القسم لا يستقيم له معنى بذاته»[10]، أمّا في القصيدة الطويلة فالأقسام –وبالرغم من أنها ليست مستقلّة– فإنها تظلّ موجودة بصفتها أقسامًا، فيكون لكلّ قسم حياته الخاصّة به[11]، إلّا أنّ "باث" لا يتّخذ موقفًا تُجاه أيٍّ من القصيدة الطويلة أو القصيرة، وإنّما يقدّم توصيفات لكلّ نوع، من حيث إن لكلّ نوع متطلّباته الفنية والثقافية، وأنّ الشعر يتسع لكلّ ذلك.

وينبغي التنبه إلى أنّ مسألة الطول والقصر ليست كمّية فحسب، بل تتصل بطبيعة كلّ نوع من القصائد، لا بعدد الأبيات التي تتضمّنها، إذ القصيدة القصيرة ،كما يقول "ريد"، تتحدّد حينما يسيطر الشكل على التصوّر، أي حين يصبح بإمكاننا الوقوف على وحدة مفردة، يحكمها توتّر عقليّ واحد، بخلاف ما يتلقّاه العقل من سلسلة الوحدات في القصيدة الطويلة، فالقصيدة القصيرة في نظر ريد: "بسيطة"، في حين تكون الطويلة "معقّدة"، ويتفق النوعان في توافرهما على الوحدة الفنّية، غير أن الطويلة تحكمها "فكرة"، أمّا القصيرة فيربطها "شعور" موحّد[12].

فالقصيدة القصيرة –إذًا– تُجسّد موقفًا عاطفيّا مفردًا، يسير في اتجاه واحد –يقول عز الدين إسماعيل، مقتفيًا خُطى هربرت ريد– ويقرنها بالقصيدة الغنائية "التقليدية"، حيث يراهما متفقتين في الموقف العاطفي، أمّا اختلافهما فهو في الأدوات التعبيرية من لغة وصوَر ورموز، وتجربة أيضًا، كما أنّ للقصيدة القصيرة المعاصرة في نظر إسماعيل ميزة تتمثّل في تطوّر الخيط الشعوري وامتداده في اتجاه واحد، ينتهي إلى إفراغ عاطفيّ ملموس[13].

ويقسم إسماعيل القصيدة القصيرة المعاصرة من ناحية الهيكل الخارجي إلى ثلاثة أشكال[14]:

–الشكل الدائري المغلق: ويتمثّل في «إطار بنائي محكم، يجعل القصيدة كأنّها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ». ومثّل لها بقصيدة البيّاتي "مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف"، و"عاشق من إفريقيا" للفيتوري، ويصل إلى القول بأنّ هذا النموذج «مثاليّ في القصيدة القصيرة المعاصرة، يكشف لنا عن إطارها الخارجي الملتحم، وترابط جزئياتها داخل هذا الإطار ترابطًا عضويّا حيّا، يؤكّده تجاوب هذه الأجزاء، وتولّد بعضها من بعض، وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف»[15].

– الشكل الدائري المفتوح: وهو شكل شبيه بالسابق وأبسط منه، ولا يكاد يختلف عنه إلّا في النهاية، ففي هذا النوع لا يعود الشاعر إلى حيث بدأ، وإنما يصل إلى نهاية "مفتوحة"، ويربط إسماعيل هذا الشكل بإحساس الشاعر وتجربته، ويرى أنّه كثير عند الشعراء المعاصرين، الذين يكتفون بإثارة شعور المتلقّي، ثمّ تركه بمفرده يتحرّك في ذلك الاتجاه كيفما شاء، وبقدر ما يطيق..[16] ولم يمثّل إسماعيل لهذا الشكل، ومثّل له بعض من تبعه في هذا التصنيف بقصيدة فدوى طوقان "إلى صديق غريب"[17].

–الشكل الحلزوني: في هذا النوع الذي يرى إسماعيل أنه منتشر في الشعر المعاصر، يظل الهيكل البنائي للقصيدة شعورًا موحّدًا، أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة، فهو يأتي على دفعات، ليمثّل وحدة شعورية تتكشّف أبعادها في القصيدة بعدًا إثرَ آخر، ويختلف هذا الشكل عن الأوّل في أنّ الرؤية الشعوريّة تظلّ مركزًا على الدوام لكل انطلاقة جديدة، «ومن هنا تتحدّد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور فيها الشاعر دورة كاملة، يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له»[18]، فهي دائرة، لكن غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد تنتهي دائرة حتى يعود الشاعر مرّة أخرى إلى نقطة البداية. ومثّل إسماعيل لهذا النوع بقصيدة صلاح عبد الصبور "أغنية للشتاء"، التي يردّد فيها الشاعر عبارة: «يُنبئني شتاء هذا العام...»[19].

وقد تناول القصيدةَ القصيرة دراسات عربيّة أخرى، إلّا أنّها كانت –في مجملها– عالة على عز الدين إسماعيل[20]، في توصيفها وتصنيفها، ولم تأتِ بجديد ذي طائل[21]، وبعضها استعمل مصطلح "القصيدة القصيرة" وهو يريد بها "التوقيعة" أو "الومضة"[22]، إذ يبدو أنّ مصطلح "القصيدة القصيرة" في النقد العربي الحديث لا يزال رجراجًا، غير مرسوم الحدود، ولا واضح المعالم، ولعلّ الإشكال يتأتّى من عدم التمييز والحسم بين ذيْن المفهومَين المتقاربيْن: "القصيدة القصيرة"، و"القصيدة القصيرة جدًّا".

القصيدة القصيرة عند عز الدين المناصرة:

الحديث عن القصيدة القصيرة لدى عز الدين المناصرة حديثٌ "ذو شجون"، إذ يذهب بنا في أبعادٍ وتشعّبات لم نحسب لها، وذلك يعود إلى سببين "إجرائيين" متداخلين؛ أحدهما يتعلّق بـ"المصطلح" الجاري، والآخر بـ"المدوّنة" المدروسة؛ فبالرغم ممّا قلناه في المهاد النظري الآنف حول "القصيدة القصيرة"، فإنّ هذا المصطلح "الزئبقيّ" يُقينا في حرجٍ إزاءَ تحديد النصوص التي يمكن أن تنضوي تحته، وبالموازاة والتقاطع مع هذا، تأتي أشعار المناصرة –بما تتّسم به من تنوّع وتباين، كان وراءه هاجس الكشف والجريب– لتُعمّق الإشكال وتُشعّبه.

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

وإذا كان الشعر كشفًا يسعى إلى تحويل العالَم وتفسيرِه، ودورُه –كما يقول بريتون–:«أن يظلّ يتقدّم دون توقّف، أن يكتشف مجال الإمكانات في كلّ وجهة، وأن يبدوَ دائمًا –مهما يحدث من أمر– قوّة تحريريّة ورصديّة»[23]، فقد كان لعزّ الدين المناصرة جهده المشكور في حركة النهوض بالشعر الحديث، وتقوم تجربته الإبداعية نموذجًا قيّمًا في مُنجَز القصيدة

العربيّة الحديثة، حيث جاب بها أقصى ما وصل إليه باعه الفنّي من فضاءات الكشف والرؤيا، وطعّمها بكلّ ما تناولته يده من موادّ الصياغة والتشكيل.

وتظلّ القصيدة القصيرة، ذات الطابع الغنائي، والصبغة الرعَويّة، المهورة بالقيَم الجماليّة، وبأكبر عدد من التقنيّات التعبيرية، ميدانَه الذي يبدع فيه بأريحيّة، ومضمارَه الذي يخوضه في طليعة الروّاد.

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

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

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

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

ويطالعنا في الصفحات الأولى من ديوانه الأوّل "يا عنب الخليل" (1968) قصيدة تجتذب النظر بعنوانها الرامز: "زرقاء اليمامة"[24]؛ قصيدة قصيرة من ثلاثة مقاطع، يستحوذ الأوّل منها على الجزء الأكبر من هيكل القصيدة، ويبدأ هكذا:

تتَدلّى أشجارُ التين على الحيطان الشرقيّةْ

نتلقَّى الدرسَ الثاني

تحت الشمس الصاحية النيْسانيةْ

بداية هادئة؛ وصفٌ لجماعة تعيش في دعَة واسترخاء، ورغم أنّ الشمس "ضاحية"[25]، إلّا أنّ الأشجار المتدلّية قد تحجب ما وراء الحيطان، ويستمرّ الحال: نكبرُ، نهجرُ... نحلُمُ... لكنْ، هناك من عنده حاسّة النظر البعيد:

لكنْ يا جفرا الكنعانيّةْ

قلتِ لنا: إنّ الأشجار تسيرُ على الطرقات

كجيش محتشد تحت الأمطارْ

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

قرأتُ أشجاري، سطرًا سطرا، رغم التمويهْ

... ولهذا ما صدّقَكِ سوايْ.

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

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

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

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

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

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

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

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

ويستمرّ الخطاب والشعور مطّرِدَين والمقطعَ الأخير (مع تغيّر في الإيقاع العروضي)[26]:

ومرَّ اللّيلُ، مَرّ الليلُ يا زرقاءُ...

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

نسينا أنّ عينَ الحلوة الزرقاء مخلوعةْ

وأنّ الراية الأولى على الحيطان ممنوعةْ

وأنّ الراية الأخرى على الأسوار مرفوعةْ.

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

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

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

إضافة إلى ذلك، نجد في النصّ إشارات رمزية أخرى، هذه المرّة، لها اتّصال وثيق بالموروث الفلسطيني، مثل: "جفرا" وهي في الواقع: امرأة فلسطينية[27]، وفي النصّ تمثّل: العرّافة (بمعناها الإيجابي)، صاحبة النبوءة، والحدس المعرفي، وقد ردّها المناصرة إلى جذورها العريقة: "الكنعانية"، –وفي نظرنا– هي هنا: "فلسطين" نفسها، فهي التي بقلقها الحِسّي، وخبرتها الطويلة المريرة، تُدرك ما يدور حولها؛ ترى حركات عدوّها وسكناته، وتعرف المخلص من أحبابها والخائن، وتظلّ تصدع بالنذير لأهلها، لو أنّ هناك من يسمعها، أو يُصدّقها ويتبنّى قضيّتها.

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

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

وهذا الجمع بين "الذاتية" التي هي سمةٌ للاتجاه الغنائي، و"القصّ" التابع للنزعة الدرامية غير ممتنع، ولا مَعيب، بل هو من أمارات الحداثة الشعرية، والتمرّس الإبداعي، من منطلق أن القصيدة الحديثة تسعى إلى استثمار كلّ القيَم الأسلوبية، وتتوسّل بمختلف البنيات اللغوية والفنية، ومن ثمّ فـ«البناء الدرامي ليس حكرًا على القصيدة الطويلة، بل بات من الممكن الإمساك بعناصره في القصيدة القصيرة نسبيًا، مادام العرض الفنّي فيها متميّزًا بتصاعد وتيرة التأزّم العاطفي والفكري»[28].

من جهة أخرى تبرز "المفارقة"، بما هي تقنية تعبيرية بارعة، مكتنزة بطاقات الإيحاء والترميز والدلالة، ومصوِّرة لما في الوجود من تناقض تراجيدي/كوميدي في الآن ذاته[29]، وقد كنّا أشرنا إلى بعض ذلك لدى حديثنا عن لفظ "التفّاحة"، والآن نعرض لمواضع أخرى لعنصر "المفارقة" في النصّ، ومنها قوله: "كنّا نلهثُ في صحراء التيهْ"، والضمير كما لا يخفى يعود على الفلسطينيين، والتيه في صحراء سيناء، كما ورد في الكتب السماوية[30]، إنّما كان لليهود، عقابًا إلهيًا، لكنّ هذا النصّ –بمنطق مأسَويّ– يقلب الكفّة، معبّرًا عن تغيّر الحال، وتبدّل الأدوار؛ فإذا "اليهود/ الصهاينة" (الدخلاء) يصبحون أهل الأرض، وسكّان "الدار"، في حين يغدو الفلسطينيون/ الكنعانيّون تائهين في الصحراء؛ إنّها لمفارقةُ الزمن العجيبة.

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

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

ولأنّ جوهر المفارقة هو «التباين بين الحقيقة والمظهر»[31]، فإنّ هذا النصّ يبدو كأنّه كلّه قائم على "المفارقة"، لأنه يتناول واقعًا ظاهرُه مخالف لحقيقته، وطرفا الصراع فيه متبادلَيْ الأدوار حدَّ الغرابة، والوضع مأسَويّ إلى درجة الضحك، الضحك الذي عبّر عنه المتنبّي في مفارقته البديعة[32]:

وكم ذا بمصرَ من المضْحِكات .. و لكنّـهُ ضحِكٌ كالبُـكا

إنّ قصيدة "زرقاء اليمامة" –وإن كانت مبنيّة على تيمة النبوءة– كانت نبوءة في حدّ ذاتها، إذ صوّرت واقع الأمّة العربية عامّة، والمسألة الفلسطينية بصفة خاصّة، وقد ألّفها المناصرة سنة 1966[33]، فتنبّأ –بحسّه الشاعري– بالكارثة القادمة قُبيل وقوعها: هزيمة 1967، التي تغطرس فيها العدوان، وانكشفت فيها الحقائق، فسقطت الشعارات والأقنعة، وتعرّت المظاهر والأكاذيب، ولا تزال الأمّة تعاني آثارها على كلّ الأصعدة إلى اليوم.

لقد تبيّن لنا –من خلال هذه الوقفة العابرة– كيف تماثلَ هذا النصُّ "قصيدةً قصيرة"، تكتنز بمختلف المكوّنات والموادّ الشعرية، وتتعزّز بعديد الطاقات والقيم الجمالية، فزاوجت بين الغنائية والدرامية، وجمعت التنوّع إلى الوحدة، وقامت على التركيز والترميز، ولم تخلُ من تكثيف وإيحاء، ومفارقة وإيجاز، في شعور متنامٍ، ورؤيا متّسقة، وإيقاع متآلف، كلّ ذلك أهّلها لأن تكون في مستوى الحدث الذي تناولته، والموقف الذي جسّدته.

ونتقدّم مع عمر الشاعر ومسيرته الشعرية، إلى ديوانه "لا أثق بطائر الوقواق"(2000)، الذي أصدره –كما يتضح– مع رأس الألفية الثالثة، وكي ننوّع في الطرح، نتلافى –هذه المرّة– القصائد التي تتناول القضايا القومية، والموضوعات العامّة، ونقف عند قصيدة له بعنوان: "شطّ ريقي عليها"[34]؛ قصيدة عاطفية، كما يبدو، وتبدأ بالجمل الاسمية، في صورة وصفيّة لعاشق، لكنّه:

عاشقٌ من تنَكْ

عاشق من حديد

عاشق من صقيعْ

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

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

مرّ ذاك الهواءُ على وجنتيها، ومرّتْ

مروج العصافير، حتى وقعتُ من الغيرة الحارقةْ

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

صباحًا إذا شافها القلبُ يومي إليها

فترتعش الشجراتُ إذا اهتزّت المطرقةْ

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

ولها شفةٌ من رحيق وديعْ

ولها من صفير العواصفِ في السهل

نايُ الموشّحِ

قرب غدير الأناشيد...

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

كانت تُناغشني في المساء، فلا أستطيعْ

عاشق هرِمٌ من نُحاسْ

يرقب الدرَج الحلزونَ من النافذة...

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

فجأةً، جاءها عاشقٌ، كان مستعجِلًا

كالرصاصْ

ولدٌ مثلها يُتقِن الوَلْدنةْ

شفتُه يتأبّطُ فاتنةَ العاشقِينْ

...

... واحتواني الحنينْ.

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

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

بعد هذا

استللْتُ سيوفي من الذاكره

حيث أحضرتُ فاتنةً من قرنفلِ

وادي الكلامْ

ثمّ لاحقتُها بخيالي على الخيل في غابةِ

الروح، أمسكتُها باللّجامْ

عُرفها مثل ديك على كرمل لا ينامْ...

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

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

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

الشاعر/ العجوز	الفتاة
زيتونة ناشفة	رحيق وديع
صفير العواصف	غدير الأناشيد
المساء	صباحًا
في البقيع (البُقعة)	في السماء
حجر	المطر
//	الشابّ /"الولد"
مِن تنَك، من حديد، من نحاس	كالرصاص
يمشي الهُوَينا	مستعجلًا
لم يجد أثرًا لليمام	تأبّطَ فتنة العاشقِينْ

شجر الجوْز لا أستطيعْ	حديقة الياسمينْ يُتقِنُ الوَلْدنةْ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ليتني يا زمرُّدتي
في شفاهكِ
مزمارَ هذا الزمان الذي تعزفينْ
ليتني في بريدكِ،
تلك الخطوط التي ترسمينْ
أو شباكِكِ تلك الّتي تنثُرين على العالمينْ
أنا الهامش الهشُّ، أنتِ المتونْ...

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

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

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

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

الهوامش:

[1]– ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدين عد الحميد، دار الجيل، ط 5، 1981، بيروت، لبنان. ج1، ص162.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ص163.

[3]– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1965، ج1، ص91.

[4]– الرمّاني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، تح : محمّد خلف الله و محمّد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ص72-73.

[5]– الطول والقصر متلازمان، والحديث عنهما يرِد واحدًا في باب، كما هو في معظم المصنّفات. (ينظر مثلًا: العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 2، 1989، بيروت، لبنان. القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2،1981).

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

[7]– يوسف، سعدي، إدغار آلان بو ونظرية الشعر، جريدة الأخبار اللبنانية، العدد 2926 السبت 2 تموز 2016، بيروت.

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

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

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

[11]- المرجع نفسه، ص 12 وما بعدها.

[12]- يُنظر: ريد، هربرت ، طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997، ص 60 وما بعدها.

[13]- ينظر: إسماعيل، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 251.

[14]- ينظر: المرجع نفسه، ص252 وما بعدها.

[15]- نفسه، ص255.

[16]- نفسه، ص259-260.

[17]- يُنظر: فهمي، أحمد، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2012، ص334.

[18]- إسماعيل، المرجع السابق، ص261.

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

[20]- ينظر على سبيل التمثيل: بن سلامة، الربعي، تطوّر البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006. وفهمي، أحمد، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، م م س.

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

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

[23]- عبّاس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص13.

[24]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، 2009، المجموعة الأولى، يا عنب الخليل (1968)، ص17.

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

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

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

[28]- بغدادي، شوقي، تحوّلات في بنية القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، ع5، 1999، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص56. نقلًا عن: رحاحلة، أحمد زهير، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص40.

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

[30]- (قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ)، سورة المائدة، الآية26.

[31]- ميويك، المفارقة وصفاتها، ص44.

[32]- المتنبّي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1409هـ/ 1983م، ص511.

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

[34]- المناصرة، المجموعة العاشرة، لا أثق بطائر الوقواق (2000)، ص276.