الفصل الأوّل
تأويلُ الشكل: حركيةُ التعبير

مدخل

تحظى حركية التعبير الشعريّ بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحديثة ولاسيما في بعديها الجماليّ والسيميائيّ، إذ إنّ مفهوم (التعبير) في قدرته على استنطاق التجربة وتفوّقه في تمثيلها ينفتح على أوسع المديات وأعمقها حين يتصل بـ ((الشعريّ)) ويشتغل لسانياً في حقله، على النحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها وستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية، التي تتكشف عن شبكة بنى متآلفة ومتناظرة ومتضادة تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوعة في سبيل إغناء الفضاء الشعريّ، وضخّ حيواته المتحركة في الاتجاهات كلّها بطاقات قابلة لمضاعفة قوة الإيقاع وتنشيط نويّات الدلالة، وشحن التشكيل بإرادة مفاجئة تؤسطر العمل الشعريّ وتدفعه إلى ذروة الانشغال الكليّ بمصير الإنسان على النحو الذي يمتحن خطورة حضوره الجماليّ في الوجود.

إنّ حركية التعبير الشعريّ تؤكد على نحو رمزيّ فاعلية النزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشعريّ وقوة الانعكاس المضاعِف لحركة الأشياء وديمومتها في مرايا الصورة، بحيث يتجلّى الكلام الشعريّ تجلياً شفافاً وراء الضباب الخادع للغة، ويتراءى في التماعات المرايا الإيهامية بهيأة ظلال صورية ترشّح شكلها للأسر في مساق المتاح والمرئيّ، لكنها في الوقت ذاته تستخدم كلّ أساليب التمنّع من أجل أن تبقى بعيدة في قربها، وقريبة في بعدها، يراودها فضول القراءة بتجلياته الجريئة المتنوعة لينتظم في حركتيها مسترقاً السمع برهافة إلى حنينها الجوانيّ الآسر وهمسها الشفيف وبوحها المريب.

عز الدين المناصرة شاعر إشكاليّ لا تتأتى إشكاليته من ثلاثية تكوينه الأدبيّ والمعرفيّ لأنه شاعر وناقد وأكاديميّ حسب بل من طبيعة شعره وكيفيته الفنية، إذ يبدو شعره للوهلة الأولى صلباً وخشناً يخلو من السلاسة اللغوية والمرونة الإيقاعية وجماليات التصوير، لكنه حين تنجح القراءة بصبرها الضروريّ في الانتماء إلى فضاء هذا الشعر وتقاليده ورؤاه والانشغال الحميميّ بخصوصيته الإشكالية، ستكشف بسهولة ورحابة خطابه وفرادته وسيبادر بمتعه ولذائذه قبل أن تبادره باحتمالاتها وتأويلاتها.

ولا بأس في توثيق هذه الرواية التي شكّلناها عبر قراءة مخلصة لشعر المناصرة أن نراجع ما وصفت به تجربته منذ بداياتها من لدن كبار الشعراء والمثقفين والنقاد والدارسين، وهم يرون فيها تجربة لافتة ومميزة في مسيرة الشعرية العربية المعاصرة، إذ وصف الشاعر صلاح عبد الصبور لغته بأنها ((لغة عربية فخمة وموسيقى ناضجة، وبقدرته الفائقة على توظيف عصارة الموروث بلغة يومية قريبة من النفس))[1] وهو عنده ((من ألمع الأصوات الجديدة في حركة الشعر الحديث في النصف الثاني من الستينيات))[2].

في حين وجدته الدكتورة سهير القلماوي شاعراً ((عربيّ الروح، تقرأ في شعره - خصوصية ونكهة متفردة مختلفة عن الرواد))[3]، واعترف الدكتور الطاهر أحمد مكي بقوله ((لا أعرف من بين الشعراء المحدثين من أرغمني على قراءته سوى ثلاثة: نزار قباني وعز

الدين المناصرة وبدر شاكر السياب))[4]، ورأى الناقد محي الدين صبحي في لغته الصلابة والقدرة الفنية الجيدة على بناء القصيدة الحديثة[5].

وفي مجال الاشتغال الشعريّ على المرجعيات وجد الشاعر محمد عمران أنّ المناصرة ((قد أعاد الروح الحضارية لأمّته في شعره، بتوظيفه للرموز التراثية العربية: امرؤ القيس وتميم بن مقبل وأبو محجن الثقفيّ، والأهمّ هو استغلاله لشخصية زرقاء اليمامة التي استفاد منها قصيدته أمل دنقل بعد ذلك بعامين))[6]، وفي مجال حساسية الاشتغال الشعريّ النوعيّ قال الدكتور علي عشري زايد بأنّ المناصرة ((أبرز شاعر عربيّ استخدم التوقيعة الشعرية بتركيز العبارة وتكثيف الفكرة في ألفاظ قليلة))[7].

أما كلود روكيه فقد عبّر عن أهمية المناصرة بكونه ((لا يقلّ أهمية عن شعراء فرنسا العظام في النصف الثاني من القرن العشرين فله هوية خاصة ومختلفة عن زملائه من الشعراء الفلسطينيين))[8].

الناقد غالي شكري في معرض مقاربته النقدية التأويلية لديوان المناصرة الشعريّ ((الخروج من البحر الميت))، قال بأنه ((أحد الأمثلة على بشاعة ما يحيا هذا الجيل من عذاب المنافي. المناصرة لا يصوغ تماثيل مجوفة لبطولة الشعارات العربية، ولا يرفع البندقية ليطلق منها رصاصات في الهواء حيث لا يبقى سوى الدخان، وإنما يصوغ المناصرة تجربة الفلسطينيّ الجائع للحب والحرية ويستخدم أدوات شعرية أكثر تكافؤاً من العواطف التي صاغها من خلال القلب الذبيح وجوانح العقل المؤرق))[9]، ورأى فيه الدكتور صلاح فضل عبر قراءة جمالية تاريخية ((شاعراً كبيراً حقاً، فهو ذو نفس ملحميّ متجذّر في التاريخ))[10].

ولعلّ ما يؤكد هذه الأهمية على الصعيدين الفنيّ والتاريخيّ ما ذهب إليه الدكتور إحسان عباس، إذ عدّ الناصرة ـ بشيء قليل من التسامح ـ ((واحداً من رواد الحركة الشعرية الحديثة))[11]. وثمة آراء أخرى كثيرة لا سبيل إلى حصرها في هذه المقدمة فضلاً عن دراسات نقدية وأكاديمية جادة[12] سعت إلى استكناه الخصائص الإبداعية المتميزة لشعرية قصيدة المناصرة، وهو ما يجعل من محاولتنا هنا لتقديم قراءة حرّة مشفوعة بمنتخبات شعرية تواصل فيها القراءة حريتها أمراً ينطوي على الكثير من الأهمية والمشروعية.

منهج القراءة العامل في هذا الحرث النقديّ المخصوص يستخدم شبكة من الأدوات والآليّات التي نمت في أحضان الرؤية الجديدة للمناهج النقدية الحديثة، وتغذّت على الكثير من معطياتها النظرية والإجرائية، وتسلّحت بقواها المعرفية وإمكاناتها الجمالية.

لكنها ـ أي الأدوات والآليّات ـ نمت وتغذّت وتسلّحت وتشكّلت منهجياً بعيداً عن ضغط المهيمنات النظرية لتلك المناهج، على النحو الذي انتمى منهج القراءة فيه إلى الشخصية النقدية الخالصة في تشكلها الذاتيّ وانفتاحها على طاقات التأويل التي تؤكد حضور هذه الشخصية القارئة وتطور فعالياتها، بعد أن فاعل مرحلة التكوّن المنهجيّ بالثقافة والمعرفة والرؤيا والحساسية والذوق والخصوصية والحلم داخل فضاء هذه الشخصية وآفاقها.

بمعنى أنّ التمظهرات النظرية المنهجية بأفقها المعرفيّ تضافرت تضافراً حميماً ومتكافئاً وحراً مع التمظهرات الشخصية، بأفقها الذوقيّ والرؤيويّ والإجرائيّ من أجل أن تؤلف المنهج. لذا فإنّ الحرية التي انتزعها منهج القراءة تتوغل في النصوص بدينامية

ورشاقة وحساسية عالية بامتصاص ما تختزنه من طاقة، كلما كانت هذه الحرية كاشفة وضرورية ومنتجة وفعالة وذات معنى جماليّ عميق، تؤكد فيه أصالة المنهج وشعرية القراءة وتصل بالنصوص إلى حالة من التماهي المطلق مع الأدوات والآليّات، بحيث تصرّح بأسرارها وتسلّم شفراتها لآليّات التأويل بطمأنينة وشفافية وسلام، وتتحرر من كمونها في قفص اللغة ومن انعكاسها (المرآتيّ) على سطوح الصور، فتتحول إلى رذاذ يتطاير في الفضاء أمام شهوة المرايا محرّضاً الحواس على استهدافه والتمتع بما تيسّر من ندواته المنعشة.

صورةُ الشاعر ومرآةُ الشعر

لا تتمّ حركية التعبير الشعريّ في قصائد عز الدين المناصرة بمعزل عن وعي عاطفيّ حادّ يدرك متانة العصب الوجدانيّ والروحيّ، الذي يتكشف عن خيارات أسلوبية فريدة تحقن رذاذ اللغة الكثيف والفاعل بطاقة تشكيل تتجسّد حيواتها في مرايا الصور. وإذا ما تدخلنا في تفوّهات الشاعر ورؤاه لعرفنا بعضاً من أسرار لعبة الكتابة الشعرية لديه، إذ يرى لحظة الإبداع فيها تعبيراً عن الجوهر العميق لما يحسّ ويرى ويلمس ويتأمل ويحلم.

إنّ الشعر عنده في ظلّ هذا الفهم والإحساس المشترك هو معطى ثقافيّ جماليّ بالدرجة الأساس، لأنّ اللغة الداخلة في نسيج النصّ الشعريّ والمؤلفة لأبرز خصائصه الأسلوبية تكتسب قوّتها التعبيرية الفريدة، من حيث كونها لغة تعبيرية وتشكيلية وتصويرية نابعة من صميم التجربة وجوهرها وحرارتها ودفقها، ذات وهج ثقافيّ كامن في جذورها وحاضناتها وطبقاتها، على النحو الذي يستجيب فيه الشعريّ للثقافيّ والمعرفيّ داخل نطاق خطاب اللغة. فالثقافة تولّد المعرفة والمعرفة تضاعف كثافة المعجم اللغويّ الذي لا يتوقف عند حدود الكثرة والازدياد، بل يغوص في عمق التجربة، تحوز شرعيتها الشعرية والجمالية عبر حركية هذه الفتنة الباذخة في مجال الغنائية، بوصفه المجال الحيويّ الأكثر سخونة وانبثاقاً لاستيلاد السيولة الشعرية، شرط أن تلد الغنائية ((من التركيز على الذات في مواجهة الضجيج))[13] للوصول إلى حالة السلام الداخليّ والراحة الداخلية الفريدة والطمأنينة الأنوية في مركز الوجدان التي يحتاجها الشعر.

يجد المناصرة أنّ النصّ الشعريّ في عملية تخلّقه وتشكّل حركيته التعبيرية ((له معدة تمتصّ وتحوّل إلى دم شعريّ))[14] يسري في عروق القصيدة ليؤلف روحها الخاصة، معترفاً في هذا الإطار بأنه شاعر ((دائم التجريب))[15]، وأنّ أسراره الشعرية والجمالية في أعماق نصوصه ((لا تحصى وتحتاج إلى قراءة عميقة))[16]، على النحو الذي يقوده للتصريح بريادة نوعية ما في الشعرية العربية المعاصرة بقوله ((لقد أسست لمشروع القصيدة الحضارية في الشعر العربيّ الحديث))[17].

لا شكّ في أنّ التصريح بالريادة في تأسيس مشروع ((القصيدة الحضارية)) ينهض عنده على جملة مقومات أسهمت في بناء شخصية شعرية فيها من الفرادة والتميز ما يسمح لها بالتأسيس والتطوير، إذ يقول في تفسير مقوّم مركزيّ من هذه المقومات ((أنا أريد أن أعبّر عن شيء فيّ، همّ شعريّ ما، وهذا يرتبط بما أسميه الإيقاع النفسيّ للشعر في محطة

الكتابة))[18]، وتشغل المرأة ومفردات الطبيعة بمعناها النوعيّ الأكثر انفتاحاً ورحابة موقعاً استثنائياً في حقل المقومات ((فتنة المرأة والبحر والغابات تثقب روحي))[19].

في مجال الالتفات إلى خاصية حركية التعبير بأنموذجها السرديّ يقول ((استخدمت بعض الكنسية والقرآنية وطريقة السرد عن الرواد الشعبيين، وكنت مبدع هذه الطريقة في الشعر العربيّ الحديث))[20]. وفي فهمه العميق لعلاقة الشاعر بالمدينة بوصفها مقوماً جوهرياً فاعلاً وحركياً من مقومات تشكّل الشخصية الشعرية، يعكس رؤية فلسفية تنعكس جمالياً على الأداء الشعريّ بحساسيته النوعية، إذ يقول في رؤياه للمدن ((أنا لا احمل المدن على ظهري بل في قلبي))[21]، بمعنى أنه يعيشها عبر تجربة عناء وغربة ونفي وتمثّل وكشف وتطلّع لا يكتفي بوصفها أو رثائها، بل يتجاوز ذلك إلى التوغل في عصبها الداخليّ ومحاورتها ومساءلتها.

إنّ كلّ هذه المداخل تقود إلى اعتراف يصور تماماً ستراتيجية حركية التعبير في شعره مفاده ((إنّ شعري يتطور تدريجياً دون قفز مفاجئ))[22]، وهو اعتراف نابع من شدة الوعي النقديّ داخل إدراك الحساسية الشعرية التي تجعله عارفاً بحركة التجربة وهي تتطور بهدوء.

يظلّ الشاعر عز الدين المناصرة حاضراً في شعره على مستويات الرؤية والتقويم ومراقبة حركية التجربة وملاحظة النمو الداخليّ الصاعد إلى الأعلى، في سياق محطات أساسية يلاحظ فيها تحولات شعرية باستخدام مرايا نقدية عاكسة تحرر الوعي من سطوة الأنموذج.

يقول المناصرة في معاينته لديوانه الأول ((يا عنب الخليل)) الذي يمثل محطة بدء ناضجة ((في هذا الديوان اتجهت نحو التراث الشعبيّ لا كمقصود بذاته، بل كوسيلة للبحث عن شكل شعريّ يستوعب المضمون الذي يتعلق بواقعنا))[23]، وخرج في ديوانه اللاحق ((الخروج من البحر الميت)) إلى قصائد من عمق الوجدان التاريخيّ ((تحمل الشوق والحنين والتيه الفلسطيني ثم الخروج الكبير من قاع البحر الميت، من المدن النائمة الغارقة ـ إلى الثورة الفلسطينية. في كلّ ليلة من ليالي طفولتي في قريتي شرقي الخليل كنت أرى ((لوطاً)) يخرج من قاع البحر الميت متوجهاً إلى قريتنا ليقيم هناك. هكذا خرج الفلسطينيون من خيامهم، بحرهم الميت، إلى حركة ـ الثورة))[24]، وانعكست هذه الحركة ـ الثورة بفضائها الواقعيّ والسيميائيّ والرمزيّ على حركية التعبير الشعريّ في نسق لغته وشكل صورته، وتمثلت في مجموعة من التقانات والآليّات الجديدة التي وصف استخدامها بـ ((الحواريّ الدراميّ والترجيع والهوامش الشعرية الملتحمة بالقصيدة التي أخذتها عن (هوامش الدراسات والبحوث)، وبدأت الغنائية التي كانت في (يا عنب الخليل) تتلاشى))[25]، حيث كانت الغنائية عالية بعض الشيء في ((يا عنب الخليل))، وفي ((الخروج من البحر الميت)) أخذت شكلاً فيه الكثير من الاقتصاد والتقشف والكثافة.

ويقطع مرحلة جديدة في توغله الوجداني الحميم في عمق التجربة في ديوان ((قمر جرش كان حزيناً))، حيث يقوم بشحذ دينامية حركية تعبيره الشعريّ بدمٍ ساخن وجديد متحرّر من الانسحاق تحت وطأة النجاح السابق، وقادم من حرارة الالتصاق وجدل التوحد مع الميكانزمات الداخلية للتجربة، إذ يقول ((صرت أعبّر عن التجربة بشكل أكثر نضجاً،

صرت أعبّر عن التجربة بشكل أكثر مباشرة والتصاقاً بالتجربة نفسها))[26]. أمّا ديوان ((بالأخضر كفناه)) فيعد ((صرخة زمانية من أجل المكان))[27]، فيما يرى في ديوانه ((جفرا)) تلخيصاً مركباً للتجارب السابقة وحدّاً فاصلاً بين مرحلتين[28].

يلتفت المناصرة برؤيته الناقدة إلى حساسية ((التاريخ الحيّ)) بوصفه مرجعية ماثلة أبداً في ضميره الشعريّ وموجّهاً فلسفياً وجمالياً لحركية التعبير الشعريّ في تجربته، إذ يقول ((منذ (يا عنب الخليل) و (الخروج من البحر الميت) مروراً بـ (قمر جرش) و (القبائل) و (بالأخضر كفناه) و (جفرا)، كان التاريخ هاجسي، التاريخ ليس بمعناه المدرسيّ، كنت وما زلت أعني (التاريخ الحيّ) ـ التاريخ المتواصل الممتد، لأنّ الإنسان كائن متحرّك يصارع ليبقى على صلة بنقطة البدء))[29].

تتمظهر صورة الشاعر على هذا النحو عبر سلسلة المقاربات التي صرح بها في مناسبات مختلفة، لتنعكس على مرآة الشاعر طرازاً نوعياً يعزّز خصوصية التجربة وذاتية الرؤيا وفعالية القوة التعبيرية في الكيان النصيّ.

تعبيريةُ السرد ـ الشعريّ ولغةُ الحكاية

تفيد حركية التعبير الشعريّ كثيراً من لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النصّ الشعريّ، وهي ترشّح آليّات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النصّ ودفعها باتجاه شحن قوّتها الشعرية بقوة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمظهر والتشكّل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرّك للفعل السرد ـ شعريّ.

شعر عز الدين المناصرة في أحد أهم مظاهر إشكاليته وخصوصية حركيته التعبيرية أنه لا يطوّف لغته بوساطة الإمكانات الهائلة للغنائية، فهو مقتصد فيها من غير بخلٍ لكنه حذر بشأن انفلاتها بلا حدود، وهو في الوقت ذاته يجتهد في استحداث بدائل نوعية تقلل من مساحة الغنائية بالقدر الذي يبقي الكلام في دائرة جنس الشعر من جهة، ويفتحه على آفاق أخرى تجعله أكثر عمقاً وحساسية وتحضراً، ويجعل منه خطاباً جمالياً مناظراً لحركة العصر ومستجيباً لمنطقها الحيويّ في التدليل والتصوير والتمثيل.

في الانبثاقة الشعرية الأولى للمناصرة المتمثلة بديوانه ((يا عنب الخليل))[30] تندفع تعبيريته إلى منطقة السرد الشعريّ، إذ يتنكب قوله لغة الحكاية سائراً في تقاليدها وواعداً بتكريس نموذجها:

سأروي الحكاية من سورة المبتدا
أسجلها فوق هذا الورق:

إذ تندمج الأنا الشعرية بأنا السارد الذاتيّ لافتتاح فضاء حكائيّ يبدأ من عصور البداية ويتقيّد خطّياً في الفضاء الورقيّ، لتبدأ اللغة الشعرية لعبتها في نفث رذاذها السحريّ على مرايا الصور:

أراك عموداً من الملح في الحلم
قبل الغسق
كما نخلة الملح بين الدخان
يعمّ القرى في تعاريجه جمرة

في ضلوع الدخان

تتشكل الصورة في المنظور البصريّ ((أراك)) من مجموعة وحدات صورية قادمة من مرجعيات مختلفة ومندمجة في حقل التشكيل بدلالة هذا الاختلاف، فـ ((عموداً من الملح)) المتوازي تشبيهياً بـ ((نخلة الملح))، مع انحراف تخييليّ محدود يتعلّق بنسق انفعاليّ ذي مرجعية نفسية ((في الحلم قبل الغسق)) و ((بين الدخان))، ليباشر حركيته التعبيرية في نسق مكانيّ مشحون بعاطفة رعوية ((يعم القرى)) تسهم في مضاعفة قوة المتخيل في الصورة ((جمرة في ضلوع الدخان))، وهي تعكس مرآويا قيمة تدليلية تخترق الحجب الكثيفة (الملح/الحلم/الغسق/الدخان) كي تصبح في مواجهة القراءة البصرية تماماً.

تفضي حركية التعبير الشعريّ في الصورة البصرية المرهونة بقدر متوتّر من الحجب والعزل إلى صورة بصرية طالعة من رحم الأولى، تفتح مجال الرؤية البصرية على مدى مرآويّ وتخييليّ أقلّ عزلاً وحجباً وأكثر مرونة في تلمس رذاذ اللغة على سطح الصورة:

أراك مع الفجر أسطورة في خيال الغيوم
كغيمة قطن نداه
يعاشق دير التلال

نسق الزمن يتحرك ((مع الفجر)) ويرتفع المرئيّ والمحجوب والمصوّر تخييلياً إلى مرتبة ((أسطورة)) تتعلق بالغامض البعيد ((خيال الغيوم))، على الرغم من رهنها بقيد تشبيهيّ تتنفس حركته التعبيرية في نسق زمكانيّ أرضيّ في قربه من شاشة الرؤية ((كغيمة قطن نداه يعاشق دير التلال))، من أجل نوع من التوازي الصوريّ في سطح المرآة بين الأنساق المتضادة.

هنا يصبح مناسباً أن تتمركز الحكاية في لسان الأنا الشعرية الساردة وهي تحاور قرينها ونظيرها المؤنث، على النحو الذي يستجيب لمفردة ((غزل)) في ثريا العنوان ((غزل إلى نخلة الملح))، وتسري إيقاعياً وسردياً في تموّجات تعبيرية يتناثر رذاذ الدوال فيها على كلّ المساحات الصورية المتاحة:

ألم تلحظي وقفتي في نقاط مبللة بالدموع
أنادي بأعلى عذابي: اصبروا
صابروا فوق أخشابكم..
كيسوع
وكنت دخان القرى والصباحات
حين بنات المدارس بالأخضر الدمويّ
المخطط مثل مراييلهن،
تلوح خطوط الأفق

المرئيات تتجسد وتتمرأى عبر الصوت والصدى واللون السيميائيّ الضارب في عمق العلامة والمكان والزمن والحدث الحكائيّ، لتنفعل بأقصى طاقاتها على الاستجابة للرائي وهو يتقصّد الإشارة إلى الحدود والمنطلقات وبقايا الصور ورذاذ الدوال على سطوح المرايا.

في قصيدة ((غزال زراعيّ)) تتشكل بنية العنوان على رعوية جمالية خاصة تعكس فضاء استعارياً يعمل في قلب الصورة، بحيث يتمركز ضوء المرايا ـ المنعكس من حركية الصورة الكامنة في بؤرة العنوان ـ في التجليات الصورية التي يتطاير رذاذ الدوال فيها على الاتجاهات كلها، وهي تنبثق من منطقة الضمير المخاطب ((أنت)) العائد استعارياً على بلاغة العنوان:

أنتِ القنديل يضيء الظلمات
أنتِ النجمة والصاري ومنارة بحر الظلمات
أنت النخل الأخضر والعرجون الأصفر
في قفر مفازات
أنت رذاذ الغابات
أنت المهر الظمآن
أنت هديل حمامات
أنت الرغوة إن غضب البحر
أنت الأصداف المشبعة الملساء
أنت الخضرة والماء
أنت النار لتطهير جروحي (في عز الظهر)
أنت البحر ولون البحر وقاع البحر
أنت الفتنة في عشب الشطآن
أنت صلاة الأحباب
إذا جفت أمطار الوديان

تتنوع الانبثاقات الصورية المتنوعة من منطقة الكثافة العالية لتكرار المخاطب المرئيّ ((أنت)) لتتوزع على اتجاهات الحياة كافة، فتأخذ الطبيعة بمعناها الحركيّ المتوهّج ذي القوة التعبيرية الواسعة الحضور الأوفر عبر شبكة الدوال الجزئية والكلية الحركية ((النخل الأخضر/العرجون الأصفر/الخضرة/الماء/البحر/لون البحر/قاع البحر/الرغوة.../الأصداف...))، وتمتد حركياً إلى فرادة الإيقاع وورومانسيته ووجده الإنسانيّ ((رذاذ الغابات/هديل حمامات))، ثم تتكشف عن بعد صوريّ أسطوريّ وحكائيّ يتصل بتاريخها البشريّ ((النجمة والصاري ومنارة بحر الظلمات))، وعن حركية مختزنة مشحونة بحلم الارتواء ((المهر الظمآن)).

وتتوزع في مسار حكائيّ آخر على حل إشكالية الضوء والظلمة ((القنديل يضيء العتمات))، وحلّ تطهيريّ لأزمة الروح في الإشكالية ذاتها ((النار لتطهير جروحي (في عز الظهر))). وتنتهي إلى ضخّ حقل الوجدان بالرؤى الجمالية ((الفتنة في عشب الشطان)) والرؤى الوصفية ((صلاة الأحباب إذا جفت أمطار الوديان))، للوصول بصورة المخاطب المرئيّ ((أنت)) إلى مرتبة المثال المهيّأ لدخول الذات الشعرية الساردة فضاء الحكاية وشروعها في استثمار الكنز الدلاليّ الاستثنائيّ، الذي أفرزته هذه الانبثاقات وكونت صورة الضمير بحركيتها التعبيرية الهائلة، على هذا النحو الذي يفتح أفق الحكاية تماماً أمام رغبة فألانا الشعرية الساردة في التوغل الإيروسيّ الحادّ داخل عمق المشهد:

أتمضمض بعض حليبك
بعد شروقي
أو قبل غروبي

ويعبر الفعل ((أتمضمض)) عن حركية تعبيرية ذات مستوى شعريّ خاصّ تتضاعف دلالته الفعلية بإسناده إلى المفعول ((بعض حليبك))، والى اللقطة الصورية الزمنية التي تتردد بين ((بعد شروقي/قبل غروبي)) بما تنطوي عليه من فعالية جسدية ترتبط إيروسياً بقوة الحركة وحركة القوة.

يتوقف السرد الشعريّ بتعبيريته الحركية اللافتة أمام ضرورة وصفية تستعرض الخلفية الصورية التي تحققت فيها إجراءات ((أتمضمض)):

نهداك سفرجلتان
عنب دابوقي يتشعبط أكواز الرمان

ولاشكّ في أنّ استنهاض البعد ((الثمري)) في دوال الفاكهة ((سفرجلتان/عنب دابوقي/أكواز الرمان)) يحيل على تركيز المعنى الإيروسيّ في الصورة عبر علامة اللذة.

إلّا إنّ الانعطافة السردية التي يتمظهر فيها الضمير المخاطب ((أنت)) متحولاً إلى شخصية روائية تتسلم مبادرة الكلام:

قالت: لكن يا هذا
هذا عنب منذور لحبيب
ومضت تتمنجق
في حقل الزيتون.

تقوّض حلم الأنا الشاعرة وتوقف لغة الحكاية عند حدود السرد اللفظيّ، فتنتهي لعبة الحلم ولا تترك من آثارها سوى رذاذ لغويّ يتشبث على مرايا الصورة، بوصفه علامة راهنة على مدلول غائب.

تقود عملية الانهماك في تكريس تعبيرية سرد شعرية خاصة عند المناصرة إلى الاتجاه نحو ضبط لغة الحكاية بمجموعة من الآليّات والتقانات النوعية، التي تختزل القول الشعريّ إلى مراحل التكثيف والتركيز، ومن ذلك تجريب أنموذجيّ ((الهايكو والتانكا)) وهما نمطان من الشعر الياباني يكون فيه الهايكو ثلاثيّ الأبيات والتانكا خماسي الأبيات.

وقد وضعها الشاعر تحت العنوان النوعي نفسه ((الهايكو ـ التانكا)) لكنه ربطهما بنسيج نصيّ كيانيّ وتشكيليّ واحد، كان الهايكو ذو الأبيات الثلاثة بمثابة ((الصوت)) والتانكا ذو الأبيات الخمسة هو ((الصدى)):

<u>الهايكو</u>
يا باب ديرنا السميك
الهاربون خلف صخرك السميك
افتح لنا نافذة في الروح.
<u>التانكا</u>
أجاب شيخ يحمل الفانوس في يديه
يوزع الشمعات

على نثار دمنا المسفوك
وحين سلمنا عليه
بكى..
واصفر لونه..
ومات

فالنداء الكنسيّ المتّجه سردياً إلى الشيء ((يا ـــــ باب)) المنطوي على حساسية الفتح والإشراق الروحي عبر ارتباطه بالمكان الموصوف بالحجب والفصل ((ديرنا السميك))، ثم على الحكاية الغائبة ((الهاربون)) التي تختبئ ((خلف صخرك السميك))، يدعو إلى افتتاح مجال روحيّ يعيد الأشياء إلى توازنها ((افتح لنا نافذة في الروح)) أملاً في ضبط أعلى قدر من التوازي والتناسب والجدل بين المادة والروح، وبين الحضور والغياب، وبين الكلمة المحجوبة والكلمة المفتوحة، وبين الخفاء والتجلي. ويأتي التانكا ليكون الصدى الذي ينعكس في ميدان السرد في بؤرة زمكانية ما، يشيع فيها الفضاء الطقوسيّ الأسطوريّ داخل معادلة الثنائية والجدل. إذ يتمثل جواب الشيخ الذي يحمل الفانوس في يديه صورة (ديوجين) وهو يتجاوز مهمته الأسطورية بتوزيع الشمعات على حطام الروح ((نثار دمنا المسفوح)).

إلّا أنّ المفارقة التي تفكّ اشتباك معادلة الثنائية والجدل تحصل في صورة الإقفال الزمنية ذات البعد العلاميّ الصوريّ ((وحين سلمنا عليه))، إذ ينتهي فعل الأسطورة عبر ثلاث انتقالات درامية لفعل الغياب على النحو الآتي:

بكى

↓

اصفر لونه

↓

مات

ليتحول صدى التانكا من صوت الهايكو إلى توقف حركية التعبير وغياب الإيقاع في حدود الفعل (مات)، وهو يرد لغة الحكاية إلى نقطة صفر الحياة في صورة الغياب الكامل.

حواريّةُ اللغة وحواريّةُ الصورة

يشتغل ديوان المناصرة ((الخروج من البحر الميت))[31] على اقتصاد أكبر في الغنائية، من أجل توظيف رذاذ اللغة المنتشر بكثافة على مرايا الصورة، وتنفتح على استنهاض منطق المحاورة الشعرية في كلّ المناطق المتاحة داخل منطقة الذات وخارجها.

في المقطع الاختتاميّ المكتنز من القصيدة التي تحمل اسم الديوان ((الخروج من البحر الميت)) تتشكل شبكة من الخطوط الحوارية ذوات البعد الإشاريّ، المنتشرة على مساحات أمكنة وضمائر وحالات مختلفة، تبدأ بالوصف التعبيريّ المتوطن في جمالية الحركة:

الموجة سلسال ذهبي
تجري خلف الموجة.

وتمضي في النسق الوصفيّ نفسه لتخضع حركيته التعبيرية لمجموعة حركات حوارية يتراسل فيها رذاذ اللغة مع مرايا الصورة:

فاتنة من عنب تغزل مكبوت الأشواق النارية
خلف الجفنين المرسومين
ذنوباً وذنوب

يعقبه مباشرة نداء أمريّ يتجه إلى آخر ماثل في الحضور والغياب معاً، ويحثّه على تركيز رؤيته البصرية في عمق التاريخ والأسطورة والواقع بدرجة واحدة وعلى مسافة واحدة، وما يتكشف عنه ذلك من تشكيل جدليّ وإشكاليّ يسعى إلى الموازنة بين صور الدوال الموقعة:

حدّق في المدن الغرقى
في البحر الميت عند الأقدام
حدّق في صمت التطريز على الافزيز

ثم ما تلبث آلة الوصف الحوارية أن تستردّ وضعها القياديّ بقوة سرد ـ درامية أكبر من ذي قبل، وهي تحرر الدوال من انكماشها وغيابها وانحسار رؤاها لتنقلها إلى فضاء سرديّ عميق الوضوح والشفافية:

شباك مفتوح
وجبال الملح تذوب تذوب

تبزغ أنا الشاعر من عمق المشهد وهي تقترح صورة سمعية ضاربة في جذر المتخيل المرهون بقوة الواقع:

اسمع طقطقة الأوهام على داري / وعواء امرأة في
جوف البحر / عموداً من الملح ثم يغيب.

فـ ((أسمع/طقطقة الأوهام/عواء امرأة)) صورة سمعية مزدوجة تثير خيالاً إيقاعياً حوارياً مع الأمكنة ((داري/جوف البحر))، يختزل الرؤى ويقلّص مدياتها إلى أقصى حدّ ممكن في اللقطة الصورية الثالثة المرتبطة بالمشهد ((عمود من ملح ثم يغيب)) حيث تنتهي الصورة إلى الذوبان والمحو، وثمة تناص شعريّ داخليّ في هذه اللقطة مع الصورة البصرية ((أراك عموداً من الملح في الحلم قبل الغسق)) في قصيدة ((غزل إلى نخلة الملح)) من

ديوان ((يا عنب الخليل))، حيث تساوي الجملة الاستئنافية العطفية ((ثم يغيب)) في اتجاهها نحو المحو والغياب جملة ((في الحلم قبل الغسق)) المرشحة للتلاشي والذوبان.

لكنّ كثافة الطاقة السمعية في الصورة بشكلها الحواريّ الذي يتردد بين الحضور والغياب، يقود إلى إنتاج صورة ينفصل فيها الشاعر عن ذاته انفصالاً رمزياً، لتتمركز الذات في منطقة السارد والشاعر في منطقة الصورة وقد أثخنته جراح الإيقاع بما انطوى عليه من قوة حزن وحنين شعبية:

خرج الشاعر مجروحاً من القلب الموال

ينفتح بعد ذلك النداء الحواريّ على أوسع فضاء إنسانيّ ممكن ليعرّي ((البركان الأرعن)) على الرغم من انتصاره، ويعزي الناس في غيبتهم ونفاقهم، على النحو الذي تبقى فيه الدعوة معلّقة في فضاء الحلم المقيّد:

يا أهل الأرض أفيقوا من هذا النوم المزمن
لكن الناس اندمجوا في التطبيل
حيث انتصر البركان الأرعن

حيث يبقى المكان بعمقه التاريخي منبعاً لحوارية اللغة وحوارية الصورة، ومنجماً لتزويد قوة التعبير عن الهوية والمصير برؤى تعبيرية هائلة تختصر الجغرافيا في لحظة لقاء تستجيب بعنف لنداء الجدّ:

من خاصرة البحر الشرقي يكون الأردن
ومن البحر الغربي تكون فلسطين
مع هذا يلتقيان.
يا هذا،
إن نادانا كنعان.

وهو يدعو إلى خروج حاملٍ للحلم من البحر الميت إلى اليابسة الحيّة في دينامية حضارية تنتج أسئلة جديدة.

تتكشف اللغة بإمكاناتها الدلالية، والصورة بإمكاناتها الإيقونية عن قدرات حوارية متشظية في قصيدة ((جنازة مقهى))، إذ تشيّع الذاكرة مشهد المكان وقد اندلعت فيه الذكريات بلا هوادة في ظل فعالية درامية تحكي قصة الزوال بمعناه الحضوريّ والعاطفيّ.

تستعين أنا الشاعر النافية بشكل ذي قوة تعبيرية كبيرة من أشكال الطبيعة لتحقق عبر مضاهاتها وموازاتها معادلاً موضوعياً للحضور في مشهد الغياب:

ألا لا أقول الذي...
جعل الريح تبكي،
تقهقه ثم تموء.
ألا لا أقول ـ انتهيت ـ فمازلت في غربتي
مرتعاً للقوافل،
ما زلت باب لجوء

إنّ مشهد الغياب والرحيل العاصف ((جعل الريح/تبكي/تقهقه/تموء)) يتوازى عكسياً مع نفي الهزيمة وتنزيه أنا الشاعر منها، حيث ما زالت غربته قادرة على الفعل واستيعاب

استمرارية الزمن الطارد من الوطن، إلى المنفى، إلى حلم العودة ((مرتعاً للقوافل/ باب لجوء)).

تتحول أنا الشاعر في مشهد الشعر الحواريّ إلى ((أنت)) على بعد مسافة رمزية تسمح بإنجاز لغة حوارية، تنتهي إلى سلسلة صور حوارية تلخّص التاريخ الدمويّ في لحظة نسيان مقترحة:

وللصيف أنت بحار سباحة
وإن كنت لي غيمة ورسائل غم وأخبار سوء
لقد طعنوك تضاءلت في الأمة المستباحة
وما زلت جذراً،
تلوح عيونك في كل ساحة

تتضاعف الطاقة الحوارية في الصورة بدلالة استنهاض الخيال الذاكراتيّ وشحنه بالحلم، لرعاية بذرة النفي والغربة في حقل مكانيّ واسع المدى مكتظّ بوجدان التاريخ والحكاية:

زرعت طحالبك الخضر في قصب الرقمتين
زرعت التشابيه في غضب المنحدر
وقلت ستكبر طيفاً ورمزاً لأيامنا في الحسين

على أمل نمو الحلم ((زرعت.../زرعت...)) في لسان الحكاية ((قلت ستكبر/طيفاً/رمزاً/لأيامنا في الحسين))، بالمعنى السيميائيّ والرمزيّ الذي تولّده الذاكرة في المكان.

ثم ترتد حوارية اللغة إلى فضاء مونولوجيّ داخليّ مزدان بآليّات التأمل والاسترجاع وتقييد الزمن في حدود الصورة لمحاورته ومحاكمته ونقده:

تظل ندوباً لقلبي، شعاباً لمرجانهم، ونتوء
أتبقى فضاء من الانغلاق وكأساً من الاشتياق
وصوتاً... وضوء
تظل حكيماً / يحرّضني جبل الثلج في المفرقين
ورمزاً لأيامنا في ضجيج الحسين

إذ يتشظى المشهد في ظلّ هذه الاحتفالية الحوارية إلى صور حالية كثيرة التعدد والتنوع ((ندوباً/ شعاباً/ نتوء/فضاء/كأساً/صوتاً/ضوء/حكيماً/ رمزاً))، وتنتمي إلى مرجعيات ذاكراتية وحلمية وواقعية تتناوب في تشكيل حواراتها بين حدود اللغة وحدود الصورة، على النحو الذي يحرّض أنا الشاعر على اللجوء إلى أفعال الاستقبال للخروج من المحاورة المهزومة إلى فعل انتصار تتفوق فيها الأنا على ذاتها:

سأمسك كأساً من الدمع أكسره مرتين
سأكسره مرّة بالوعود
وأكسره مرة بالندى.

لتتحول المحاورة إلى نداء رثائيّ للصورة التي فقدت صلاحيتها اللغوية، وخرجت من عمقها الإيقونيّ، وتنازلت عن ألوانها، حيث تقذفها الذاكرة خارج المشهد على النحو الذي

تصبح فيه قابلة للتشييع وهي تتعلق بعتبة العنوان بتشكيلها الاستعاريّ الرمزيّ ((جنازة مقهى)):

أيا نادل الجرح.. ماتت أقاصيصك الباكية
ونامت كؤوسك نامت نراجيلك الصاحية
وعُدت لنا بدويا تبيع القصائد للمترفين
لتغتصب اللقمة السافلة
تغني لمن سيجيء
تغني لمن سيجيء

لتؤول حوارية اللغة وحوارية الصورة بمعناهما الحكائيّ إلى هجاء للرحيل القسريّ المفروض يتضمن دعوة رمزية للوقوف الحكيم أمام إشكالية عصيبة في اختيار المصير، بين ذاكرة راحلة بتراثها العاطفيّ الثرّ، وحضارة بديلة برؤية جديدة للإنسان والعصر.

نضجُ التجربة: وعي الأداة ووعي التشكيل

إنّ من أبرز خصائص التعبير الشعريّ عند المناصرة أنّ حركيته الجمالية والتشكيلية ذات قدرة تطورية واضحة، يسعى الشاعر بوعي إلى إيجاد ملاءمة فنية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الحيوية والشعرية بكلّ ما تختزنه من تنوع وتعدد وتمظهر، لذا فإنّ نضج التجربة بهذا المعنى يأتي من فاعلية الوعي بضرورة تحسين كفاءة الأداة الشعرية وتحديثها باستمرار، ومضاعفة وعي التشكيل بإجراءاته الفنية والجمالية.

ويعد ديوانه ((قمر جرش كان حزيناً))[32] حلقة مهمة في هذا النضج باتجاه تمثّل أكبر للتجربة ورغبة في حرث وكشف مناطق جديدة فيها، ونقل حساسيتها إلى ميدان العمل الشعريّ بطاقتها التعبيرية العفوية والمباشرة عبر الحفاظ على حيويتها وسخونتها وألقها وتدفق رذاذ روحها.

في قصيدة ((جملة واحدة قالها البحر)) تذهب حركية التعبير الشعريّ إلى منطقة التركيز والاختزال والتكثيف ((جملة واحدة))، وهي تتصل بقائل استعاريّ مشحون بالاتساع والامتداد والانفتاح والغموض معاً، على النحو الذي يجعل من أنا الشاعر متلقياً مشتغلاً ومفسراً ومؤولاً لهذه الجملة الواحدة، بعد أن ينشغل بأسرارها إلى حدّ التوحد والتماهي:

أسير في الصباح فوق الشط
أمسح الرذاذ عن جديلة تنساب في الهواء
ألقط الحصى وأرجم الحيتان،
أستغيث يا مفرج الكروب

إذ تندفع درامية التعبير الفعليّ نحو ضخ حركة الأنا بشبكة أفعال تنمو حكائياً عبر تناص (موروث ـ شعبيّ) داخل فضاء الدراما ((أسير/أمسح/ألقط/أرجم/أستغيث))، تنتقل بعدها الأنا إلى بناء إطار وصفيّ يحيط بعمل الأفعال ويرعاها بتشكيل ثلاث لوحات، تصور الأولى الجزء الطائر من البناء:

حمامة في شاطئ الإسكندرية اللعوب
تدور في الفضاء،

حيث الطائر الطروب
يقزقز الدقائق الطوال بانتظار موعد البللور
والثانية تصور الجزء الأرضيّ بمكانيته العاطفية المتمركزة في حدود ضيقة لكنها غزيرة وثرية:
المطعم الصيني في محطة القلوب
ملفّح بضحكة من القماش الأزرق الشحوب
والثالثة تنفتح على فضاء القائل الاستعاريّ ((البحر)) لتصور شدّة زمنيته ومكانيته بمعناها الحكائيّ ـ التشكيليّ ـ التاريخيّ ـ الأسطوريّ:
البحر عاصف والوحش في الزقاق
الليلة استرحت،
لا صديق لي سواك يا مضيق
البحر كان هائجا أوشكت أن أقول إن شارع التانيس،
قد يفيض رغم بعد وجهك الصبوح،
رغم أن قلبك الغريب
يرفّ بالصلاة لي.
أوشكت أن أتوب.
الليلة استرحت في مقاعد الغابات واستمعت للألوان
رأيت ((سيف وانلي)) يرسم المياه للأغصان
يتابع الغناء في مراسح العويل
وبعد الانتهاء من تشييد هذا الفضاء المحيط الوصفيّ يعود الراوي الشعريّ إلى جملة البحر ليخترقها ذهاباً إلى مرجعيتها الذاكراتية، ليبسط حكايته على زمن الذاكرة مستعيدا الأمكنة والأزمنة والحالات والرؤى والأحلام، في ظل تجربة فيها من العفوية والبساطة والتشبيه العاطفيّ المباشر ما يجعلها ترتد إلى أوليتها الشعرية في منطقة الينابيع الأوُل:
وعندما ذكرت صاحبا يجول في مدينة الخليل
ويشتهي غناءه الطلاب والبنات
يقفزن في الهواء فوق السور
الليلة ابتكرت خطا رابعا من الخطوط فوق الرمل...
تشبهين أسطرا من قلم الجليل
المطرب الحزين يستعيد ساعة من الوصال
فوق شط النيل
فأومأت زهقانة بطرف المنديل
هل تحفظين هذه القصائد التي تموج بالتفصيل
أحبها جميعها بدون أفعل التفضيل
واشتعلت كنجمة تذوب
ثم اختفت كأنها جنية الحقول !!!

فيرتقي نضج التجربة هنا بوعي الأداة ووعي التشكيل، في السبيل إلى إحداث تحوّل في جوهر التجربة وعمق مسيرتها.

يعود الراوي الشعريّ في القصيدة التي أخذ الديوان اسمها ((قمر جرش كان حزيناً)) إلى فضاء الحكي بوصفه قناعاً وملاذاً ومخلصاً كما استخدمته شهرزاد في الليالي، ويستعير الكثير من أجواء الليالي لكنه يدمجها دمجاً شعرياً عميقاً بفضاء التجربة الشعرية، حيث تتجلى حركية التعبير في كلّ عناصر التشكيل ـ زمناً ومكاناً وشخصيات وأحداثاً وأساليب ـ:

سوف أحكي وأحكي وأحكي
وإلا فقدت الصواب
عابراً صرت في مهمة من رمال
بعدما عبروا فوق نهر العذاب
عابرا نحو نبعك، طفت المدائن،
عدت أشيل الإياب
عابرا صرت في مدني، غجري الثياب
عابرا يا دموع الرمال التي صوّحت
عضّها في الغياب
رجال لهم في الجباه قرون
ولهم في الشطوط نساء يضاجعن رمل الغريب،
ويفردن أثداءهن الجميلات للعابرين
عابرا يا أميرة كل الشطوط البعيدة،
هل يولد العشب تحت البساطير،
هل يعبر العابرون؟ !!!

لعلّ في تكرار الحال السردية ((عابراً)) ما يشي بهذه الحركية المنتجة ذات الصفة البطولية المتجاوزة للعناصر والمكونات والأشكال والحدود والأدوات، إذ إنّ العبور بـ ((الحكي)) هو عبور أسطوريّ لا تصدّه العوائق، ويتميز بالسيولة والرشاقة والتحقق والإنجاز.

إلّا أنّ السؤال الكبير الذي ينمو من أسفل الحكاية ((هل يولد العشب تحت البساطير، هل يعبر العابرون؟ !!!)) يوقف حركية التعبير عند حدود السؤال ويوقف سيولة الحكي، لينحرف بعيداً عن شهرزادية الحلم الحكائيّ في إيقاف مسلسل الدم والموت، فحين يتوقف العشب عن النمو ((تحت البساطير)) فإنّ العابرين لن يتمكنوا من مواصلة عبورهم حتى وإن تسلّحوا بلسان الحكاية، لأنّ العشب هو الحكي نفسه وعندما يجهض فإنّ الحكاية تموت على النحو الذي تنشط فيه رغبة شهريار بالقتل، قتل الإنسان في الحكاية وقتل الحكاية في الإنسان.

في قصيدته ((مزيدا من الأغاني)) يستعير عز الدين المناصرة صوت الشاعر أبي الهندي في بيتيه الشعريين الشهيرين:

اجعلوا إنْ متّ يوما كفني ورق الكرم وقلبي معصرة

وادفنوني وادفنوا الراح معيوانشروا الأقداح حول المقبرة

ليحقق معه تناصاً تشكيلياً يضاعف كمية الغناء في الصورة ويعلي من صوت الإيقاع في المشهد، وهو ما يفتتح به المناصرة قصيدته ويقفلها به أيضاً:

احفروا لي هناك
قرب دير الملاك
حفرة... واملأوها نبيذا وتمرا وقات
تحت دراقة، صوتها في العروق
وادفنوا جثتي، في طريق البنات
قبل شمس الشروق
ستمر الوحوش
ستمر النساء اللواتي لبسن الحداد
حاملات دمي في زهور الصلاة.
احفروا لي هناك
حفرة في البقيع
ثم غطوا ضلوعي لئلا أموت من البرد تحت الصقيع
ثم لا ترفعوا ساعدي
ستحنو الجنادب يوما إليّ
الزنابق مختالة رفعت ثوبها في خضوع
الثعالب مرت هناك.

إنّ اشتغال وعي الأداة هنا على عناصر البناء الشعريّ ومكوناته يتم بطريقة استخلاصية مركزة لا تتجه إلى التفصيل والشرح والثرثرة، بل إلى استعمال الدوال بأسلوبية تعبيرية تشعر القارئ وكأنها تستعمل أول مرة بصفاء إشراقيّ وحمولة دلالية غنية، إذ إنّ نداء أنا الشاعر الضاغط إلى الآخر الجمعيّ ((احفروا/املأوها/ادفنوا...)) يمتلئ بروح الاستدعاء الحقيقيّ للوصول إلى حالة خلاص مثالية، تعكس فكرة جدل الحياة في الموت بلغة شعرية غير متفلسفة.

ويساوي بين ذاته الشعرية والكلام في المقطع الثاني من القصيدة بحيث تساوي الأنا الكلام تماماً:

احفروا حفرة للكلام
واغسلوها بسيل الدموع
فأنا إن صحوت أجوع
مدن كالشوارع،
لا تستطيع السكوت
رغم هذا وذاك، تموت
مات فيّ البكاء الأصيل المطير
عندما يتساوى الرقاد
في رماد النذور الوثير مع النوم فوق السرير

في محاولة لتحقيق أعلى حركية اختزال شعرية ينشط فيها وعي الأداة مع وعي التشكيل من أجل بلوغ التجربة أوج نضجها، فالكلام قناع تتخفى وراءه المقاصد وتحتجب الغايات، وهو يشتغل عادة في منطقة عازلة لا يمكن تعرية وضوحها بسهولة، فالدوال ((الدموع/صحوت/السكوت/تموت/البكاء/المطير/الرقاد/النذور/ النوم)) شبكة أسهم تنطلق من منطقة العزل لتتجوّل بحرية في فضاء الاستعمال/القراءة، وهي تحمل إنسانية التجربة في أداة ورقية تشتغل شعرياً في حقل التشكيل لتؤلف مقولتها بأسلوبية رمزية وسيميائية.

وتقفل القصيدة أغنيتها بإيقاع الاستهلال نفسه في دورة شعريّة تعيد إنتاج أشيائها من البداية إلى النهاية:

احفروا لي هناك
قرب دير الملاك
حفرة...
واملأوها نبيذا وتمرا وقات
وادفنوا جثتي في طريق البنات.

إذ يُعاد إنتاج الصورة الاستهلالية هنا بعد حذف جملة ((تحت دراقة، صوتها في العروق)) لأنّ فاعلية الاستدلال انتهت، وأنجزت مهمتها في المسافة الشعرية الواقعة بين منطقة الاستهلال ومنطقة الإقفال، وهو ما يشير أيضاً إلى طاقة الاستخلاص والتكثيف الأدائيّ في الفعل الشعريّ عبر وعي الأداة ووعي التشكيل.

تمثيلاتُ الأخضر: تمكينُ الزمن وتزمينُ المكان

ينفتح اللون الأخضر بتمثيلاته الشديدة التعدّد والتنوع انفتاحاً لافتاً ومدهشاً في شعر المناصرة عموماً، وفي ديوانه ((بالأخضر كفّناه))[33] خصوصاً، إذ يبدأ في هذا الديوان من عتبة العنوان الذي يؤول إشارته السيميائية الأولى إلى اللون الأخضر في العلم الفلسطينيّ، لكنه يسرّب في عمق الإشارة دلالات لا حصر لها، تفتح الأخضر على فضاء سيميائيّ كثيف الرمزية يشحن المكان والزمن والتاريخ والجغرافيا في أفق دلاليّ عابر للصفة اللونية، لا يتوقف عند حدود التشكيل، وقابل لتأويلات متعددة.

في قصيدة ((تأخذني عيناك إلى أين)) يهيمن الأخضر بصفته اللونية المباشرة وبصفته السيميائية غير المباشرة على المقدرات التعبيرية لحركية القصيدة، وتتكشف هيمنته عن توحيد المكان وتنسيق رؤاه باتجاه الزمن وبعث الزمن بإمكاناته وقواه في المكان، بأسلوبية تقيم للفضاء الشعريّ وزناً تشكيلياً طاغياً عبر منظومات الدوال كافة.

في عتبة التمثيل الأولى للأخضر تتنوع الإشارات بتنوع مرجعياتها المكانية، التي تمتد في البعد الروحيّ والوجدانيّ والأسطوريّ للعاطفة عبر تجليات تشكيلية متعددة في منظوراتها:

الدمع هنا بين الأدغال المروية بالمطر السحري
الأخضر يتراكض في الغابات
ودما الزنج هنا صارت مزرعة عاشقة
حين انهمر المطر السحري الأخضر
صار الجبل الصخري مزاراً للعشاق،
منارات
في باب الشام وفي باب الطاق
السياح الأفواج جماعات كالطير الراحل
نحو مساقط غيمات من بعد عجاف
أكلت صخر الأرض وأثداء الرمان.

تنبثق حركية التعبير في أوج عنفوان عطائها من بؤرة التمثيل الأسطوريّ للأخضر في ((المطر السحريّ الأخضر))، وهو يشعّ رمزياً وسيميائياً على الدوال التي تحمل تمثيلاً غير مباشر للأخضر مثل ((الأدغال/الغابات/مزرعة/مزاراً/ منارات)) بأبعادها الطبيعية والطقوسية والاعتقادية، وتشعّ بدرجة أكثر رمزية وسيميائية على دوال تحمل تمثيلاً تأويلياً للأخضر بحسب نسبية التعامل البصريّ الزمكانيّ معها مثل ((الدمع/الجبل الصخري/العشاق/الطير الراحل/غيمات/صخر الأرض/أثداء الرمان))، حيث يحتاج كلّ دالّ منها إلى معاينة ((بصرية/ذهنية)) خاصة لإدراك تمثيل الأخضر في طبقة معينة من طبقاتها، استناداً إلى طبيعة القوة الإدراكية في القراءة.

تتدخل الذاكرة بآليّات فعلها الإجرائية لتمويل عمليات التمثيل بالإمكانات اللونية للأخضر التي تختزنها في حقل الخبرة والتجربة:

ثم تذكرت ينابيع الزيتون

رأيت حبيبي بين السوسن والشوك
فأنشدت وأنشدت الغابات معي
مدن كالعشق، تقاطيع الغزلان
بحار كالعفو -
صواري وبنات.

إذ تتشكل ثلاثة أقطاب طبيعية صالحة لحضور الأخضر بكثافة ((الزيتون/الغابات/بحار))، بوسعها تنشيط الدوال المتقاربة شعرياً وعاطفياً وتشكيلياً للإفادة من إمكانات تمثيل الأخضر وتجلياته فيها، عبر الدلالة الفضائية للزمان والمكان أيضاً مثل ((حبيبي/السوسن/أنشدت/أنشدت/مدن العشق/تقاطيع الغزلان/صواري/بنات))، بما تحيل عليه هذه الدوال من تأويلات قادرة على بعث حساسية الأخضر الشعورية والوجدانية في رسم التشكيل الصوريّ للمشاهد ومديات انعكاسها على نفسية القراءة ورؤيتها.

تنفتح القصيدة في أفضيتها التعبيرية بعد ذلك على شبكة ألوان أخرى تعمل كلها تحت حراسة الأخضر، بوصفها تجليات لونية مختلفة ومتعددة في صفاتها اللونية، لكنها تعمل في فضاء زمكانيّ جدليّ يحقق انبثاقاته اللونية بالإشعاع البصريّ الذي يولّده الأخضر:

قابلت البنت البيضاء القلب
فما ابتسمت طيلة جلستنا
شربتْ وشربتُ
امتزج الدمع بنار الكأس فأشرقت الأيام
قتلوا والدها في الحرب العظمى السرية
وعلى مقعدنا الحجري النمام
مرت أسراب النمل الأسود فوق الساقين المصقولين
للكنعانيات ضفائر شقراء وفارعة كالحورة قرب العينين
الحناء الخمري على الأوداج
اللوز الأخضر مزروع في العينين.

فالتعبيرات اللونية الموصوفة والمحددة في سياقاتها الحركية المتصوّرة وبقيمها المباشرة ((البنت البيضاء القلب/النمل الأسود/ضفائر شقراء/الحناء الخمري))، وقيمها التعبيرية غير المباشرة ((أشرقت الأيام/الحرب السرية العظمى/مقعدنا الحجري النمام/الساقين المصقولين/فارعة كالحورة قرب العينين))، تكتسب قوتها ومشروعيتها اللونية بخضوعها للرؤية اللونية الدالة في ((اللوز الأخضر/مزروع في العينين))، التي تعكس لونيتها على الأشياء عبر تمثيل رمزيّ وسيميائيّ يجعل تلك القيم اللونية المباشرة وغير المباشرة رهينة لقوة الأخضر المسلّطة عليها من مركز الرؤية المباشرة ((في العينين))، مع الإفادة الكاملة من طاقة تشكيل الأخضر في ((اللوز الأخضر))، حيث تتضاعف قوة التأثير الرمزيّ والسيميائيّ داخل المنظور الجدليّ للزمن والمكان في تداخل مساقاتهما التعبيرية.

تتكشف القصيدة في ذهابها إلى منطقة الإقفال واختتام الحفل التعبيريّ عن بروز الشخصية المقترحة في العنوان، بوصفها فرضاً رياضياً يحتاج إلى برهنة في المتن وقد تضمخت بالأخضر وتمثيلاته وإشعاعاته على الألوان جميعاً:

كانت أم غيث الخضرا في الليل سراج
في طرقات المنفى غائبة
في أدغال لا حدّ لعينيها السوداوين.
وطلبنا من صخر الوادي ان ينطق
من نبع الجبل الأشيب أن يتغنى
بأبي الراحل والمطرود من الصفين
يا أمي انطفأ سراج العشاق
في عتمة باب الأسباط
وفي باب الطاق
أتوهج مخفورا ما بين اللونين
يا أمي.. تأخذني عيناك إلى أين
تأخذني عيناك إلى أين؟؟؟؟!!!!

وتتمظهر صورها وتتعدد أشكالها على النحو الذي يناسب التطور الدراميّ لحركية التعبير الرمزيّ فيها على مستوى جدل الزمكان، إذ تبدأ الحركة بزهوها قادمة من مرابع الذاكرة بفضائها الماضويّ ((كانت أم الغيث الخضرا في الليل سراج))، مارّة بالراهن المغلق والمحجوب والكامن ((يا أمي انطفأ سراج العشاق))، وصولاً إلى سؤال المستقبل ((يا أمي.. تأخذني عيناك إلى أين/تأخذني عيناك إلى أين؟؟؟؟!!!!)) وهو سؤال لونيّ مشحون بالاستفهام والتعجب.

يتجلّى صوت الزمن بمنطقه الذاكراتيّ المشحون بعاطفة المكان في القصيدة المنفتحة إيقاعياً منذ عتبة عنوانها ((ألا يا هلا يا حبيبي))، إذ يمتدّ صوت الترحيب بالحبيب القادم من عتبة العنوان إلى عتبة الاستهلال عبر الجسر اللسانيّ للراوي الشعري كلي العلم:

ألا يا هلا
يا هلا بحبيبي
حبيبي، حبيبي
وضمته، ضمته حتى البكاء
فاسترد صباه وقلبها، شدها
والحنو استرد صباه البعيد:
دزيتلو مكتوب
طول وما جاني يوما
طول وما جاني
ـ أرى صبية مثل زغب القطا
والفوانيس مطفأة
إنك الضيف لم نحتفل
كلهم أجهشوا بالبكاء وناحوا
تحسست قنبلتي
وتخبأت في جسدي

وتضاءلت
إن الفوانيس مطفأة أيها القلب
والغاضبون استراحوا.

إنّ شعرية حركية التعبير تتألف من خلال التداخل الحاصل في تمكين الزمن وتزمين المكان باستثمار التحول السرد ـ دراميّ (العاطفيّ) الحادّ، من صوت الترحيب الواسع (ألا يا هلا/يا هلا)، ثم الالتحام الجسديّ ((ضمته، ضمته...))، وحتى الصورة المتناصة دلالياً وصورياً مع القصة القرآنية في ـ سورة يوسف ـ ((فاسترد صباه))، التي تضاعف حساسيتها العاطفية بالفعلين المتناميين ((قلّبها/شدّها)) اللذين يستردان الذاكرة بكلّ محمولاتها الوجدانية ((والحنو استرد صباه البعيد)).

يساعد توظيف الفلكلور الشعبيّ بوساطة الأغنية الشعبية الشهيرة ((دزيتلو مكتوب/طول وما جاني يوما/طول وما جاني)) على قيام السارد الشعريّ الذاتيّ/أنا الشخصية/أنا الشاعر بإزاحة صورة الراوي كلّي العلم حيث كانت قناعاً تتحرك عبره، ليبرز صوته بفعالية بصرية راوية للحكاية تستحضر الذاكرة وترهنها بالواقع، وتخضع المنظومات الزمنية والمكانية لحركيته وفعالياته عموماً وصولاً إلى نهايات مختزلة زمكانياً ((تخبأت في جسدي/تضاءلت/الفوانيس مطفأة/الغاضبون استراحوا)).

في المقطع الثاني من القصيدة يخفت حماس السارد الذاتيّ الشعريّ للحكي والسرد، بعد أن ينعزل في منطقة شعرية خلفية تسمح له بمراقبة تحولات جدل المكان والزمان ووصفهما:

ألا يا هلا يا هلا
وضمته في اللحظة الحاسمة
كما امرأة نطرت حبها
عند مفرق درب ودرب
كما انتظرت زوجة الشاعر الأخضر
المتوله في أنقرة
سجين الزنانين: صارت له بيته
والسماء مواعيده
وصفير الرياح له قبّرة.
كما كان طفل بمدريد: عيناه كحليتان
وقيل: رماديتان
اختلاف الرؤى يشحذ الجوهرة.
لماذا تجيء إليّ
وقلبك أُغرق في الدمع
من رؤية المجزرة؟؟؟!!!

يتمظهر الأخضر بتمثيل شعريّ لافت يتضمن إشارة إلى الشاعر التركي ناظم حكمت بالوصف اللونيّ المحكم ((الشاعر الأخضر))، الذي يختزن في دلالته كل ما يحتمله التمثيل اللونيّ للأخضر من إحالات زمنية ومكانية وسير ذاتية وشعرية تتعلق بالشاعر التركي،

متحولاً عبر قيم شعرية ولونية إيحائية إلى منطقة أنا الشاعر وهي تستقبل الزمن والمكان والحدث والرؤيا، بدلالة عمق الحكمة الشعرية المتفلسفة ورحابتها ((اختلاف الرؤى يشحذ الجوهرة))، وتنفتح استفهامياً على تعليل إشكالية الهزيمة بين رعب المشهد المرئيّ ((رؤية المجزرة))، وحساسية الاستجابة الوجدانية بنزعتها الإنسانية ((قلبك أُغرق بالدمع)).

ليأتي المقطع الثالث ويختتم الفضاء التشكيليّ الزمكانيّ بمفارقة مدهشة بين علو صوت الإيقاع الاستقباليّ واختراقه للمجال الزمنيّ والمكانيّ، وخفوت حركة الجسد إلى درجة الموت:

ألا يا هلا يا هلا بحبيبي
حبيبي، حبيبي، حبيبي
وضمته، ضمته
لكنه صخرة راكدة.
دزيتلو مكتوب
طوّل وما جاني يُوما
طوّل وما جاني
وضمته، ضمته
لكنه جثة هامدة

فالصوت الزمنيّ المبالغ في احتفاليته بدلالة تكرار ((حبيبي)) أربع مرات ينتهي إلى تبئير مكانيّ ((صخرة راكدة))، واحتفالية صوت الفلكلور الزمنيّ أيضاً ينتهي إلى موازٍ صوريّ ودلاليّ للتبئير المكانيّ ((جثة هامدة))، ويظل تمثيل الأخضر بأفقه الإحاليّ ((الشاعر الأخضر)) بمثابة نقطة ضوء معلّقة في فضاء الغياب الشعريّ للقصيدة.

صوفيةُ اللغة وتركيزُ الأداء التشكيليّ

تنهمك لغة التعبير الشعريّ عند المناصرة بين مرحلة شعرية وأخرى في حساسيتها الداخلية وخصوصية منظوماتها المرشحة لفعل الخلق في الميدان الشعريّ، بالقدر نفسه الذي يتجه فيه الأداء التشكيليّ الصوريّ إلى مزيد من التركيز واختزال الزوائد والاستغناء عن الوحدات القليلة الفاعلية، للوصول إلى طراز تعبيريّ شديد الشعرية يقترح أنموذجه من استثمار حيّ ومتوهج لرذاذ اللغة وهو ينعكس برهافة وعمق سيميائيّ رحب على مرايا الصورة.

ديوان ((جفرا))[34] بهذا الاختزال العالي لعتبة العنوان المشحون بطاقة تدليل هائلة يشتغل على تكريس هذه الرؤيا وتشغيلها في قصائده، وعلى الرغم من أنّ القصائد كلها لا تجري مجرى واحداً يمكن معاينته أسلوبياً على هذا الأساس، إلّا أنّ الفكرة الشعرية السائدة تكاد تتحرّك على وفق هذه المعطيات وتستجيب لآفاقها التعبيرية.

في المقطع الأخير من قصيدة ((جفرا لا تؤاخذينا)) يذهب الراوي الشعريّ باللغة إلى فضاء صوفيّ، تتحول فيه العاطفة إلى عصب مشدود ومتماسك يقود إلى تركيز عالٍ في الأداء التشكيليّ داخل فضاء الصورة:

يشتدّ الرقص

وأنشد في الجمع المبهور نشيدي
جفرا يا جفرا يا جفرا
هل تأذن أوربا بالرقص الأخوي
هل تأذن أوربا أن أفدع نهديها
هل أدخل في حمى الأضواء

الراوي يصف بكثافة ويدفع صوته للإسهام في تشييد أنموذج الإيقاع الذي يتسيّد المشهد، ويتحول إلى نداء ثلاثيّ للمكان ((جفرا/يا جفرا/يا جفرا)) يسعى فيه إلى استحضار صورته وتكريسها في عمق الصوت كي يكتسب المكان حسّ الزمن، ومن ثم يفتح حركية التعبير على الأسئلة التي تشبه مونولوجاً داخلياً تستفتي فيه أنا الشاعر ذاتها للاستمرار في لعبة الاعتذار.

وهو ما يسمح بانفتاح صورة التشكيل لاحتواء صوفية اللغة بعد أن تصبح آليّة الفعل الزمكانيّ تحت السيطرة الشعرية:

الثلج ينثّ على أشجار الجامعة الفضية
أرفعك على كفي، يتدفق نهر الألوان
ثم أصيح كقط وحشي
يا غابة أعصابي...
هري بلح الصحراء

اللقطات الصورية مركزة على نحو كثيف تقوم فيه منظومة الأفعال بدور بارز في تحريك عناصر الصور جزئياً داخل اللقطة، وكلياً داخل الصورة، بأسلوب محوريّ ينغلق وينفتح في لحظة واحدة، فالأفعال المتلاحقة ((ينثّ)) في اللقطة الأولى، و ((أرفعك)) في اللقطة الثانية، و ((يتدفق)) في اللقطة الثالثة، و ((أصيح)) في اللقطة الرابعة، و ((هري)) في اللقطة الأخيرة، تتموّج تعبيرياً لترتفع باللغة الصورية إلى نوع من الحلول في شعرية التعبير.

المشهد الوصفيّ اللاحق يتحرر من حركية ضغط الأفعال وعنفوانها وثرائها، ويتماثل لسلسلة مقولات شعرية تختزل التجربة في لغة الحكمة عبر تثبيت عناصر التشكيل الصوريّ، لتكريس صورة التاريخ بمعناه الزمنيّ داخل مربع اللوحة بالمعنى المكانيّ للمشهد:

هل تأذن أوربا بالرقص الدموي
دالية خضراء على السطح المهجور
الرقص حنين عظام الأحياء إلى كلمات الشهداء
الرقص حنين الأرض العطشى للماء
الرقص فناء.

زمن ثم تؤول صوفية اللغة بشدّة تركيزها التعبيريّ وأدائها التشكيليّ إلى إزاحة الحجب الشعرية بتمكين الزمن وتزمين المكان، على النحو الذي تواجه فيه أنا الشاعر مكانها الذي يتردد بين الذاكرة والحلم، ويكون متاحاً لها توجيه الخطاب المباشر المشحون بالعزاء والاعتذار من جهة والمقترن بوعد احتماليّ خجول للعودة من جهة أخرى:

أيتها المنتظرة خيلاً،
وسيوفاً من هذي البيداء
الفجر سيأتي ـ الأرجح ـ من سفحك هذا المنحوت
قبلتك للقبلة في غابة بيروت
وعلى الأرجح،
آتيك كنجمة.

لعلّ الإشارتين المرهونتين بالاحتمال الخجول ((الفجر سيأتي ـ الأرجح ـ.../0/على الأرجح آتيك كنجمة)) تبرهنان على مغزى الاعتذار في عتبة العنوان ((لا تؤاخذينا)) من طرف المقولة الشعرية، وتبرهنان أيضاً على صوفية اللغة وتركيز أدائها التشكيليّ من طرف شعرية التعبير، في فعاليتين متناظرتين.

تنشط أدوات التعبير نشاطاً لافتاً في قصيدة ((الطالع من وادي التفاح الأخضر))، إذ يتمظهر ((الطالع)) بتصدره عتبة العنوان تمظهراً صوفياً نابعاً من حساسية اللغة والصورة فيه، على النحو الذي يستوعب فضاء عميقاً في تاريخيته الوجدانية وجغرافيته الروحية، وهو ينطلق من مكان منخفض كان محتجباً في ((وادي))، مع احتوائه على أنموذج حسّاس في إشكاليته الدلالية ((التفاح الأخضر)) سواء على صعيد الموصوف أم الصفة.

يسعى المتن الشعريّ في القصيدة إلى بناء حوارية تنهض على فكرة الاختزال والتركيز والتكثيف، للوصول باللغة إلى درجة عالية من الإشارية الصوتية في إطار التلميح والإيحاء لا التصريح والمباشرة:

عند باب السماء الرمادي،
لاقيته ساهماً
كالخريف الحزين الصموت الكئيب
رغم هذي الرياح التي وشوشت سروة نادرة
رغم أن الصنوبر قص جدائله،
غازل السروة النادرة
رغم أن الثعابين طقت من الغيظ في القيظ
حيث زعيق النوارس قرب المحيط
يفضح السر،
لكنه لا يجيب.

أنا الشاعر تقود هذه الحوارية باتجاه استحضار الآخر المحتجب بشبكة من الصفات المغيبة ((ساهماً/كالخريف/الحزين/الصموت/الكئيب))، على عتبة مكانية تكتسب صوفيتها من النوع والصفة معاً ((على باب السماء/الرمادي)). ومع حشد سيل من القرائن التي يجب أن تحفز الآخر على ترك عزلته والانخراط في فضاء الحوارية المقترحة ((رغم هذي الرياح.../رغم أن الصنوبر.../رغم أن الثعابين...))، إلّا أنّ الحاجب الصوتيّ يبقى ماثلاً ويفصل بين الاثنين ويؤجل حصول الفعل الحواريّ في الحوارية المقترحة.

تخرج أنا الشاعر من الحدود الضيقة للحوارية المقترحة مع الآخر المحتجب لتنفتح على فضاء ذي سعة لا متناهية، تكتسب فيها اللغة صوفيتها ويتركز فيها الأداء التشكيليّ تركيزاً فريداً:

عند باب السماء الرمادي، شفت خيول السماء
ثم ناديت يا وردة في حنايا الصدور
كيف لا أستطيع كتابة أسمائها العربية بين السطور
أستطيع الغناء لها في المصاعب،
ثم أنادي واصرخ
فيها ومنها، لها ثم لا من مجيب؟؟
غرّبوا، شمّلوا، شرّقوا وظغائنهم أصبحت
نجمة في المنافي.. وخادمة للغريب.
عند هذا المساء الرمادي لا تدفنيني
أراهن أن الشوارع عرجاء،
أن ابتسامتهم كالصليب

إذ يتجلى فعل السارد الشعريّ وتتنوع حركية أدواته التعبيرية من الفعل البصريّ العامّيّ ((شفت)) المكتظّ بشعرية أليفة الذي يتوجه إلى ((خيول السماء))، و الفعل ((ناديت)) وهو يتوجّه إلى ((وردة في حنايا الصدور))، واستنكار عدم القدرة في ((كيف لا أستطيع))، واستئناف القدرة الخاصة ((أستطيع الغناء))، وصولا إلى الفعلين المتلاحقين ((ثم أنادي وأصرخ)) بإحاطتهما الصوتية للمكان والزمن ((فيها/ومنها/لها))، إلّا إنّ العزل مع سعة الفضاء يبقى ماثلاً وفاعلاً بحيث يلجأ السارد الشعريّ الذاتيّ إلى الاستعانة بالحكاية ((غربوا، شملوا، شرقوا...0))، لإيجاد تبرير استعاريّ يفسّر هذا الحجب ووقوف الحوارية عند حدود المقترح ((أراهن أن الشوارع عرجاء...0)).

ومن ثم يقفل الراوي الشعريّ عائداً إلى ذاته المتجسدة في عمق صوفية اللغة والمتشكلة في جوهر الحكاية، راجياً إياها أن لا تنفصل عنه وتتركه تحت رحمة التشكيل:

لقد كبلوك كما كبلوني
العواصم نائمة أرهقتها الحروب
عند باب السماء الرمادي،
لا تدفنيني هنا
تحت رحمة هذا الصليب

في المقطع الثاني من القصيدة يصبح ضرورياً اللجوء إلى عتبة العنوان لحلّ إشكالية إنجاز الحوارية في هذا الفضاء الصوفيّ، الذي يبدو ملتبساً بعض الشيء قدر تعلّق الأمر بالآخر الذي يرفض التجلّي ويغوص أكثر في منطقة الاحتجاب والعزل والتورية والتمويه:

من هذا الطالع من وادي التفاح الأشقر؟؟ !!
من هذا المغرور على سطح التل المذبوح
من هذا الطالع من شجر الغابة كالخنجر
من هذا الراكض مثل غزال مرسوم فوق بساط الريح
من هذا العاشق في دار الحرقة
يصرخ في البرية ـ لا يسمعك الحجر الناري
ولا الوعل البحري ولا أغصان الغار

لا يسمعك الثعلب والوادي والحجل الثرثار

إذ يتضاعف حجم إشكالية في تفسير هوية ((الطالع)) المتحدّر من عتبة العنوان، لأنه يتجلى في منطقة أنا الشاعر ومنطقة الآخر المحتجب في آن، وهو ما يجعل من اكتظاظ المشهد بشبكة متلاحقة من الأسئلة أمراً ضرورياً ((من هذا الطالع.../من هذا المغرور../من هذا الطالع.../من هذا الراكض../من هذا العاشق...))، يكشف الأفضية الزمكانية الطبيعية التي تنتعش فيها تعبيرية الأسئلة ((وادي التفاح الأشقر/سفح التل المذبوح/شجر الغابة كالخنجر/غزال مرسوم فوق بساط الريح/دار الحرقة))، لكنه مع ذلك ينتهي إلى مفارقة عازلة بينه وبين صوفية الطبيعة بنماذجها المتنوعة ((يصرخ/في البرية/لا يسمعك...))، بانفتاحها في البدء على النسق الطبيعيّ الأول ((الحجر الناري/الوعل البحري/أغصان الغار))، ومن ثم على النسق الطبيعيّ الثاني ((الثعلب/الوادي/الحجل الثرثار)).

ما تلبث الإشكالية أن تؤول إلى مستقرّ حِكَميّ يبرر أكثر مما يجيب مع اختزالية اللغة وصوفية مقولتها وتركيز أدائها التشكيليّ:

هل تتشظى نجمات الأفق الأزرق
لتدل حبيبي للدرب الآمن في عتمات الليل
مدن المنفى خائنة، هل تعرف يا هذا
أن السيف يخون !!!!
الطلقة إن لم نرسمها في الأفق الغربي
تخون !!!

ومن هذه الهدأة التي تستقر عليها حساسية اللغة الشعرية في جولتها الصوفية بين حشد الدوال المتراكبة، يخرج المقطع الثالث من القصيدة بمشهد صوريّ يتنازل فيه التشكيل عن زحمة الشروح والتبريرات والتفسيرات والتفاصيل وبرؤيا تجريد عالية، ليصف التاريخ والذاكرة والجغرافيا والزمن والمكان والأشياء بصور مشبهة بحلم الذات، وحنينها إلى رحم المكان الضارب في عمق الزمن والمزدان بأفق الطبيعة وسيميائيتها:

عند باب السماء الرمادي لاقيته ساهماً
أطرق الرأس حتى الأبد
خالداً كتراب الخليل
شامخاً كجبال صفد
ناعماً كالنبيذ العتيق إذا ما سرى في الجسد
سوف أغوي الرواة الثقاة
سوف أغوي النساء الجميلات قبل المساء
يطرزن هذا الفضاء الذي في العيون.

عندئذ تشرع الذات الشعرية الساردة بعد أن تمتزج بصورة ((الطالع)) وتكتسب قوته الصوفية في إدراك الآتي والاشتغال عليه، عبر التشكيك بالتاريخ ((سوف أغوي الرواة الثقاة)) ومساءلة الجمال ((سوف اغوي النساء الجميلات...))، من أجل صوفية أشدّ في اللغة، وتركيز أعلى في التشكيل.

شعريّةُ العنونة: الحّسُ التفاصيليّ والحّسّ الملحميّ

يدخل ديوان ((كنعانياذا))[35] للشاعر عز الدين المناصرة في لعبة تسمية كاملة القصديّة، وتستمدّ سيميائية تناصّها العنوانيّ من اقترانها التسمويّ والإيقاعيّ والملحميّ والتشكيليّ بملحمة ((الإلياذة)) لهوميروس، وهي من أشهر الملاحم المعروفة في التاريخ البشريّ، وتحيل في مستواها الدلاليّ والإيحائيّ على المرجعية المكان – تاريخية في فلسطين بوصفها إحدى أهمّ المقولات الواجب الاشتغال عليها بأقصى ما يمكن من هدوء شعريّ، يجعلها موضوعاً للشعر أكثر من جعل الشعر موضوعاً لها.

تقترن بموجّه نوعيّ تصدّر أسفل الغلاف ويقع قرائياً تحت فعالية تأويل الشكل ((نصوص مفتوحة عابرة للأنواع))، إشارة إلى كيفية خاصّة تتمتع بها هذه النصوص بانتخابها مساراً أسلوبياً مختلفاً، ينهض على حريّة التحرّك التعبيريّ خارج قوانين الأنواع ومواصفاتها الفنية، وهذا الموجّه هو موجّه قرائيّ بالدرجة الأولى، يمنح القراءة فضاءً حرّاً لتفاعل الحواس المتلقّية وهي تشتغل بفعاليات تعبيرية مختلفة على منطقة اتّصال واحدة في ميدان اللغة والصورة.

تتأكد شعريّة العنونة في تحلّل شكل العنوان لغةً وصورةً في التفاصيل الشعريّة للقصائد، وهي تنتشر على مساحة الجسد الشعريّ بقدرٍ عالٍ من التصريح المطلوب، في إلفات نظر القراءة إلى التشكيل العنوانيّ بكلّ فاعليته الأدائيّة وهيمنته البصريّة على منطقة تلقّي القارئ:

شقّوا طريقاً أيّها الكنعانيون في الوعر لحميركم
لدمكم يسرسب كالماء
على حواف الأنهار

فالنداء الموّجه ((أيّها الكنعانيون)) يرتفع إلى منطقة العنونة ((كنعانياذا))، داعياً إلى افتتاح مشروع جديد في الحياة التعبيرية والرمزية والملحمية والتاريخية للمفردة ((شقّوا طريقاً))، يهيئ لرمز الانتماء الحركيّ الفاعل إلى الجسد والأرض والطبيعة ((دمكم)) فرصة الانكشاف والحركة والإيقاع ((يسرسب))، التي ترسم حدود الجغرافيا الطبيعية الممّثلة لسحر المكان وخطورته وتحافظ عليها ((كالماء في حواف الأنهار))، إذ يشتغل عمق التشبيه وجماله على رسم صورة مزدوجة تبدأ من حّس التفاصيل ((دم/ماء/حواف الأنهار)) لترتقي في حركيتها التعبيرية إلى حّس الملحمة.

ويستكمل التوجّه إلى منطقة الشعرية المنتخبة المتلبثة في فضاء العنوان، باستثارة النصف الأنثويّ المكملّ للنصف الذكوريّ، في مظاهرة لغويّة تعمل في تثوير وحداتها على آلة التشبيه:

الكنعانيات المكنونات كاللؤلؤ
في عباءات القرنفل
يغتسلن بالجذوة المنطفئة

فـ ((الكنعانيات + المكنونات)) تتقدم في ماراثون ((كنعانياذا)) الشعريّ – الملحميّ لتقابل ((الكنعانيون))، مستعينة بصفة خاصّة في تناصّها القرآنيّ وسيميائيتها الجنسية،

ويسهم فضاء التشبيه المشتغل على تثوير حّس التفاصيل بتوكيد الإيحاءات والتوجهات الدلالية الذاهبة إلى منطقة الجنس ((كاللؤلؤ في عباءات القرنفل))، إذ تتكشّف المفردات الملوّنة للمشبّه به ((اللؤلؤ – عباءات – القرنفل)) عن تشكيل هذه المنطقة وتحفيزها، وهو ما يتلاءم مع الاستكمال الصوريّ الذي تحققه الجملة الشعرية اللاحقة ((يغتسلن بالجذوة المنطفئة))، في حسّاسيّة صوغها الإيروسيّ الحادّة والخاصة جداً ((يغتسلن/الجذوة/المنطفئة)).

فالفضاء الأنثويّ المرتبط بالفعل الجمعيّ ((يغتسلن)) يدفع الجسد الجمعيّ المشترك إلى عزل صفة ((المنطفئة)) من ((الجذوة)) وإعادة إشعالها، على النحو الذي يعكس سيميائياً كلّ معاني الخصب في استعادة الماضي الجغرافيّ والتاريخيّ للإنسان والمكان، عبر ضخّ المشهد بالصورة التعبيرية الحركية للكنعانيين والكنعانيات شاهداً حّياً على الانتماء.

يحقق التوكيد التسمويّ ضغطاً استثنائياً على المتن كي يستجيب لفضاء العنونة ومتطلباته الدلالية الخاصة، لذا فإنّ التفاصيل اللغوية والصوريّة التي تشتغل على تشييد المتن تحاكي العنوان سيميائياً وبنيوياً محاكاة فاعلة منتجة لا تقف عند حدود التشبيه المجّرد:

الكنعانيون يهرعون لحشو القّش
تحت قدور العنطبيخ
كالقيامة يزحفون
وتزحف السلال

فالفاعلية الشعرية التي ينهض بها البطل الشعريّ ((الكنعانيون)) تبدأ من حّس التفاصيل الممعنة في بساطتها بقصدية واضحة ولافتة ((يهرعون لحشو القّش تحت قدور العنطبيخ))، لكنّ التشبيه يرفعها إلى قيمة تعبيرية ملحمية عالية ((كالقيامة يزحفون)).

لعّل شعرية الأداء تتمثّل في هذه النقطة الحرجة التي ينتقل فيها الحّس من البساطة إلى التعقيد، ويستخلص من شمولية الفضاء الشعريّ ((الكنعانياذيّ)) صورة مثلى للإنسان والتاريخ والانتماء، يشتت فيها الزمن ويبعثر خواصه بهدف تشكيل صورته الشعرية اللازمنية:

كان جّدي كنعان أيضاً
يستحضر أكسيد السليكون
ولكنه لم يثق فيه كثيراً
لهذا لجأ إلى لعبة مزدوجة:
كتب سنداً
واستند علي:
رمل ورصاص
وأضاف أبجدية المقاطع وصاح:
هذا
كريستالي
وفجري

فاستدعاء شخصية ((جدّي كنعان)) في مشهد الكنعنة المهيمن على حركة الحيوات الشعرية في المتن، يعمل بوصفه إعادة إنتاج حيّة للتاريخ والزمن والمكان، وتفعيله بالممكنات المتاحة للآن الشعريّ بتفاصيله المتعددة والمتنوّعة والغريبة، ليتسنّى له الانعطاف نحو ((لعبة مزدوجة)) تنهض على((رمل + رصاص))، في إشارة سيميائية إلى وطن المياه في لغة الكفاح المسلّح، مضافاً إليها لغة الشعر ((أبجديّة المقاطع)) بما يؤهلها لاكتشاف وجهها الناصع وسبيلها الحرّ ومستقبلها المشرق الناصع ((هذا كريستالي وفجري)).

يلتحم الزمان والمكان والتاريخ في المشاهدة البصريّة المقصودة للراوي الشعريّ، حيث يجعل من الطبيعة الشامخة شاهداً على شموخ إنسانها ورفعته وانتمائه داخل فضاء الحساسية الشعرية بتعبيريتها النوعية:

شاهدت رأس الجبل
كأنّه في اللّيل
رأس جدّي
في مملكته القديمة

لاشكّ في أنّ هذه المشاهدة تتسّم بثبات استثنائيّ بوصفة أثراً أزليّاً لا يمكن محوه، فمملكة كنعان القديمة ((الإنسان والتاريخ والمكان)) مهرت الأرض بانتمائها فسحرتها، وحوّلتها إلى شاهد حقيقيّ حيّ على الحضور والوجود غير القابل للتزييف أو الاستبدال ((رأس الجبل ـــ رأس جدّي كنعان)).

ويبدو التشكيل التشبيهيّ للصورة الشعريّة تشكيلاً ضاغطاً يمزج الصورة البصرية بالصورة الذهنية في التحام دلاليّ ملحميّ، يزاوج بين رذاذ اللغة ومرايا الصورة في أنموذج تعبيريّ واحد.

تتجلّى الملحمة الكنعانية تجلّياً شعرياً مرآوياً في كلّ التفاصيل اللغوية المؤلّفة لجسد القصيدة:

هاج البحر الميّت
واضطرب الغمر العظيم
ارتفع الرذاذ سماء مالحة،
على حجر كنعاني

إذ يتمركز الفعل الكنعانيّ في كونه الركيزة التي تنهض عليها أفعال شعرية الطبيعة، وهي تخضع لبناء دراميّ – هارمونيّ في تعاقب أفعالها وتناغمها ((هاج/اضطرب/ارتفع))، حيث يتّصل الهياج في فعل المقدمة بـ ((البحر الميت))، ويتدرّج الفعل من الهياج إلى الاضطراب متحوّلاً إلى ((الغمر العظيم))، ثم ينتقل الفعل من الهياج عبر الاضطراب إلى الارتفاع غالقاً الأفق بـ ((الرذاذ)) المكّون من ((سماء مالحة))، لتتعامد كلّ هذه التفاصيل المتماسكة تماسكاً لفظياً ودلالياً محكماً، على قاعدة من ((حجر كنعانيّ)) يمثّل أرض الطبيعة وفعالياتها وأنشطة مكوناتها، فتشتغل العنونة بوصفها الحجر التعبيريّ والسيميائيّ الأساس الذي ينهض عليه المتن الشعريّ.

كما تتجّسد العنونة – وهي تستغرق في حّس التفاصيل لتؤلّف حسّها الملحميّ – في القدرات الذكورية للفاعل الشعريّ:

وأنا أضع التعاويذ على خاصرتك
استعرض فحولتي الكنعانية
وأسأل البحر أن يحميك من العيون

إنّه نوع من الاستحواذ على المرجعية التراثية الشعبية ((أضع التعاويذ على خاصرتك))، عبر توكيد الحضور التاريخيّ المؤسطر للذكورة التاريخية لحظة مثولها في الحاضر ((استعرض فحولتي التاريخية))، واستدراج المكان المائيّ الأزليّ ليسهم في عملية الاستحواذ والإحاطة ورغبة التملّك ((وأسال البحر أن يحميك من العيون))، فتلتئم كلّ هذه الإشارات وتندمج وتتّحد وتتماهى في كيان تعبيريّ كي تضيف إلى فضاء العنونة الملحميّ طاقات جديدة تزوّدها بالمعنى وتضخها بالشعر.

ترتفع شعرية العنونة من خلال استثمار أقصى الطاقات الملحمية والأسطورية والتاريخية واللغوية في تراث العنوان، لتصل إلى حدّ التعويض عن لفظ الجلالة في حالة الاستشهاد:

هذه البلاد أفل نجمها في قلبي
إنّي قد بلّغت،
كنعانمّ، فاشهد !!
كنعانمّ، فاشهد..

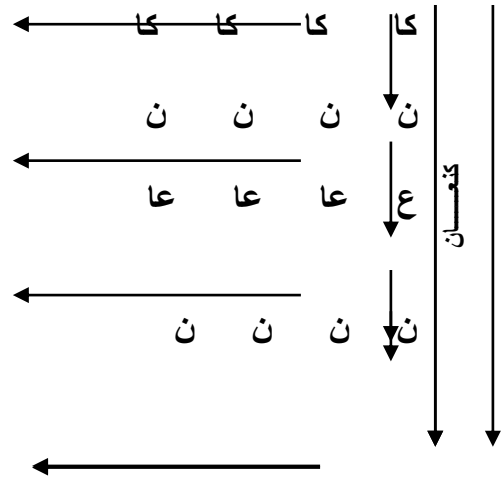
فحين يتعلّق الأمر بمصير بلاد ((أفل نجمها في قلبي)) بعد أن أفل خارج القلب، بحيث ضيّعها القلب وهو آخر معاقل الاحتفاظ بحّس المكان وجماله وانتمائه، فإنّ التبليغ عن فداحة المصير لا يأتي إلاّ باستخدام الأرض وقد تمثّلت كامل المعنى وعمق الدلالية ((كنعانمّ)) بديلاً عن ((اللهمّ))، لكن ليس بمعنى الإلغاء واستنبات البديل، بل بمعنى رفع الأرض لفظاً ودلالة إلى قيمة السماء لفرط قدسيتها وفيضها الدلاليّ الغامر. ثمّ يتحوّل أفق العنونة ليغطّي سماء الغلاف، مُنتشراً على كلّ تفاصيله، دامجاً صورته الأسطورية بالملحمية بالواقعية بالمتخيلّة، في تشكيل هندسيّ يحقق استجابة بصريّة وذهنية متحدة:

أكرر كلمة كنعان، ا..مّو..طّ ...ها
هكذا في الصف
كا

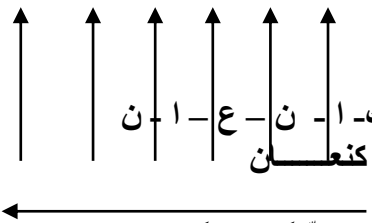
ن
عا
ن
حتى أصدّق أنها تخصّني وحدي
ارسمها على النحو التالي:
ك – ا – ن – ع ا – ن
حتى تشبه الصوص في البيضة

فتكرار ((كلمة كنعان)) يولّد إيقاعاً معيناً يهيمن على الفضاء السمعيّ، ويحرك الفضاء البصريّ بالاتجاه نفسه. ومّما يزيد من فاعلية الطبيعة الإيقاعية في السطر الشعريّ نفسه التقطيع الحركيّ ((المتداخل صوتياً))، الذي حصل للفعل الصوتيّ الممتدّ ((أمطّها)) بالتوزيع اللحنيّ الآتي ((أ.. مّو..طّو..ها)) لتتحرك خطياً وإيقاعيا على أكبر مساحة ممكنة.

ثمّ يمدّها عمودياً من الأعلى إلى الأسفل لتخترق الفضاء الباطنيّ للمشهد وتملؤه بأصواتها وقد استقلّت وانفردت لتعمل على نحو مزدوج، إذ تشتغل أفقياً بصوتها المنفرد وتشتغل عمودياً بصوتها مع ما يلتحم به من أصوات تنتظره على طريق هبوطه إلى الأسفل، وحسب الشكل الآتي:
:



وكلّما تمكنت من إشغال المشهد ((أفقيا وعمودياً)) أكثر سّهل ذلك انتماءها إلى الأنا الشعرية مقنعاً الأنا بهذا الانتماء، وحتى يتحّول التصديق في حصول الانتماء الشخصيّ إلى استحواذ كامل، فإنّ رسماً إيقاعياً آخر تقترحه أنا الشاعر لإعادة تشكيل المشهد بما يؤكد صدق الانتماء وملحميته:



إذ يتحللّ العنوان تحلّلاً هندسياً في المتن النصّيّ، بما يجعل ملحميته نابعة من حسّ التفاصيل الدقيقة التي تحملها الروح الشعرية لتتجوّل بها في أرجاء الروح المترامية على إشعاع كوكب الدوال المتمثل بـ ((كنعان)).

تبقى أرض العنوان بطبقاتها العميقة الإيحاء منجماً للحكايات التي تحفر وتتوغل في عمق عناصرها، باتجاه الوصول إلى حال ملحميّة يماثل ما تختزنه المفردة من ثراء وخصوبة:

البحر الميت يهتزّ بعد ثورة البركان
يخرج اللإلىء والياقوت من خاصرته
يرمي الجرّافات الحديثة حجراً
من مقالع المرمر في (بني نعيم)
في كنعانيا الأعالي

ففعاليات الطبيعة المتمركزة ذات المعنى الغارق في عمقه وتاريخه وحضوره الأزليّ ((البحر الميت))، وهو ينفي موته ((الميت)) بنشاط فعّال ومتمرد جداً ((ثورة البركان)) ينتج ((اللآلئ والياقوت))، إنما تسهم في رفع شأن العنونة لتصل إلى ((كنعانيا الأعالي))، إذ إنّ تعلّق ((كنعانيا)) بالمدّ الزمكانيّ الصاعد ((الأعالي)) من شأنه أن يمنح أفق العنونة سبيلاً معلوماً لانطلاقات سهم الدوال باتجاه كون دلاليّ موغل في الثراء.

يبلغ حسّ التفاصيل أشدّه حين ينسحب النشاط الشعريّ في أفق العنونة إلى منطقة مرتهنة بحسّاسية عالية في موقف الأنا الشاعرة:

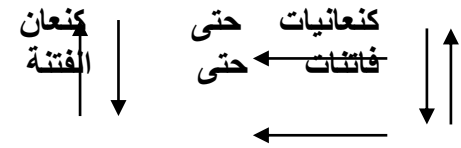
نما العشب على حجر حبيبي
في كنعانيا

فتتلخص الأرض وتتجمع وتلتئم وتتناهى في أصغر منطقة قابلة للتكثيف والتركيز الشعريّ ((حجر حبيبي))، وهي تزهو بالخصب والعطاء ((نما العشب)) مقترناً بالمرجعية التسمويّة للمكان ((كنعانيا)).

وتسري شعرية العنونة بتجلياتها الإيحائية الرحبة لتخوض أكثر في حسّ التفاصيل، إذ كلما خاضت فيها أكثر ارتقت أعلى إلى تخوم الحسّ الملحميّ، وأضفت على منطقة العنوان معنى شعرياً أعمق:

فهل تتذكرون ملامح وجهي
يتها النسوة،
صانعات بلاط المقابر
كنعانيات... حتى كنعان
فاتنات حتى الفتنة

فمركزية الدال المؤسطر ((كنعان)) هي البؤرة التي ينبثق منها الفيض الدلاليّ، ليغطي سماء اللوحة الشعرية بألوان الدلالة وتنويعاتها شكلاً وإيقاعا وطبيعة، ولا شكّ في أنّ صورة التعادل الرياضي في:



تكشف عن فتنة الكنعانيات وكنعانيات الفتنة، كما تكشف عن كنعان الفتنة وفتنة كنعان، في تداخل ملحميّ يرفع قيمة التفاصيل وطاقاتها التعبيرية ويشحنها بالدفق والحيوية والجمال.

ويفرز سحر العنونة طاقات جديدة مشخصنة تتمثل بقيام حالة الكنعنة بإنتاج شخصية كنعان الشعرية وأنسنتها:

للرذاذ الناعم سحره الملكيّ
كالعطور التي يرتش بها كنعان
قبل السفر

فـ ((كنعان)) شخصية متمظهرة تتقمص الأرض والتاريخ والأسطورة والملحمة والحكاية والتعبير، وتتدخل في الفضاء الشعريّ بكامل طاقاتها المتقمصة زائداً طاقة الأنسنة، التي تضفي عليها روحاً سردية توسّع حدود العنونة وتفتحها على مناطق إبداعية جديدة.

كما يتمظهر المكان بكلّ اتساعه ورحابته وهو يستوعب الفاعلية الشعرية المتمثلة بإنتاجها الدلالي:

كانت الدلالة سيدة البرّين
تتمختر في بادية كنعانيا وما بين النهرين
تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية
مع الرهبان المنفيين

في المرتفعات الجبلية
في أعالي لبنان

إذ تكتسب ـ الدلالة ـ طاقة الأنسنة عبر تمثيلها دور ((سيدّة البرّين)) بالفعل الحركيّ ((تتمختر)) أولاً في ((بادية كنعانيا وما بين النهرين))، ثم ((تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية...)) لتستوعب مناطق شعرية مضافة على مستوى الشخصيات ((الرهبان المنفيين)) وهي تتمتع بخاصية شديدة الفرادة والنوعية، وعلى مستوى المكان الشديد الخصوصية والتمظهر أيضا ((المرتفعات الجبلية في أعالي لبنان)) حيث يتركز المعنى الشعريّ ويتكثّف في هذا الالتحام الشخصانيّ – المكانيّ.

تصل شعرية العنونة أقصى درجات تجلّيها تعبيريتها اللغوية والصورية في هذا المضمون الحكائيّ:

أمس ناديت " كنعان " شرحت له الامر، أشعل غليونه
سافر في غيمة الدخان، كفر واستعاذ الرذاذ الساحلي، هرب البحر
إلى قدميه، وبدا يحكي لي عن تجاربه الماضية، استخار البحر،كان
البحر صامتاً، كتمت أنفاسه الأساطيل، كلّ شيء، مترجم يا ولدي،
يأتون من البحر، من أعالي جبال الاولمب، يركعون أمامي، تحتشد
الكائنات كعيون الآدميين.

الصورة السردية المشهدية المشكّلة لحكاية المقطع الشعريّ تتجمع في بؤرة كنعان، بوصفه المنادى المركزيّ الذي ينهض بالأفعال ويدفعها إلى الحركة والصيرورة، ويستقبل في الآن نفسه حركات المنظومات الفعلية المجاورة التي تنشده وتتوجه إليه.

فالشبكة الفعلية المؤلفة من تشكيلات فعلية متنوعة ((ناديت ـ شرحت/أشعل –سافر – كفر – استعاذ – هرب – بدا – استخار/كان/كتمت/يأتون – يركعون/ تحتشد))، تتحرك على مساحة سواد الكتابة الخصبة بدوال مكانية وزمانية وحسيّة متشابكة، تعيد إنتاج الحكاية – الأصل بتركيز لفظيّ ودلاليّ وصوريّ يسهم في شد مشهد الشعرية بحساسية أكبر، تجعل من ((كنعان)) الشاغل الوحيد للمشهد يهيمن على حركة اللغة، ويبرّر ملحمية العنوان ((كنعانياذا))، كما يكرّس شعريته في الوقت نفسه.

رذاذُ اللغة وديناميةُ التعبير بالإيقاع

يفطن المناصرة في كلّ ديوان يضاف إلى تجربته الشعرية إلى آليّة جديدة كانت تعمل لديه سابقاً في حدود ضيقة، فيشتغل على تثميرها وتطوير إمكاناتها وتوسيع آفاقها في قصائد الديوان، ومع أن ديوان ((حيزية... عاشقة من رذاذ الغابات))[36] انطوى على تجربة مكانية وثقافية وموروث ـ شعبية خاصة، إذ يقول عنها المناصرة ((أما حيزية فقد اكتشفتها في الجزائر وهي شخصية حقيقية عاشت في القرن التاسع عشر قتلها حبيبها من باب الخطأ، لأنها كانت ملثمة فبكاها شاعر شعبيّ جزائريّ من القرن التاسع عشر، أما أنا فقد زرت قبرها قرب مدينة بسكره الجزائرية، وربما وجدت فيها معادلا لجفرا. فأعدت قراءة سيرتها في قصيدتي (حيزية... عاشقة من رذاذ الغابات).))، وضربت بأجوائها على كل قصائد الديوان.

إلّا أنّ هذا التوظيف المؤسطر وإعادة إنتاج السيرة الغيرية شعرياً لم يستسلم لدرامية الحكاية وحسّها الشعبيّ العالي الذي حوّلها إلى شبه أسطورة، بل راح يشتغل من الداخل على الإفادة من طاقة التعبير بالإيقاع ولاسيما في قصيدة ((مطر حامض))، الذي يتزاوج في عتبة عنوانها الإيقاع السمعيّ في ((مطر)) مع الإيقاع الذوقيّ في ((حامض))، بدينامية واضحة وحركية تعبير تفيد من صورة رذاذ اللغة وهي تولّد إيقاعا ما.

البنية الاستهلالية للقصيدة بنية إبلاغية إشهارية عالية الصوت للدلالة على تجلي دينامية التعبير بالإيقاع، في سياق شحن الدوال بأعلى طاقة صوت ممكنة معززة بالتعدد والتنوع والتلوين:

الأغاني التي عذبتني هناك
عذبتني هنا

إنّ دالّ ((الأغاني)) بصيغته الجمعية وافتتاحه لغة المتن تثير في ذهن التلقي السمعيّ كثافة إيقاعية لا حدود لها مفتوحة على الاحتمال والتأويل، ويضاعف حضوره الإيقاعيّ بالاشتغال العميق على إيقاع الروح المجسد بصوت الألم العالي النبرة ((عذبتني))، وهو يهيمن على الإيقاع المكانيّ للذاكرة ((هناك)) وعلى إيقاع المنفى ((هنا)) في آن.

ويسهم هذا الدال بحكم قوته وخصبه وعمقه التاريخيّ والإنسانيّ في فتح المجال الإيقاعيّ على دينامية تعبيرية أوسع وأرحب، من خلال تركيز كاميرا التصوير على الفضاء الملحق بالدال وموحياته وتفاصيله:

النساء الجميلات..
والاوف والميجنا
وابتهاجي دماً واخضراراً وبحراً
يصب غوى في هواك

إنّ شبكة الدوال الخارجة هما من دالّ ((الأغاني)) ما هي إلّا رذاذ لغوي ينتشر على مرايا الصورة، ليعزّز في منطقة التلقي البصريّ والسمعيّ دينامية التعبير بالإيقاع، فـ ((النساء/الجميلات/الأوف/الميجنا/ابتهاجي/اخضرارا/بحرا/يصب/ غوى/هواك)) ليست سوى انبثاقات إيقاعية عالية الصوت والصدى تتعلق بـ ((الأغاني)) تسخر طاقاتها الدلالية والصورية بحركيتها التعبيرية الواضحة لإثارة الحسّ الإيقاعيّ في المشهد اللغويّ.

وهو ما يحفز أنا الشاعر لاستلال صوته في فضاء الإيقاع وتحريضه على قيادته والهيمنة على مقدراته الصوتية:

الأغاني
وما بعده هومير
صوتي أنا

فـ ((صوتي/أنا)) هو البديل الإيقاعيّ الشعريّ لصوت ((هومير)) الذي ألحقه في ذاكرة التاريخ، وهو بديل ((الأغاني)) أيضاً. وهذا التمركز الصوتيّ حول الـ ((أنا)) هو نوع من البحث عن خلاص إيقاعيّ يكون بوسعه إدامة دينامية التعبير بالإيقاع بوصفه معادلاً لاستمرارية الحياة والوجود.

ثم يتوجه صوت أنا الشاعر ـ عبر رذاذ اللغة المنتشر ـ إلى المكان والزمن والتاريخ والحكاية، ليستخلص منها هوامش إيقاعية تختزن ديناميات تعبير خلاّقة:

يا حفيف الصنوبر يسمع خطوي
على تلة الشهداء
ما الذي يزعج الشعراء
يا دم المنحنى

وتفضي إلى حركة تكثيف عالية تركز الإيقاع بأكثر تجلياته خصوبة وتدفقاً وإثارة في صوت أنا الشاعر، الذي ينفتح سيميائياً ورمزياً على أوسع ما يمكن من فضاء جمعيّ:

الأغاني التي عذبتني هناك
عذبتني هنا
الأغاني وما بعده هومير...
صوتي أنا

إذ إنّ ((صوتي/أنا)) الذي انتهت إليه المصادر الأساسية المولّدة للإيقاع في دينامية التعبير العالية ((الأغاني/الأغاني))، باشتغالها على صوت الروح الخارج من إيقاع الجسد ((عذبتني/عذبتني))، عبر إيقاع المكان المتناظر والمتوازي ((هناك/هنا))، وإيقاع الزمن المشخصن المتمثل بـ ((ما بعد/هومير))، يتجاوز الحدود الضيقة لـ ((الأنا)) ويتحول إلى ((أنا)) كلية تعلن رغبة الحياة على حساب شائعة الموت.

القصيدة المطرية الأخرى الموسومة بـ ((مطر الخناجر والحقول)) تنهض في تشكيلها الشعريّ على تثمير رذاذ اللغة لتشغيل دينامية الإيقاع، ولاسيما أنّ عتبة العنوان تنفتح على مقترب حكائيّ رياضيّ يؤلف شكله من عمودية ((مطر الخناج))، الهاطل بفروسية من الأعلى إلى الأسفل بهدف الاختراق والحفر والغوص، وأفقية ((الحقول)) بدلالتها السلمية الخضراء القائمة على بعث الجمال والخصب والحياة بأعلى تجلياتها، وهو ما يولّد مفارقة إيقاعية صادمة بين إيقاع هطول الخناجر الهادر والقوي والمرعب، وإيقاعية الهمس والهدوء ورومانسية التي تتنفس برفق في ظل الحقول.

يوسع (البحر الكامل) من الأفضية الإيقاعية التي يعمل فيها رذاذ اللغة على إشاعة دينامية التعبير بالإيقاع، ويسمح للدوال أن تأخذ مداها وتنفتح بكامل سعتها الدلالية والإيقاعية، وتستدعي رغبة التقفية المنوعة في إضفاء مزيد من بنى الإيقاع المولّدة في فضاء التعبير.

تشكل مفردة ((الحقول)) الأرضية المكانية التي ينبعث منها إيقاع الحياة بمعناها التشكيل ـ طبيعيّ المتصل بمديات النزعة الإنسانية وتجلياتها، وهي تحتل نصف عتبة العنوان:

لسهول عينيك انتظاري
صار تفاحاً ورماناً وتين

إذ يتحول الانتظار ((انتظاري)) إلى ثمر الحقول ((تفاحا/رمانا/تين)) حين يقف لأجل ((سهول عينيك))، بما تفيضان به ((السهول/عينيك)) من إيقاع إنسانيّ مثمر في لقطة موقّعة من لقطاتها.

وفي اللقطة الثانية تذهب الصورة إلى إيقاع مائيّ يعزز روح النزعة الإنسانية ويزاوج بين صنوف المعاناة:

وتنقطين بحبر دمعك

في جراح الآخرين

فالدوال المائية ذات الإيقاع الهادئ ((تنقطين/حبر/دمعك/جراح)) تنشئ مشهدا صوريا بالغ التدليل والتصوير والتشكيل في مجال سريان اللغة في تفعيل دينامية التعبير بالإيقاع.

ثم ما تلبث دينامية التعبير الإيقاعيّ أن تكون أكثر ضراوة عندما يتعالى صوت رذاذ اللغة عبر دوال صاخبة إيقاعياً:

من زرقة البحر الشهية
ترسمين البحر
في الزمن اللقيط
بيت الصنوبر والصهيل

إنّ الدوال الرحبة الاتساع ((زرقة البحر/البحر/الزمن اللقيط/الصنوبر/الصهيل)) وهي تشكل اللقطة الصورية ضمن حدود الفعل التشكيليّ ((ترسمين))، والمكان الموقّع ((بين الصنوبر والصهيل)) الذي يداخل بين حيّز المكان وحيّز الزمن، تقود تعبيرية الإيقاع إلى منطقة صاخبة تتعالى فيها وتيرة الصوت وتتضح معالم الدلالة.

وهو ما يجعل أنا الشاعر تحار في التقاط الصور أو استدعائها لفرط خصب إيقاعيتها وتدفق رذاذها اللغويّ الذي ينتشر على المساحات كافة:

أي الأحبة سوف أذكر أو أعدد أو أقول
هذي الفضاءات الرحيبة حنطة الغاوي
ومخلاة الدليل

تتمثل الحيرة في شعرية الاستفهام المتّجه إلى سؤال مخصوص ((أي الأحبة)) والمفتوحة على فضاء الاحتمال ((أذكر/أعدد/أقول)) في صورة ((هذي الفضاءات الرحيبة...0))، حيث تظهر الحلول وتتمدد إيقاعية التعبير بدينامية أكثر يسراً وسهولة.

تحتشد كلّ هذه اللقطات في مثابة صورية واحدة لتنطلق منها الصورة ـ الأصل التي تتمركز فيها مقولة القصيدة بأنموذجها التعبير ـ دلاليّ، السائر نحو إنجاز الفكرة أو المفهوم المراد:

قد عيرتني الفاتنات بعشق أحجار الخليل
وأنا قبلت لأنها جفرا البتول
ولأنها المطر الربيعيّ الخجول
ولأنها أمي
وفوق صخورها هبط الرسول
وحقولها تلد الخناجر في الحقول.

لعلّ ما يفسر حماس أنا الشاعر للردّ على مثلبة عشقه لأحجار الخليل ((قد عيرتني الفاتنات بعشق أحجار الخليل))، هذا التركيز في إثارة الإيقاع الخارجيّ المتمثل بالقوافي المتلاحقة ((الخليل/البتول/الخجول/الرسول/الحقول))، الذي يمضي إلى تشكّلات إيقاعية داخلية معبأة في الثنايا الإنسانية لوحدات التعبير ((جفرا البتول/المطر الربيعيّ الخجول/أمي وفوق صخورها هبط الرسول/تلد الخناجر في الحقول))، إذ تتفتح عتبة العنوان هنا على صورة مكبرة لها تكشف قناعها وتفسر غموضها، على النحو الذي يلتحم فيه إيقاع الخناجر

المولّدة على الرغم من عنفها وضراوتها، مع إيقاع الهمس والهدوء والخضرة والسلام البصريّ والروحيّ في ((الحقول)) من أجل تحقيق الخصب والحرية والسلام.

شعريةُ الكتابة وفتنةُ التلّقي

يعكس ديوان المناصرة ((رعويات كنعانية))[37] في محطة أساسية من محطات اشتغاله على تمثيل الوعي الشعريّ البحثيّ في الكتابة الشعرية، أي دفع الأدوات والتقانات والإجراءات الكتابية الخاصة بالكتابة الشعرية لتكون موضوعاً للقصيدة، على النحو الذي يؤلف ما يمكن أن نصطلح عليه نظرياً في هذا المقام بـ ((شعرية الكتابة))، وما ينسحب عليه ذلك من اتصال ضروريّ بمنطقة التلقي بوصفها مستقبل الكتابة وهدفها، وما يمكن أن تصنعه من فتنة يشيعها وعي شعرية الكتابة في ثناياها.

ولا شكّ في أنّ المناصرة وظّف ـ على نحو دقيق وفاعل ـ وعيه البحثيّ والنقديّ في تشعير منطقة الكتابة الشعرية، ومعاينة حركيتها التعبيرية بالنظر إلى المولّد الأداتيّ لرذاذ اللغة والمكوّن الثقافيّ لمرايا الصورة.

تقدم قصيدة ((نصائح)) في مشهد بؤريّ خصب من مشاهدها تمثيلاً مركزاً لهذه الفكرة الشعرية، وينطوي هذا المشهد على تماسك حادّ ورصين في تشكيله ورسم صورته الشعرية:

حين تكون الجملة مخفية
بدهاليز الفتنة
أو في قلب الريح
وتكون الجملة ضوءاً يجهل زيت القنديل
لا تشرح أسرار المنديل
بل يكفي أن تترك شيئاً للقال والقيل
يكفي أن تترك للقارئ
نسخة صمت بيضاء
من أجل التأويل.

إذ تطرح الصورة الظرفية بعد ((حين)) صورة خفاء الجملة بأقنعة دوالها واحتجابها عن منطقة التلقي، وحاجة القارئ المنشغل بتجلية الخفاء وكشف الأقنعة وإنهاء الاحتجاب إلى أدوات فاعلة مشحوذة بالوعي والمعرفة والثقافة والذوق والرؤية المنهجية والرؤيا الاستشرافية، لإنجاز كلّ هذا العمل الشاق في رصد مؤهلات استثنائية ليتمكن من الفعل، والمغري لإنعاش الفضول وكشف المحجوب والمستور والغائب.

فـ ((حين تكون الجملة مخفية)) يعني أنها دخلت في مساحة شعرية الكتابة بانزياحها عن الإبلاغية المباشرة وولوجها في بئر المجاز ((دهاليز الفتنة)) وسَورة المتاهة ((قلب الريح)). وحين ((تكون الجملة ضوءاً)) تكتنز بإشراقاتها وانبثاقاتها ويندلع في أفضيتها مهرجان النور واللون، فإنّ فيضها الضوئيّ يبقى كامنا ومهددا بالانطفاء والغياب ((يجهل)) من دون وجود متلقٍ يتصدى للعملية، ويغذي استمرارية الضوء وحركيته وحضوره في الجملة ((زيت القنديل)).

حين يتماثل هذا المشهد للرؤيا الكتابية في النصّ فإنّ شعرية الكتابة تبتعد عن الشروح والتفاصيل ((لا تشرح))، كي يحتفظ الضوء بإشراقته السحرية ويموّن قلبُ الريح عالمَ الجملة بالحركية والتدفق والانطلاق واللعب، وتحث الفتنةُ منطقةَ التلقي ـ بمزيد من الإغراء ـ على مزيد من الاندفاع والتصدّي للحجب والأقنعة وآليّات الإخفاء النصيّ ((أسرار المنديل)).

إذ إنّ الانفتاح الحرّ والحيويّ والديناميّ والحركيّ على منطقة التلقي يجب أن يكون بحجم يناسب ثراء النصّ وخصبه ((يكفي أن تترك شيئا للقيل وللقال))، ولعلّ صورة ((القيل والقال)) هنا تأخذ بعداً إشكالياً في تأويل دلالتها، حيث يمكن أن تكون كلاماً مجانياً لا يتمكن من فكّ شفرات النصّ ويسقط في فخ لغوه، وبوسعه أيضاً أن يملأ المساحة المتروكة له ويشغلها بقراءة مثمرة تنتج فتنتها، وتتحول مساحة ((فسحة صمت بيضاء)) المخصصة للقارئ في منطقة ما من جسد النصّ إلى ساحة لعب له يملؤها بـ ((التأويل))، الذي يفتح الخفاء كاشفاً عن مفاتن النصّ وممسكاً بغوايته ومستمتعا بلذائذه.

في قصيدة ((وجهة نظر)) التي تعبّر عتبة عنوانها عن نوع من الكتابة المؤجلة والمعلّقة في الذهن والمرشحة للتعبير عن موقف، عبر حركية تنمو أولاً في حيّز التشكل الذهنيّ ثم تتحول إلى كتابة أو قول، تكتسب شعريتها وحضورها الفاتن في منطقة الآخر في سياق ما تنطوي عليه من مقولة وما تنسجه من أسلوب وما تحققه من تشكيل.

تقف أنا الشعر في هذه القصيدة في منطقة وسط بين قائل يزوده بمنطلقات وحيثيات وموجهات وأصول وجهة النظر، ومتلقٍ ينتظر تبلور الفكرة للبوح بوجهة النظر من أجل تلقيها والتفاعل مع مكوناتها:

قال لي
وهو يومئ للبحر: أكتب عن البحر
عن زبد البحر
أكتب على صخرة من رخام
بقايا الكلام

تصف الأنا الحركة المسرحية للقائل بعد انبثاق المقول منه ((قال لي/وهو يومئ للبحر))، إذ يتضمن المقول دعوة الأنا لإنجاز كتابة مائية/بحرية وما فوق مائية/بحرية ((أكتب عن البحر/عن زبد البحر))، تستخدم أرضية كتابية قوية جداً في تشكيلها ((أكتب على صخرة)) قابلة للنحت ((من رخام))، يكون بوسعها احتواء ((بقايا الكلام)) لأنّ الجزء الأعظم منه مغيّب ومسكوت عنه ومركون في منطقة مظلمة من الذات الإنسانية.

تتطور حركة القائل المسرحية وتأخذ بعداً رومانسياً تتحول فيه الكتابة إلى دراما إنسانية مصوّرة أمام بصر الأنا الشعرية وبصر التلقي معاً:

قال لي
وهو يومئ للنرجسة
إنها الآن تحمل في كفها دفتر المدرسة
وموضع غمازة الخد
انظر إلى قبلة التوت
انظر إلى مشية الفارسة

فوق هذا السياج الحرام

فالـدوال المؤلفـة لمقدمـة الصـورة ((يـومئ للنرجسـة/تحمل فـي كفهـا/دفتر المدرسة/موضع غمازة الخد)) تمهد لاستكمال حلقات الصورة، عبر دعوة كاميرا البصر لتلقيها ((انظر/انظر)) وهي تتوجه بعدستها نحو ((قبلة التوت/مشية الفارسة/فوق هذا السياج الحرام)).

يتكشف القائل عن قارئ آخر يقف في الطرف الأيمن من أنا الشاعر، حيث يقف القارئ المنتظر في طرف التلقي الأيسر بانتظار فتنة الكلام:

قال لي إنه قارئ الضد
أكتب عن الهامشيين
في آخر السطر
أكتب عن الخنفساء
وهي تدخل في الليل فوق سريرك
تهرش أطرافك الواهية.

إنّ القارئ الضد يدعو أنا الشاعر إلى هجر القضايا الكبرى بتقليديتها الصارمة التي استهلكت أكثر من نصف حياة الشعرية العربية، والالتفات إلى الهامشيّ والمهمش والمقموع والمسكوت عنه ((الهامشيين في آخر السطر/الخنفساء...0)) الذي بوسعه أن يغذي الكتابة بشعرية طريفة غنية غير مستهلكة، وأن ينجز في منطقة التلقي فتنة جديدة.

يوازن بعد افتتاح ((وجهة نظر)) أخرى في مشهد الشعرية بين صورة الهامش المنطوية على حيثيات جمالية وإشراقات حيوية وإنسانية مدهشة، تموّن الكتابة بالشعرية، والتلقي بالفتنة، وصورة المتن المشغولة أبداً بالتزييف والكذب والنفاق والادعاء والمراوغة:

قال لي ـ وهو يومئ للراعية:
عن القزّ والنحل، أكتب عن الساقية
ـ أراهن لن تتعب الماشية
في مكاتبها الأبنوس تنمُّ لكي تطعم المتعبين
قال: وانظر لقبعة الجنرال الموشاة بالمادحين
عن الطبل والزمر
أكتب عن الحاشية.

إذ تتعامد الدوال في مواجهة بعضها في منطقة الكتابة وما تعكسه على منطقة التلقي، فـ ((الراعية/القزّ/النحل/الساقية/الماشية/الأبنوس/المتعبين)) تقف على الضدّ من ((قبعة الجنرال/الموشاة/المادحين/الطبل/الزمر/الحاشية))، وتفضي هذه المواجهة إلى ((وجهة نظر)) تشتغل شعرية الكتابة على تحريرها عبر ظهور صوت الشاعر وتجلّيه في فضاء القول:

قلت: مهلاً
تشعلق قلبي طيور الخيام
أخي أيها الثلج في طرقات النعاس
أخي، ترجموك إلى كومة من عظام

وأنا يانع مثل نعناع مريام
صعب المرام

بحيث تتمظهر شعرية الكتابة في مقول الشاعر الذي ينتهي إلى إنجاز وجهة نظره عبر طلب التروي ((مهلاً))، وتصوير المشهد تصويراً كلياً ودقيقاً في منطقة الهامش ((تشعلق قلبي طيور الخيام/أخي أيها الثلج...))، حتى الوصول إلى حالة السهل الممتنع ((أنا يانع مثل نعناع مريام/صعب المرام))، الإشكالية الجدلية التي تمنح الكتابة شعريتها والتلقي فتنته في ظلّ ((وجهة نظر)) جديدة تحتويها قصائد الشاعر في مرحلة تطوره هذه.

تتدخل قصيدة ((رذاذ اللغة)) على نحو مقصود وفعّال في صلب عملية تحديد شعرية الكتابة، بوصفها ((قصيدة نثر)) تسعى إلى تحقيق فتنة تلقّيها بتغريدها خارج أغصان شجرة العائلة، بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من تمرّد ونعي للتمسك المتطرف الأجوف بالإقامة الدائمة المستكينة في فيء هذه الشجرة التي لم تعد تثمر كما يجب.

ربما كانت عتبة العنوان ((رذاذ اللغة)) بتسميتها الاستعارية المدهشة ـ التي استعرناها لتكون جزءاً من عنوان قراءتنا ـ تمثل رمزاً للخروج على تقاليد العرف الشعريّ السائد، بنمطيته وسكونيته وضيق أفقه في الشعرية العربية ـ مقولة وكتابة ـ ومغادرة بيت الطاعة.

يتطاير رذاذ هذه ((اللغة)) الجديدة على مرايا الصور كلها ليؤلف حركية تعبير شعريّ مختلفة تتجسد بوصفها بياناً شعرياً يكتبه الشعر ذاته.

تفتتح الصورة الأولى مسلسل الرثاء للغة القديمة التي فقدت جزءاً كبيراً من حركية تعبيرها الشعريّ ولم تعد صالحة للعصر:

أحدّق في النص الرصين كأجدادنا
كل لفظة ملونة بالكحل يرفعونها
يرفعونها على أعلى الهودج
يزفونها بالطبل والأهازيج
يقولون لها: تباركت فتصبح مباركة
ثم
ينسون أنهم من قال ذلك
كانوا طيبين
إلى درجة الهبل.

إذ إنّ احتفال السلف الشعريّ ((أجدادنا)) بوهم ((النص الرصين)) القائم في تشكيل رصانته الموهومة على ((لفظة ملونة بالكحل يرفعونها))، مرة ((على أعلى الهودج))، ومرة ((بالطبول والأهازيج)) ليباركوها ثم ليدرجوها في سجل الذاكرة، على النحو الذي تصل فيه طيبتهم إلى درجة ((الهبل)) وهم يرسمون صورة تقليدية للرصانة التي لا تناسب الشعر في الأوقات كلها.

تواصل الصورة الثانية تفعيل مرآتها باتجاه تعميق صورة الرثاء بإظهار صوت اللغة الجديدة الذي يباشر عملية الموازنة والمضاهاة:

حين أتدحرج من أعلى تلهفي

أجدهم عادوا
ولم يصلوا قمة الشبق
كالبراميل الفارغة
يتدحدلون على ظهور الخيل المطهمة
تُنهر بالأقدام والكرابيج.
ـ لا يتحرك اللسان فيهم
إلا أن حرّكهم عن بعد
مقطوع اللسان
أو مجدوع أنف
أو سيد غريب

إنّ صوت اللغة الجديدة يمارس شهوته في التمرد بحثاً عن حرية التعبير بعيداً عن ضغط الرصانة الجوفاء ((أتدحرج على أعلى تلهفي))، ومن أجل هدف أخفقت اللغة القديمة في بلوغه ((أجدهم عادوا/ولم يصلوا قمة الشبق))، فهدف الوصول إلى إيروسية اللغة يتحقق عبر طريق مغاير يضمر الخصب والامتلاء والحركة الحية الحرة النابعة من الجوهر، والمعنى الذي ينجز بأدوات الجسد وفعالياته نفسها لا بأدوات مستعارة مأخوذة من أجساد غريبة ومعاقة ((مقطوع لسان/مجدوع أنف/سيد غريب)).

في الصورة الثالثة يعرض الصوت الجديد مشهد الجريمة التي تحصل شعرياً بحق اللغة حيث يتعرض رذاذها الذهبيّ للحجب والتغييب والتدمير:

فلمن أشكو؟!!!.
إن كان الوأد اللغوي يتم صباحا
حين تكون التفعيلة غاضبة في الغابة
التفعيلة مثل عروس تتجلّى
في ليلة دخلتها الأولى
فأقول هنا أجد أصلي وفصلي وشجرة عائلتي
لكن.. حين أغازلها
أتمحّك بين جدائلها
أجد التفعيلة مثل مجربة سئمت أيام الفتنة
أجد التفعيلة مغبرة في رفوف القاموس
أشعر أن مفازات وطحالب بحرية
توقف تدفق رغباتي
اشعر أنني لابدّ أن أدفع
ثمن المهارة.

فـ ((الوأد اللغوي)) الذي يحصل باسم ((التفعيلة)) بوصفها شكلاً مجرداً من أشكال الرصانة الشعرية، حين يحتفي بها بعيداً عن قوتها الشعرية وحركيتها الإيقاعية في أعماق الدلالة، وتكتفي بانتسابها الاسميّ المجرد إلى ((أصلي وفصلي وشجرة عائلتي)) على النحو الذي تعجز فيه عن مغازلة الصوت الجديد والاستجابة لإثاراته وإشاراته السيميائية

الإيروسية، لأنها ((مجربة سئمت أيام الفتنة)) وهي ((مغبرة في رفوف القاموس)) وتعيق حركية التواصل الإبداعيّ المستمرّ للعبور إلى لذة أخرى ((مفازات وطحالب بحرية/توقف تدفق رغباتي))، مما يتوجب المغامرة لاجتياز حاجز ((الرصانة)) نحو العبث واللعب الحر لاستيلاد متع نصية، تليق بما ينطوي عليه هذا الصوت من طاقات ثرية لا سبيل إلى كبتها ((أشعر أنني لابدّ أن أدفع ثمن/المهارة)).

هذا الصوت بديل شرعيّ وضروريّ للصوت القديم الذي فقد صلاحيته النظرية ونفدت مؤونته التعبيرية:

أنظر للإيقاع السري بين علامات الترقيم
بشفقة ملغومة بالحقد
حين يكون النص تراكيب كارتونية
نص بلا لغة
أو قنديل
أو سراج غولة
بلا قنافذ ولا نوافذ
وبلا أحجار كريمة
لم يتبلل برذاذ البحر

إنّ نصّ التراكيب الكارتونية نصّ عاجز ((بلا لغة)) فلا يتمكن من التعبير، وبلا ((قنديل)) فلا يتمكن من الإضاءة والإشراق، وبلا ((سراج غولة)) فلا ينطوي على أسطورة وخرافة، وبلا ((قنافذ)) فيعجز عن الحركة والإثارة وقذف المتلقي بالسهام التحريضية الملونة، وبلا ((نوافذ)) فهو مغلق وميت لا تدخله رياح الآخر، و ((بلا أحجار كريمة)) فلا يعد بالثراء والزينة، وهو يابس وخشن لأنه ((لن يتبلل برذاذ البحر)).

من هنا يصبح مناسباً وضرورياً أن تنهض المغامرة من كمونها لتجترح فضاءها، وتفرض ألوانها، وتعبر عن حنينها إلى الجدّة والحداثة:

حينئذٍ
يحق لحبة التين مثلاً
أن تغتسل مساء بأغاني السنونو
ويحق لشمس لاهبة أن تغطس في النبع
يحق للظلال الرمادية أن تكون شمالية
يحق لفتاة أن تمشط شعرها القرنفلي
ويحق لي أن أبكي وحدي
دون حسابات الريح

ففي هذا الوقت المشحون باحتمال ولادات جديدة تخالف الأشياء عاداتها بعد أن تكتسب حقاً شرعياً في إظهار ما تختزنه من حركية تعبير مغايرة، إذ ((يحق لحبة التين مثلا/أن تغتسل مساء بأغاني السنونو)) لتغيّر شكلها وطعمها ولتكون أكثر سحراً وإغراء لإغواء الآخر، ((ويحق لشمس لاهبة/أن تغطس في النبع)) لتتخفف من حرارتها وتعدّل من مزاجها على نحو أكثر لياقة وعذوبة في مواجهة الآخر، و ((يحق للظلال الرمادية/أن تكون

شمالية)) لتجمع الجهات كلها في رحيل مشترك نحو حفل الغياب المشحون بحضور قادم في حلم الآخر، و ((يحق لفتاة/أن تمشط شعرها القرنفلي)) لتبدو أكثر جمالاً واستدعاء وتحريضاً لرغبة الآخر، ((ويحق لي أن أبكي/وحدي/دون حسابات الربح)) حتى يبدو الفضاء أكثر حرية وانفتاحاً للوصول غير التجاري إلى الآخر.

وهو ما يرفع اللغة إلى صورة سحرية يذوب فيها الشاعر وتذوب فيه للوصول إلى الذروة، التي تقف في قمة اللحظة الخاطفة التي تنجز الشعر في عملية سحرية غامضة وأليفة وساخنة:

ـ الذوبان هو الذروة في قاع البحر
الأصل رذاذك حين نكسدر معاً
مشتبكين
على شاطئ الدهشة النهرية
أو أن نتراكض في غابات اللغة المشتبكة
أو حتى في غرف الفندق.

إنّ الوحدات المؤلفة لهذه الصورة هي الأدوات الأساسية المشكّلة لرؤيا القصيدة الجديدة ((الذوبان/الذروة/قاع البحر/رذاذك/شاطئ الدهشة البحرية/غابات اللغة المشتبكة)) بمعانيها الشعرية ذات الحساسية الطريفة والفريدة، التي ترتفع بالصور الأخرى التي تبدو شديدة الواقعية مثل ((نكسدر معا مشتبكين/حتى في غرف الفندق)) إلى حالة شعرية خاصة تشعرن الواقع وتضخّه بألوان أخرى تصنع منها فسيفساء ساحرة.

وحين تمسك أنا الشاعر بزمام المبادرة الشعرية فإنها تتحول إلى راوٍ أسطوريّ يتلاعب بمقدرات الحكاية الشعرية، ويخوض بها في مياه بكرٍ ومغامرة بكرٍ ويعيد ترتيب الأشياء والرؤى والموجودات على نحو جديد ومبتكر، لا سابق له في شكله وحضوره ودلالته ومعناه:

(ألعب باللغة كالبدوي في المدن الكبرى
مثل خليلي أو حمصي في طوكيو
ألعب باللغة، أصهرها وأنقيها
مثل العمال في مصانع الحديد والصلب
في حلوان
أمسك بالمخطوطات المشبعة بالتكرار
انعفها في النهر مثل هولاكو.)
أتأمل لذة التأمل تحت الصفصافة
كالعصفور
حين يكون الأخضر تحت بطانتها
أبيض مثل زبيب مخفي في عين الشمس
أو
أركض باللغة كما يركض الرعيان في الوديان
أرسم واشم قبيلتي وعلاماتي ودخاني

على أغنام اللغة البيضاء
أمسح السطور إن كانت غامضة
أو إن كانت واضحة أيضا
وأصنفها ثم أفكفكها
ثم أعريها من سحري
أطارحها الغرام في ظل عوسجة هرمة
أو
أختار مكاناً مذرياً
في غابة قصب النهر:

إذ تنهض المنظومات الفعلية بمستوياتها المختلفة ومديات عملها المتنوعة ((ألعب/ألعب/أصهرها/أنقيها/أمسك/أنعفها/أتأمل/أركض/أرسم/أمسح/أصنفها/أفكفكها/أعريها/أطارحها/أختار)) بمهمة إدارة العملية الشعرية خارج القياسات، سواء على صعيد موضعة المكان، أو تحريك الزمن، أو إعادة تأثيث المفردات، أو تداول الأفكار والمعاني، أو تشكيل اللقطات والمصورات الشعرية، من أجل استيلاد بلاغة شعرية جديدة وفقهٍ شعريّ جديد من رحم البلاغة القديمة والفقه الشعري القديمين.

يتيح هذا مجالاً شعرياً أرحب للعمل بحرية في فضاء زمكانيّ قابل لأيّ فعل مناسب من دون قيود أو تابوهات، تحد من انبثاقاته الخلاّقة باتجاه إنتاج شعرية صافية وصاخبة في آن:

البعض يفضل مقهى في حارة البحر العتيقة
البعض الآخر يهوي الورق المفتوح
كيما يظلل الفيروزباي وابن منظور
فإن استجابت لي يا هذا دون موانع
كان به
لكن إن رفضتني
أعطيت لها موعداً في دفتر ملاحظاتي
لا بأس بأن تزعم أن مواعيدك مزحومة
لا بأس..
ومن أجل التضليل
أن تشرب نصف الأقداح
أو أن ترمي سيجارتك بعد أول شفطة
لا بأس ولكن
اترك بابك مفتوحاً للقاء مفتوح
حتى لا تعتقد اللغة بأنك عاشق مبتذل

بالمعنى الذي يعطي فرصاً كثيرة للاحتمال ((لا بأس بأن تزعم...0/لا بأس.. أن تشرب/لا بأس ولكن))، إلّا أنه في كلّ الأحوال يقيّدها باستدراك ضروريّ وحتميّ ((لكن))، يضع الفاعل الحامل للحكاية الجديدة ومتطلباتها التشكيلية الضرورية في موقع مثاليّ تثق فيه

اللغة وتتيقن عبره من مصيرها ((أترك الباب مفتوحا للقاء مفتوح/حتى لا تعتقد اللغة/بأنك عاشق مبتذل))، لأنّ العاشق المبتذل هو العاشق التقليديّ القديم صاحب البلاغة الشعرية القديمة والفقه الشعريّ القديم.

بهذا تكون الصورة ((الذرويّة)) التي يسعى رذاذ اللغة إلى إيجادها وإلفات النظر إلى قوة حضورها، في اللقاء الأسطوريّ الحاسم بين الشاعر واللغة ماثلة وقابلة للتمحور السرد ـ دراميّ في المشهد المعدّ للتصوير:

حين تقابلها في خلاءٍ مغلق
حاول أن تسترخي
فكك أوتارك والأسنان الفضية
أترك للروح حقولها الشاسعة
أما حين يلتف الساق على الساق
وتصرخ اللغة الجامحة بحرقة
لقد عصرتني بما فيه الكفاية
قل للمهرة: لا حدود لألفاظي
لا عقبات أمام اندفاعاتي وصراخي وتقلباتي
أنا الفتنة الكبرى والحسد الناري
أنا شهيق الرغبات المرة
أنا غضب البحر وموج الأعالي
شهيداً في بحر اللغة
أسقط من فوق حصاني
رغوة تنجب قمراً كنعانياً
قدام الدار
فيه خصائصك الأرضية
وفي عناصر أوهامي

إنّ هذه الصورة المحتشدة بأقصى درجات التوتّر السرديّ والتمظهر الدراميّ والتجلّي الشعريّ والانفتاح التشكيليّ، تكتظّ بحركية تعبير هائلة تنفذها منظومات الدوال على نحو عميق التداخل والتمازج والتضاد، وتحت فضاء إيروسيّ بالغ الضغط والعنف والصيرورة، فالدعوة للاندفاع والصراخ والتقلّب التي يجب أن تتمتع بها الدوال أمام ((المهرة)) تنفتح على أنوية شعرية عارمة لا تحدّها حدود ((أنا/الفتنة الكبرى/الحسد الناري/شهيق الرغبات المرة/غضب البحر/موج الأعالي))، وصولاً إلى ((شهيداً في بحر اللغة)) منغمراً برذاذها السحريّ العجيب، الذي يتحول فيه اندماج الشاعر باللغة إلى ((رغوة تنجب قمرا كنعانيا)) تأخذ من التجربة الواقعية الحية ((خصائصك الأرضية))، ومن فتنة المتخيّل ((عناصر أوهامي))، لتسير في درب الخلق المختلف.

بعد أن يصبح الفضاء صافياً ومشرقاً في عالمه الجديد ينتهي الصخب إلى هدوء خصب محمّل بالشعرية:

فلنكسر هذا القوس

ولنفتح أفقا يتهدل مثل ظفائرك على النهر
قالت لي: يكفي كذباً يا هذا وادخل في الجملة
دون مقدمة وبهار وتوابل
كسيل...
ودخلت حديقتها
مثل رذاذ.

ويدخل الشعر في الجملة بلا بهرجة ولا مساحيق ولا مقبّلات ((دون مقدمة وبهار وتوابل)) باندفاع حرّ ((كسيل))، يرتفع بالحال الشعرية إلى ذروة عطائها وشفافيتها ((مثل رذاذ)) بين شعرية الكتابة وفتنة التلقي.

القصيدةُ المركّزةُ: تكثيفُ الرذاذ اللغويّ واختزالُ المجال الصوريّ

يمكن القول إنّ الشاعر عز الدين المناصرة شاعر مجرّب من طراز متقدم، فهو لا يدع مجالاً شعرياً متاحاً أمامه إلا ويخوض فيه بحثاً عن شكل أمثل يستوعب قضايا التجربة وآفاقها ويتمثل معطياتها وطبقاتها، ويعبّر في الوقت نفسه عن أسلوبية شعرية خاصة.

لعلّ قراءتنا سعت عبر الإضاءات السابقة إلى رصد حركية التجريب وسبله لكشف قوانينه الداخلية وقواعده الفنية دائمة التطور والتجديد والتحديث، وسنجتهد في أن تكون المنتخبات ميداناً نقدياً آخر لاحتواء طرز التجريب وأشكاله في تجربة المناصرة.

إنّ القصيدة المركزة بأنموذجها القائم على تكثيف رذاذ اللغة واختزال المجال الصوريّ إلى أقصى الحدود القابلة لإبقاء حركية التعبير في فضاء الشعر، ظلت هاجساً تجريبياً مهماً في شعرية المناصرة حتى وهو يكتب القصيدة الشاملة ذات البعد الدراميّ والملحميّ، إذ تكتنز معظم قصائده بحساسية اللقطة الشعرية التي تنهض على تركيز الأدوات والتقانات وكادر العمل كافة، في حيّز لغويّ ذي طاقة تعبيرية متفجرة في حركيتها وعنفوانها.

وإذا كانت الدواوين السابقة قد حفلت بأشكال متعددة ومتنوعة من تجربة القصيدة المركزة، فإنّ قراءتنا شاءت أن تعاينها وترصدها في ديوانه الأخير ((لا أثق بطائر الوقواق))[38] لأنه حظي بروح تركيز عالية، كان رذاذ اللغة فيه كثيفاً جداً ومرايا الصورة تدفع حيوات التشكيل الشعريّ إلى منطقة تعبير حساسة في حركيتها البؤرية الذاهبة إلى حالات التركيز.

تعكس مرآوية قصيدة ((لا تقل للشجرة)) بريقاً شعرياً حكائياً ينبعث أساساً من ثريا العنوان، فالجملة العنوانية المنفية تحدد مساراً قولياً محجوباً لحوار الطبيعة ومناجاتها في أنموذجها الأبرز ((الشجرة))، بوصفها عنواناً رحباً وشامخاً ومرتفعاً ودائم العطاء.

وإذا كانت جملة العنوان ناقصة على صعيد تشكيلها الدلاليّ والحواريّ والإيحائيّ، فإنّ نقصها ينطوي على إغراء بِحثّ المتلقي ودفعه وتحريضه على مواصلة البحث لسدّ النقص واستكمال صورة العتبة، ومن أجل تكريس هذه الصورة فإنّ منطق العنونة اللفظيّ يتكرر في مستهل المتن الشعريّ ليباشر حركيته التعبيرية في الاستكمال الدلاليّ:

لا تقل للشجرة

أيّ أغصانك أجمل
إنما مشّطْ لها الروح
وأهداب الرموش
وتغزّل

فالمقول الذي كان معلّقاً في نقص العنوان وفراغاته التي تحتاج إلى ملء وإشباع هو السؤال الذي توصي عتبة العنوان بعدم حصوله ((أي أغصانك أجمل))، وحتى هذا الاستكمال يبقى ناقصاً وبحاجة إلى فضاء استكمال آخر يبرر إبقاء السؤال مغيبا ومسكوتاً عنه.

لتأتي الانعطافة الاستئنافية ((إنما)) وهي تحمل حلاً يملأ الفراغ ويسد النقص ويعلل السبب ((مشط لها الروح وأهداب الرموش))، إذ يتحول القول إلى نشاط روحيّ ذي نزعة إنسانية تنتج عاطفة تعبيرية ظاهرة ((وتغزل))، على النحو الذي يحيل فيه الفعل المعطوف على سابقه ((وتغزل)) الفضاء الوصفيّ الطبيعيّ الوصفيّ إلى فضاء بشريّ أنثويّ تتحول فيه ((الشجرة)) إلى ((أنثى))، ولاسيما أنّ ((الشجرة)) تحمل كلّ صفات الأنثى وأن ترميزها لا يحتاج إلى عناء شعريّ كبير وعميق وواسع.

فالشجرة/الأنثى كيان جميل بكليته وكماله النسبيّ لا يحسن تفرقة أجزائه إلى كيانات متفاوتة في قدرها الجماليّ، والرائي/العاشق يحرك روحه وجسده ليعبّرا تعبيراً حركياً يختزل الأشياء ويكثفها، ويمركزها في لحظة خاطفة حرة تباشر شعريتها وكينونتها الجمالية من قلب البؤرة.

في قصيدة ((شفتاها)) ثمة توصيف تعريفيّ مركّز ينهض على مجموعة من الانطلاقات التعبيرية الشعرية، التي تؤلف حركة داخلية دائبة ذات حساسية شعرية عالية بين محاور النصّ:

شفتاها من لهيب ودهاليز دروب ونصوص
وأنا العطشان تحت المقصلة
فلماذا حين تومي ويجافيني القميص
لا يجيب البرق عن أسئلة منفصلة

تتمثل الانطلاقة الأولى في الصورة التعريفية لـ ((شفتاها)) وتتضمن ثلاثة عناصر، العنصر الأول ـ ناريّ ـ يحيل على سؤال إيروسيّ ((لهيب)) ويختزن حركة متوترة على قدر كبير من الاستدعاء والإغراء والحساسية الجنسية المحركة لصورة الجسد. والعنصر الثاني يحيل على سؤال الغموض والتيه في طبقات باطنية لا يمكن كشفها والتوصل إلى عوالمها السرية بسهولة ((دهاليز ودروب))، تتمركز على رؤى حكائية معلّقة في ظلال الذاكرة. والعنصر الثالث هو العنصر النصيّ الذي يرتفع بلذته المتمظهرة هنا إلى مستوى فعل الجسد ((نصوص)).

تعمل العناصر الثلاثة على فعالية تركيز عالية ونشيطة تكثف وحدات اللغة في بقع صورية ذوات مجالات مختزلة جداً.

أمّا الانطلاقة الثانية فإنها تنبثق من منطقة أنا الشاعر الموازية للانطلاقة الأولى والمحاكية لها ((أنا العطشان/تحت المقصلة))، إذ تنفتح على حاجة مركزية للعناصر الثلاثة فيها من أجل إطفاء العطش والخلاص من المقصلة والتوصل بالحياة من جديد.

لكنّ هذا التناظر بين الانطلاقتين الصوريتين يؤلف حواراً تشكيلياً مقطوعاً يتصل بالانطلاقة الثالثة، التي يشرع سؤالها بملء فراغ الموازاة وإشباع رغبة التناظر بحركية تواصل تعبيرية، تنقل الحال الشعرية من المشهدية الصامتة إلى لغة الفعل المشتركة في الميدان الشعريّ.

فالسؤال الزمني ((لماذا حين تومي)) المشحون بالاستدعاء الإشاريّ السيميائيّ بمكانيته المتوترة والمتحفزة ((ويجافيني القميص))، لا يحصل على إجابته الخاصة في عمق الإشارة المكتظّة بالضوء الخاطف ((لا يجيب البرق))، على النحو الذي يبقي فيه التناظر عنوانا لأسئلة الانفصال ((عن أسئلة منفصلة)).

الرغبة في تواصل الانطلاقات الثلاث وتمركزها في منطقة عتبة العنوان وما تفضي إليه من إيحاءات ((شفتاها)) تظل محكومة بالمشهدية المقطوعة، فتبقى الأسئلة مشرعة والتعريفات منغلقة على نماذجها التعبيرية، ويتلبث التوتّر الشعريّ سيدا للموقف بحيث تبدو عملية تكثيف الرذاذ اللغوي واختزال المجال التصويريّ بصرية وحسية، داخل مشهد متقشّف في فضائه ومحدود في حلم تواصله لا تتقاطع فيه الانطلاقات ولا تتجانس على النحو المطلوب.

تقوم القصيدة المركزة في مقوّم جوهريّ من مقوماتها على بنية درامية في تشكيلها الدلاليّ، ففي قصيدة ((خرابيش)) ذات العتبة العنوانية المفتوحة على فضاء تنكيريّ ـ جمعيّ يحيل على الطفولة والعفوية وحلم الكتابة والرسم، ينقسم المتن الشعريّ في القصيدة على مرحلتين تكوينيتين متداخلتين تقود إحداهما دراماياً إلى الأخرى.

في المرحلة الأولى يحكي السارد الشعريّ الذاتيّ حكايته المستمدة من روح عتبة العنوان وتجلياتها:

مرة...
خربشت فوق الحائط المجنون،
في السور السفيه
جملة في الحب، تمشي
مثل أغصان الموشح.

يتركز التشكيل الحكائيّ في مجموعة طبقات متداخلة يتطور عبرها فعل الحكي، فمن خلال التركيز الزمكانيّ الذي تبلوره مفردة ((مرّة)) ـ في إحالة المشهد على الذاكرة السردية ـ ينطلق فعل أنا الراوي المجسد لشكل العنونة ((خربشت))، ليمارس طفولته الكتابية الحرة الانفلاتية في مجال مكانيّ استعاريّ ((فوق الحائط المجنون)) يتلاءم مع معطيات الفعل وتجلياته.

ثم يتّسع المجال المكانيّ بإضافة ظهير ساند يشتغل في حدود الشكل الاستعاريّ نفسه ((في السور السفيه))، حيث تنفتح ـ الخربشة ـ على أنموذج كتابيّ نوعيّ ((جملة في الحب)) يدخل في فضاء الاستعارة بحركيته التعبيرية المتجهة إلى تكثيف رذاذ اللغة واختزال المجال الصوريّ ((تمشي مثل أغصان الموشح))، ويمنحها التشكيل التشبيهيّ بعداً إيقاعياً حيوياً يتصل بالجذور.

أما المرحلة الثانية التي تؤلف فضاءها في دائرة زمنية لولبية فإنها تندفع درامياً لاستكمال صورة الحكاية:

في صباح،
كان في اليوم الذي كان يليه
جئت كيما أقطف الموّال من زهر تفتّح
كانت الحيطان ترشح

إلّا أنّ الوصول إلى حلم إنجاز البعد الإيقاعيّ في الحكي ((أقطف الموّال)) بعد تفتح زهرة ((جملة في الحب)) المشبهة بـ ((أغصان الموشح))، يصطدم بمفارقة زمكانية يصاب فيها المكان بالزكام الحسيّ، وقد تحوّل من مفرد في المرحلة الأولى ((الحائط المجنون)) إلى جمع في المرحلة الثانية ((الحيطان))، مستمدة بعدها الاستعاريّ ـ الجماليّ أيضا من موحيات الفعل ((ترشح)) وكأنّ صفة ((المجنون)) بوسعها تشظية الموصوف وفتحه على صيغة الجمع.

لا شكّ في أنّ مظاهر التركيز والتكثيف والاختزال والتمحور والتبنين والتبئير تشتغل في الدوال كلها، وتصنع هاجساً دلالياً موحّداً يفيد من تقانة المفارقة للوصول بالنصّ إلى أقصى حالات طاقته التعبيرية السيميائية. وحتى بعض قصائده ـ من غير قصائد التوقيعات ـ تتمركز في مقاطع معينة وتتبنين بوصفها قصائد مركزة داخل الكيان التشكيليّ العام للقصيدة الواحدة، تتمتع بالمواصفات نفسها التي تتمتع بها القصائد المركزة المنفردة وتزيد عليها في أنها تلبي حاجات القصيدة الأم أيضاً.

ففي قصيدة ((مكاناً أكنعس فيه)) ـ على سبيل المثال ـ ثمة تمركزات شعرية تتمحور حول ذواتها الموضعية بتكثيف عالٍ لرذاذ اللغة واختزال نوعيّ في المجال الصوريّ، فتشتغل موضعياً داخل أنموذجها المركّز، وكلياً داخل التشكيل العام للقصيدة في وقت واحد:

هكذا أيها الشعراء
هكذا أيها الأصدقاء العسس
أشعل القلب نيرانه
قرب ماء السماء
فانتحى جانباً في الليالي الطويلة
قبل اتخاذ القرار
ورمى روحه
في قفص

إذ تبدأ بإعلان إشاريّ نحو منادى مقصود بعموميته في السطر الأول ((هكذا أيها الشعراء))، ومقصود بخصوصيته الموصوفة في السطر اللاحق ((هكذا أيها الأصدقاء العسس)). بعد هذا الإعلان تنبثق الحكاية من سرد الراوي الشعريّ الذاتيّ المعلّق على نحو تاريخيّ وجغرافيّ وانتمائيّ في مسلّة العنوان ((مكاناً أكنعس فيه))، اعتباراً من فعل الإشعال المقترن بالضوء والنور والسخونة ((أشعل القلب نيرانه)) والمتمركز في مكان مجازيّ في دلالته التاريخية والشخصانية ((قرب ماء السماء))، على النحو الذي يرتد فيه ـ البطل ـ

((القلب)) مكاناً وزماناً ((فانتحى)) ليستقر في حيّز غير مستقل ((جانباً))، يلخّص الزمن الممتد ((الليالي الطويلة)) على تخوم نضج الحكاية ((قبل اتخاذ القرار)).

ثم ليفصّل في لحظة شعرية لاحقة صورة المكان ((ورمى روحه في قفص)) لاجئاً إلى أقصى حالات التمركز والسجن والحصار والحجب، منفصلاً عن الفضاء ومختزلاً المجال الصوريّ إلى أضيق منطقة تشكيل ممكنة.

هوامش الفصل الأول

(1) الشاعر صلاح عبد الصبور، مصر، 1968، وينظر الغلاف الثاني لديوان ((يا عنب الخليل)) الصادر عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط6، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.

(2) م. ن.

(3) د. سهير القلماوي، مصر، 1968، م. ن.

(4) د. الطاهر أحمد مكي، مصر، 1969، م. ن.

(5) الناقد محي الدين صبحي، مجلة (الطليعة)، دمشق، 1 / 11 / 1969، وينظر م. ن.

(6) الشاعر محمد عمران، جريدة (الثورة)، دمشق، 25 / 4 / 1970، وينظر م. ن. وينظر أيضاً ما قاله الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في القضية ذاتها، مجلة (فلسطين الثورة)، قبرص، 15 / 6 / 1985.

(7) د. علي عشري زايد، مجلة (فصول)، القاهرة، أكتوبر، 1980، وينظر م. ن.

(8) كلود روكيه (مدير دار سكامبيت الفرنسية) في حفل تكريم المناصرة في مدينة بوردو مساء 29 / 5 / 1997، وينظر الغلاف الثاني لديوان ((قمر جرش كان حزينا)) الصادر عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار ابن خلدون، بيروت، 1974.

(9) ثقافتنا بين نعم ولا، د. غالي شكري، دار الطليعة، بيروت، 1972، وينظر الغلاف الثاني لديوان ((الخروج من البحر الميت)) الصادر عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار العودة، بيروت، 1969.

(10) د. صلاح فضل، جريدة (العرب اليوم)، عمان، 1998، وينظر م. ن.

(11) د. إحسان عباس، 1993، الغلاف الثاني لديوان ((لا أثق بطائر الوقواق)) الصادر عن دار مجدلاوي، عمان، ط3، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن بيت الشعر واتحاد كتاب فلسطين، القدس، 1999.

(12) حظي شعر المناصرة باهتمام نقدي وأكاديمي واسع، وكان آخر ذلك أطروحة دكتوراه للشاعر والباحث العراقي فيصل القصيري بعنوان ((بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة))، قدمها لكلية الآداب في جامعة الموصل ونال عليها درجة الدكتوراه بتقدير (ممتاز)، وكان لنا شرف رئاسة لجنة مناقشتها، وصدرت عن دار مجدلاوي عام 2..6.

(13) شعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2...: 331.

(14) م. ن: 184.

(15) م. ن: 82.
(16) م. ن: 551.
(17) م. ن: 308.
(18) م. ن: 625.
(19) م. ن: 678.
(20) م. ن: 685.
(21) م. ن: 435.
(22) م. ن: 451.
(23) م. ن: 515.
(24) م. ن: 584.
(25) م. ن: 488.
(26) م. ن: 235.
(27) م. ن: 82.
(28) م. ن: 51.
(29) م. ن: 73.
(30) يا عنب الخليل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط6، 2..4.
(31) الخروج من البحر الميت، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2..4.
(32) قمر جرش كان حزينا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 2..4.
(33) بالأخضر كفنّاه، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5: 238. يتكرر ((الأخضر)) بصفته اللونية المباشرة وبتنويعاته الصرفية واللغوية ((194)) مرة في الأعمال الشعرية للمناصرة، بواقع ([51]) مرة في ديوان ((بالأخضر كفنّاه))، و ([34]) مرة في ديوان ((يا عنب الخليل)) و ([22]) مرة في ديوان ((جفرا))، و ([19]) مرة في ديوان ((قمر جرش كان حزينا))، و ([18]) في ((رعويات كنعانية))، ويتساوى ديوانا ((الخروج من البحر الميت)) و ((لا أثق بطائر الوقواق)) بواقع ([15]) لكل منهما، ويتساوى ديوانا ((كنعانياذا)) و ((حيزية ـ عاشقة من رذاذ الغابات)) بواقع ([10]) مرات لكل منهما. وعلى صعيد العنوان تكرر ((الأخضر)) مرة واحدة عنوانا لديوان ((بالأخضر كفنّاه))، في حين تكرر ([4]) مرات في عنوانات أربع قصائد هي ((فروتا طائر أخضر)) من ديوان ((يا عنب الخليل))، و((الحب لونه أخضر)) من ديوان ((قمر جرش كان حزينا))، و ((بالأخضر كفنّاه)) و ((يا أخضر إنهم يتربصون بك)) من ديوان ((بالأخضر كفنّاه)) يتوقف هذا الزخم التكراري اللافت عند واقع ظهور القيمة اللونية المباشرة للأخضر بصفتها الصريحة، أمّا القيمة غير المباشرة للأخضر فإنّ زخم حضورها في شعر المناصرة من الكثافة والتعدد والتنوع والتجلي بمكان بحيث لا يمكن حصره بسهولة، على النحو الذي يحتاج في تقديرنا إلى دراسة موسعة وعميقة لتحليل وقراءة وتأويل وكشف تمثيلات الأخضر في هذا الشعر، على الأصعدة الفلسفية والنفسية والثقافية والأدبية والتشكيلية والتاريخية والجغرافية والأسطورية، فضلاً على الشعرية بأنموذجها النوعيّ الخاصّ بالحدود البنيوية النصية.
(34) جفرا، م. ن: 371.
(35) كنعانياذا، م. ن: 455.
(36) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، م. ن: 533.
(37) رعويات كنعانية، م. ن: 653.