

مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد العاشر ، العدد الثاني ، ص 333 - ص 2002

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)

يوسف رزقة

كلية الآداب - الجامعة الإسلامية - غزة

ص. ب : 108 غزة - فلسطين

ASTYLISTIC APPROACH OF EZZIDIN AL-MANASRA'S POETRY (JAFRA COLLECTION OF POEMS A MODEL)

مخلص تتحاور هذه المقاربة مع شعر عز الدين المناصرة ، الشاعر الفلسطيني الحداثي المقاوم من خلال ديوانه (جفرا) الصادر عام 1981م وفق منهج أسلوبى يجمع بين : الوصف والتحليل والتفسير ، وتتبع السمات الرئيسية للغة الشاعر وتجربته الفنية وطريقته في التعامل مع اللغة لتجسيد هذه التجربة ، وتحاول الدراسة الكشف عن دور المثيرات الأسلوبية في بناء شعرية النص .

Abstract This approach of his poetry negotiates al-manasra's poetry, being the Palestinian modernist resistant poet. We took his divan (Jafra) issued in 1981. The method adopted follows a stylistic approach that combines description, analysis, interoperation, and the follow-up of main features of his poetic language, artistic experience, and his language use method to incorporate this experience. The study tries to reveal role of stylistic motives in the structure of his text poetics.

تقديم

ترتبط الدراسات الأسلوبية بين "اللغة والأسلوب" في دراسة النص الأدبي، وفي ذلك يقول د. عبدالسلام المسدي: "إنّ الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة"⁽¹⁾، وهذا يمهد الطريق أمام فرضية تقول: "إنّ النص الأدبي نص لغوي، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها"⁽²⁾.

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

وفي الدائرة نفسها يعرف الدكتور محمد عبدالمطلب الأسلوب بقوله: "إنه فن لغوي أدبي، يستمد قوامه من العناصر النحوية التقعيدية والجمالية كما يستمد من الإمكانيات التركيبية للمفردات اللغوية"⁽ⁱⁱⁱ⁾. فالنص الأدبي إبداع لغوي بالدرجة الأولى، والدراسة الأسلوبية هي فن الإبحار في عالم اللغة العام، أو الخاص بالمبدعين للوقوف على "التميز" و"التفرد" لذا قيل: "إن التناول الأسلوبي للنص الأدبي يأتي من تنظيرات مسبقة ترى في اللغة الأدبية خواص التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار"^(iv).

ويركز الدكتور شكري عياد على "التميز" ويجعله جوهر الحركة العلمية في البحث الأسلوبي إذ يقول: إنه "الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي"؛ ثم يضيف إلى ذلك ملاحظة مهمة تقول: إن هذا "التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معانٍ أو عواطف أو أخيلة. . . وكل اختلاف بين مناهج البحث الأسلوبي بعد ذلك لا يخرج عن تحديد كفاءات هذا التميز ومداه وطرق اكتشافه وتفسيره"^(v) وإن ما يعيب بعض الدراسات الأسلوبية أحياناً هو الوقوف عند وصف العبارة دون أن تكون لهذه العبارة علاقة بعاطفة الشاعر أو خياله أو معانيه"^(vi).

ويفرق د. عبده الراجحي بين الدراسة التي يقوم بها علم النفس، والدراسة التي يقوم بها علم الأسلوب: بقوله: "علم اللغة يدرس "ما" يقال في اللغة، أما علم الأسلوب فيدرس "كيف" يقال ما في اللغة"^(vii).

فالبحث عن الكيفية يعني بحثاً عن "أو في" "التميز" و"التفرد" التي تتمتع به اللغة الأدبية، في مقابل "التوحد" و"التقائية" التي هي جوهر اللغة العادية والإخبارية، ومن ثم رأى "ماكرفيسكي" وغيره "أن اللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامة بدرجات متباينة، وتخلق قواعد خاصة بها، وغالباً ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضع التي تحدد اللغة المعيارية؛ وعليه فمن الضروري النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضع، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها، وإذا كانت لغة المواضع هي المعيار الأولي، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كفاءات هذا الانحراف، وتؤسس درساً خاصاً به، يكون هو الدرس الأسلوبي الذي يكشف عن طبيعة

التباين والانحراف (viii)." .

ومن ثم جاءت مقاربتنا الأسلوبية لشعر الشاعر الفلسطيني الحدائلي والمقاوم عز الدين المناصرة من خلال مجموعته الشعرية "جفرا" التي صدرت في عام 1981^(ix) بحثاً في "الكيفية" أي في سمات "التميز" في استخدام اللغة، وبناء أدبية النص. ولا أزعم أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً شاملاً للاستخدام اللغوي في شعره، لكنها – وهذا أملنا – تفتح باباً من أبواب بيته اللغوي الغني بالعطاء، الثري بالتقنيات والأساليب الحدائية. بيت تكشف أضواؤه عن تجربة فلسطينية خاصة ومتميزة، هي باختصار شديد تجربة المناصرة الشاعر .

ويهتم التحليل هنا بتحديد مجموعة من السمات الأسلوبية التي تميّز بها أسلوبه والتي سجلت تواجداً ملحوظاً ومتكرراً، والتي تسهم في الكشف عن طريقته في استخدام اللغة لبناء شعرية خاصة به، مع الأخذ بالأسباب أن اللغة تزخر بالطاقات الأسلوبية، وأن اللغة حاضنة التجريبتين الإنسانية والخاصة معاً، وأداتهما الفنية التي تجسّد معالمهما، وإليهما تنتجه المقاربة الكاشفة عن "التفرد" و"التميز"^(x).

وتقف الدراسة على ساقين الأول: ويتمثل في وصف المثيرات اللغوية ذات القيمة

الأسلوبية.

والآخر: في وصف التأثيرات الدلالية والجمالية لتلك المثيرات وتحديد قيمها الأسلوبية في إبداع المعنى وتجسيد الشعور، إذ لا يمثّل الاكتفاء بوصف المثير اللغوي فحسب اختراقاً حقيقياً لعالم النص من الوجهة النقدية؛ وهو عالم غني وثرى في المستويين الفكري والعاطفي، ومن ثمّ لا يبدّ من مجادلة المثير اللغوي في عطائه الفكري والعاطفي، فاللغة لا تُعبّر عن أفكار فحسب، بل تُعبّر أساساً عن عواطف على حدّ تعبير "شارل بالي" اللغوي السويسري تلميذ "دي سوسير"^(xi).

أضف إلى ذلك أن الحضور "التاريخي" و"النفسي" في نتاج المناصرة يمثّل حضوراً قوياً ومكثفاً، فهو على الرغم من رغم تفرد الحدائلي بالنظر إلى شعر الحدائلي الفلسطينيين. فإنه يبحر في شعره نحو واقعية حياتية يومية، تجمع بين التاريخ والجغرافيا، وبين الزمان والمكان، إنه يرجع بنا إلى الذاكرة التاريخية التي كتب سطرها الأول في

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

المكان الفلسطيني جده "كنعان"، ويطوف بالمتلقي بين الجبال والوديان، والسهول والمراعي والقرى والمدن الكنعانية والعربية ولا يغفل لحظة عن مغازلة عطاء البيئة الرعوية بأشجارها وأحجارها ومياهها، فيذكر شجر الميس، ونبات الزعتر والشيح وغيرها، ويكسوها بأبعاد رمزية مشبعة بالإيحاء.

ويمكن تحديد المثيرات اللغوية الأساسية ذات القيم الأسلوبية التي سنقف عندها

في هذه المجموعة الشعرية في النقاط التالية:

- أولاً- القيمة الأسلوبية للفعل.
- ثانياً- القيمة الأسلوبية للصفة في المزاوجات المجازية.
- ثالثاً- المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية.
- رابعاً- مزاوجات اسمية خاصة.
- خامساً- القيمة الأسلوبية لاستخدام لغة الحياة اليومية.
- سادساً- القيمة الأسلوبية لاستخدام مفردات من لغات أجنبية.
- سابعاً- الوحدات الزمنية وقيمتها الأسلوبية.
- ثامناً- القيمة الأسلوبية للتنثية.
- تاسعاً- رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية.
- عاشراً- التكرار وقيمتها الأسلوبية.

أولاً: القيمة الأسلوبية للفعل

هل تكفي الملاحظة بالعين المجردة في رصد الظاهرة الأسلوبية في نص ما، أم أن الأمر في حاجة إلى إجراء عمليات إحصائية دقيقة، تضيء على الإجراء صبغة علمية؟ توجهان لكل مرتكزاته، ولكل فوائده، وعلى كل منهما سجل الدارسون ملاحظات وانتقادات^(xii)، ولست هنا بصدد بيان ما لكل توجه من إيجابيات أو سلبيات، لأن العبرة في الدرس النقدي ليست (بالكم) الذي يفتقر إلى الدقة العلمية أحياناً، وإنما (بالكيف) الذي يسعى إلى الكشف عن الظاهرة اللغوية ودلالاتها معاً، مع الأخذ بالحسبان الوشائج القوية بين "الكم" و"الكيف" في الدراسات الأسلوبية، ومن هنا نقول إن القراءة المتأنية، والملاحظة

المدققة لظاهرة الأفعال في مجموعة جفرا الشعرية تكشف عن نسبة تردد عالية للفعل "تتجاوز نسبة تردد الصفات وتأتي في المرتبة التالية لنسبة تردد الأسماء.

وإذا أخذنا القصيدة الأولى في ديوان جفرا عينة عشوائية وهي بعنوان: جفرا . . . لا تؤاخذينا إن نسينا أو أخطأنا" والتي تتكون من (56) ست وخمسين سطراً، فإن الأفعال فيها تبلغ (52) اثنين وخمسين فعلاً، وتبلغ الصفات فيها (28) ثمان وعشرين صفة وهذا يعني أننا مع كل سطر شعري تقريباً أمام فعل من الأفعال، وإذا تأملنا زمن الأفعال في النص نفسه وجدنا الغلبة الساحقة للفعل المضارع حيث تكرر (52) مرة، بينما تكرر الماضي (4) مرات فقط، وسجل "الأمر" غياباً تاماً. ولهذا دلالاته الفكرية والعاطفية، فقد رأى بعض الباحثين أنّ ثمة ارتباطاً نفسياً بين تردد الأفعال وبين الشخصية، فزيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما يعني أننا أمام شخصية تتمتع بصفات حركية وعاطفية عالية؛ تتجاوز الموضوعية والعقلانية^(xiii).

ومهما يكن من أهمية لهذه الملاحظة الوصفية، ولهذا التفسير الذي نوافق عليه، فإنه لا مناص من الوقوف على نماذج نصية تصف طريقة المناصرة في توظيف الفعل أسلوبياً، وتكشف عن "القيمة" الفنية المصاحبة لهذا التوظيف. إذ إن للفعل في مجموعة جفرا أهمية خاصة من حيث البناء والاشتقاق، والتوظيف، ومن حيث دلالاته المعنوية والعاطفية واستخدامه استخداماً حقيقياً أو مجازياً، ومن حيث علاقته بتجربة الشاعر الخاصة، وفرادة أسلوبه في التعامل معه إفراداً وتركيباً وتوظيفاً. وتبدو تجليات شعرية الفعل في نتاج المناصرة في نقاط متعددة نحاورها في نقاط:

1- يتجه أسلوب المناصرة نحو مضاعفة الفعل مضعف العين، أو استخدام الفعل المضعف، ومن الأول قوله:

- كان إبراهيم غريباً
بللنا جفاف شفثيه
ومنحناه قبراً لـ "سارة" الغريبة
في سفح جبل الجوهـر^(xiv)

ومن الآخر قوله:

- أنجبنا أطفالاً وذهبنا للمرج، نقيم علاقات

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

واسعة والأرض تُهَلَّل بشراً
والعَلِيق تُشَدِّدُ إلا أن نبقى كضيوفاً
والزعرور اصفرّ وقال الحكمة عندي
اللوز البري اصطفّ على الجنين كما يصطفّ
الحرّاثون^(xv).

فهو في النص الأول يستخدم "بَلَّل" مكان "بَلَّ"، وفي النص الثاني يكتف من حضور الأفعال المضغفة (تهلّل، وتشدّد، واصفرّ، واصطفّ) متوسلاً بالتضعيف لتحقيق قيمة أسلوبية تفيض بمعاني القوة والشدة، ومن المعلوم أن "التضعيف" هو أحد الوسائل التعبيرية التي يُعبر بها عن قيم انفعالية وعاطفية^(xvi) ومنه أيضاً استخدام الفعل الرباعي مكرر الأول والثاني، نحو "غرغر"^(xvii) و"هزهز"^(xviii) و"ذرذر" في قوله:

- تعتريني الكأبة حين يجيء الشتاء
أقول: لماذا هو الثلج أحمر
حين يذرذر قطنه الوطني
من مطار صوفيا
حتى جبل الفيتوشا^(xix).

إن في استخدام "يذرذر" مكان "يذر" في الدلالة على النثر والتفريق^(xx) ما يكسر أفق التوقع لغرابته؛ وفيه على مستوى الإيقاع حركة موسيقية ترددية يخلو منها بديله بسبب الإدغام؛ وعلى مستوى التخيل فيه مشاكله ما مع "ثلج الشتاء" و"القطن"، وكأن قانون التداعي استدعى صورة الفعل "يذرذر" لتستكمل الصورة في الوقت الذي أخفى فيه البديل. وقريباً من هذا حديث مع الفعل "يهزهز" في قوله:

- كان يغني وهو يهزهز بنصره
فوق الوتر السابع. . . ترتج القاعة^(xxi).

فالإيقاع الموسيقي، والانفعالي الذي يحققه "هزهز" لا يتوفر في بديله "هز".
وقد يلجأ الشاعر إلى ما يسمى "تفصيح العامية" لتحقيق هذه القيم الأسلوبية، كما نلاحظ ذلك في قوله:

- تبدأ الحرب أو تنتهي
ستظلين أمني
ونبقى لعينيك نكتب
نبقى "تطخطخ"
نبقى فقراء^(xxii).

فدلالة الفعل "نطخخ" على الكثرة، والشدة، والاستمرارية، لا تتحقق في بديله الفصيح "طخّ" بمعنى رماه وأبعده^(xxiii)، ولم تأت صورة الفعل "نطخخ" مقحمة في العبارة بل هي وليدة السياق المكون من الأفعال المضارعة "ستظلين، ونبقى". واستدعى التكرار بقوة السياق للمشاركة في بناء الدلالة الفكرية والعاطفية "لنطخخ" وتصوير "الدوام" و"الإصرار".

2- وثمة توجه لدى الشاعر لابتكار صيغ فعلية جديدة عن طريق الاشتقاق من الاسم الجامد، وربما جاء هذا التوجه بتأثير اللغة العامية اليومية واستخداماتها. والشاعر يحرص على القرب من الحياة اليومية بالقدر الذي يبعد عنها في إنتاجه فراراً من المباشرة النثرية، وربما يلجأ إليها الشاعر لتحقيق نوع من "الإدهاش" الذي يستوقف المتلقي، ويثير فيه رغبة التبيين والاستيضاح ومن ثمّ تتحقق المشاركة منه في عملية الإنتاج، وهي مشاركة يتكئ عليها شعراء الحداثة.

ومن هذه الأفعال اشتقاقه الفعل "تتفح" من الاسم "تفاح" كما في قوله:

- سأذكر بسمتك الرائعة

كما البرتقال إذا هطل المطر الناعم المتراعش

فوق الحقول

كما وجه أمي، تتفح إذ سمعت بندائي الخجول^(xxiv).

ولمثل هذا الاشتقاق حضور قوي في شعر الحداثة، يقول صلاح عبدالصبور

مشتقاً من "جهنم" "تجهنم"^(xxv) ومن "برعم" "تبرعم"^(xxvi):

يا أملاً تبسما

يا زاهراً تبرعما

...

قلبي مزيد

يغور في جرحه المديد

يقول د. محمد العبد في تفسير هذه الظاهرة: "إن هذه الاشتقاقات ترجع إلى أصل معروف وعلاقة الربط بين الفرع والأصل هنا واضحة قوية، وتتجلى القيمة الأسلوبية للمشتق الجديد من توليد غير المعروف من المعروف، فسمات الجدة والطرافة في ذاتها تعدّ قيمة أسلوبية، من حيث غرابتها وإدهاشها ومفاجأتها القارئ والسامع وهي تبهجنا وتدهشنا دهشة الوليد الأول وبهجته، لا سيما إذا كانت مقبولة غير ممجوجة"^(xxvii).

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

3- ويتجه أسلوب الشاعر نحو "توسيع" دلالة بعض الأفعال باستخدامها في معنى سياقي غير معناها الأصلي، ومن ذلك قوله: "ينشج دمعاً^(xxviii)" بدلاً من "يذرف دمعاً" إذ إنَّ "النشيج" للصوت في الصدر عند البكاء^(xxix)، وليس للدمع، ولكن تجاوز صوت البكاء، وسيلان الدمع دلاليًا وعاطفيًا سوغ للشاعر "التوسع" في الفعل. ومن هذا الباب استخدامه الفعل "يَعْفَر" مع "الدم" في قوله:

- صرخت كالديك الذبيح
وهم يلقون هراواتهم
على جسدي النحيل
كان الدم يعفّر بنطلوني يا جفرا
في ذلك النهار^(xxx)

فالعَفَر: وجه الأرض، والتراب، وعفره: مرغه في العَفَر^(xxxi)، وليس بالدم، وإنما نستخدم مع الدم "لطخ يَلطُخ" بمعنى لوث الشيء بالمداد أو بغيره^(xxxii)، وإنما عدل عنه إلى "يعفر" توسعاً، وتحقيقاً للإثارة، من ناحية وتجسيداً لمعنى التصاق "الأرض" بالدم وهو ما يُعبّر عنه في لغة الحياة الفلسطينية: "الأرض مجبولة بالدم" فالأرض تعشق الدم، والدم يهراق من أجل الأرض، لذا فأحدهما يستدعي الآخر، وهذا يتحقق في استدعاء الفعل "يعفر" ولا يتحقق بغيره.

ونقرأ الشيء نفسه أعني "التوسع" في استخدامات الشاعر للفعل في مواقع كثيرة، كقوله "اشرب قلبي^(xxxiii)"، و: "عصفت الرمل^(xxxiv)" مكان "اشربت الأعناق" و"عصفت الرياح".

4- وقد يستخدم الشاعر الفعل لتجسيد أو تشخيص المعنوي، ومنه على سبيل المثال استخدامه للفعل "يغترف" مع "الانتظار" والفعل "ينتظر" مع "المهزلة" في قوله:

- ومن منكم سيصدق: جفرا تطوف شوارع صوفيا
نعم إن جفرا تزور المحبّ إذا ما أراد
ولو أنها تقطع البحر والرمل، تغترف
الانتظار، وتنتظر المهزلة
على مرفأ البحر، عند المطارات، عند الجمارك،
عند حدود الممالك^(xxxv) . . .

ففي "اغتراف الانتظار" تجسيد للانتظار، وكأنه شيء نلمسه ونحسّه ثم نغترفه،

وفي "انتظار المهزلة" تجسيد أو تشخيص للمهزلة، وكأنها كائن سمج يلتقيه الفلسطيني في أماكن محددة هي معابره إلى البلاد والممالك، معابره إلى المنافي، وفي ذلك تصوير مكثف للمعاناة الفلسطينية الحياتية خارج الوطن. ومنه أيضاً استخدامه للفعل "يموت" مع "الكره" في قوله:

- تزحف حوريات الماء وتهترئ الأصفاد.
والقاتل بالطلقة، والكره يموت.
حينئذ تُصبحُ . . . بيروت^(xxxvi).

ففي "موت الكره" تشخيص للكره، وكأنه كائن يحيا ويموت، وفي حياته إفساد لبيروت بلد الأصفاد، وفي موته وهلاكه حياة لبيروت؛ الأرض والإنسان، واستعادة للبهجة والسعادة من يد الكره، ومن يد القاتل. ومنه قوله: "إن الخليل ترافق حلمي كسوط^(xxxvii)"، وقوله: "يا بنات الخليل اللواتي يمتشقن الغضب^(xxxviii)"، وقوله: "الجوع يفرمُني . . . ولا أحد ينتبه للطفل^(xxxix)"، هذا على سبيل المثال لا الحصر.

وقد يستخدم الشاعر الفعل لتصوير "الهيئة والحركة"، وذلك حين يتكئ الأسلوب على البعد المجازي للفعل، ومنه قوله في "رقصة الدير".

- أنجبنا أطفالاً وذهبنا للمرج، نقيم علاقات
واسعة والأرض تُهَلُّ بشراً
والعليق تشدد إلا أن نبقي كضيوفٍ
والزعرور اصفرّ وقال الحكمة عندي
اللوز البري اصطفّ على الجنبين كما يصطفّ
الحرّاثون^(xi).

فمن الاستخدام المجازي للأفعال المتتالية "تهلّل، وتشدّد، واصفرّ، واصطفّ"، تستمد الشعرية عنصراً من عناصرها يتملّ في تصوير الهيئة والحركة لأشياء ونباتات لا يُتصوّر لها هذه الهيئة ولا تلك الحركة الشعرية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد تمكنت الشعرية من إحداث تفاعل إنساني بين الجمادات والإنسان متجاوزة التوقع والعادة، وهو ما يكشف عن قدرة شعرية لدى المبدع فيما يُعرف "بأنسنة الطبيعة"، مع

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

ملاحظة مهمة تقع في دائرة "الاختيار الواعي" الذي انصبَّ على نباتات برية: "العليق والزرعور واللوز البري"، لما تحمله هذه النباتات من براءة وصدق ونقاء بعيداً عن تدخل الإنسان وتزييفاته من ناحية، ولكونها جزءاً من البيئة "الرعية" الفلسطينية ذات الأصالة الكنعانية التي أغرم بها الشاعر؛ فالأرض وما تُنتج لها حضور خاص في رؤية المناصرة الشعرية.

5- وقد تتوالى الأفعال في بناء الجمل والتراكيب على نحو يفارق العادة، ويلفت النظر، ويستدعي التوقف. إن هذا "التوالي" يمثّل مثيراً أسلوبياً يسترعي الاهتمام، لا سيما وأنّ الأفعال في حدّ ذاتها تتميز بقدرة عالية على تصوير الحركة والهيئة، وتتجه بالأحداث نحو درامية حيوية.

وقد يتّخذ هذا التوالي شكل الإثارة "الكمية" من ناحية، وشكل الإثارة "الكيفية" من ناحية أخرى. وقد يأتي بصيغة الماضي حيناً، وبصيغة المضارع أحياناً، حيث تشير الإحصاءات إلى غلبة المضارع في الاستخدام. وقد تقتضي التجربة الشعرية إسناد الفعل إلى ضمير المتكلم أو ضمير المتكلمين حسب مقتضيات الموقف وحركة المعنى والعاطفة. ومن نماذج هذا "التوالي" قول الشاعر في "قصيدة التوطين" التي تمثل إحدى

توقيعاته:

أدخل في جوهر صُلبك
أمتزج مع ترائبك المفعمة بالعشب
أعوي كالذئب المجروح
أركض تحت المطر في الوديان
السيل يركض أحياناً
أخذك . . وأمضي مع الريح
أعترفك
كما الجرّافات الإسرائيلية
حين تغترف القرى العربية
أتمدد فيك، فتصرخين تحت المطر:

العاصفة قادمة (xli).

إن قيماً أسلوبية عديدة يمكن أن تستوقف المتلقي لهذا النص، **أولها:** "التوالي الكمي" للأفعال المضارعة، حيث يحتضن كل سطر شعري فعلاً مضارعاً منسوباً للمتكلم يمثل نقطة النماء للسطر بوقوعه في مبدأ السطر. عشرة أفعال في أحد عشر سطراً تمثل كثافة تراكمية واعية للأحداث.

وثانيها: "التوالي الكيفي" حيث يقود الفعل "المضارع" حركة السطر الشعري، وحركة المشهد الدرامي في إيقاع متجدد للحدث، وهو تجدد وتطور للفعل يسير في اتجاه رأسي عمودي، فالتشابه الطردي بين الأفعال يعطيها سمة "التوالد" الذاتي، وكأنّ الأول يدفع بسبب لظهور التالي. . وهكذا، "الدخول" في الجوهر يؤدي إلى "التمازج" والتمازج يؤدي إلى "الركض"، والركض يؤدي إلى "الأخذ" و"المضي" وهكذا. . . ويمكن تصوير ذلك تجريبياً على النحو التالي:

أدخل ← أمتزج ← أعوي ← أركض ← آخذ ← أمضي ← أتمد

فقاعدة الفعل ومنطلقه "الدخول"، وقمته وانتهاه "التمدّد" الذي يعني الحياة والامتلاك والاستقرار، فحركة الأفعال تتوالى عمودياً، باتجاه التماهي مع المخاطب. وإذا أضفنا إلى المستوى "الكيفي" لحركة الأفعال، أنها جاءت مضافة إلى كاف المخاطبة حيث ترمز "الكاف" إلى الوطن المفعم بالعشب، والذي تغترفه الجرافات الإسرائيلية، إلى الوطن الأنثى، إلى الوطن المحبوبة، من ناحية، وأضفنا أيضاً تحول الذات الشاعرة عبر الفعل إلى الذات الفاعلة التي تقوم بالحدث تبين لنا الآفاق الشعرية التي أنتجها الفعل المضارع من خلال حركة التوالي كما وكيفاً مما أضفى على الأسلوب قيماً فنية وعاطفية.

وثمة عامل لغوي مساعد في بناء شعرية الأبيات وتمثل تجربة الشاعر يظهر في إهماله لحرف العطف مع الأفعال المتوالية، فنحن أمام حركة فعلية تترابط داخلياً لا خارجياً عبر حركة النفس، فالذات الشاعرة حاضرة حضوراً مباشراً تحسّ بتغيّرات الحدث وتنقلاته من غير حاجة إلى عوامل الربط الخارجية.

إنّ للفعل دوراً مثلثاً بحسب ما يرى إلياس خوري^(xlii)، الأول في كونه عنصر علاقة بين الأشياء، والثاني في كونه عنصر حركة العلاقات، والثالث في كونه عنصر زمن فيه تجري الحركة وتقوم العلاقات وهذه العناصر هي التي تجدد زمنية العالم

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

المستحضر، وتخلق دراميته.

6- وقد يستعين الشاعر بالتشكيل الدرامي لحركة الأفعال ولو عبر الحوار مع الآخر، بما يحقق بنية أسلوبية مثيرة على ثلاثة مستويات: المستوى العاطفي، والمستوى المعنوي، ومستوى الإيقاع الموسيقي، ففي قصيدة "جفرا زارتي في صوفيا وعادت إلى قبرها في بيروت":

وأقول: أراها

سأراها. . . ويقول صديقي: رحلت

سأراها - رحلت

سأراها - رحلت

رحلت، رحلت، رحلت.

تركت في القلب ندوباً وارتحلت

قال صديقي: لا تحزن

. . .

وأقول: أراها؛ حتماً سأراها

لو في الحلم أراها

- حين تموت تراها

- وسكت ولم أذرف دمعاً أكذب لو

قلت: ذرفت^(xliii).

يتكون النص من بنية فعلية، اتخذت فيها الأفعال وضعاً تقابلياً، إذ جاء المضارع في حالة تضاد مع الماضي، لا على المستوى الزمني فحسب، بل على المستوى العاطفي أيضاً. المضارع المتكرر يتحرك بتحريك الذات الفاعلة حركة موجبة تمتلئ بالأمل والإصرار على تحقق الرؤية. فنكرار الفعل له "علاقة بالشاعر قبل كل شيء إذ يترجم حالته والموضوع الذي يشغل تفكيره وعلاقته بالقارئ الذي يؤثر فيه، ويجعله يعيش حالة الشاعر^(xliii)". وإذا تأملنا صيغة المضارع هنا وجدناها تتكون من:

(الفعل + حرف الاستقبال (السين) + الفاعل (ضمير المتكلم) + المفعول (ضمير

الغائبة مصحوباً بألف الإطلاق) + توقف يستدعي المتلقي لإتمام الفراغ)، وهذا يعني أننا أمام بنية أسلوبية مكتملة تحمل على المستوى الدلالي معاني الإصرار والتمسك بالرؤية،

وعلى مستوى العاطفة تُلذذاً موقِعاً يفيض عن دال المفعولية (الها). حيث تمنح النفس امتداداً في النطق. إن دلالة التحدي التي يبثها الفعل تستعين أيضاً عند تطور الصراع الداخلي بلفظ (الحتمية) لتأكيد حدوث الرؤية / الأمل المستقبلي.

وفي مقابل هذه الحالة يأتي قول الآخر / الصديق على شكل فعلٍ ماضٍ يتمتع بكثافة حضور عالية بسبب التكرار، وينفث في الوقت نفسه مشاعر مضادة لكبح جماح الذات الفاعلة وذلك من خلال "رحلت" الفعل المتكرر عمودياً وأفقياً والمنتهي بوقف قاطع مستغنٍ عن التوابع.

الماضي هنا أداة تدمير للرؤية، للمستقبل، تظهر آثاره في القلب ندوباً، وفي النفس أحزاناً "لا تحزن. ."، ولكن المضارع ظل على فاعليته الموجبة معانداً متعلقاً بالرؤية، "فلم تذرف العين دمعاً أكذب لو قلت ذرفت". يقول ت. س. إليوت: "إن للشعر ثلاثة أصوات: الصوت الأول: صوت الشاعر نفسه باعتبار أنه ينقل تجربته الشخصية للقارئ كأنه يكلمه. والصوت الثاني: هو صوت الشخصيات التي تدخل التركيب البنائي للقصيدة إلى جانب شخصية الشاعر. والصوت الثالث: هو صوت الجماعة التي تخاطب الشاعر، حتى تتحقق الغاية النهائية من العمل الشعري. . . إن الشعر [بناء على ما تقدم] أقرب إلى طبيعة الدراما من النثر^(xiv)" وهذا ما حققه المناصرة في المقطع السالف مستغلاً الإمكانيات المتعددة للبنية الفعلية.

7- وتعتمد شعرية الأفعال عند المناصرة على حروف الاستقبال "السين وسوف" في مواقع عديدة من الديوان، لتحقيق فاعلية الذات في الماضي والحاضر، وإفراغ مشاعرهما، ورسم صورة التحدي، ويمكن ملاحظة ذلك في قوله من قصيدة له بعنوان: "غافلتك وشربت كأس الخليل":

أيها الفلسطيني المقيم في صحرائهم
سأحاول تصحيح وطني المائل
نحو موت كنعان
سأقول: أعراب يبحثون عن زبد البحر

سأقول للشاعر القابع في السجن
أنت ممثلنا الشرعي الوحيد^(xvi)

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

8- وقد يستعين الشاعر "بالنفي" المصاحب للفعل بشكل متوالٍ لبناءٍ مثيرٍ أسلوبياً تتزاح فيه الدلالة مع العاطفة، وغالباً ما نقع عليه في مواقع السخرية والتهمك، يقول في "رقصة عكا":

زوجتك غير متقفة أيها الرفيق
فهي لا تدخن
ولا تشرب الوسكي
ولا ترقص على أنغام فرقة بابل^(xlvii).
ويقول في "يا ابن أمي وأبي":
لأنك لم تسرق
لم تزن
لأنك لم تشرب الخمر
ها هم يجلدونك بالسياط المقدسة^(xlviii).

ففي النصين يتوالى أسلوب نفي الفعل بشكل تراكمي، حيث يحقق النفي التهمك والاستهزاء بالواقع، ويحدث مفارقة مدهشة بين: (الموجب) و(السالب) عبر تدمير الموجب في حصاد غير معقول للنتائج.

9- وقد يأتي "التوالي" للأفعال بغرض التوكيد فحسب كما في قوله:

ما زال
ما انفك
ما برح
كنعان في القلعة القديمة
وتحت أنقاض البيوت^(xlix).

10- وثمة توالٍ للأسماء يعمد إليه الشاعر لخلق مثيرٍ أسلوبياً، وقد تأتي الأسماء المتوالية في شكل عمودي أو في شكل أفقي، في حركة تراكمية وكيفية فتحقق وجوداً شعرياً يكتنز فكراً وعاطفة، ومنه قوله:

أيتها المنتظرة خيلاً، سيفاً، رمحاً، بيداء
الفجر سيأتي من سفحك ذاك المنحوت
والخيل، الليل، الرمل، النفط يموت
ولا تبقيين بمنفالك. . . ولا أبقى بشوارع بيروت⁽¹⁾.

إن غياب الصيغ الفعلية في التركيب بشكل نسبي، وحضور الصيغ الاسمية وغلبتها بما لها من طبيعة سكونية وثبات يهب الإيقاع الصوتي للتركيب بما فيها حركة الأفعال المصاحبة بطناً يلائم حالة التذكر والعدّ والانتظار. إن التوالي الواعي للأسماء في

ضوء العوامل اللغوية الأخرى المساعدة "كالنداء"، وإهمال أدوات الربط يهب الدلالة ثباتاً ورسوخاً يتساقق بالتأكيد مع عطاء فعل الاستقبال في النص (الفجر سيأتي . . .).

11- تأنيث الفعل

ويتجه الشاعر في لغته إلى الجانب الأنثوي، فيعامل المكان وكأنه محبوبة، ويتعامل مع مكونات الطبيعة بخطاب الأنثى، وإذا بثّ حزنه وهمومه للآخرين اختار الأنثى لتتلقى رسالته، و"جفرا" الرمز المتكرر والمتعدد الدلالات أنثى، وباختصار إن معجم الشاعر اللغوي معجم أنثوي؛ وإذا تأملنا صيغ الأفعال، وهي مناط حديثنا هنا، وجدنا الشاعر يسلك إلى تأنيثها الطرق المألوفة لغوياً؛ فقد يلحق بها كاف المخاطبة نحو قوله:

ليلاً . . أتيتك

ليلاً أغويك

ليلاً تجرحني ذكرك⁽ⁱⁱ⁾

وقد يلحق بها ياء المخاطبة، كقوله:

- تنتظرين رصيماً مخدوعاً⁽ⁱⁱⁱ⁾

أو يلحق بها نون النسوة نحو قوله:

يا بنات الخليل اللواتي

يتمشين قرب السرو والصنوبر

في شارع عين سارة

يمتطين الحيطان لإلقاء خطب للوطن⁽ⁱⁱⁱ⁾.

إن تأنيث الفعل بأية صيغة من الصيغ السالفة الذكر يكشف عن قيمة أسلوبية تحكي عشق الشاعر للأنثى، لا سيما الأنثى الرمز، الأنثى الوطن المسبي، وهو مثير أسلوبياً يثري العاطفة، ويستدعي المشاركة؛ ولا أحسب أن شيئاً من هذا يتحقق حال خلو الفعل من علامة التأنيث.

12- وثمة مثيرات أسلوبية أخرى ذات صلة بالأفعال، وطريقة استخدامها في بناء شعرية النص، وتلتقي مع غيرها في تأكيد الحقيقة العلمية الشائعة حول أن الأسلوب هو الرجل. ومنها: تجاوزه عطاء المعاجم اللغوية في بعض استخداماته والتعامل مع ما تطرحه الحياة اليومية من لغة عامية، أو فصيح العامية ومن نماذج ذلك:

أ- استخدامه "معتكراً" مكان "معتكراً" في قوله:

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

- إن مزاج السيد كان معتكراً^(liv).

وأصل الفعل "تعكر مزاجه" وليس "اعتكر مزاجه" وهذا الإبدال في مواقع

الحروف يحدث كثيراً في اللغة اليومية والعامية.

ب- استخدامه أفعالاً أو أصواتاً مما تستخدمه العامة في الدلالة على واقع نفسي أو انفعالي

وغالبا ما تأتي هذه الأفعال والأصوات وفق إيقاع موسيقي وعاطفي يمثل التنغمية الحزينة

أو السعيدة التي تشكل خلفية الموقف والحدث.

نحو قوله: وهاهنت أم علي^(iv)

آ . . . وي / . . / ها - يا قمر الأحرش

آ . . . وي . . ها - حملتك رشاش

آ . . . وي . . ها - خلص الدوا والشاش.

- وقوله في النص نفسه

ومخيمنا من رمل رخو، من قش، من طين

آه، آه - ويلي آه^(vi).

ج- استخدامه لصيغة استفهام شائعة بين العامة في الحياة اليومية، استخداماً متكرراً حيث

جعلها لازمة الغناء في قصيدته "كيف رقصت أم علي النصراوية":

هيه . . . يا أم علي

ليش . . . ما تغنيا؟^(vii)

لقد مثلت اللغة اليومية، وفصحى العامية، حضوراً قوياً ومكثفاً في مجموعة جفرا

الشعرية، وهي على العموم إحدى سمات لغة الشاعر وأسلوبه في سائر شعره، ولا غرابة

في ذلك، بل إن نشأة الشاعر، وقربه من البيئة الرعوية والجبالية التي عشقها، وطبيعة

الموضوعات التي تناولها وشاعرية الرؤيا التي اختطها لنفسه ولشعره، تدفع في هذا

الاتجاه المفارق إلى حد ما للغة الفخامة والمعجم من ناحية والمسائر للغة الحدائث في

توجهاتها الثورية على القديم والمألوف من ناحية أخرى.

13- ويلحق بما قدمنا توجهه نحو توكيد المضارع بصيغة "الآن" مع أن المضارع مستغن

عنها بطبيعته الدالة على الحالية والاستمرارية.

مملكة الحجر يا مملكة الحجر^(lviii)

إنهم يترجمونك الآن إلى اللغة العبرية.

ومع ذلك فصيغة "الآن" تمثل مثيراً أسلوبياً يمتلئ بالانفعالات. وإثارة المتلقي حين

ورودها بعد الفعل المضارع وربما تخسر الصياغة جزءاً من الدلالة العاطفية حين التخلي عنها، وتعطي للحدث فسحة في الزمن لا يريدها الشاعر .
14- وقد يزوج الشاعر بين الفعل والاسم مزوجة مجازية توفر للأسلوب قيمة وإثارة وذلك حين تعتمد على علاقة "التضاد" في إبداع المعنى وشحنه بحمولة من العاطفة، نحو قوله:

- أنت وحدك من يعرف السرّ . . والميتون
يعيشون خلف كراسيهم . . . (lix)

فالتضاد بين (الميتون) و"يعيشون" يفتح أمام المعنى والوجدان آفاقاً من المفارقة تريح المتلقي وتغنيه عن الرسائل الطويلة.

كانت هذه بعض القيم الأسلوبية في تعامل المناصرة مع "الفعل" ولا أزعم أنني قد وقفت على جميع المثيرات الأسلوبية هذا الاستخدام ، إذ يظل "الفعل" من أدوات الشعرية المكتنز بالدلالات، وهو في حاجة إلى مصاحبة أطول لفض أسرارهِ أختامه، والكشف عن أسرارهِ الأسلوبية .

ثانياً: القيمة الأسلوبية للصفة في المزوجات المجازية

1- في مجموعة "جفرا" الشعرية مزوجات لفظية بين "الاسم والصفة" باستخدام الكلمات استخداماً مجازياً على طريقة أهل الحداثة، وبعض هذه المزوجات مبتكرة تمت بصلة إلى تجربة المناصرة الخاصة من مثل قوله: "الثل المذبوح"^(ix)، و"البحر النازف"^(xi)، و"المنفى الرابع"^(xii)، و"الحجل الثرثار"^(xiii)، و"الصخور السامقة"^(xiv)، و"الثورة الدامعة"^(xv)، و"الحلم الطعنة"^(xvi)، و"اللجان القميئة"^(xvii). إلخ.

وهي مزوجات تفارق اللغة العادية من جانب وتفارق المزوجات الكلاسيكية من جانب آخر، بحيث تقترب من اللغة اليومية ولغة الحلم، وقد استخدم الشاعر الصفة في هذه المزوجات استخداماً مجازياً ينبع من تجربته وتعبير مشاعره وأحاسيسه.

وتتجلى القيمة الأسلوبية للصفة هنا في قدرتها الإيحائية وظلالها المعبرة، والمنبّهة للخيال، وهي في مجموعها تشحن الجو العام بالألم والمعاناة، فالمتلقي يقف وجهاً لوجه أمام حياة غير سارة، تستجزه المشاركة في هذا الواقع.

ولعل هذا ما تريده شعرية المزوجات المشار إليها آنفاً، ونقف الآن أمام مقطع

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

من قصيدة" آ . . وي . . ها" نستنتقه دور "المزوجة" في تجسيد تلك الروح؛ يقول الشاعر:

من هذا الطفل – بشير الفجر، أجنّت
على سيف مغروز في سفح التل المذبوح
أم أنت الذاهب للبحر القادم من بحر أسود
أو أحمر أو أبيض. هل جئت لنا
كغزال يركض في الريح
يصرخ في البرية – لا يسمعك الحجر ولا الوعل ولا الأشجار
لا يسمعك النهر ولا السيل الغاضب، لا اللوز البري ولا طير
الحجل الثرثار^(lxviii).

تجربة النفي تتوارد في شعر المناصرة بكثافة عالية، وقد بلغ منها المنفى الرابع عدّاً، بما يحمل العدّ من دلالات عاطفية عميقة، وتسجل العبارات والمزاوجات (الطفل بشير الفجر) إشراقاً أمل لكنه "مذبوح بسيف مغروز في سفح التل"، أو قل إنها تسجل بشرى ولادة في البحر، حُكم عليها التنقل من بحر أسود إلى أحمر إلى أبيض، في حركة تسجل حالة نفي يملؤها التردد والحيرة والقلق، فلسنا ندري في هذا الجو الخانق هل نحن أمام بشارة بمولود، أم أمام بشارة بنفي جديد يتوارثه الأبناء عن الآباء كما يتوارثون صفاتهم الحسية، وهذه الحيرة والقلق تذكرنا بالموقف الدرامي الذي سجله قديماً المعري في قوله:

أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد^(lxix)

ونحن مع المناصرة أمام مشهد درامي يعرض على المشاهد مشاهد من الطفولة الفلسطينية المعذبة، الحائرة، القلقة، وهنا تشارك القيم الأسلوبية في المزوجة بين "الصفة والاسم" في "الثل المذبوح" مع بقية الصفات والأسماء في رسم معالم هذا الجو السالب، حتى إن تحول "الطفل بشير الفجر" إلى غزال راكض – مع ما لهذا التحول من دلالات عاطفية إيجابية – لا يخرجنا والمتلقي من جو الكآبة والمعاناة، فلا أحد في محيط (البرية) يلتفت إلى (صراخ الغزال أو ركضه) حتى (الحجل الثرثار) لا يعبأ به، وفي ذلك ما فيه من إسقاط فني على الحالة الفلسطينية.

ومن هذه المزوجات ما هو "مألوف" في شعر الحداثة، نجد نماذج عند غير المناصرة، من مثل قوله: "الحيطان الصماء^(lxx)"، و"الأرض الحبلى^(lxxi)"، و"الزمن

الثوري (lxxii)، و"السفح المهجور (lxxiii)".

ولا يعني توارد مثل هذه المزاوجات على ألسنة شعراء الحداثة أنها فقدت قدرتها الشعرية في نقل التجربة الخاصة للشاعر أو تصويرها على نحو مميز، بل إنها في كثير من الأحيان تبقى قادرة على إمداد المتن بقيم شعرية خاصة حين تقع غير متكلفة في بناء العبارة؛ وهي كذلك في شعر المناصرة.

2- وبالإضافة إلى ما سبق يتوارد في ديوان جفرا العديد من المزاوجات اللفظية الوصفية المجازية، حيث تمتلئ الصفة بقدراتٍ إيحائيةٍ متعددة، ومن هذه المزاوجات "الزمان الخسيس" في قوله:

- أيها الكافرون لكفر الرئيس
أيها المؤمنون لأن الرئيس
مؤمنٌ . . . أيها السابقون لجمع التواقيع
قلبي امتلا بالتواقيت، هيا اتركوني
لهذا الزمان الخسيس (lxxiv).

ففي "الزمان الخسيس" تعميم في الوصف يقع على الزمان نحوياً، ولكنه يقع على إنسان هذا الزمان، على واقع معيش في الرؤية الشعرية فقدّ فيه المحيطون بالذات الفاعلة ذواتهم وألوانهم أمام ذات الرئيس ورضوا بحياة النفاق بطرفيها المتباعدتين تماماً وبما هو واقع بينهما، يكفرون بكفر الرئيس، ويؤمنون بإيمانه، وهي صورة سالبة محاصرة للذات الشاعرة تحيط بها إحاطة الزمان الخسيس بالأشياء. الذات الشاعرة هنا تمثل "الوعي" في حركة الصراع الدرامي مع "اللاوعي" مع النفاق وهي حالة اختصرتها اللغة الشعرية في مزاوجة "الزمان الخسيس"، واللغة هي أفق استطاعة الإنسان وعجزه كما يقول: رومان جاكبسون (lxxv). وقد كشف المناصرة عن قدرة عالية في توظيف اللغة لنقل التجربة "الزمان الخسيس" تحول سالب في الحياة، يفارق فيه الزمان صفاته الفيزيائية ليدخل بفعل الشعرية في إطار من الصفات الجديدة المنبعثة من تجربة المناصرة حيث يتجمع (الكفر والنفاق والخسة) في تحرك ضاغط على الذات وعلى الزمان فيفقد فيه الأخير صفاته المعتادة.

وتبلغ "الصفة" داخل المزاوجة اللفظية مرتبة متقدمة في الإدهاش والإثارة حين تكون مبتكرة أو غريبة كما في النماذج السالفة الذكر، كما نجد أيضاً في عبارة "الزمان

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

المهاجر" في خطابه للثورة حين تحولت إلى شعارات:

مالي أراك هنا ساجدة

كالزمان المهاجر حين يكون المغنون في

آخر الليل . . لا يطلبون سوى "واحدة"^(lxxvi).

"قالهجرة" حدث تعبيرى يتضمن "تحولاً" من حالة إلى حالة، والهجرة الفلسطينية تحول سالب على وجه العموم لكونها تضمنت ترك الأرض / الوطن. وهجرة الثورة إلى الشعارات تحول سالب آخر في الواقع الفلسطيني، وهكذا يلتقي "الزمان المهاجر" بالزمان الخسيس" في تشخيص تجربة الشاعر الممتلئة همماً وألماً، ولكنه ليس ألم الرومانسيين وعذاباتهم الذاتية الأنانية، وإنما هو التألم للآخر "الإنسان المستعبد" في "الزمان الخسيس" والآخر (الإنسان / الثورة) في "الزمان المهاجر".

وإذا كان الزمان الشعري عند المناصرة مهاجراً وخسيساً، فإن المكان الشعري

عنده أيضاً جاء مهجوراً، حيث يقول مخاطباً جفراً ومزواجاً بين الاسم والصفة:

انجمعتُ أعظمتنا من دالية خضراء على السفح المهجور^(lxxvii)

"السفح المهجور" فارق معاني الهجر والترك في تركيب العبارة ليحمل معاني

التجمع والتلاقي، فقد تماهت الذات الجمعية مع الدالية الخضراء على السفح المهجور في إشارة رمزية للمقاومة والبقاء، والعودة، أو على حد قوله:

الفجر سيأتي من سفحك ذاك المنحوت^(lxxviii)

وبعد، لعل القيمة الأسلوبية لهذه الصفات تبدو من امتلائها بالإثارة العاطفية،

والدلالة المعنوية، ومن مفارقاتها للغة الإخبارية المباشرة ذات الأبعاد المنطقية والتماثلية،

وتحليقها في آفاق اللامباشرة، واللامنطق، واللامألوف، وجمعها بين حقول دلالية متباعدة

مستعينة بالمجاز الممتلئ بالشعرية.

3- ومن مزوجات المناصرة الطريفة المثيرة ما ترأست فيه الحواس نحو: "الصبح

الناعم" في قوله مخاطباً الشهيد بعد أن قرأ خبر استشهاده في الجريدة وهو في منفاه

الرابع:

- لكن ما إن تكتمل الصفحة حتى ألقاك: شهيد.

أفتح دفتر ذكراك وأقرأه في هذا الصبح الناعم^(lxxix).

ونحو "مديحاً سميناً" في قوله:

وفي زهرة المدائن

أكلت مديحاً سميناً^(xxx).

ففي الأولى جعلتنا المزوجة نبصر بأيدينا، وفي الأخرى جعلتنا نسمع بألسنتنا. إن هذه المزوجات التي تُمَثَّل فيها الصفات بؤرة الاهتمام والانتباه، تعطي الموصوفات أبعاداً حسية، وتغمرها بالأضواء المثيرة المبهرة، وتنقلها من حقولها الدلالية المألوفة المعتادة إلى اللامألوف، واللامعتاد، ومن ثمّ يتم الطلاق للغة التقليدية، مع الأخذ بالحسبان أن الصفة لا تبلغ قيمتها الأسلوبية المدهشة بذاتها مستقلة عن السياق الواردة فيه، أو مستقلة عن شبكة العلاقات الجديدة التي تقيّمها الشعرية بين مكونات التركيب.

4- وإذا كان المجاز والاستعارة أداة الإنسان البدائي^(xxxii) في التغلب على حياته، فإنه أداة "الشعرية" قديماً وحديثاً، وما يستوقف المتلقي هو الإبداع الجديد، أو الخلق الفني المبتكر للاستعارة، وقد أحسن المناصرة في مزوجاته على وجه العموم لا سيما تلك التي اتخذت من التضاد أداة في بناء العلاقات بين الصفة والموصوف، بحيث تسير الصفة باتجاه مضاد، أو متخالف للموصوف متباعدة عما توجهه البلاغة القديمة من التناسب والتوافق، ومن ذلك قوله:

- وقطعنا رؤياك لأن مرافقنا ميخائيل

أعلن بدء الرحلة نحو المدن المحروقة

نحو بلاد الثوار^(xxxiii).

وقوله في "زوار الفجر":

من هذا الحامل طلقته في الفجر وراء صخور الفجر المجروح

من هذا الطفل - بشير الفجر، أجنّت على

سيف مغروز في سفح التل المذبوح^(xxxiii).

فكيف يكون فجراً، أو فجراً مُبشراً بولادة جديدة، وهو مجروح! وكيف تكون المدن مدناً يُرتحل إليها وهي محروقة! (الفجر والمدينة) دوال تفيض بدلالات إيجابية قوامها الإشراق والراحة، (والجرح والإحراق) دوال تنشر معاني الهدم والدمار، في تخالف واضح بين عطاء الدوال العاطفي والمعجمي، ومع ذلك يمكن القول بأن القيمة الأسلوبية تحققت من علاقة التضاد ذاتها التي صنعتها اللغة الشعرية بين الصفة

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

والموصوف .

إن تجربة النفي الطويلة التي عدّ منها الشاعر "المنفى الرابع" جعلت لعلاقات التضاد حضوراً وتواجداً في تراكيب الشاعر ولغته، وقد استغلها استغلالاً حسناً في بثّ عواطفه ومشاعره وربما تشخيص الواقع؛ واقع "الأعداء الأخوة"؟:

أعرف أنك تعرف - نحن الأعداء الأخوة - لكن
يا شجر المنفى، كيف تخون

أرضعتك من عرق الأهل، سقيتك من دمع الأهل . . سنين (lxxxiv).

فعلاقة التضاد في (الأعداء الأخوة) تصوّر واقع التجربة الفلسطينية في المنافي

العربية، وتصور الحالة النفسية للذات الشاعرة التي تغذي وتتغذى من هذه التجربة.

5- ومما لا شك فيه أن الأمثلة السابقة تقف شاهدة على أن "الشعرية" قد ارتكزت على المزوجات المجازية بين "الاسم والصفة" متخذة منها وسيلة أسلوبية لإبداع المعنى وتجليّة الشعور، وقد وفّق الشاعر إلى حدّ كبير في إبداع مزوجات تنتمي إلى التجربة الفلسطينية الخاصة، وهي تجربة تمتلئ بالمتناقضات والأضداد.

الشاعر ثائر مشرق القلب والروح حين يخاطب جفرا / الوطن المسبي، بل قلّ إنّه محبّ ولهان في حديثه عن الخليل وحلحول وبيت صفافا وبيت أمر . . إلخ، وهو محبّ وولهان في مناجاته لشجر الوطن وحجره وعصفوره وطيره. والشاعر مهموم متألم حين تمسّ أصابعه الشعرية أعماق المنفى، والواقع العربي، أي أن ثمة نوعاً من التضاد العام في الروح التي تسري في المجموعة الشعرية "جفرا".

ونختم حديثنا في المزوجات عند مزوجة تنتمي إلى الطرف المشرق من المعادلة

السالفة، حيث يقول الشاعر مخاطباً طالبة الجامعة الخليلية التي عشقها من منفاه الرابع:

- سأذكر بسمتك الرائعة

كما البرتقال إذا هطل المطر الناعم المتراعش

فوق الحقول (lxxxv).

فالمزوجة بين (المطر والنعومة) قد تكون مألوفة بين شعراء الحداثة حين الرغبة

في وصف عطاء المطر المفيد للأرض، ولكن أن يضاف إلى النعومة (التراعش) فهذا توليد مبتكر في الصورة، يلتقي مع السياق الواردة فيه. فقد توحدت الذات الشاعرة في أحاسيسها ومشاعرها مع البرتقال ساعة هبوط المطر الناعم المتراعش، (فالبسمة الرائعة)

و(المطر الناعم المتراعش) مصدر موحدٌ للحياة والخصب والنماء، رعشة الحب، ورعشة المطر هما حركة الإنسان وحركة الطبيعة معاً في توجه نحو النماء.
ومن هذا النوع من المزاوجات: "الشمس الخضراء^(lxxxvi)" و"المطر الأخضر^(lxxxvii)" في قوله:

- ورأينا موسكو تبكي مطراً
أخضر كالبلور الناعم

فالمطر هنا أخضر ناعم، والشعراء هم الذين صبغوا ماء المطر بألوان الطيف المختلفة متجاوزين طبيعة الماء ليملأه بحمولات شعرية متعددة، موظفين الألوان توظيفاً رمزياً بارعاً وهو ما سنقف عنده لاحقاً.

ثالثاً: المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية

إضافة إلى المزاوجات المجازية التي تبنى من (اسم + صفة) هناك نوع آخر من "المزاوجات الاسمية" التي تبنى من (اسم + اسم) في حركة تعاقبية، وتتكون المزاوجات الاسمية أحياناً من:

أ- محسوس + مجرد

نحو "وادي الحنين" و"صخور اليقين" في قوله:

- كنت أغويت كرمأ على السفح حين التقطتُ

خيوط النبوة عند **صخور اليقين** وتحت

مغاور **وادي الحنين** . . وبيروت كانت

شبابيك حلمي وعرسي وما كان قلبي

يرى المقصلة^(lxxxviii).

وفيها يقوم المحسوس بوظيفة تجسيم المجرد وتقريبه وملامسته، وفي اختيار الصخور وإضافتها إلى اليقين، واختيار الوادي وإضافته إلى الحنين - حيث وقع الاختيار على مكونات مكانية هي علامات بارزة في بلدة الخليل الجبلية - دلالات تهب اليقين ثباتاً ورسوخاً وصلابة، وتعطي الحنين تدفقاً وامتداداً. لكن الحلم الذي علّقه الشاعر على

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

بيروت لم يتمّ لأنه لم يكن يرى المقصلة / الحرب الأهلية التي أطاحت بالحلم العودة.
إن تعدد المزاوجات الاسمية بين (المحسوس والمجرد) في هذه المجموعة الشعرية نحو: (شجرة الشجاعة^(lxxxix))، و(مقاهي التوجع^(xc))، و(مطاعم الغربية^(xci))، و(أوتار حنيني^(xcii))، و(كلمات الشهداء^(xciii))، و(زمن الاشتعال^(xciv))، يعني أن ثمة توجه أسلوبياً عاماً يميل باتجاه تجسيم وتجسيد المجردات.

ب- وأحياناً يبني الشاعر مزاوجاته الاسمية من (محسوس + محسوس)، وإذا كانت مزاوجات هذا النوع معتادة ومألوفة نحو: (دخان الطوابين)، و(سوسنة الجبل)، و(نجمات الصحراء)، و(دوالي الجبل). فإن بعضها لا يخلو من خصوصية التجربة والتميز العاطفي نحو (عروق الجبل)، و(دم الخليل)، و(دموع السيد):

- فالخليل عنب دمي

وإن شئتم أن أعدد أكثر:

دموع السيد يوم اعتلى الخشبة

...

هديل حمائم في أعالي الصخور

سجون

بركة تسنلّ هديرها من عروق الجبل

رعاة وحرثون وثور^(xcv).

للخليل حضور كثيف في شعر المناصرة، وقد اتخذ منها عنواناً لديوانه الأول "يا عنب الخليل"، وعنواناً لقصائد عديدة في شعره، ومنها قصيدة "غافلئك . . . وشربت كأس الخليل" التي منها هذا المقطع الذي توشح بمزاوجات اسمية عديدة عمقت دلالة الوجد والمقاومة والنماء، (ماء من عروق الجبل / ورعاة وحرثون وثور). حياة كاملة مفعمة بالبساطة والحرية هي الخليل.

رابعاً: مزاوجات اسمية خاصة

وثمة مزاوجات اسمية خاصة إن صح هذا التعبير خرج بها الخيال الشعري عن حدود المألوف في اللغة، إلى اللامألوف، وكساها ثوب الإبداع القشيب، بجمعه بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين ومتباعدين كما يفعل أهل الحدائث في لغتهم، وقد اعتمد في التركيب أحياناً على علاقة التناسب، وأحياناً على علاقة التضاد، وأحياناً على علاقة

مغايرة العادة، وأحياناً بتسمية الشيء باسم غير الاسم الذي وضع له.
أ- من الأول القائم على علاقة التناسب قوله في "ثلج المنافي":

- تمرّ السنون الأربعون

والبدوي لا ينسى دمه المهرق

على ثلج المنافي^(xcvi).

فعلاقة "التناسب" تجلّل "الاختيار والتركيب" في (ثلج المنافي).

النفى دلالة سلب، والثلج هنا دلالة سلب، والبدوي ساكن الصحراء عادة واقع في تضاد مع حالة الثلج القاتل، لذا فهو مسكون بالثر منذ أربعين سنة، و(الثلج والمنفى) دالان من حقلين مختلفين جمعت بينهما الشعرية في مزوجة تقوم على التناسب في الدلالة والإيحاء.

ب- ومن الثاني القائم على علاقة التضاد، حيث يجمع الشاعر بين الشيء وضده، أو بين الشيء وما يخالفه في مزوجة واحدة، كما في (قمصان الدم) في قوله:

- تنزع الأرض قشرتها

لينهمر الدم حناءً من لحاء شجرة إبراهيم

حناء لكفّي غزاة لحول

ذهينا متشحات بقمصان الدم

إلى المرج، لنجلب الحطب لعرس جفرا^(xcvii).

فالمزوجة هنا تأخذ شكلاً تخالفاً يقوم على التضاد، "قالقمصان" من حقل دلالي مسكون "بالستر، والحفظ، والأمن، ومعاني الجمال" و"الدم" من حقل دلالي مخالف فيه "اللاستر، والأمن واللاجمال". و"القمصان" لباس نسوي تتوشح به المتجهات لعرس جفرا، بما في ذلك من إشارات جمالية وأثوية، و"الحناء" في عرس جفرا دم مسفوك عبر التاريخ من شجرة إبراهيم: والقطعة في مجملها تقوم على التقابل والتخالف، وهكذا تتجلى القيمة الأسلوبية للمزوجة القائمة على التضاد في تعميق المعنى والشعور، فلم يَعدُ القميص يقوم بدوره المعتاد والطبيعي، بل تحولّ إلى مصدر تدمير ومعاناة، وما كان يمكن أن يحدث هذا لولا فاعلية الخيال الذي يجمع بين المتناقضات التي لا تجتمع معاً، وفي ذلك تعميق للحالة النفسية التي تسكن الذات الشاعرة.

ومن مزوجات التضاد "السياط المقدسة" في قوله مخاطباً عباس المسكين:

ها هم يجلدونك بالسياط المقدسة

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

ويجرونك إلى التكنة الوطنية^(xcviii).

فالسباط أداة الجلد تخلو تماماً من معاني القداسة، وقد جمع الخيال بين متخالفين لا يجتمعان ليحقق المفارقة المتساوقة مع السياق، وبها يتم تفرغ المعنى من دلالاته الإيجابية، فعادة ما يكون الجلد للزاني والسارق وشارب الخمر، ولكنه في التركيب هنا يقع على نقيضه المعافى من الآثام، وهو تخالف تهكمي يجسد واقع التحول الوطني السالب ويسخر منه وتلعب فيه المزوجة دوراً رئيساً.

ج- وقد يتجه الشاعر في مزاجاته إلى وضع الاسم في غير موضعه المألوف لتحقيق قيم معنوية وعاطفية لا تتحقق دون هذا الوضع اللامألوف، نحو: "صهيل جرائدهم^(xcix)"، و"صهيل القيث^(c)"، و"صهيل الماء". يقول في جفرا لما مرّت عند الحاجز العسكري:

خافوا من عينيها السوداوين
ومن ثوب يتلالا . . كصهيل الماء^(ci).

"قالصهيل" ليس للماء، وإنما للخيل المقاتلة، وثوب جفرا يتلألاً عند الحاجز محدثاً في نفس العدو خوفاً ورهبة، تشبه ما يحدثه الماء عند الصهيل، وهي صورة مبتكرة في إطارها "الوطني والأنتوي" وترميزها إلى الحياة الفلسطينية وفي الصورة ترأسل بين الإبصار والسمع، وهو ترأسل وهب الأسلوب إثارة ودهشة بكسر التوقع.

ومن هذا الباب: "غممة الشجر" في قوله:

- قلبي تنقذه الطلقة، غممة الشجر الصيفي إذا
هبت ريح قُرب القيسوم، الشيخ البري^(cii) . .

فحفيف أوراق الشجر صار هنا "غممة"، والغممة من حقل دلالي لا علاقة له بالأشجار، إنه يمت بصلة وثيقة إلى صوت الإنسان الغامض غير المفهوم^(ciii)؛ وغممة الشجر هذه ترمز إلى الفدائي المقاتل المتخفي وراء الشجر "قلبي تنقذه الطلقة".

خامساً: القيمة الأسلوبية لاستخدام لغة الحياة اليومية

الشعر الحدائي يغيّر الشعر الكلاسيكي في مسألة اللغة (اختياراً وتركيباً) مغايرة شديدة، فالشعر الحدائي يميل إلى التعامل مع لغة الحياة اليومية، منها ينتقي ألفاظه، وعلى هدى نظامها في تركيب الجملة والعبارة تسير أقدامه أحياناً.

إنّ الإفادة من لغة الحياة اليومية فيما يبدو لي يرجع إلى طبيعة الموضوعات التي

عالجها ويعالجها هذا الشعر، حيث تبرز بينها الموضوعات التي تتعلق بقضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته لا سيما تلك الموضوعات التي تتحدّث عن: "الغربة والضياح والحزن".

وقد شارك الشاعر الفلسطيني رفاقه من شعراء الحداثة العرب التعامل مع هذه المشكلات فنياً، وإن تفرّد عنهم بخصوصية ما تمت بصلة مباشرة إلى طبيعة تجربته الخاصة بما فيها من نفي، وهجرة، وغربة، ومقاومة، وحرية، ومؤامرة، وعدوان، ولا مبالاة عربية بما يحدث له، فضلاً عن شيوع النفاق السياسي والإعلامي في الحديث عنه وعن وطنه السليب.

لم يكن مناسباً أن يُعبّر الشعر الحداثي عن هذه الموضوعات بلغة الكلاسيكيين المنطقية الفخمة، ولا بلغة الرومانسيين المغرقة في الذاتية، بل كان من المنطق أن يصطنع لها لغة مناسبة، وقد جاءت هذه اللغة الجديدة مرتبطة بلغة الحياة اليومية، والبيئات الشعبية.

وإذا كان بعض الشعر الفلسطيني المقاوم قد عبّر عن هذه الموضوعات بلغة خطابية عالية النبرة، فإن المناصرة سلك طريقاً آخر يقول فيه: "إن القصيدة الرعوية هي التي أطرحها بديلاً للجفاف الشعري . . . قصيدة تردم فيه الهوة بين المنظور والشكل، وبين العاميات والفصحى، وبين العالم والقرية. مفتوحة فضائية عفوية تتمحور حول المكان الذي هو حقيقة زمانية، وحول الزمان الذي هو حقيقة مكانية^(civ)".

نحن إذًا مع واقعية جديدة، واقعية يومية تستمد من الحياة الشعبية والريفية روحها وألفاظها وعباراتها، وتستفيد من الأغنية والمواويل، وقد رمز الشاعر لهذا التوجه العام في شعره حين قدم لمجموعته الشعرية الكاملة (ط 1994) ببيتين من الأغنية الشعبية التي كان يقدمها أحمد عزيز سنة 1939م:

جفرا وياهاالربع رينكُ نُقبريني
تدعس على قبري تطلعُ ميرميّة^(cv).

وفي هذا التوجه اللغوي وأهميته يقول ت. س. اليوت: "إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها^(cvi)". ويوضح إليوت مقصده هذا بقوله "إننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

العادي، وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاصة، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره^(cvii). وقد تمثل شعر المناصرة دعوة إليوت هذه خير تمثيل في عدة مستويات تُشكّل في مجموعها سياسته في التعامل مع اللغة.

1- وأول هذه المستويات: التعامل مع الألفاظ المفردة، حيث تواردت في مجموعته الشعرية جفرا ألفاظا من الحياة اليومية لا يلتفت إليها عادة الشعر التقليدي، ولا يضمها إلى معجمه نحو: "الخبس" ^(cviii) و"الأشبار" ^(cix) و"البساطير" ^(cx) و"السريس" ^(cxi) و"المزابيل" ^(cxii) و"روث الإبل" ^(cxiii). وألفاظ ترتبط بمعجم اللغة العامية، ويعدل عنها الشعر الكلاسيكي إلى نظائرها الفخمة، نحو: "تبوس"، و"تطخطخ"، و"ترف" في قوله:

- تبوسين عشب الخليل ^(cxiv)

- ونبقى لعينيك نكتب

نبقى **نطخطخ**

نبقى هنا فقراء ^(cxv)

- ورسائل أمي لم تصل بعد

وعيني اليسرى **ترف** ^(cxvi)

ومنها "نهرس" و"يسرسب" و"توشوش" و"تقحش" و"تنخر" في قوله على التوالي:

- **نهرس** لوز رام الله ^(cxvii)

- نهر الليطاني **يسرسب** مأوه ^(cxviii)

- وأنا جالس قرب خريز أنهار المنفى

توشوش جراحكم في قلبي المتعب من الرحيل

استمع . . . والأسلاك **تنخر** عظمي ^(cxix)

- **تقحش** الدحي ^(cxx)

2- والثاني مستوى التعامل مع العبارة حيث تتكرر في شعره عبارات ذات علاقة بالغناء الشعبي، أو القصص الشعبي والأسماء الريفية، نحو:

- اللازمة الغنائية التي تكررت في قصيدة: "كيف رقصت أم على النصراوية"

هيه يام أعلى

ليش ما تغنينا

أسامة العريس . . . حنّوه بالدماء

ليش يا أم علي ما تغيننا^(cxxi)

ونحو قوله في القصيدة نفسها:

آه، آه - ويلي آه^(cxxii)

وقوله:

طلت خيلينا على وسط الدار^(cxxiii)

وهي لازمة متكررة في قصيدة آ . . . وي . . . ها مع تغيرات طفيفة في

الشرط الثاني من البيت، وقوله:

- الليلة عرسك يا جفرا^(cxxiv)

- . . . وعظامنا حطب القدور^(cxxv)

- دقوا رؤوس أطفالنا بالصخرة^(cxxvi)

- فمها كخاتم سليمان^(cxxvii)

- ينشل لساني

- طاح الدم سيول^(cxxviii)

- واسمك . . . منقوش في القلوب^(cxxix)

- سرجها ذهب وحوافرها فضة^(cxxx)

- باعني واشتراني، وكنت . . .^(cxxxii)

- ياما نفيت، وياما رحلت^(cxxxiii)

إن مقارنة لغوية لقصيدتي "كيف رقصت أم علي النصراوية" و "آ . . . وي . . . ها"، وبالذات الوحدة الثالثة منها "طلت خيلينا" تكشف بجلاء عن مدى عناية الشاعر بلغة الحديث اليومية، ومدى استمداداته الشعرية من الألفاظ والعبارات المتداولة في الغناء الشعبي، بل من لغة الأسواق حيث البيع والشراء^(cxxxiii)، مما يعني أنّ شعريّة النص في الديوان تتغذى من لغة الواقع اليومي. يقول عبدالله رضوان: "إن استخدام الموروث، والخبرة اليومية، خبرة الحياة وتجاربها، واستلهام الروح الشعبية إنما يمثّل الخصيصة الأكثر بروزاً في شعر المناصرة منذ ديوانه الأول، وهذه الخصيصة تمثّل إحدى تجليات الحدائث في التجربة الشعرية المعاصرة"^(cxxxiv).

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

3- والثالث مستوى التركيب النحوي: حيث تأثر التركيب النحوي للجملة في شعره، بنحو العامية وصرفها في كثير من المواقع، ومن نماذج ذلك:

- إدخاله حرف الجرّ على الفعل:

- ما بيروح بلاش

- بيحصدو الرشاش (cxxxv)

- استخدامه "ياما" للدلالة على الكثرة

- ياما نفيت وياما رحلت (cxxxvi)

- إهمال همزة "أبو" كما في اللهجة الجزائرية

- اسألوا بو علي (cxxxvii)

لقد ترك أسلوب الحديث اليومي، وأسلوب السرد القصصي أثرهما في بناء الجملة طويلاً وقصراً، حيث تطول في القصّ، وتقصّر في الوثبات العاطفية المفاجئة، ويمكن التمثيل لهذا الاتجاه بتوقعة "تيسير سبول" حيث يقول الشاعر:

- امرأة

وطن

وقصيدة

كان حلمه من وطنه الكبير .

تطلع في المرأة المشروخة

سرقوا

المرأة

الوطن

القصيدة

ودسوا في جيبه رصاصه

كانت جنازته تضج بالنواحين (cxxxviii)

. . . إلخ

سادساً: استخدام مفردات من لغات أجنبية

ومما له اتصال بلغة الحياة اليومية المتداولة، ويمتثل في شعره ظاهرة أسلوبية، استخدامه لكلمات أجنبية مشهورة في إقامة النص وبناء الدلالة، وهو استخدام يكشف عن

حجم ثقافة الشاعر من ناحية، وحجم مشاركة الموروث الثقافي العالمي في إنتاج النص المعاصر. وإذا تحدثنا بلغة الإحصاء فقد استخدم الشاعر اللغة الأجنبية في ثمانية عشر موقعاً من مجموعته جفراً، ونسجل على هذا الاستخدام الملاحظات الأسلوبية التالية:

أ- ميل الشاعر إلى ذكر "المكان"، وغالباً ما يكون المكان المذكور عاصمة لبلد أجنبي، كموسكو، وبرلين، وبودابست، وصوفيا^(cxxxix) وهذا يتوافق نفسياً مع تعلق الشاعر العام بالمكان، وتعدد المنافي التي ارتحل إليها، وترد أسماءها في لغة الحديث اليومي لا سيما السياسي منه. وقد يميل مؤثر بوصلة الاستخدام إلى الداخل فيذكر: "القدس ونابلس والكرمل وبيت صفا^(cxl) - وغوش إمونيم^(cxli) وكريات أربع"، وهو استخدام مسكون بالمعاناة والتحدي في أن واحد:

- أمي شجيرة صبار

مزرعة شرقي مستعمرة "كريات أربع"^(cxlii).

ب- ميل الشاعر إلى ذكر أسماء شخصيات أجنبية، وكأنه يود إشراك المذكورين تجربته ومعاناته، أو امتصاص تجاربهم في بناء الدلالة، وهنا نلتقي بـ "قلاديمير مايكلوفسكي^(cxliii)" و"بوشكين^(cxliv)" و"إليوت" و"باوند^(cxlv)" و"برتولد بريشت":

لك زيد البحر

ولهم البحر

حقاً إنه زمن أسود

يا برتولد بريشت^(cxlvi).

ج- ميل الشاعر إلى استخدام كلمات أجنبية شائعة في الوسط العربي، ولها بعد المصطلح نحو "ديالكتيك^(cxlvii)" التي جاءت عنواناً للتوقعة الحادية عشرة، من قصيدته: "وهل بقي في المدينة حدائق أيها السيد؟!!" ونحو كلمة النفي No:

- صاح بي السائح القادم من بلاد النخيل

أيها السيد

هل تتكلم العربية؟

"نو . . .". أيها السيد

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

"تو" أيها السيد (cxlviii)

سابعاً: الوحدات الزمنية وقيمتها الأسلوبية

ويبدو أن "الزمان" كان إحدى وسائل المناصرة في بناء شعرية النص، وإقامة شبكة من العلاقات الفنية بين عالم الواقع، وعالم الشعر عبر استخدام خاص للغة والأرقام، بحيث يتجاوز عالم الشعر حدود الواقع والتاريخ وإن استقى مادته الخام منهما. يقول تودروف: "لا يوجد "مسبقاً" عالم معيّن يعيد تقديمه النص "قيماً بعد". وإنما توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فني له خواصه ومعاييره ولامحه، ومن بينها ملامح الزمن فيه، التي تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين "زمن الخطاب" و"زمن الخيال" و"زمن القص" و"زمن التأمل"، بحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة متدايرة حيناً، ومتقاطعة حيناً آخر، ومتكاملة بعض الأحيان، وليس من الضروري أن تتفق الوحدات الزمنية مع مقاييسها في عالم الخطاب النثري، لأن منطق اللغة الشعرية مفتوح على عالم الشعور واللاشعور في حركة تتجاوز العقل كثيراً (cxlix)". ولسنا في حاجة إلى تتبع الوحدات، وطريقة الشاعر في التعامل معها، بل نكتفي منها بظاهرتين أسلوبيتين: الأولى هي وثيقة العلاقة بالاستخدام اليومي للغة، وبأسلوب القص، بحيث يبدو الشاعر كأنه مؤرخ بالشعر، وقد اتكأ الشاعر على هذه السمة كثيراً في تحديد زمن "الحدث الشعري" بدقة متناهية، ولا غرابة هنا أن يلتقي الزمان والمكان في عملية التأريخ؛ يقول الشاعر:

- تحت شجرة الصنوبر

في مدرسة عين سارة الثانوية

كل شجرة سيف قاطع الحدّ

كل دالية تظاهرة (cl).

ويتكرر هذا التاريخ في قصيدة أخرى (cli)، لتوثيق حدث مأساوي وقع في الزمان والمكان المحددين لتلاميذ المدرسة الثانوية، لكن الدلالة تتجاوز ما حدث في ذلك العام. إن التأريخ بالرقم هو نقش في ذاكرة الأيام والأشخاص، ودعوة لعدم النسيان، وعلى مستوى الأسلوب فإنّ الوحدة الزمنية تكسو الأسلوب ثوب التصوير القصصي نقف أمامه ونحن في شوق للمتابعة، ومعرفة ما حدث.

لقد جاءت بنية الأسلوب المعتمد على الوحدة الزمنية على النحو التالي تجريبياً:
"التاريخ (وفيه الشهر + السنة) ثم الحدث الشعري"، نحو قوله:

- في أيلول السبعين
آه، آه، ويلي آه

هبط الجند الصفر على أطراف الصحراء^(clii).

والأخرى قد يتجاوز الأسلوب في تعامله مع الوحدات الزمانية الدلالة التاريخية،
لاستمداد دلالة أخرى كطول المدة وثقلها، نحو قوله:

- ثلاثون سنة . . أيها السيد
منذ ثلاثين سنة، أيها السيد
ونحن نستنفر القلب^(cliii).

ويتكرر الرقم "ثلاثون" حاملاً الدلالة نفسها، ومشحوناً بظلال المأساة:

- واحسرتاه يا شجرة الميس
بيننا وبينكم جدار
عمره ثلاثون سنة
هل ما زلت سمراء . . . وطويلة^(cliv).

ثامناً: القيمة الأسلوبية للتثنية

التثنية من الصيغ الصرفية ذات الدلالة العددية الواقعة بين المفرد والجمع، وقد
يلجأ إليها الشاعر أحياناً للتعبير عن تجربته، فتأتي محملة بدلالات مجازية.

- الجثة وسط الحلبة - طابور من بشر يصطف وراء الجثة، دمه
كالمسك وعيناه تلتمعان بريقاً يشبه شرر الصوان^(clv).

وقوله واصفاً الأنثى الفلسطينية المرتحلة في المنافي:

سافاك كغزال شارد في البرية أيتها السيدة

. . .

تعبتان من الترحال^(clvi).

الواقع الحسي أن هناك عينين للشهيد وأن هناك ساقين للمرأة، ولكن الدلالة
الشعرية تتجاوز الواقع المحسوس لتمنح العينين والساقين دلالات عاطفية خلال التشبيه

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

فعينا الشهيد تشبهان شرر الصوان لمعاناً وبريقاً، وساقا الفلسطينية (الوطن) في المنافي كالغزال الشارد التعب. وإن التثنية هنا ذات حمولة عاطفية أكثر منها نحوية، وإذا تتبعنا مواضع التثنية في الديوان وجدناها غالباً ما تتوزع على حقلين دلاليين، الأول يتعلق بالشهيد كما تقدم أو من يقوم مقامه ممن يشارك الذات الشاعرة الهم الفلسطيني نحو:

ويعزيني ويقول: غداً يأتون
عيناه كصقرين حزينين – يداها الطلقة
والحجر المسنون^(clvii).

والثاني يتصل بالأنتى بدلالاتها الرمزية على الوطن أو الفلسطيني في المنفى على نحو ما تقدم في المثال السابق، ونحو قوله:

"... إن بيروت / نصفان، نصف يقول: هلا بعيونك جفرا ونصف / سيدبح أهلك^(clviii)..."

هذا وقد تأتي التثنية للدلالة على "الجنس" أو العدد الكثير" ومن ذلك قوله:
في مطار . . . "بودا" – "بست"
رأيت نهدين مشرئين
وعينين حزينتين^(clix).

التثنية هنا لا تعطي دلالة على امرأة بعينها، وإنما تحمل إحياءات قوية تتجه نحو الأنتى / الوطن أو الإنسان الفلسطيني المنفى، ومن ثم يتحوّل الضمير في ختام المشهد إلى الجمع في قوله:

وظللنا نبكي حتى مطلع الفجر.

وهو ما نقف أمامه وجهاً لوجه في أغنية "طلت خيلينا^(clx)" الشعبية الفلسطينية. إن توجه الشاعر نحو صيغ التثنية يعني رغبة في تحقيق مشاركة مع الآخر، ويعني نفوراً من الوحدة والفردية^(clxi)، وهذا في حدّ ذاته يحقق للنص قيمة شعرية ذات أبعاد عاطفية لا يحققها الأفراد.

تاسعاً: رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية

للألوان قيم شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه، إلى مستويات عاطفية وإيحائية، وقد استكشف شعراء الحداثة في الألوان طاقات تعبيرية متعددة ومثيرة، فوظفوها أسلوبياً في مزاجات تخطت حدود الاستعارة إلى مناطق الشعور.

يقول جان كوهين: "إذا كان الشعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسية وعلى

الخصوص كلمات اللون، فإن ذلك ليس - ولنقل ليس فقط - لأجل إدراج الحسي في المجال الشعري كما يُعتقد... إن كلمة اللون لا تحيل على اللون. أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلا في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية. عندما يقول ملارمي: "الأذان الأزرق" فإننا لا نعثر هنا على أية صورة شعرية Image وعلية فلا مجال للتحليل، وإنما نعثر هنا على عملية تستثير استجابة عاطفية لا يمكن أن تستثار بطريقة أخرى... (162)

ولشعراء الحداثة الفلسطينيين تجربة توشك أن تكون خاصة في التعامل مع "الألوان" واستكشاف عالمها الرمزي المشحون بمشاعر عاطفية ذات صلة بالواقع الفلسطيني وتجربة الشاعر الخاصة، نجد ذلك عند الشاعر محمود درويش في استخداماته للألوان حيث اتكأ على اللونين "الأخضر والأزرق" أكثر من اتكائه على غيرها وشحن الأول بدلالات الحرية والإرادة المستمرة، وملاً الآخر بالبراءة والطهر والبهجة.

ونجد الاهتمام نفسه عند المناصرة في تطوافة المستمر على الألوان مستنزفاً طاقاتها التعبيرية في نقل تجربته مع الواقع الفلسطيني؛ لا سيما المكان ومكوناته، والمنفى ومشكلاته. وقد تعامل الشاعر في ديوانه "جفرا" مع الألوان المألوفة كافة (الأخضر والأسود، والأبيض والأحمر والأصفر والأزرق) بل وتجاوزها إلى تعامل خاص مع الألوان المتداخلة (كالرمادي والحنطي والمرقط والأشهب)، وحقق في تعامله هذا الإدهاش والإثارة على المستويين العاطفي والدلالي، وهو ما سنحاول الوقوف عند نماذج منه.

أ- اللون الأخضر

يبدو أن اللون الأخضر قد احتلَّ المرتبة الأولى في مزاجاته من حيث "الكم" ويليه الأسود والأحمر، ثم الأصفر والأبيض والأزرق على التوالي بنسب متقاربة.

تكرر اللون "الأخضر" في ديوان "جفرا" سبعة مرات في سبع مواضع حاملاً دلالات رمزية تتمحور حول: "الحرية، والمقاومة، والإرادة المستمرة، والبركة والبهجة"،

- تتصاعد أغنيتي خضراء وحمراء، الأخضر يولدُ

مع دمع الشهداء على الأحياء، الواحدة تولد من

نزف الجرحى، الفجر من الصبح إذا شهقتُ حبات ندى الصبح،

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

افتتح الأخضر نافذةً في وجه المجهول، ترسلني "جفرا" للموت^(clxii).

لقد عقد الشاعر في مزاجته (أغنيتي خضراء وحمراء) عقد قران بين الأخضر والأحمر، فالأغنية المتصاعدة، أعني أغنية الحرية خضراء وحمراء معاً. الأخضر فيه ترميز للحياة والحرية والوطن، وهو في حالة ولادة من الأحمر الذي يرمز إلى الشهادة والتضحية من أجل الوطن والحرية، من أجل الحياة في الواحة الخضراء يسقيها الجرحى بدمائهم. إننا في هذا المقطع أمام مشهد خاص من التوالد والتناسل والتكامل، مشهد يجمع في الظاهر بين الألوان، ولكنه في أعماقه يقصّ علينا قصة الحياة، أو قل قصة المقاومة من أجل الحياة والحرية. ومن ثم يمكن القول بأنّ الأحمر والأخضر لم يعودا مجرد لونين، وتلك يمكن أن تقوله القراءات التالية للقراءة الأولى. إن اللونين تحولاً إلى مستويات من الرمز والمجاز، الأحمر يحكي الشهادة، والأخضر يعادل الحياة والحرية.

وإذا كانت الشعرية في المقطع السالف قد أقامت علاقة توالد وتزواج بين (محسوس ومحسوس) في (أغنيتي خضراء وحمراء)، فإنّ ثمة توجه غالباً للمزاوجات الحسية في إطار استخدام الألوان استخداماً رمزياً نحو (المدن الخضراء^(clxiii))، و(الطائر الأخضر^(clxiv)) و(الشمس الخضراء^(clxv)) و(أبو الليل الأخضر^(clxvi)) (المطر الأخضر)، يقول الشاعر مخاطباً جفرا:

- وكيف أصالح منفاي ومنفاك مع المدن الخضراء

اللائي نعشق، والمدن الخضراء اللائي نعشق

يشنقها الحرس الأزرق، يحرسها

الذهب، النفط، الياقوت.

المدن الخضراء هي مدن فلسطين وقراها، وهي في النص في حالة تقابل وتضاد. في حالة عشق بطلها الشاعر أو قل ضمير الجمع (نحن)، وحالة شنق وموت ينفذه الحرس الأزرق الذي يرمز إلى الاحتلال الصهيوني. وثمة حالة تقابل وتضاد أخرى بينها وبين المنفى، وقد عبرت الذات عن حيرتها في إجراءات المصالحة بين المدن الخضراء والمنافي، فثمة عجز في إقامة هذه المصالحة تعبّر عنه صيغة كيف الحائرة:

- الأخضر يقابل الأزرق . . .

- والمدن الفلسطينية تقابل المنفى . . .
- والذات الشاعرة تقابل الحرس . . .
- والمصالحة تقابل الشنق . . .

فدلالة النص والألوان تقوم على أساس بناء تقابلي، من ناحية، وبناء رمزي من ناحية أخرى، فالأخضر رمز الحياة والوطن، والأزرق رمز الموت والاحتلال، رمز العلم الصهيوني، رمز اليهودي، ذي العينين الزرقاوين.
وفي مزوجة "الطائر الأخضر" و"أبوالليل الأخضر" نشهد بعض التحول في رمزية اللون باتجاه الفدائي المناضل أبوالليل !

الطائر الأخضر

يطير فوق الطين والزرعور

يبني عشه فوق أغصان الصنوبر

حتى لا تأتي العاصفة

"وتحش" - "الدحي"

فالطائر الأخضر بان حذر يبني وطنه في الأعالي ويحمي أولاده وصغاره من العدوان، إنه هو نفسه:

- أبوالليل الأخضر من أجلك يا جفرا

يقذف طلقته . . . ويموت (clxvii).

إنه موت من أجل الوطن، من أجل الولد، من أجل المحبوبة من أجل الحياة والحرية.

والحق يقال إن المناصرة قد تفرد في استغلال الطاقات الكامنة في اللون الأخضر، فأبدع منه صوراً رائعة وطريفة مألها بالأمل والحرية والنماء؛ نحو "الشمس الخضراء" في قوله مخاطباً صورة الشهيد في جريدة الثورة:

تأملتك تضحك في موتك، وأنا في المنفى الرابع

المطر شديد والشمس الخضراء

تطلّ على العشب الطالع

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

والمنفى من حجر، والمنفى سهل شاسع^(clxviii).

فنحن أمام صورة مبتكرة تجمع بين "الشمس والخضرة" بما فيهما من دلالات رمزية موجبة، تجعل منهما معادلاً موضوعياً للشهادة؛ والصورة تكتسب الكثير من جمالها ودلالاتها العاطفية والمعنوية من ورودها في سياق تقابلي بين المنفى الحجر، وبين الماء والشمس والشهادة، حيث يسكنها "سلب أصم"، ويفيض الثاني بالحياة والإيجابية.

ب- اللون الأحمر

أما اللون "الأحمر" فإنه في تراكيب المناصرة في حالة عشق أو تمازج مع اللون "الأخضر"، فالأخضر كما عرفه الشاعر يعني الممارسة الثورية، والأحمر يعني الطهارة؛ والثورة والطهارة من حقل دلالي واحد في الثقافة الثورية لا ينفك أحدهما عن الآخر؛ يقول محمود درويش مخاطباً الفدائي:

فلتواصل أيها الأخضر

لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر^(clxix)

ويقول المناصرة: أخضر أخضر . . كالممارسة الثورية

- أحمر أحمر . . كالطهارة^(clxx).

والأحمر يعني في موقع آخر من الديوان: "النصر":

الأحمر شارات النصر الحمراء^(clxxi)

لقد اعتاد الناس أن ينسبوا الطهارة إلى اللون "الأبيض" ولكن المناصرة خالف المعتاد وتحول بها إلى اللون الأحمر، لأن الطهارة في عرف الثائر هي الدم والشهادة، لا البياض، ومن ثم جاءت مزواجه بين "الاسم والصفة اللونية" تفيض بهذه المشاعر التي نسجت خيوطها تجربته الخاصة في سلك المقاومة،

- كم غنيت لنا للأرصفة الحمراء

كم أتعبت يديك وأنت تقدم للفقراء الأزهار^(clxxii).

ففي (الأرصفة الحمراء) مثير أسلوبية مشبع بالدلالات التي تلتقي مع الغناء رمز الحياة، ومع المكان (الأرصفة) الشاهدة على الحياة (على التضحية وعلى الطهارة الثورية). وإذا كانت الأرصفة حمراء، فإن الثلج في مطار صوفيا أحمر، (أقول لماذا هو الثلج أحمر^(clxxiii))، والقائد، أو الفدائي صاحب قبعة حمراء (تسير مظاهرة - ما اسمك يا

ذا القبعة الحمراء^(clxxiv)، وهنا يلتقي المناصرة بأحمد شوقي واستخدامه الأحمر رمزاً للحرية، في قوله:
وللحرية الحمراء باب بكل يدٍ مضرجة يدق^(clxxv).

ج- اللون الأسود

أما اللون "الأسود" فقد جاء في ديوانه مقترناً "بالنفي" و"الحزن" و"الأيام" بدلالاتها المجازية لا الفيزيائية، ومزاوجات صفة السواد مع الأسماء يمكن حصرها في "التلج الأسود"^(clxxvi) و"الأيام السود"^(clxxvii) و"الزمن الأسود"^(clxxviii) و"البحر الأسود"^(clxxix)، وهو استخدام مألوف للون في الدلالة على ما يخيف ويؤلم، وما يحزن ويُظلم، وقد عبّر الشاعر عن هذه الدلالة وتلك المشاعر بشكل واضح وصريح في قوله:
- الأسود زمن الأعداء^(clxxx).

ومن بديع مزاوجاته التي تتغذى من السياق الواردة فيه: "التلج الأسود" في قوله:
المطر شديد جداً في المنفى الرابع . . والغيم القاتم.
يملاً دربي
والتلج الأسود في الطرقات الصيفية
والمطر الحزن على وجهي الساهم شديد يشبه تلك الأيام ألا تذكر^(clxxxix).
فكيف يكون التلج أسوداً؟! وكيف . . يكون في الصيف؟! وكيف يملأ الطرقات؟!
إنها أسئلة تكشف البعد المجازي للصورة الملونة بالسواد، سواد المنفى، وضياح الوطن.
ويمكن رصد المعجم الدلالي السالب على النحو التالي:

المطر الشديد	←	سلب
المنفى الرابع	←	سلب
الغيم القاتم	←	سلب
التلج الأسود	←	سلب
وجهي الساهم	←	سلب
الحزن - الأيام	←	سلب

فالجو العام في النص خائق يحاصر الذات مكاناً وزماناً، وتشارك الألوان (القتامة والسواد) كمتير أسلوبية في تلوين المشاعر وتجسيد التجربة، فالذات في حالة تضاد مع المنفى، مع الأسود زمن الأعداء، وقد عبّرت عن حيرتها:

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

كيف أحل معادلة الأسود والنور

كيف أفك معادلة الزعتر والدامور^(clxxxii).

النور حياة، والسواد موت، ومن ثمّ فإنّ التدمير استغرق المكان (تلّ الزعتر والدامور)، في إشارة إلى وقائع الحياة على الأرض واستغرق الزمان في قوله لبرتولد بريشت: (حقاً إنه زمن أسود)^(clxxxiii).

والأمر بعد ذلك ليس في حاجة إلى تأكيد أو مزيد إيضاح، غير أن ما يجدر التنبيه عليه هو أن "السواد" عند الشاعر غير "السمار" "فالسمرّة" جاءت في تراكييه في مواطن موجبة وتحمل دلالات إيجابية، فأداة المقاومة سمراء "بناذك السمراء"^(clxxxiv)، والمكان الفلسطيني أسمر (المدن السمراء)^(clxxxv)، ومكونات الطبيعة فيه سمراء (يا شجر الميس السمراء)^(clxxxvi) فالسمرّة لون المكان، والطبيعة، والبندقية، ولون الفلسطيني:

فقد كانت أمي سمراء طويلة

تركض كشجر الميس^(clxxxvii).

د- اللون الأزرق

أما اللون "الأزرق" فيبدو أن دلالاته الرمزية تتوزع في اتجاهين متضادين، اتجاه موجب، واتجاه سالب، مما يعني ثنائية الدلالة التي يتحملها هذا اللون، ومن ثمّ فإنّ السياق وحده هو القادر على فك شفرته وتوجيه المتلقي، ومن الاتجاه الثاني السالب مزاجته بين (الحرس واللون الأزرق) في قوله:

كيف أصالح منفاي ومنفاك مع المدن الخضراء

اللائني نعشيق، والمدن الخضراء اللائني نعشيق

يشنقها الحرس الأزرق، يحرسها

الذهب، النفط، الياقوت^(clxxxviii).

وقد بينا دلالة السلب في هذه المزاجية، فيما تقدم، ونؤكد به قول الشاعر في حديثه

عن المنفى:

أزرق، أزرق . . . هو الجبل

في عاصمة المنفى^(clxxxix).

الشاعر في تضاد اختياري واعٍ مع هذا اللون، ذلك أن الوجه الإيجابي للون نفسه

جاء مع "جفرا" الوطن والمحبوبة:

الأزرق يمتد إلى غزة حتى عيني جفرا الزرقاء^(cxc).

فجفرا هنا تستمد زرقة عينيها وجمالها من المكان الفلسطيني، من بحر غزة.

هـ- اللون الأبيض

أما اللون "الأبيض" فتنبت مزواجه مع الأسماء في حقل دلالي له علاقة بالأنثى في بعدها المجازي، وهذا ما تشير إليه: "رسائلك البيضاء"^(cxcii) و"فرسه الأبيض"^(cxcii)، فالبياض حديث القلب، أو قل حديث القلب في حالة مخصوصة ذات صلة بالشهادة وبالوطن؛ يقول الشاعر في قصيدته التي يصح أن نسميها القصيدة "المفتاح"^(cxciii) لأنها تفك شفرة الألوان.

- الأبيض . . . قلبي المدفون على مدخل قريتنا الحمراء.

ورسائل الوطن إليه ببيضاء:

- يا جفرا من أجل رسائلك البيضاء القلب . . .

ومن أجل دواليك، حجارة واديك، السيل . . .

يثور نرمي أنفسنا للموت، الأشباح تموت^(cxciv).

فالبياض يمت بصلة ما إلى الأنثى، وبصلة أخرى إلى الوطن، ولكن هذا التعدد يؤول إلى توحد في (جفرا / الوطن)، فالوطن يرسل رسائله البيضاء إلى أبنائه، البياض هنا طريق للأخضر وللأحمر وهكذا تتزوج الألوان الثلاثة أو قل تتراسل في دائرة الفعل الموجب في مقابل تزواج وتراسل الألوان الأخرى (السواد والصفار، والرمادي، والأرقط) المكونة لدائرة السلب في الخطاب الشعري وفي مزواجهات الشاعر بين الأسماء والألوان، ومن ثم لا غرابة أن يأتي اللون الأصفر قرين الغول والعدوان:

- أرخيت سهامي قلت يموتُ القاتل، من لم

يقتل وجه الغول الأصفر تبلعه الصحراء^(cxcv).

وهكذا يمكن القول بأن الشاعر قد وزع الألوان المتعددة على حقلين دلاليين متعارضين في سياقات تقابلية تغني التجربة وتنميها، وقد جاءت استخداماته للألوان في مزاجته تتماشى مع رؤيته الخاصة، تأخذ من الواقع وتضيف إليه وتنميه، وقد امتلأت بالإثارة والإدهاش، فقد تمكن أسلوبه وتمكنت تراكيبه من سبر أغوار الألوان جميعاً، وامتصاص قدراتها التعبيرية الرمزية في تجسيد حركة الصراع الفلسطيني عبر الزمان والمكان بغرض الوصول إلى الحرية، إلى الوطن الأسير.

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

عاشراً: التكرار وقيمه الأسلوبية

التكرار أسلوب يتضمن الإمكانيات التعبيرية التي يتضمنها أسلوب آخر، إذ يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة^(cxvii)، ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها، ويركّز الإيقاع ويكثّف حركة التردد الصوتي في القصيدة^(cxviii)، وذلك حال استخدامه في موضعه بغير تكلف.

والتكرار كظاهرة فنية ليس وليد الشعر الجديد، بل لقد عرفه القدماء وكرروا منه أشكالاً نذكر منها الوزن والقافية والبيت، وقد عرفت القصيدة الحديثة أشكالاً إضافية، بل لعل التكرار هو البنية الأكثر دوراناً في شعر الحداثة عامة وقد تستغرق أحياناً النص الشعري بكامله^(cxix). وفي بيان تنوع الناتج الدلالي لبنية التكرار يرى الدكتور محمد عبدالمطلب تشابهاً بينها وبين الناتج الدلالي للتكرار الرياضي، إذ إن تغير العلاقة بين الأرقام، يُعطي ناتجاً مختلفاً على النحو التالي:

$$6 = 3 + 3$$

بالرغم من تكرار نفس الرقم، كان الناتج الدلالي مختلفاً قلة وكثرة، وعلى هذا النحو تأتي بنية التكرار في شعر الحداثة موظفة لإنتاج دلالة بسيطة أو مركبة، بل قد تكون فعّالة في نفي الدلالة أو إلغائها^(cxc).

ولما كان التكرار يعتمد في صورته البسيطة والمركبة على "العلاقات التركيبية" بين الكلمات والجمل في إنتاج الدلالة؛ ولما كانت هذه العلاقات متعددة ومتغيرة بتغير السياق؛ ولما كان الأسلوب نفسه متعددًا، فإن أنماط التكرار وأشكاله لا بد أن تكون كذلك متعددة ومتنوعة أيضاً، وقد تتباين في فاعليتها الشعرية. وهنا سنحاول أن نقف عند أنواع التكرار في شعر المناصرة، في محاولة لاستكشاف قدرتها الشعرية على تصوير تجربته الخاصة وتمييز أسلوبه.

1- تكرار الكلمة

وتطلق عليه الدكتورة نازك الملائكة اسم: "التكرار البسيط"^(cc) في مقابل التكرار المركب" الذي يشمل تكرار الجملة أو العبارة.

أ- وقد تأتي الكلمة المكررة في شعر المناصرة في جملة واحدة أو في عدة جمل متوالية، فتبدو وكأنها المركز الذي يدور حوله الحديث، أو كأنها مفتاح المعنى والشعور معاً، ومن نماذج هذا النوع قوله:

قانا . . . يا . . . قانا . . . يا قانا
 ثديك كالشمش الناضج
 قانا يا قانا يا قانا
 هل محوا آثار أطفالي
 تحت شجر الزيتون
 هل اعتصروا نهديك حتى فرّ الدم
 آه . . . يا قانا
 لقد قلت ذلك من قبل (cci).

"قانا" خارج النص بلدة فلسطينية محتلة؛ وهي في النص أنثى تتمتع بصفات المرأة رمز العطاء والبركة والبراءة، إنها أنثى أو قل الوطن تواجه بضعفها العدوان التدميري للحياة (هل محو آثار الأطفال تحت شجر الزيتون)، وقد تكرر لفظ "قانا" بدلالاته المكانية والإنسانية مصحوباً بالنداء عشر مرات في تسعة أسطر، وارتفاع نسبة العدد هذه تدل على كثافة في التكرار، وهي كثافة تجعل من اللفظ المكرر المركز في نسيج الدلالة والعاطفة معاً، وتكسوه أهمية خاصة بين مكونات الجملة أو التراكيب، أضف إلى ذلك أن "تكرار كلمة بعينها يؤكد ميل الشاعر إلى طبيعة التكنيف الموسيقي في الأبيات (ccii)" وفي النص مثيرات أسلوبية أخرى مساعدة للتكرار في أداء دوره الشعري، ومنها علامات النقط بين اللفظ المتكرر في السطر الأول وهو فضاء دلالي يستدعي حركة التلقي ويثيرها، ويتلاشى "النقط" في السطر الثالث، ليعود إلى الظهور في السطر السابع وقد بلغ الانفعال قمته، لا سيما وقد سبق بلفظ التوجع "آه". ويمكن اتخاذ هذا النموذج مثلاً للتكرار الانفعالي أيضاً.

ب- لقد اتخذت الكلمة المتكررة في النموذج السابق شكل التكرار المتوالي أفقياً ورأسياً، وقد تأتي في شكل توالٍ رأسي فحسب، فتقع في أول السطر الشعري بحيث تبدو وكأنها

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

نقطة الارتكاز التي يتفرع عنها الحدث، وعنها يتطور، يقول الشاعر مخاطباً جفراً:

- ليلاً . . أتيتك

وليلاً أغويك

وليلاً . . تجرحني نكراك

وليلاً أبكيك

وليلاً . . . في حلمي أسري نحو كرومك

ليلاً أسري نحو شعابك

كالصل الأرقط أنساب على الطرقات

الرملية . . . أترك أثاري وأموت^(cciii).

جفراً المحبوبة / جفراً المكان، لقد تردد هذا الاسم كثيراً في أشعار المناصرة بل لقد اتخذ منه عنواناً لديوانه الذي نقاربه في هذا البحث، وجعل منه عنواناً لأكثر من قصيدة من قصائد الديوان، وفي آخر قصيدة فيه وهي بعنوان جفراً أرسلت إلى دالية وحجارة كريمة تكرر هذا الاسم أربعاً وثلاثين مرة. والنص الذي أمامنا هو مطلع أولى قصائد الديوان وقد عنون لها الشاعر بـ "جفراً . . لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا"، فنحن مع بقية الديوان بين يدي "جفراً" ابتداءً وانتهاءً، وهو ما يؤكد القيمة العاطفية والمعنوية للفظ المفتاح؛ "جفراً".

تتلاقى "الذات" المتكلمة "بالذات" المخاطبة تلاقياً تتفاعل فيه المشاعر فالشاعر يأتيها . . . ويغويها . . . ويبكيها - وهي تأتيه وتجرحه، وينتهي حدث التلاقي بانسياب الذات على رمالها انسياب الصل الأرقط ذي الفاعلية الشديدة في القتل، ويجعل من آثار الانسياب شاهداً على العودة، ومن الموت شاهداً على الحب والتضحية.

لقد اتخذت الصياغة من اللفظ المتكرر "ليلاً" (إطاراً / ظرفاً) يحتوي الذات والموضوع في توالٍ وتداخل تؤكد أو العطف التي جمعت بين الظرف والحدث. لقد فارقت كلمة "الليل" دلالتها المعجمية في تقابلها بها مع النهار، لتحمل دلالات سياقية خاصة حيث تكررت هنا ست مرات في ثمانية أسطر، إن التكرار هنا يتجاوز حدود الشكل إلى جوهر المعنى والعاطفة، ومن ثم جاءت كلمة الليل متنوعة الدلالة، فالليل زمن التلاقي! والليل زمن التفكير! والليل زمن التذكر والبكاء! والليل زمن الحلم بالعودة! والليل

زمن الاستعداد لمواجهة الآخر وإثبات وجود الذات. إن تحقيق الوجود بالعودة إلى المكان إلى الوطن هو غاية تكرار الليل هنا، وإن الوجود يتحقق بإقامة الأثر الشاهد عليه ولو انتهى الفاعل إلى الموت.

لقد جاء لفظ الليل المتكرر منكرًا في النص، وفي التنكير عموم يتسق مع التكرار المتوالي لكلمة الليل، والتي يمكن اختصار تكرارها بصياغة نثرية تقول "كل ليلة أتيك وأغويك . . إلخ" ولكن اللغة الشعرية وتلك قاعدتها تتجاوز المعتاد والنثر، وربما كانت أدواتها - في هذا التجاوز - التكرار - نفسه.

إن القاعدة الأولى في التكرار الناجح أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام^(cciv). والليل المتكرر يمنح الدلالة تجددًا واستمرارية يؤكد ويعاون فيه المضارع التالي له في بناء الجملة. وقد منحت "الواو" أداة الربط هنا الحديث ريثًا وبطنًا في الحركة بما يسمح للوعي والتفكير بالحضور والمشاركة في الأحداث؛ وربما جاء الفراغ الممثل بعلامات النقط مساعدًا آخر على حضور الوعي وتطبيئ الحركة. إن اختيار "دال الليل" له علاقة فيزيائية بالواقع الفلسطيني ببعديه: (النفي والاحتلال)، نفي الإنسان الفلسطيني، واحتلال الأرض الفلسطينية، ومن ثمّ كان الإسراء للمكان الفلسطيني ليلاً أو في الحلم والفكر والشهادة، وهذا ما مارسه الذات الشاعرة فعلاً في الليل المتكرر؛ ويبقى حرف الخطاب المتكرر (الكاف) مع الأفعال شارة الحب والعشق والتلاصق بين الذات والموضوع.

ج- وقد تقع الكلمة المكررة في نهاية السطر فتبدو وكأنها نهاية الدفقة الشعورية المعنوية، أو كأنها النفس الأخير للذات إزاء حدث "منته" ولهذا الشكل من التكرار حضور وافر في قصائد الديوان، لا سيما في قصيدة "جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة"^(ccv)، وقصيدة "هل بقي في المدينة حدائق أيها السيد"^(ccvi)؛ وفي هذه الأخيرة يقول الشاعر:

- أنا لم أذق الخمر في حياتي . . أيها السيد

- إذن . . لماذا تبول في حدائق المدينة؟!

- وهل بقي في المدينة حدائق أيها السيد!! . . إلخ

د- وقد يأتي تكرار الكلمة لمجرد التعبير عن انفعال معين مستغنية عن التعبير المنطقي، إنه كما يقول فندريس تعبير عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى أقصاها^(ccvii) وهو يمدّ العبارة بقوة لا تتوفر في البديل النثري ومن أمثلته تكرار الاسم

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

والنداء (يا قانا) في النموذج سالف الذكر، ومنه متحدثاً عن جفرا:

- وأقول أراها

سأراها . . . قال صديقي رحلت

سأراها - رحلت

سأراها - رحلت

رحلت، رحلت، رحلت

تركت في القلب ندوباً وارتحلت^(ccviii).

وذلك في مقابل التعبير المنطقي (سأراها بكل تأكيد . . . ورحلت منذ زمن بكل

تأكيد) وفيه فتور في الإحساس، ونثرية في الصياغة.

هـ- ويلحق بتكرار الكلمة ما يمكن تسميته "بالتكرار الصرفي" حيث تتوالى في

الجملة أو المقطع كلمات: أسماء أو أفعال، على وزن صرفي واحد، وهو تكرار يوفّر

للنص إيقاعاً موسيقياً مؤثراً؛ وكما يخضع التكرار لهندسة عاطفية فإنه يخضع أيضاً

لهندسة موسيقية^(ccix)، "وثمة شبه اتفاق على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع

باعتباره نظاماً من الأصوات المتوالية في زمن معين"^(ccx). ومن نماذجه قول الشاعر:

- أيتها المنتظرة خيلاً، سيفاً، رمحاً، بيداء

الفجر سيأتي من سفحك ذاك المنحوت

والخيل، الليل، الرمل، النفط يموت^(ccxi).

والتكرار الصوتي هذا لا يخلو من علاقة بنفسية الشاعر، إذ إن اختيار اللفظ

يجسد الحالة النفسية للشاعر ساعة الإبداع.

و- وقريباً من تكرار الكلمة، الذي يفيد إلغاء الدلالة، والذي عبّر عنه د. محمد

عبدالمطلب رياضياً بقوله 3 - 3 = صفر، وهذا النوع من التكرار يأتي مشحوناً بالعاطفة،

إضافة إلى حركة الإيقاع المتردد، ومن نماذجه قول الشاعر في "مدينة تنطق اللغة

العربية":

- رفعوا أصابعهم مهللين للموت

ولم يحتج أحد

لا النخيل . . . ولا الموز

لا البرتقال . . . ولا العنب

حفاظاً على العلاقات الدبلوماسية^(ccxii).

وفي المقطع أيضاً تكرار معنوي بَيِّنَ (لم يحتج أحدٌ) و(الأسماء المنفية)، أو قل بين المجلد والمفصل، مع ملاحظة الدلالات الرمزية للأسماء.

2- التكرار المركب

ويقصد به تكرار جملة أو سطر شعري، في مطالع المقاطع أو خواتيمها، أو بين تفرعات المعنى داخل المقطع الواحد، بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة الارتكاز في تفريعه المعاني، وفي نشر عواطفه، وبحيث تصبح الجملة المكررة أداة الشاعرية في استجلاب مفردات الصورة ومكوناتها، وقد تتكرر الجملة بذاتها، وقد يدخلها بعض التغيير في العلاقات التركيبية، بالتقديم أو التأخير، بالحذف أو الإضافة . . إلخ وهذا يزيد أحياناً إثارة وإدهاشاً بسبب المفاجأة وانكسار التوقع. ولهذا التكرار صور فرعية منها:

أ- تكرار عبارة بذاتها دونما تغيير، أو تكرارها مع إحداث تغيير مقصود، ومن الأول قول الشاعر:

- الزعتر ينبت في الوديان . . له عطرٌ ومزايا أخرى

يعرفها أهل قرانا

- يعرفها أهل قرانا^(ccxiii).

وفي هذا التكرار توكيد معنوي وعاطفي فضلاً عن تكرار الإيقاع المصاحب لتكرار التركيب.

ومن التكرار الثاني، وإن صاحبه الأول أيضاً قوله في "تشيد الكنعانيات":

يركضن خلف الماعز في الجبال الشرقية^(ccxiv) 3 + 2

ويمكن تمثيل هذا التكرار رياضياً بـ (1، 2، 3 - 1، 2، 3، 2 - 1، 2، 3).

وتمثل الجملة المكررة هنا نقطة الارتكاز في تفاريع المعنى والعاطفة، وهي تتكون من جملتين: جملة النداء التي تنتهي باسم الموصول، وجملة الصلة التي تليه، والأولى تتكرر بذاتها بلا تغير، والأخرى ينتابها التغيير مع الحفاظ على صيغة المضارعة والإسناد، ويمكن تمثيل ذلك تجريباً على النحو التالي:

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

متغير	ثابت
مضارع مسند لنون النسوة	أداة نداء + منادى أنثوي + مضاف إليه مكاني + اسم موصول جمعي
← يتمشين . . .	يا + بنات + الخليل + اللواتي
← يمتشقن . . .	
← يمتطين . . . إلخ	

فالعبرة تجمع بين الثابت المتكرر بذاته، والثابت المتغير وأعني به جملة الصلة فالثابت فيها صيغة المضارعة والإسناد لنون النسوة، والمتغير هو الفعل ذاته. ولعل الشاعر رأى في التكرار الوسيلة الأسلوبية المناسبة لتجسيد حالة التلذذ التي يحس بها عند ذكر "الخليل" عبر جملة النداء من ناحية وجملة الصلة الكاشفة للموصول من ناحية أخرى. إن هذا التكرار يوشك أن يمنح الذات الشاعرة ترقياً ما في سلم التلذذ والعشق باتجاه التوحد مع المحبوب، على النحو الذي يسعى إليه المتصوف في تكريره لاسم بعينه للوصول إلى الغاية نفسها؛ والفارق بين تكرير المناصرة وتكرير المتصوف هو أن الأول ينغمس في واقعية تاريخية مقاومة والآخر يغرق في صوفية مسالمة؛ فبنات الخليل يتمشين ويركضن على الأرض لا في السماء، ومن ثم يؤول تلذذ المناصرة إلى آفاق واقعية. ثم لقد اتخذ الشاعر من التكرار المنتهي باسم الموصول المعرفة الغامض إذا انقطعت عنه جملة الصلة أداة كشف ومعرفة في مقابل أداة الكشف الصوفية، إنه كشف عن ملامح المرأة التي يعشق، أو قل عن رمز المرأة، وهو هنا المكان الفلسطيني (الخليل).

ب- هذا وقد تستغرق بنية التكرار النص بكامله، وفيه تتلاقى أشكال التكرار وأنواعه، وربما مثل هذا منهجاً وأسلوباً خاصاً في بناء القصيدة يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير تجربة عاطفية تستولي على كيانه ولغته، ويمكن التمثيل لهذا بالمقطع الثالث من قصيدة: "جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة"^(CCXV)، وهي تتكون من ثلاثة مقاطع مرقمة لا تسمح المساحة المتاحة بنقل النص بتمامه، ولكن نحاول أن نقف عند علامات فيه، منها ما وقع في المقطع الأول: حيث تكررت عبارة:

"من لم يعرف "جفرا" . . . فليدفن رأسه" تسع مرات في سبعة عشر سطراً هي مجموع المقطع، مع ثبات العبارة أحياناً، أو تغير يدخل عليها أحياناً أخرى؛ وقد جاء التكرار المتغير إن صح هذا التعبير هنا في مطلع السطر ومنتهاه مع ملاحظة أن هذا

التغيير إنما هو في الشكل لا في جوهر المعنى ودلالته حيث يؤول التخالف إلى ترادف في العمق، يقول الشاعر:

- من لم يعشق "جفرا" . . . فليشبق نفسه
من لم يعرف "جفرا" . . . فليدفن رأسه.

وتكررت الصيغة المتغيرة بأشكال أخرى في ثنايا المقطع، ثم جاء التكرار الثابت في نهاية المقطع بصيغة:

من لم يعرف "جفرا" . . . فليدفن رأسه.
من لم يعرف "جفرا" . . . فليدفن رأسه.

ويبدو المقطع من خلال التكرار أنه بنية تقابلية بين (من يعرف) وبين (من لا يعرف)؛ بين المعرفة كفعل موجب، وبين عدم المعرفة كفعل سالب، والمعرفة هنا متعلقة بجفرا الوطن والتاريخ (من لم يعرف "جفرا" منذ العثمانيين . . .) ومن ثمّ يسجل النص انتصار "المعرفة"، وما كان يمكن أن تتحقق هذه الدلالة ولا تلك المشاعر بغير التكرار. إن "التكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية في ذات الوقت، فهي موسيقية لتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية، . . . وهي معنوية إذ إن فائدتها تكمن في إعادة ألفاظ بعينها في بنية القصيدة، يدل على أهمية ما تتضمنه تلك الألفاظ من دلالات، وهذا يجعل التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لمقاربة القصيدة^(ccxvi)". لقد تكرر اسم جفرا في المقطع الأول إحدى عشرة مرة، وفي الثاني أربع مرات، وفي الثالث تسع عشرة مرة، وتكررت جملة "أغني - سأغني - لنغني" في نهاية أسطر المقطع الثالث أربع عشرة مرة، وفق تركيبية بنائية للجملة تبدأ بالجار والمجرور، ولنقف عند قطعة من النص:

للأشجار العاشقة أغني
للأرصفة الصلبة، للحب أغني
للطلقة في صدر الفاشست أغني
لرفاق لي في القبر أغني
لرفاق لي في السجن أغني
لشوارع صبرا . . . سأغني
ولجفرا . . . سأغني . . . إلخ

إن تكرار "الغناء" في جملة المضارع الدال على الاستمرارية والتجدد أتاح للشاعر فرصة عدّ وإحصاء الأشياء التي استولت على قلبه، وملأت عالمه النفسي، وشغلت تفكيره، فأخذ يوزع عليها غناؤه، وهذه الأشياء هي "الأشجار، والأرصفة، والطلقة، والسيدة، والرفاق، والعاصفة والولد الأندلسي، والنبع الربيقي، والنعنع، وجفرا، وصبرا، وبيروت" . . . إلخ وهي في مجموعها من مكونات البيئة الرعوية التي عشقها

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

الشاعر، وإذا تأملنا تركيبية السطر الشعر وجدناه يتكون من (لـ + كذا + أغني) وفيها امتصاص لحالة من حالات الغناء الفلسطيني الشعبي حيث يأخذ المغني في توزيع غنائه وتحياته على الحضور بأسمائهم.

إن الغناء المتكرر هنا فارق معناه الفيزيائي المشتمل على تردد الصوت والنغم ليخلق في عالم الدلالات الرمزية والعاطفية، فغناء الذات للرفاق وللأشجار والأماكن والأشياء هو نوع من تحقيق الوجود للذات نفسها، هو نوع من التحدي لعوامل الغناء المضادة التي يصنعها الآخر المحتل. الغناء هنا رمز النصر، والتغلب على الهزيمة، على الأقل في المستوى اللغوي، إنه رمز الحياة ضد الموت والتلاشي، رمز التفاعل الثوري مع الوطن، رمز الحياة في مواجهة الضد: (القبر والسجن والنفى). وهو نوع من التوحد الحميم مع الوطن: (الأشجار والأرصفة والنبع). لقد تعاونت قيم أسلوبية عديدة في بناء النص، ولكن يبقى التكرار هو أهم هذه القيم الأسلوبية التي حملت رؤية الشاعر وعواطفه، ولا أحسب أن التركيب المنطقي للجملة المكررة يمكن أن يقوم بشيء من هذا. ويعرفنا الشاعر على جفرا التي من أجلها يغني فيقول:

"جفرا" هي - أمي إن غابت أمي - جفرا الوطن المسبي

الزهرة، والطلقة والعاصفة الحمراء (ccxvii).

3- التكرار المقطعي

وفيه تجاوز التكرار نطاق الكلمة والجملة إلى ما هو أكثر من ذلك، وهو أقل أنواع التكرار تردداً في شعر المناصرة، وربما في شعر الحداثة على وجه العموم، ربما لأنه يحتاج إلى وعي كبير لطبيعته كونه تكراراً طويلاً (ccxviii)، والنجاح فيه يعتمد على ما يحدث الشاعر فيه من تغيير طفيف، يكسر أفق التوقع والرتابة عند المتلقي، ويثير فيه رعشة الفجاءة التي تؤول إلى راحة نفسية وقد يحيل التكرار القصيدة أو المقطوعة إلى كلمة واحدة (ccxix)، وقد يسهم التكوين الدرامي في هذه الإحالة، ومن نماذج هذا النوع قول الشاعر:

سافرت جفرا إلى الكرمل

لماذا سافرت جفرا إلى الكرمل

[أ] سافرت جفرا إلى الكرمل

لتجلب ليس سرّاً

سافرت جفرا إلى نابلس

لماذا سافرت جفرا إلى نابلس

[ب] سافرت جفرا إلى نابلس

لتبحث في التراب

عن قدمين متناثرين^(CCXX).

وهكذا يستمر السفر في ستة مقاطع أخرى وإلى ستة أماكن حيث تسافر جفرا إلى (لحول، وبيت صفافا، وبنو نعيم، وجنوب لبنان، والأردن مرتين). وتنتهي المقاطع بسؤال:

فمتى ينهمر الرصاص!!

وهذا يعني أن جفرا هنا رمز للثورة الفلسطينية، وأن الرصاص هو الحل، وأن الكشف عن حركة الثورة باتجاه أرض الوطن من ناحية، وحالة نفي الثورة في الوطن العربي لا يتحقق إلا عبر هذا التكرار المقطعي الذي جاء في شكل حوار درامي بين صوتين، صوت السائل وصوت المُجيب، وقد اتخذ المقطع المتكرر التركيبية التجريدية التالية:

لقد قمنا بمحاولة اقتراب من بنية التكرار وقيمها الأسلوبية، وعددنا بعض الأنواع وتركنا البعض الآخر لضيق المساحة، تركنا تكرار حروف بعينها نحو (السين وسوف) وتكرار أماكن بأسمائها، ومكونات من الطبيعة الرعوية بأسمائها، وتكرار أعداد معينة كعشرين مثلاً، وتكرار أصوات معينة ذات صلة بالأغاني الشعبية نحو: "آه - ويلي - آه" وتكرار القافية وفق نظام معين للإيقاع يجمع بين التوالي والتناوب، وهي أنواع جديرة بالاهتمام.

إن "التكرار هو جوهر الخطاب الشعري" الحداثي، وقد حاولنا أن نستكشف الإمكانيات التعبيرية لهذه الظاهرة الأسلوبية اللافتة للنظر في شعر المناصرة، وحاولنا الجمع بين توصيف التركيب وبين بيان دوره في شعرية الأداء. إن التكرار يمثل إحدى الانحرافات الأدبية عن اللغة العادية، وهو في الوقت نفسه وسيلة أسلوبية خلقت علاقات فنية متعددة داخل النص، ولم يكن تكرار المناصرة صناعة عقلية مجردة، أو نزعة خطابية غالبية، بل كان جزءاً من تجربته الخاصة استدعته وشكلت صيغته ومعالمه، وتماهى فيها في كثير من الأحيان، وحقق بها غاية الإفهام وغاية التأثير.

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة

وفي الختام نقول: إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر في وظائف اللغة^(ccxxi). وقد اقتربنا في بحثنا هذا عند مجموعة من السمات الفنية للغة المناصرة، وحاورناها في نقاط محددة ، كما تقدم أنفاً، وكشفنا عن أشكال من الانحراف (العدول) في الأسلوب عن لغة المواضعة والقواعد ، حققت للمناصرة "التميز" لا في مجال التعبير في الفعل ، والاسم ، والصفة فحسب ، بل وفي مجالات أخرى كالتكرار ، والتثنية ، واللغة اليومية، إضافة إلى رمزية الألوان التي انعطفت بالقلم نحو حفل الدراسات السيميائية . ولا نزع أننا قد انتهينا من القراءة ، فما زلنا في بدايات الطريق، ويصدق علينا ما قاله عبدالفتاح كيليطو: "إن من مارس الكتابة يعرف أنه لا يرضى كل الرضى إلا عن الكتاب الذي لم يكتبه بعد، الكتاب الذي حمله في ذهنه على شكل صور وخطوط وأشباح"^(ccxxii) وحسبنا أننا فتحنا باباً من أبواب عدة في شعر المناصرة ما زالت تنتظر من يطرقها لتكشف عن مكونات ثمينة تقف خلفها.

هوامش ومراجع ومصادر البحث

قد يحسب البعض الفترة الزمنية الواقعة بين عام 1948-وعام 1981م وهما عام النكبة، وعام صدور الديوان، فيرى أنّ الثلاثين هي ناتج الفترة الزمانية الفاصلة بين التاريخين، وهن حسباً تؤكد مرجعية الواقع الفيزيائي في الحكم على الشعر، وهذا ما تجاوزه الحدائة بشكل عام، ويتجاوزه المناصرة في أشعاره، جاعلاً التجربة معياراً على فنه.

وقد تواردت التثنية في (15) موضعاً تقريباً في بعضها جاءت الصيغة للدلالة على الاثنين ولكن من الوجهة العاطفية لا الحسابية، نحو قوله في الشهيد:

- 1 [أ] - يا بنات الخليل اللواتي
1 [ج] - يا بنات الخليل اللواتي
1 جملة الخبر (سافرت . . .)
1 عودة لجملة الخبر (سافرت . . .)
2 يتمشين قرب السرو والصنوبر

2	يمتطين الحيطان لإلقاء خطب الوطن
2	جملة الاستفهام (لماذا . . .)
3	في شارع عين سارة
2 + 1	[ب] - يا بنات الخليل اللواتي / يمتشقن الغضب
3	في التظاهرات
3	جملة الإجابة (لتجلب / لتبحث)
	(وجملة الإجابة هي المتغيرة)
	$3 - 3 = \text{صفر}$
	$1 = 3 \div 3$

وهكذا حتى نهاية النص (1 + 2 + 3)، "إنّ التكرار يتمتع بوظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤتلف، وائتلاف المختلف، وعليه فليست العناصر المتكررة متماهية وظيفياً في حالة احتلالها لمواقع متباينة في علاقاتها البنائية^(ccxxiii)"، وسفر جفرا إلى مدن وقرى الوطن الفلسطيني، مغاير لسفرها إلى الأردن وجنوب لبنان، وربما هذا ما أرادتته الشاعرية بهذا التكرار، ويعقب عبدالله رضوان على أثر التكرار في طول القصيدة وبنائها عند المناصرة فيقول: "ومن المفهوم ضمناً أن التكرار يهدف إلى تعميق المعنى وتأكيد، لكنه عند المناصرة يجيء أسلوباً في بناء القصيدة، بمعنى أن البعد المعرفي للنص ليس هو الهدف من التكرار، فالهدف هو التكرار بذاته. قضية بنائية أساساً وليست دلالية. إنه طريقة في كتابة المقطع / القصيدة^(ccxxiv)".

$$9 = 3 \times 3$$

مدفوناً في حجارة 1948 عام 1963

حواشي البحث

- (i) الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي، للدكتور عبدالسلام المسدي، 44 الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1947.
- (ii) مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 24 الهيئة المصرية العامة للكتاب - يناير 1981 (مقالة: الأسلوبية الحديثة - محاولة تعريف، للدكتور محمود عياد) يناير 1981.
- (iii) مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، 47 الهيئة المصرية العامة للكتاب - مارس 1983 (التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، للدكتور محمد عبدالمطلب).

- (iv) مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، 47 (المقالة نفسها).
- (v) مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، 13 و 14 (قراءة أسلوبية لشعر حافظ، للدكتور شكري عياد).
- (vi) انظر: مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، 13 و 14، (المقالة نفسها).
- (vii) مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني 117، (علم اللغة والنقد الأدبي، للدكتور عبده الراجحي).
- (viii) مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 126، (الأسلوبية الحديثة - محاولة تعريف. للدكتور محمود عياد).
- (ix) وقد اعتمدنا على ما جاء في (ديوان عز الدين المناصرة شاعر المقاومة الفلسطينية - الطبعة الأولى، دار العودة - بيروت - 1991م). لعدم توفر طبعة 1994م لدينا .
- (x) انظر مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، 89، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986 - 1987. (سمات الأسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، للدكتور محمد العبد).
- (xi) انظر مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 133، (الأسلوبية الحديثة - محاولة تعريف، للدكتور محمود عياد).
- (xii) انظر مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 118 و 119، (علم اللغة والنقد الأدبي - للدكتور عبده الراجحي).
- (xiii) انظر مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، 91. (سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، للدكتور محمد العبد).
- (xiv) ديوان عز الدين المناصرة، 530.
- (xv) الديوان 412.
- (xvi) اللغة، فندريس، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، 201، مكتبة الأنجلو المصرية.
- (xvii) الديوان 473.
- (xviii) الديوان 490.
- (xix) الديوان 472 و 520.
- (xx) انظر المعجم الوسيط، 310/1، أخرجه إبراهيم مصطفى وآخرون بإشراف مجمع اللغة العربية مطبعة مصر 1961م.
- (xxi) الديوان 490.
- (xxii) الديوان 520.
- (xxiii) انظر المعجم الوسيط 558/1.
- (xxiv) الديوان 505.
- (xxv) أقول لكم، كلمات لا تعرف السعادة 115.
- (xxvi) أقول لكم، الحرية والموت 169.
- (xxvii) مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني 93، (سمات أسلوبية شعر صلاح عبدالصبور، الدكتور محمد العبد).
- (xxviii) الديوان 508.

- (xxix) المعجم الوسيط 616/2.
- (xxx) الديوان 480.
- (xxxix) المعجم الوسيط 616/2.
- (xxxii) المعجم الوسيط 832/2.
- (xxxiii) الديوان 535.
- (xxxiv) الديوان 432.
- (xxxv) الديوان 501.
- (xxxvi) الديوان 539.
- (xxxvii) الديوان 511.
- (xxxviii) الديوان 403.
- (xxxix) الديوان 406.
- (xl) الديوان 412.
- (xli) الديوان 464.
- (xlii) دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري، 145، دار ابن رشد ط 2.
- (xliii) الديوان 495 و 496.
- (xliv) البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، إعداد محمد بن أحمد، وآخرون 94، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين - القدس 1998.
- (xlv) امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عزالدين المناصرة، إعداد وتحرير عبدالله رضوان 180، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط أولى - 1999.
- (xlvi) الديوان 480.
- (xlvii) الديوان 475.
- (xlviii) الديوان 482.
- (xlix) الديوان 461.
- (l) الديوان 396 وانظر 397.
- (li) الديوان 393.
- (lii) الديوان 395.
- (liii) الديوان 403.
- (liv) الديوان 434.
- (lv) الديوان 428.
- (lvi) الديوان 421.
- (lvii) الديوان 410.
- (lviii) الديوان 487 وانظر 482، 497، 411.
- (lix) الديوان 517، وانظر 514 و 506.
- (lx) الديوان 452.
- (lxi) الديوان 539.
- (lxii) الديوان 397.

- (lxiii) الديوان 451.
(lxiv) الديوان 502.
(lxv) الديوان 506.
(lxvi) الديوان 445.
(lxvii) الديوان 516.
(lxviii) الديوان 451.
(lxix) شروح سقط الزند، تحقيق لجنة بإشراف د. طه حسين، 972/3، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، 1964م.
(lxx) الديوان 396.
(lxxi) الديوان 445.
(lxxii) الديوان 452.
(lxxiii) الديوان 396.
(lxxiv) الديوان 81.
(lxxv) امرؤ القيس الكنعاني (قراءات في شعر المناصرة) 232، (مقالة: مدخل عامل لقراءة دواوين المناصرة، للزاوي عمر).
(lxxvi) الديوان 517.
(lxxvii) الديوان 396.
(lxxviii) الديوان 396.
(lxxix) الديوان 446.
(lxxx) الديوان 440.
(lxxxii) الديوان 448.
(lxxxiii) الديوان 451.
(lxxxiv) الديوان 452.
(lxxxv) الديوان 505.
(lxxxvi) الديوان 456.
(lxxxvii) الديوان 448.
(lxxxviii) الديوان 510.
(lxxxix) الديوان 407.
(xc) الديوان 518.
(xci) الديوان 484.
(xcii) الديوان 523.
(xciii) الديوان 100.
(xciv) الديوان 101.
(xcv) الديوان 102.
(xcvi) الديوان 103.
(xcvii) الديوان 407.

- (xcviii) الديوان 484 وانظر (رصيفاً مخدوعاً 395، وصخور الفجر 451، وزفير الثلج 462، وشجر الشجاعة 407).
- (xcix) الديوان 512.
- (c) الديوان 107.
- (ci) الديوان 458.
- (cii) الديوان 543.
- (ciii) المعجم الوسيط 669/2.
- (civ) مجلة كتابات، العدد 6، ص 8 مدينة القنيطرة بالمغرب، (حداثة التقنيات أسوأ أنواع الحدائث، حوار مع عز الدين المناصرة).
- (cv) الأعمال الشعرية، لعز الدين المناصرة، 6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط أولى 1994م.
- (cvi) قضية الشعر الجديد، للدكتور محمد النويهي، 19 مكتبة الخانجي ودار الفكر، ط 3 - 1971م (من مقالة موسيقى الشعر لإليوت والتي ترجمها النويهي في كتابه).
- (cvii) قضية الشعر الجديد، 22.
- (cviii) الديوان 513.
- (cix) الديوان 524.
- (cx) الديوان 528.
- (cxi) الديوان 417.
- (cxii) الديوان 524.
- (cxiii) الديوان 533.
- (cxiv) الديوان 498.
- (cxv) الديوان 520.
- (cxvi) الديوان 436.
- (cxvii) الديوان 522.
- (cxviii) الديوان 525.
- (cxix) الديوان 530.
- (cxx) الديوان 476.
- (cxxi) الديوان 410 وما بعدها.
- (cxxii) الديوان 422.
- (cxxiii) الديوان 454.
- (cxxiv) الديوان 403.
- (cxxv) الديوان 406.
- (cxxvi) الديوان 408.
- (cxxvii) الديوان 430.
- (cxxviii) الديوان 454.
- (cxxix) الديوان 454.
- (cxxx) الديوان 424.

-
- (cxxxix) الديوان 510.
(cxxxii) الديوان 511.
(cxxxiii) انظر الديوان 431.
(cxxxiv) امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، 16، (عز الدين المناصرة وتجليات الحدائث دراسة تطبيقية في ديوان يا عنب الخليل لعبدالله رضوان).
(cxxxv) الديوان 455.
(cxxxvi) الديوان 539.
(cxxxvii) الديوان 500.
(cxxxviii) الديوان 439.
(cxxxix) انظر الديوان 445 و 457 و 442 و 472 على التوالي.
(cxl) الديوان 539 و 526.
(cxli) الديوان 529.
(cxlii) الديوان 429.
(cxliiii) الديوان 439.
(cxliv) الديوان 473.
(cxlv) الديوان 512.
(cxlvi) الديوان 470.
(cxlvii) الديوان 436.
(cxlviii) الديوان 438.
(cxlix) مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، 97، (ملاحم التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، لأحمد درويش).
(cl) الديوان 405.
(cli) الديوان 466.
(clii) الديوان 421 وانظر 437 و 473.
(cliii) الديوان 443، وانظر 397 و 407 و 425 و 473 و 474 و 476 و 488 و 523 و 526.
(cliv) الديوان 484.
(clv) الديوان 427.
(clvi) الديوان 431.
(clvii) الديوان 457.
(clviii) الديوان 534.
(clix) الديوان 442.
(clx) الديوان 453.
(clxi) انظر مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، 90.
(clxii) الديوان 537.
(clxiii) الديوان 394.
(clxiv) الديوان 476.

- (clxv) الديوان 170.
- (clxvi) الديوان 448.
- (clxvii) الديوان 544.
- (clxviii) الديوان 456.
- (clxix) ديوان محمود درويش، 635 دار العودة بيروت ط 13 - 1989م.
- (clxx) الديوان 495.
- (clxxi) الديوان 495.
- (clxxii) الديوان 490.
- (clxxiii) الديوان 472.
- (clxxiv) الديوان 490.
- (clxxv) مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول 86.
- (clxxvi) الديوان 446.
- (clxxvii) الديوان 459.
- (clxxviii) الديوان 484.
- (clxxix) الديوان 451.
- (clxxx) الديوان 495.
- (clxxxi) الديوان 446.
- (clxxxii) الديوان 495.
- (clxxxiii) الديوان 188.
- (clxxxiv) الديوان 494.
- (clxxxv) الديوان 458.
- (clxxxvi) الديوان 484، والميس: شجر حرجي عظيم له ثمر أسود صغير تأكله الطير، وخشبه قوي يصلح لمصنوعات النجارة - (المعجم الوسيط 2/901).
- (clxxxvii) الديوان 484.
- (clxxxviii) الديوان 394.
- (clxxxix) الديوان 471 وانظر 467 و 537.
- (cxc) الديوان 495.
- (cxci) الديوان 538.
- (cxcii) الديوان 522.
- (cxciii) الديوان 495 (قصيدة: جفرا زارنتي في صوفيا وعادت إلى قبرها في بيروت).
- (cxciv) الديوان 538.
- (cxcv) الديوان 542، وانظر 462 و 495 و 497.
- (cxcvi) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، 263 دار العلم للملايين ط 8 - 1983.
- (cxcvii) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، 83.
- (cxcviii) بناء الأسلوب في شعر الحدائثة - التكوين البديعي، للدكتور محمد عبدالمطلب 390، بدون مكان، 1988.

- (cxcix) بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، 391.
(cc) انظر قضايا الشعر المعاصر، 264.
(cci) الديوان 429.
(ccii) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، 60.
(cciii) الديوان 208.
(cciv) انظر قضايا الشعر المعاصر 264.
(ccv) الديوان 536.
(ccvi) الديوان 441.
(ccvii) انظر اللغة، فندريس 199.
(ccviii) الديوان 495 وانظر نماذج أخرى 456 و 457 و 470.
(ccix) انظر قضايا الشعر المعاصر 478.
(ccx) في البحث عن لؤلؤة المستحيل، لسيد البحراوي 50 دار الفكر ببيروت الطبعة الأولى 1988.
(ccxi) الديوان 396.
(ccxii) الديوان 437.
(ccxiii) الديوان 426 وانظر بقية القصيدة.
(ccxiv) الديوان 403 و 404.
(ccxv) الديوان 536.
(ccxvi) البنية الإيقاعية في شعر المناصرة 56.
(ccxvii) الديوان 542.
(ccxviii) انظر قضايا الشعر المعاصر 270.
(ccxix) انظر في سيماء الشعر القديم، لمحمد مفتاح، 27 دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – طبعة 1989م.
(ccxx) الديوان 526.
(ccxxi) انظر مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، 89.
(ccxxii) امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة (مدخل عام لقراءة دواوين المناصرة، للزاوي عمر) 232.
(ccxxiii) الشعر العربي الحديث؛ بنيته وإبدالها (الشعر المعاصر) محمد بنيس 150/3 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1990م.
(ccxxiv) امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة (مقالة: عز الدين المناصرة وتجليات الحداثة الشعرية) 29.