جامعة الخليل

كلّيّة الدّراسات العليا

برنامج اللغة العربيّة

بنية النّصّ في شعر عزّ الدّين المناصرة

ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" أنموذجًا

إعداد الطّالب محمّد يونس حسين عمرو

إشراف الدّكتور حسام محمّد عمر التّميميّ

أستاذ الأدب العربيّ المشارك

قدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها بكلّيّة الدّراسات العليا – جامعة الخليل، الفصل الدّراسيّ الثّاني 2017/2016م

الإهداء

إلى أخٍ ...

غيّب السّجّان صورته، ولم يغبْ عن سمائي غيمُ ذكراهُ

إلى حنينٍ ...

بجيب العمر أحمله، مهما تطاول بعدي لستُ أنساهُ

إلى ترابٍ ...

عبير الجرح يجبلهُ .. حرارةُ الدّمِ تجري في محيّاهُ

تسيرُ جفرا على أهدابه قمرًا، تنثورُ الحبّ أحياني... وأحياهُ

إلى أصولٍ ...

نمت من جذرها فكري، وقد سقتني بهم للخير أمواهُ

إلى ...

منائر علمٍ في تألّقها قلبي اهتدى وعلى الشّطآن مرساهُ

إلى (أنا)،

ضيّعتْني في تشرّدها؛ وطالب المجدِ حلمًا كيف يلقاه!!

شكر وتقدير

"من لا يشكر النّاس لا يشكر الله"

تضيق العبارات عن مساحات الامتنان، وتقصر الجمل عن فضاء العرفان،

والعجز عن الشّكر أبلغ شكر، لذوي الفضل والخير والإحسان؛

فجزى الله عنّي خيرًا كلّ من تفضل عليّ ولو بكلمة دعم،

أو ساعد ووجّه وأرشد ونصح ولو بجرّة قلم،

وإذ انحسر المجال عن ذكر الأسماء فحسبهم أن الله يعرفهم، وأنّي أعترف بجميلهم،

فلهم خالص الشّكر ووافر التّقدير وجميل الاحترام

المحتويات

الموضوع	الصّفحة
الإهداء	ب
شكر وتقدير	ج
المحتويات	د
ملخّص	ط
مقدّمة	ي
الفصل الأوّل	
بنيــة اللغـــــــة	1
أوّلًا – الكلمة	5
أ –**تفصيح العامّيّ**	5
١ ما يظنّ أنّه لهجيّ (الفصيح)	8
٢ ما له أصل فصيح	11
٣ كلمات غريبة	16
ب معجم الشّاعر	23
ثانيًا – التّركيب	31

أ -الرّبط والتّركيب 33

ب -التّقديم والتّأخير 41

ثالثًا – مستويات اللغة الوظيفيّة 45

أ -لغة الدّارج والأمثال 45

١ -العبارات المحكيّة 46

٢ -الأسلوب العامّيّ 48

٣ -الأمثال 49

ب -اللغة العلميّة 51

١ -القضايا النّقديّة 52

٢ -علم العروض 53

٣ -علم اللغة الحديث 54

الفصل الثّاني

56

الصّورة الشّعريّة والرّمز

أوّلًا – الصّورة الشّعريّة 57

أ -الصّورة البصريّة 58

ب -الصّورة السّمعيّة 71

ت -الصّورة اللمسيّة 77

ث -الصّورة الشّمّيّة والذّوقيّة 82

ج -تراسل الحواسّ 86

ثانيًا – الرّمز 91

أ –**الرّموز التّراثيّة** 95

١ –النّباتات 96

٢ –الطّيور والحيوانات 102

٣ –الأشخاص 113

٤ –الأغنية الشّعبيّة 116

ب –**الرّموز الدّينيّة** 118

١ –من الدّين الإسلاميّ 118

٢ –من الدّين المسيحيّ 121

ت –**الرّموز الإنسانيّة** 124

الفصل الثّالث

البنية الدّراميّة والسّرد الشّعريّ 130

أوّلًا – البنية الدّراميّة 131

أ –**الزّمان والمكان** 139

ب –**الأشخاص** 143

ت –**الأحداث** 148

ثانيًا – السّرد الشّعريّ 152

أ –**عناصر السّرد** 153

١ –الرّاوي 154

٢ -الحوار 156
٣ -الوصف 159
ب -تقنيّات السّرد 159
١ -الحلم 160
٢ -الاسترجاع 161
٣ -الضّمائر 163
٤ -فعل السّرد 164

الفصل الرّابع

ظاهرتا المفارقة والتّناصّ

167

أوّلًا – المفارقة 168
أ -المفارقة اللفظيّة 170
ب -مفارقة الموقف (الدّراميّة) 174
ثانيًا – التّناصّ 179
أ -التّناصّ الأدبيّ 182
ب -التّناصّ الدّينيّ 189
ت -التّناصّ التّاريخيّ 193

الفصل الخامس

البنية الإيقـــاعيّة

198

أوّلًا – الإيقاع الصّوتيّ 202

أ –الأصوات 202

ب القافية 205

ت التّجانس الصّوتيّ 208

ث الوقفة 209

ج الوزن 211

ثانيًا – الإيقاع المعنويّ 216

ثالثًا – التّكرار 221

أ –التّكرار الاستهلاليّ 222

ب التّكرار الختاميّ 222

ت تكرار اللازمة 223

ث التّكرار الهرميّ 224

ج التّكرار الدّائريّ 225

خاتمة 227

المصادر والمراجع 230

ملخّص

تمثّل نصوص الشّاعر عزّ الدّين المناصرة أنموذجًا للغنى الفنّيّ، ومثالًا للثّراء اللغويّ والأسلوبيّ، حيث يأتي هذا الشّاعر في مقدّمة المبدعين الّذين مزجوا مستويات ثقافيّة وفكريّة مختلفة في إنتاجاتهم الأدبيّة، ما جعل بناها النّصّيّة كتلة متداخلة الأجزاء، وفسيفساء فنّيّة تسترعي الاهتمام، وتفرض واقعًا أدبيًّا يستأهل الدّراسة والتّحليل بما يتضمنّه من قيم وظواهر ذات خصوصيّة فرديّة ووطنيّة للشّاعر وإبداعه في مستوياته البنائيّة والمضمونيّة المتداخلة.

وهذه الدّراسة الّتي عنوانها "**بنية النّصّ في شعر عزّ الدّين المناصرة ديوان (لا أثق بطائر الوقواق) أنموذجًا**" ؛ تأتي لبيان تلك الجوانب الإبداعية، ولإبراز خصوصية الظّواهر الفنّيّة، وتجاوبها مع الفكر والمضمون، ولكشف قدرة الشّاعر على توظيف أدواته التّعبيريّة لخدمة رسالته الّتي هي غايته من النّصّ. واستوعبت الدّراسة هذا الكشف الفنّيّ في خمسة فصول، تناول الأوّل البنية اللغويّة للدّيوان الشّعريّ محلّ الدّراسة، وبرز فيه تميّز الشّاعر في اختياراته اللغويّة. أمّا الفصل الثّاني فعرض لقضيّتي الصّورة الشّعريّة والرّمز، ومدى تأثيرهما على بنية النّصّ. وتبعه الفصل الثّالث بتحليل البنية الدّراميّة والسّرد الشّعريّ في قصائد الدّيوان المقصود، وفي الفصلين الثّاني والثّالث ظهرت إفادة الشّاعر من أنواع الفنون المختلفة في تغذية إبداعه. وعرض الفصل الرّابع ظاهرتي المفارقة والتّناصّ، وقد استند الشّاعر عليهما في تنويع اتّصالات النّصّ مع آفاق مختلفة، هي اللغة والواقع والتّاريخ والحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة. ووضّح الفصل الخامس أهمّ العناصر الّتي شكّلت البنية الإيقاعيّة لهذا الدّيوان، وعلاقة العناصر الموسيقيّة الإيقاعيّة بالمستوى المعنويّ. لتقدّم تلك الفصول مشتركة مكوّنات البنية الكلّيّة الأساسيّة للنّصّ الشّعريّ لدى الشّاعر عزّ الدّين المناصرة كما تضمّنها ديوانه المخصوص بالبحث والدّراسة.

مقدّمة

الحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات، وصلح برحمته أمر الدّنيا والسّماوات، والصّلاة والسّلام على النّبيّ الأمين، وعلى آله وصحابته الطّيبين الطّاهرين، أمّا بعد؛

فإنّ هذه الدّراسة بعنوان "**بنية النّصّ في شعر عزّ الدّين المناصرة ديوان (لا أثق بطائر الوقواق) أنموذجًا**" تأتي لتسلّط الضّوء على البنية الفنّيّة في ديوان شاعرٍ عقدت حول إبداعه الدّراسات، ويمثّل شعره الكثير من الأبعاد الفنّيّة الّتي شغلت النّقّاد، إضافة لما يختصّ به هذا الدّيوان كونه من نتاج المراحل المتأخّرة لهذا الشّاعر، الأمر الّذي يفترض أن توجد فيه نواحي نضج فنّيّ عديدة، تستحقّ الوقوف عليها وبيان ما جدّده الشّاعر في أطرها.

وقد اختيرت هذه الدّراسة "بنية النّصّ" لما تعمل عليه من تحليل لجوانب الخطاب الشّعريّ الفنّيّة جميعها أو الظّاهر منها، فتقدّمه بصورة كلّيّة تجتمع من الفروع الجزئيّة والملحوظات التّفصيليّة، وتمّ اختيار هذا الشّاعر لما يمثّله من نزعة فنّيّة خاصّة جعلت له هويّة شعريّة تستوقف القرّاء والدّارسين، وأفضل ما قد يعبّر عن نهجه الأدبيّ هو ديوان ينتمي لمراحل تطوّره الفنّيّ ولاتّضاح توجّهه في بناء النّصّ الشّعريّ، كحال الدّيوان المدروس.

وليست هذه الدّراسة الأولى الّتي تعقد حول الشّاعر، فقد سبقت بدراسات منها كتاب امرئ القيس الكنعانيّ الّذي يحوي مجموعة دراسات متفرّقة عن الشّاعر ما قبل إصداره للدّيوان موضوع هذا البحث، إضافة لكتاب البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة الّذي يركّز دراسته على الجانب الإيقاعيّ وفي دواوين مختلفة كذلك، وثمّة دراسة في كتاب "عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردنّ" تتعلّق ببحث اللغة في ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" الأمر الّذي لم يوف دراسة اللغة حقّها، خاصّة مع إشارة باحثيها إلى جوانب إضافيّة يمكن دراستها، فتمّ الإفادة

من ذلك الجهد بقدر، ثمّ البناء عليه والإضافة إليه، أمّا الدّراسة الّتي تبدو لصيقة بهذا البحث فهي دراسة فيصل القصيري بعنوان بنية القصيدة في شعر المناصرة ففي ظاهرها تبدو مشابهة لهذه الدّراسة، غير أنّ داخلها يكشف عن تناول الباحث مادّة من ثلاثة فصول، الأوّل والثّاني تناولا بنية القصيدة الطّويلة والقصيرة، واستعرض فيهما جوانب مضمونيّة مثل المقاومة ورؤيا الشّاعر، وتناول ظواهر فنّيّة مثل التّناصّ في القصيدة القصيرة والرّمزيّة، بنوع من الإيجاز وفي أنموذج تطبيقيّ محدّد هو نصّ "توهّج كنعان"، إضافة لتناول الجانب الدّراميّ من ناحية دوره في بناء القصيدة الطّويلة، بينما ستتناوله هذه الدّراسة شكلًا من أشكال التّصوير الكلّيّ، وبنية أساسيّة من بنى القصيدة في شعر المناصرة. وتناول فيصل القصيري في دراسته البنى الأسلوبيّة في الفصل الثّالث، محدّدًا موضوعاته في التّضادّ والتّكرار والإيقاع، ولذلك استبعد مبحث التّضادّ من هذه الدّراسة، بينما وقعت الحاجة لدراسة التّكرار والإيقاع لإلحاح وجودهما وبروز أثرهما بما لا يمكن تجاوزه، مع الاحتفاظ بخصوصيّة رؤية الباحث وتناوله لهذين الموضوعين، وكون دراستهما مركّزة ومحصورة في ديوان واحد بخلاف دراسة القصيريّ. وعلى ما سبق؛ فإن هذه الدراسة ستضيف نظرة أعمق بالتركيز على ديوان محدد، وستعمل على بيان جوانب ذات أهمّيّة فنّيّة ظهرت فيه بطريقة جديدة. وهناك العديد من الدّراسات السّابقة الأخرى الّتي أكّدت أهمّيّة هذا الشّاعر غير أنّها إمّا أن تكون على دواوين سابقة لديوان هذه الرّسالة، وإمّا أن تكون رصدًا لجزئيّة موضوعيّة أو فنّيّة في عموم شعره، الأمر الّذي لم يسم بها إلى الوفاء بحقّ هذا الدّيوان من البحث، فجاءت هذه الدّراسة إكمالًا للجهد النّقديّ في قراءة شعر المناصرة وبنيته الفنّيّة.

واتّبع المنهج التّكامليّ في تناول النّصوص وتحليلها، فالمنهج النّفسيّ لقراءة آثار القصائد على المتلقّين ببناها الفنّيّة واستجابتهم لها، وانعكاس نفسيّة الشّاعر في نصوصه، والمنهج الجماليّ لإظهار عناصر الجمال في الصّورة وغيرها من البنى النّصّيّة وكيفيّة تأثيرها الجماليّ

على القارئ، وأضاف المنهج الاجتماعيّ قراءة حول صلة الشّاعر بالواقع وتعامله معه وتوظيفه الظّواهر الفنّيّة للتّواصل، ووظّفت أدوات المنهج الوصفيّ التّفسيريّ في بيان مكوّنات اللغة وبنيتها في الدّيوان، وغير ذلك من عناصر المناهج النّقديّة الّتي وجّهت الدّراسة ورفدتها.

وقسّمت الدّراسة إلى خمسة فصول، تناول الأوّل بنية اللغة ضمن محاور الكلمة، والتّركيب، ومستويات اللغة الوظيفيّة الّتي استعملها الشّاعر، وبحث الفصل الثّاني الصّورة الشّعريّة والرّمز وظهورهما في الدّيوان ودورهما في التّشكيل الشّعريّ، وعرض الفصل الثّالث قضيّتي البنية الدّراميّة والسّرد الشّعريّ، وعرضت المحاور عناصرهما وما يتعلّق بهما، وعمل الشّاعر في الإفادة من الأنواع الأدبيّة الأخرى، وتناول الفصل الرّابع ظاهرتين أسلوبيّتين وقيمتين فنّيّتين جمع بينهما لتقارب في الآثار، وتعالق في التّكوين اللغويّ لهما، وهما ظاهرتا المفارقة والتّناصّ، وجاء الفصل الأخير بيانًا لعناصر البنية الإيقاعيّة الظّاهرة في الدّيوان، ضمن محاور الإيقاع الصّوتيّ والإيقاع المعنويّ والتّكرار، ثمّ أقفلت الدّراسة بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج والقراءات المستخلصة من فصول الدّراسة ومباحثها المختلفة. وتحسن الإشارة إلى عدم التّوازن في حجم فصول الدّراسة؛ الأمر الّذي فرضته طبيعتها المتنوّعة الأبعاد والمستويات، وتفاوت الحاجة إلى التّحليل والتّوضيح من قضية نقديّة إلى أخرى.

وديوان "لا أثق بطائر الوقواق" هو محلّ الدّراسة ومصدر مادّتها الأوّليّة، غير أنّ تعزيز دراسته اعتمد على مصادر نقديّة متنوّعة، بما جعل قراءة الدّيوان أكثر موثوقيّة، وتحليله معتمدًا على أساس نقديّ حفظ الدّراسة من الخروج عن مسارها، ومن أهمّ تلك المصادر والمراجع النّقديّة كتاب الشّعر العربيّ المعاصر لعزّ الدّين إسماعيل، وكتاب النّقد الأدبيّ الحديث لمحمّد غنيمي هلال، وكتاب عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة لعليّ عشري زايد، وكتاب عزّ الدّين المناصرة

هوميروس فلسطين والأردنّ لمجموعة من الباحثين، وغيرها من الكتب والرّسائل العلميّة والأبحاث المحكّمة المختصّة، في كلّ فصل من فصول الرّسالة ومباحثها المتنوّعة، أثبتت جميعها في المصادر والمراجع في ذيل الرّسالة، بعد أن أشير إليها في مواضعها داخل الدّراسة؛ إقرارًا لأصحابها بمجهودهم وعملهم.

وواجهت سير العمل مشكلة تتعلّق بالتّداخل الكبير في مكوّنات النّصّ البنائيّة، وظهر ذلك في تضمّن النّماذج للعديد من الظّواهر المختلفة، غير أنّه تمّ التّغلّب عليها بتحليل النّصوص المختارة حسب ما سيقت شاهدًا عليه، والمرور على القضايا الأخرى أو الإشارة إليها، دون أن يستفاض في توضيح ما لا علاقة مباشرة له في كلّ موقع؛ لتلافي تشتّت الدّراسة وخروجها عن عناوينها الفرعيّة المحدّدة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ عمل الإنسان يفتقر إلى الكمال، فلا بدّ من الاعتذار عمّا قد يكون وقع في هذه الدّراسة من خلل أو زلل أو سهو، فما توفيقي إلّا بالله، وما كان من خطأ فمن نفسي. ويتماشى مع هذا الاعتذار اعتراف بالجميل، ونسبة الفضل إلى أصحابه، فالشّكر والتّقدير والاحترام لكلّ من ساهم في هذا المنجز، وأوّلهم أستاذي الدّكتور حسام التّميميّ لإشرافه على هذه الرّسالة وتفضّله بالتّوجيهات والإرشادات، فله جزيل الشّكر على ما أعطى وأفاد، والحمد لله أوّلًا وآخرًا، هو من وراء القصد، هو الموفّق والهادي إلى سواء السّبيل.

الفصل الأوّل

بنيــة اللـغـــــة

أوّلًا – الكلمة

أ –تفصيح العاميّ

ب معجم الشّاعر

ثانيًا – التّركيب

أ –الرّبط والتّركيب

ب التّقديم والتّأخير

ثالثًا – مستويات اللغة الوظيفيّة

أ –لغة الدارج والأمثال

ب اللغة العلمية

يتطلّب الحديث عن بنية النّصّ التّعرّض إلى الحديث عن اللغة، فهي مادّة تكوينه الأساسيّ، وهيكله البدائيّ الّذي يتحمّل كلّ الظواهر الفنّيّة الأخرى، إضافة إلى ما توفّره اللغة في ذاتها من تصرّفات ذات قدرة دلاليّة، وما تضمّه في حقيقتها من طاقات إيحائيّة، يكون المصدر الوحيد فيها هو اللغة وعناصرها، وما تدخله عليها إبداعات الشّعراء، وما أمكنهم تسخيره من طاقاتها الذّاتيّة المجرّدة عن الظّواهر الفنّيّة الأخرى.

ويمكن البدء بدراسة اللغة بتحديد مفهومها المتّصل بهدف هذا البحث، فاللغة "هي (منظومة) مغلقة على نفسها، وظيفة كلّ عنصر فيها تتوقّف على موقعه ضمن المجموع" [١]، وهذا المفهوم يحدّد الصّورة النّظاميّة للغة، ويشير إلى استقلاليّتها في الأداء الوظيفيّ "مغلقة على نفسها"، وتتكوّن الوظيفة النّهائيّة لها من مجموع الوظائف المؤدّاة من ترابط عناصرها، ومواقع عناصرها في سلسلة الخطاب، وهذا يشير إلى مفهوم البنية بأشكالها المختلفة: بنية تركيبيّة أو سطحيّة أو عميقة، تدور كلّها حول الآليّة الّتي تنتظم مفردات اللغة وعناصرها [٢]، ويتخصّص كلّ منها في دراسة جزء معيّن مثل التّركيب، أو النّظام الظّاهر الخاصّ بالنّصّ، أو النّظام الّذي يقيم كيان اللغة بصورة عامّة.

وتعمل الخصائص الديناميكيّة للغة على إتاحة المجال أمام المبدعين لاستغلالها، فاللغة لا تخرج عن كونها " لغة جمعيّة متعدّدة الدّلالة لا تكفّ عن توليد الدّلالة في كلّ استعمال خاصّ"[٣]، والتّعدّد هو الفسحة الّتي يتحرّك في إطارها المبدع، ويتنفّس في جوّه الشّاعر، إلى أن يخلص في النّهايّة إلى بنية يقال عنها أنّها خاصّته، فاللغة على هذا الفهم "جمعيّة" وذلك في

---

(١) ابن ذريل، عدنان، **النصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق**، 33.

(٢) ينظر: بو قرّة، نعمان، **المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النّصّ وتحليل الخطاب**، 94 – 95.

(٣) فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 199.

عناصرها ومكوّناتها، متعدّدة توالديّة الدّلالة والبنية في حال وقوع شرط هو الاستعمال الخاصّ، وهو ما يقوم به المبدع أو الشّاعر في عمله اللغويّ، حيث يقوم بتوظيف العناصر اللغويّة بصورة مخصوصة، تتفاوت هذه الخصوصيّة من بنى تتعلّق بالإبداع بشكل عامّ، وبنى أخرى تتعلّق بجانب أو نوع إبداعيّ معيّن، وبنى فرعيّة أخيرة تنتمي إلى فرد هو المبدع.

ويقود الحديث في الفقرة السّابقة إلى تحديد مصدر الخصوصيّة في لغة الشّعر، وقد سبق تقرير أنّ الخصوصيّة في اللغة عامّة مصدرها الاستعمال الخاصّ، ولا تخرج لغة الشّعر عن هذا الفهم، إلّا أنّ خصوصيّتها تتحدّد في كونها تراكيب من الكلمات تصنع بأنساق خاصّة، ما يجعل جانبًا كبيرًا من الأهميّة ينصرف إلى البنية ذاتها لا المضمون [١]، والتّعرّف على ما توحي به اللغة ومادّتها الأساسيّة بدراستها دراسة عامّة، وبالتّعرّف على ظواهر توظيفها المخصوص، يساعد في الكشف عن النّواحي النّفسيّة والجماليّة للمبدع على حدّ سواء، فالهدف من التّحليل اللغويّ للأعمال الفنّيّة ليس الإحصاء وإعادة تقرير وجود أنظمة ما، وإنّما تأتي هذه الدّراسة "بهدف الكشف عن الأبعاد النّفسيّة والقيم الجماليّة والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال نصّه"[٢]، وبهذه الصّورة يتحوّل النّصّ بمحتواه اللغويّ إلى رابط يؤدّي بحدّ ذاته وظيفة إضافيّة على ما يحمّله له الكاتب من أنظمة جماليّة وفنّيّة.

وينتهي النّقاش السّابق إلى التّساؤل عن وظيفة اللغة في العمل الشّعريّ، وهنا تجد الموقف النّقديّ منقسمًا على نفسه، بين وظيفتين أساسيّتين يعبّر عنهما مفهوما التّعبير والاتّصال، ما يعني في فهم أبسط النّقل المباشر أو غير المباشر لما يريده الشّاعر [٣]، فالتّعبير وظيفة يكون

---

(١) ينظر: فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 234.

(٢) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة**، 43.

(٣) ينظر: ابن ذريل، عدنان، **النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق**، 74.

فيها الشّاعر هو المحور، ويكون نصّه ملكه يتصرّف به بمعزل عمّن قد يقرأه، أمّا التّواصل والاتّصال فإنّه وظيفة تحدّد طرفًا إضافيًّا للعمل الشّعريّ هو المتلقّي، وقد وفّق بين هاتين الوظيفتين في الرّؤية اللغويّة الحديثة، فالوظيفة التّعبيريّة خاصّة بالمنشئ، بما يبديه من انطباعات وانفعالات واستجابة وجدانيّة اتّجاه الأشياء والموقف والوظيفة الإفهاميّة أو الاتّصاليّة الّتي تخصّ المتلقّي وتتعلّق بالاتّفاق الأساسيّ في عناصر اللغة ونظامها القواعديّ [١]، ثمّ يترتّب عليه التّعرّف على خصوصيّة الشّاعر البنيويّة، واكتشاف رسالته الإيحائيّة بتحليله وتذوّقه. وقد انشطر النّقد حول دراسة عناصر العمل: المرسل، والرّسالة، والمرسل إليه، بين دراستها كلّها، أو دراسة العنصرين الأخيرين دون الحاجة إلى دراسة المرسل، أو دراسة الرّسالة مجرّدة عن المبدع والمتلقّي[٢]، وهذه الدّراسة حسب الهدف المشار إليه من الدّراسة اللغويّة أعلى هذه الصّفحة، فإنّها ستتركّز على دراسة الرّسالة الّتي تتشكّل من المادّة اللغويّة، لكنّها ستتّخذ هذه الرّسالة مصدرًا للتّعرّف على منشئها المرسل، وما يتوقّع أن تؤثّره هذه المادّة بخصوصيّتها على المرسل إليه، ما يعني أنّ الرّسالة هي المحور، وأنّ المرسل مهمّ من حيث وجوده داخل الرّسالة لا خارجها، والمرسل إليه مهمّ من حيث استجابته المتوقّعة لهذه الرّسالة. وستدور الدّراسة في هذا المبحث ضمن المحاور الآتية:

---

(١) ينظر: ياكوبسون، رومان، **قضايا الشّعريّة**، 28 – 29.

(٢) ينظر: عيّاشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 140.

أوّلًا – الكلمة

تأخذ الكلمة دورها النّصّيّ كونها البنية الدّالة الأولى، وهي المكوّن الأبرز والأكثر اتّساعًا في النّظام اللغويّ، بأقسامها الثّلاثة: الاسم، والفعل، والحرف، ولا ينظر إلى الكلمة من حيث دلالتها الخارجيّة فحسب، بل تدرس ضمن ظواهر تقوم بتقديم معطيات كلّيّة عن المتصرّف في هذه الظّواهر وهو الشّاعر، وأهمّ ما يظهر حول الكلمة في ديوان لا أثق بطائر الوقواق:

أ –تفصيح العامّيّ

يظهر بحث الكلمة منفردة عن النّصّ إشكالًا نقديًّا هو القيمة الّتي تحملها هذه الكلمة، والحقّ أنّ القيمة الدّلاليّة لهذه الكلمة لا يتوصّل إليها إلّا بالسّياق، لكن ثمّة بحث متخصّص يبحث في كيان هذه الكلمة وأصلها، ينحو بالدّراسة باتّجاه معرفة أثر الأصول المختلفة للكلمات على النّصّ، ولا يقصد هنا القيام بعمليّة فرز وتصنيف للكلمات إن كانت مناسبة أو غير مناسبة، مع قناعة أنه "ليست هناك كلمة شعريّة وأخرى غير شعريّة وإنّما هناك أساسًا (تشعير) للكلمات المستحدثة"[١]، فالكلمات كلّها متاحة للشّاعر، وهو الّذي يمنحها المكانة الدّلاليّة والقيمة النّصّيّة في حال نجاحه في توظيفها، وينطبق ذلك على مستويات الكلام المختلفة: الفصيح والعاميّ وغير العربيّ أصلًا، والأمر الوحيد الّذي يلزم الكلمة أن تكون عليه هو الاتّفاق والتّواضع بين الكاتب ومن يقرأ له على دلالة هذه الكلمة[٢]، ليكون هذا الاتّفاق مرجع القارئ في فهم النّصّ، ولا يقصد بهذا الاتّفاق حرفيّة الدّلالة ومباشرتها، ولكن أن يقع بين الكاتب وقارئه حدّ أدنى من المشترك يحفظ الكلمة من مزلق الإبهام والغموض. ولعلّ هذا المفهوم يوافق مفهوم صفة

---

(١) فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 267.

(٢) ينظر: عيّاشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 57.

الفصاحة، الّتي تدرس الكلمة من جهة كونها واضحة لا يشتبه فيها بين المتكلّم أو الكاتب والمتلقّي، ولا يقع اللبس في استقبالها ، وهذا ما عني بتعريف اللفظ الفصيح أنّه "هو اللفظ الصّريح الّذي لا لبس فيه ولا اختلاط في أدواته" [١]، وهذه الصّفة يسلّم بها في معظم خطاب المتكلّمين والكتّاب اليوم، الأمر الّذي لا يدرسه هذا المبحث فلن ينشغل بدراسة تكوين الكلمات الصّوتي وتناسبها الدّاخليّ، وإنّما سيركّز على انتماء اللفظ إلى اللغة العربيّة الصّحيحة وسننها وهذا ما يصطلح عليه هذا المبحث بالفصيح، ويقابله العامّيّ الّذي يخرج على بعض السّنن اللغويّ مع وجود أصل له، وآخر ما يدرس هو اللفظ الّذي يستعمل في الحياة اليوميّة ودرج على ألسنة المتكلّمين وليس بعربيّ فهو إمّا أجنبيّ قطعًا أو غير معروف الأصل. وبعبارة أخرى يمكن القول إنّ الهدف من هذا العمل هو التّعرف على البنية الكلميّة للغة الأدبيّة لدى الشّاعر عزّ الدّين المناصرة في الدّيوان المدروس، الّتي "تثير مسألة مهمّة، وهي الصّراع بين هذه اللغة واللهجات المحليّة، فعلى اللغويّ أن يدرس العلاقة المتبادلة بين لغة الكتاب واللهجة المستخدمة في لغة الكلام؛ لأنّ اللغة الأدبيّة إنّما هي نتاج الثّقافة، فلا بدّ أن تبتعد في النّهاية عن محيطها الطّبيعيّ، لغة الكلام" [٢]، ولا يفهم من ابتعادها عن لغة الكلام أن تستبعدها فذلك أقرب إلى المستحيل لامتداد المشترك بين لغة الكتابة الأدبية والكلام اللهجيّ، ويصرف هذا القول إلى ضرورة الرّقيّ بما توظّفه اللغة الأدبيّة ليرقى إلى مستوى ما يتطلّبه الأدب والشّعر خاصّة، وهذا ما أشير إليه بضرورة دراسة العلاقة المتبادلة بين هذين الطّرفين اللغويّين.

([١]) العقّاد، عبّاس محمود، **اللغة الشّاعرة**، 146.

([٢]) دي سوسور، فردينان، **علم اللغة العام**، 39 – 40.

ونسخة الدّيوان المدرجة في أعمال الشّاعر الكاملة تضمّ قصائد كاملة باللهجة العاميّة اللبنانيّة كما يتّضح بمطالعة الدّيوان [1]، وليست هذه القصائد هي المقصود في هذا الدّرس؛ ذلك أنّه لا خصوصيّة لها كونها كلّها مبنيّة باللهجة العامّيّة، ومحلّ البحث في هذه الجزئيّة هو القصائد الفصيحة وفحص ما إذا كانت احتوت على كلمات عامّيّة أم لا، مع العلم أنّ هذه القراءة ليست الأولى في هذا المجال، فقد تناولت دراسة سابقة موضوعة الفصيح والعامّيّ في ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" بشكل جزئي، قدّمت له بسرد تاريخيّ لتوظيف اللهجات في الشّعر، ثمّ عرضت من تناول الشّاعر بالدّراسة في هذه القضيّة في دواوين سابقة، ومرّت على رأي الشّاعر نفسه في توظيف العامّيّات في الشّعر، وأخيرًا عرضت لتسع وعشرين كلمة وظّفها الشّاعر مما هو لهجيّ أو يُظنّ أنّه لهجيّ، ثم ختمت بذكر نحو سبع وعشرين كلمة تستحقّ الدّراسة في هذا الموضوع[2]، وقد اقتصرت هذه الدّراسة من النّاحية العمليّة على إيضاح أصل الكلمات الّتي درستها بالبحث عنها في المعاجم، وتوضيح معانيها في استعمال العامّة غالبًا، ويقصد هذا المبحث إلى إكمال تلك الدّراسة والزّيادة عليها، وإضافة تقييميّة للتّوظيف اللغويّ الخاصّ لدى الشّاعر، وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ هذا التّوظيف امتداد للظّاهرة الرّعويّة الّتي تميّز بها شعر المناصرة، والّتي انتهت في شكل صور ومشاهد ومفردات من اللغة المحكيّة [3]، وهذا ما يشير إلى وضوح ظاهرة التّوظيف اللغويّ الخاصّ للكلمات عند الشّاعر، الأمر الّذي سيعرض ضمن الجزئيّات الآتية:

([1]) ينظر: المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 883.

([2]) ينظر: الأسطة، عادل، وعيسى، عبد الخالق، **عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردنّ**، 115 – 144.

([3]) ينظر: التّميميّ، حسام، **تجلّيات جفرا في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح، العدد 15، 2001م، 314 – 315.

١ ـ ما يظنّ أنّه لهجيّ (الفصيح): تنطلق هذه الفقرة من اعتقاد النّاس في الكلمات، وذلك لكثرة دورانها على الألسنة وتكريرها في الاستعمال اليوميّ ذهب تفكير النّاس عن أنّها فصيحة، ورسخ في أذهانهم أنّها عامّيّة، وقد تبيّن ذلك باستطلاع الكثيرين من الأشخاص المحيطين بسؤالهم عن فصاحة هذه الكلمات أو عامّيّتها فكان رأي المعظم منهم أنّها عامّيّة، ولعلّك إن سألت النّاس في الشّوارع حولها سيغلب عليهم الظّنّ أنّها عامّيّة، ومهما يكن فلا بدّ من إدراجها لاتّصالها الوثيق بلغة الحياة اليوميّة، والجدول الآتي يوضّح نموذج هذه الكلمات، حيث سيورد العبارة من نسخة الدّيوان المضمّنة في الأعمال الكاملة، مشارًا إلى رقم الصّفحة بجانبها بين قوسين، مع ذكر معناها الفصيح بالاعتماد على معجم لسان العرب والإشارة إلى مادة كلّ كلمة بين قوسين بعد تفسيرها، وذلك لحاجة الاختصار وعدم إثقال الدّراسة بالحواشي:

الكلمة في عبارة الدّيوان	معناها في لسان العرب	معناها عند العامّة
وأومأ غامزًا للخلف حتّى كاد يدّهور (805)	الدّهورة: جمعك الشّيء وقذفك به في مهواة. (دهْوَرَ)	دهوَر عند العامّة: سقط في هوّة أو وادٍ
إنّ قول الصّحّ آفة (809)	الصّحّ: خلاف السقم، والصّحيح منه. (صحح)	الصّح والصّحيح معنى واحد، والشّائع الصّحّ: الصّواب
قمت مرمغتها في الرّغام (817)	المرمغة والتمرُّغ: التّقلّب في التّراب. (مرغ)	المعنى نفسه عند العامّة
شقح الجبال (822)	شَقَحَ الشيء: كسره. (شقح)	شقح: كسر أو قَطع أو قسَم

نكّدت روحي وفرّت (823)	النّكَد: الشّؤم واللؤم، نكِدَ: عيشهم: اشتد (نكد)	معناه في السّياق سبّب لي سوء المزاج والشّؤم
أيّها الحلزون الّذي باقني مرّة (842)	باق: إذا هجم على قوم بغير إذنهم، وباق إذا كذب، وباق إذا جاء بالشرّ. (بَوَق)	هجم دون إنذار، غدر، خان
أشاغب مسترسلًا رائقًا في دجنّة هذا الوَلهْ (863)	الشّغْبُ والشّغَبُ: تهييج الشّر والمشاغبة المخاصمة (شغب)	إثارة المشاكل وإحداث الفوضى وقد يكون تحبّبًا
كنت أمسك عكّازتي قرب نهر يسيل على الفاتنات (868)	العُكّازة: عصا في أسفلها زُجّ يتوكأ عليها الرّجل، والجمع عكاكيز وعكّازات (عكز)	عصا يتوكأ عليها
تشتهي أن تبوس القباب ولكنّها لا تبوس (875)	البوسُ: التّقبيل، فارسيّ معرّب وقد باسَه يَبُوسُه (بوس)	تبوس: تقبّل، البوس: التقبيل
لم أعد قادرًا ... مزّقت خطأ صرّتي (878)	صُرَّة الدّراهم معروفة وصررْتُ الصُّرَّة شددتها (صرر)	القطعة من القماش يوضع فيها المال أو غيره وتشد بحبل
لم يعد يندف الثّلج يا كستناء الشّتاء (879)	ندفت السّماء بالثّلج أي رمت به، (ندف)	تندف: ترمي الثّلج
ثمّ نعنشْتُ قلبي بـقنّينةٍ من ثلوج العنب (872)	القِنِّينة من الزّجاج: الّذي يجعل فيه الشّراب (قنن)	وعاء بأشكال متنوعة وحاجات مختلفة
بأغنيتي قمت هدهدتها برذاذ	هدهدت الأم ابنها: حرّكته	هدهدت: هزّت لينام الطّفل

الأغاني (839)	لينام (هدهد)	ويصحب ذلك الغناء عادة
حين يركبها شاعر المغمغة (863)	المغمغة: الاختلاط، ومغمغ الكلام: لم يبيّنه (مغمغ)	المغمغة: خلط الكلام وعدم وضوحه
هذه الأرض كانت تبربر بالحرف (866)	البربرة كثرة الكلام، وبربر مثل ثرثر (بربر)	بربر: تكلّم كثيرًا
الحمام الّذي غرّبا (793)	غرّبوا ذهبوا في الغرب (غرب)	ذهبوا إلى الغرب
الحمام الّذي شرّقا (794)	شرّقوا ذهبوا إلى الشّرق (شرق)	المعنى نفسه

يلاحظ من الجدول السّابق أنّ ثمّة توافقًا في الدّلالة للمفردات الّتي تحتها خطوط بين الفصيحة والتّداول العامّيّ، ولكن السّبب الّذي يدعو إلى عدّه استعمالًا عامّيًّا هو توجّه الشّاعر الرّعويّ، وكون هذه الكلمات لم تعد من الاستعمال المألوف في النّصوص الأدبيّة، ولعلّ بعض العوامّ لم يعودوا يستعملونها، مثل كلمات: المغمغة، تبربر، مرمغ. بينما انحصر استعمال كلمات أخرى منها في أجيال كبار السّنّ أو بيئات ريفيّة مثل: شرّق، غرّب، صُرّة، يندف. وتجد الاستعمال جاريًا على كلّ لسان وشائعًا في كل البيئات في كلمات نحو: أشاغب، الصّحّ، نكّد، عكّازة. وقد تكون أمثلة الجدول السّابق وتوضيحها الآنف خير دليل على قدرة "تعبير واحد أن يكون في الوقت نفسه، قديمًا، وريفيًّا وشعبيًّا ..." [1]، فإن كانت الكلمات السّابقة كذلك فقد يتنازع في تضمينها هذه الدّراسة، وآخر ما يقال بعد بيان السّبب أوّل الفقرة، هو إرجاع الأمر إلى حالة الصّراع الّتي توفّرها هذه الكلمات في حدّ ذاتها، وما تحدثه من اضطراب إيجابيّ يعود بالنّفع على حركيّة النّصّ وإثارته لتوّجهات متعدّدة لدى المتلقّين،

(1) جيرو، بيير، **الأسلوبيّة نحو نظرة جديدة**، 141.

٢ -ما له أصل فصيح: يدخل في هذا الإطار الكلمات الّتي تحمل المعنى الفصيح، ولكنّ الاستعمال العامّيّ أحدث فيها تغييرات إضافيّة على الأصل، فهي متّفقة الدّلالة مختلفة البنية، أو أنّ الاستعمال العامّيّ قريب الدّلالة من الاستعمال الفصيح، وذلك على ما ذهبت إليه هذه الدّراسة من التّرجيح، الأمر الّذي تطلّب نشاطًا ذهنيًّا، لأنّك "من أجل التّمييز بين العناصر اللغويّة، لا بدّ من الرّجوع إلى علاقات الغياب"[١]، وذلك بتعويض الكلمات المستحدثة بمقابلاتها الفصيحة في الذّهن للتّحقّق من سلامة التّوجيه الدّلاليّ، وسيجري بحث هذه الجزئيّة ضمن فقرات بخلاف السّابقة، وذلك للحاجة إلى توضيح الفارق بين المستويين الفصيح والعامّيّ الأمر الّذي قد يطول فلا يحتمله الجدول التوضيحيّ، ولكن للتّخفّف من الحواشي وإثقال البحث بها سيتمّ الإشارة إلى رقم صفحة النّصّ في نسخة الدّيوان ضمن الأعمال الكاملة بين قوسين بعد الاستشهاد، وإلى مادّة الكلمة في معجم لسان العرب بعد بيان معناها، وفيما يأتي أمثلة الكلمات الّتي جاءت من هذا القبيل في الدّيوان:

* كلمات دخلتها زيادة في البنية، نحو:

-نثور، يقول الشّاعر:"كيف نثورت جبالي في الغيوم"(الدّيوان في الأعمال الكاملة 806)، فقد أضاف الشّاعر الواو إلى الفعل نثرْتُ، وهذه الإضافة ترتبط باللهجة ولا وجود لها في معاجم اللغة الفصيحة، ومعنى نثرت الشيء: رميت به متفرّقًا(اللسان: نثر)، وهو المعنى ذاته في الفصحى والعامّيّة، لكنّ زيادة الواو تشعر بإضافة على المعنى هي الإهمال والتّقصير، فقولك (نثرت) مفاده الإرادة والقصد إلى هذا الفعل، أمّا (نثورت) فيأخذ وقتًا أطول يشي بنوع من التّفريط وعدم

(١) ابن ذريل، عدنان، **النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق**، 34.

المبالاة أو التّقطّن إلى العواقب، وقد استعمل الشّاعر هذه الصّيغة المزيدة في القصائد العامّيّة، يقول:"يا منتورا شعرك ورا وضهرك بردان"(الديوان في الأعمال الكاملة: 894)، وهذا يدلّل على صحّة الزّعم بصلتها الوثيقة بالعامّيّة.

–عوكر، يقول الشّاعر:" أغار من البحر حين رآها فعوكرْته بالحصى"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:838)، عَكِر الماءُ والنّبيذ عكَرًا إذا كدِر، والكَدَر نقيض الصّفاء(اللسان: عكر، كدر)، وقد عمد الشّاعر في هذه الكلمة إلى زيادة الواو بعد فاء الفعل بخلاف سابقتها الّتي زيدت الواو بعد عينها، ولا يمكن الحديث عن دلالة إضافيّة في (عوكر) على الفعل الفصيح (عكّر)، وقد استعمل الشّاعر هذه الكلمة في القصيدة العامّيّة، يقول:"مفروض إنّو صاح بها الليل فزّ وعوكر الأنهار وتنتور"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 884). ولكنّ هذا الاستعمال وإن كان لم يدرج في معاجم اللغة فإنّ ثمّة قاعدة صرفيّة تبرّره، فالإلحاق يسمح هو زيادة على الأصل تلحق المزيد بوزن غيره فيتصرّف تصرّفه، ومن ملحقات الرّباعيّ الّذي وزنه (فعْلل) المزيد على وزن (فوْعَل، فعْوَل)[1]، الأمر الّذي ينطبق على الفعلين السّابقين اللذين استعملهما الشّاعر: عوكَر، نثوَر.

– كنعس، يقول الشّاعر:"أريد مكانًا قصيًّا، قصيًّا أكنعس فيه"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:873)، ولعلّ كلمة (كنعس) تحريف عامّيّ لـ(نعس)، والنّعاس هو النّوم أو مقاربته (اللسان: نعس)، والاستعمال العامّي لا يخرج عن مفهوم النّعاس الفصيح، وهكذا يقع الاتّفاق في الدّلالة رغم الاختلاف في البنية بإضافة (الكاف) في مقدّمة الفعل.

–نعنش، يقول الشّاعر:"ثمّ نعنشْتُ قلبي بقنّينةٍ من ثلوج العنب"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:872)، وزيدت (النّون) بعد عين الفعل لتتغيّر عن الفعل الفصيح (نعش) الّذي معناه:

([1]) ينظر: الحملاويّ، أحمد بن محمّد، **شذا العرف في فنّ الصّرف**، 72.

انتعش: ارتفع، والانتعاش: رفع الرّأس، ونعَشَه الله: جبره بعد فقر ورفعه بعد عثرة، والربيع يَنْعَشُ النّاس: يُعيشهم ويخصبهم (اللسان: نعش)، وهذا المعنى مقارب لمعنى التّحسّن النّفسيّ الّذي تريده العامّة بقولهم (نعنش) وما أراده الشّاعر بهذا التّوظيف من رفع الرّوح وإحياء النّفس والقلب.

– صهلل، يقول الشّاعر:"ثمّ انتشتْ صهللتْ رشقتْني بها"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 851)، والصّهلُ هو حدّة الصّوت (اللسان: صهل)، وفي اللهجة تضاف اللام بعد عين الفعل لتصبح الكلمة (صهلل) بدل (صهل)، ويستعملها المتكلّمون بمعنى الضّحك الّذي يصحبه صوت حادّ، أو للدّلالة على الاستغراق في الضّحك وهو عادة ما يكون حادّ الصّوت.

–جرجر، يقول الشّاعر:"جرجرتْ جروها خلفها كان يمشي وديعًا"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:796)، الجرّ: هو السّحب (اللسان: جرر)، ولا خلاف للعامّة في الدّلالة، إلّا أنّ زيادة الجيم بعد عين الفعل حوّلت الفعل إلى التّكرار الدّاخليّ الّذي يستفاد منه الزّيادة والمبالغة، وقد نوقشت كلمتا (شدشد، هزهز) ضمن كتاب عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردنّ بذكر معناهما والإشارة إلى عدم وجودهما في معجم لسان العرب، وأنّهما قد تكونا من (شدّ، هزّ) [1]، ولا خلاف في هذا، ولكن ثمّة ما يمكن الاستئناس به في توضيح علاقة هذه الكلمات بالفصيحة، وهو القول بجواز اشتقاق الفعل الرّباعي من الفعل المضعّف الآخر نحو: صلّ، صلصل [2]، ومثله الأفعال الثّلاثيّة المشدّدة الآخر كما في: جرّ، شدّ، هزّ.

* كلمات تختلف دلالتها عن الفصيح: وهي كلمات لها دلالة فصيحة لا تتّفق معها اللهجة رغم اتّفاق الصّياغة، وأمثلتها لدى الشّاعر:

([1]) ينظر: الأسطة، عادل، وعيسى، عبد الخالق، 139 – 140.

([2]) ينظر: الفراهيديّ، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، 56 – 57.

–ملّس، يقول الشّاعر:"ثمّ ملّستْ فوق ضفائرها السّود"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 877) والحقّ أنّ هذه الكلمة تلتبس فيها القراءة، فمن جهة معناها الفصيح هي من الملَس والملاسَة والمُلوسَة وهو ضدّ الخشونة (اللسان: ملس)، ومعنى (ملّس) في اللهجة: مرّ بيده على الشّعر أو نحوه، وسبب الالتباس هو أنّ المعنى الفصيح (ضدّ الخشونة) قد ينتج عن المعنى اللهجيّ (المرور باليد)، فالمرور باليد قد يهذّب الشّعر ويجعله أملس ناعمًا، وجانب آخر للالتباس هو أن تكون العاميّة حرّفت (ملّس) من الفعل (لمس) وهو لازم للمرور باليد على الشّعر، وبتجاوز هذا فإنّ الظّاهر يقتضي أن تكون (ملّس) اللهجيّة مخالفة بمعناها (المرور باليد) للمعنى الفصيح (ضدّ خشن)، وإن كان ثمّة خيط دقيق يربط المعنيين فقد تمّ بيانه.

–خرمش، يقول الشّاعر:"وتخرْمِشُ سورَ المناديلِ في مرمرِ السّاعدين"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:875)، الخرمشة لغة: هي إفساد الكتاب والعمل، والخرمشة والخربشة: الإفساد والتّشويش (اللسان: خرمش)، أمّا الخرمشة في اللهجة فهي استعمال الأظافر في مهاجمة الأجسام، والخرمشة هي المهاجمة وأثر الأظافر، وقد يكون أخذ هذا المعنى من عموم دلالة الإفساد في الفصيحة، أو من تشابه الأثر المتروك على الأشياء من جهة الكتابة في الفصيحة، ومن جهة أثر الأظافر في اللهجة.

–زغزغ، يقول الشّاعر:"أحسّ بزغزغة ثمّ غار الرّخام"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 896) وزغزغ بالرّجل: هزئ به وسخر منه، والزّغزغة: الخفّة والنّزق (اللسان: زغغ)، ومعنى (الزّغزغة) اللهجيّ هو إحساس جسديّ بلمس ما يثير الضّحك، قد يكون بمسّ البطن أو غيره بعود أو إصبع، والجامع الوحيد بين المعنيين الفصيح والعامّيّ هو ما يثيره الهزء والسّخرية المرادة من (الزّغزغة)

بالفصيح، وما يثيره اللمس والوخز الخفيف حسب مدلول (الزّغزغة) في اللهجة من الضّحك والانفعال الفرح، على خلاف في الحالين.

–المارقة، يقول الشّاعر:"القصيدة مارقةٌ بكشاكشها وخلاخيلها، فتنة البلبلة"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:877)، ويقال: مرق السّهم من الرّميّة إذا خرج من جانبها الآخر، والمرْق: الخروج من غير المدخل (اللسان: مرَق)، وتقترب اللهجة من هذا المعنى لكنّها لا تطابقه، بل تخالفه في العموم، فالفصيحة تخصّص معنى الخروج في دلالة (المرْق) باختلاف المخرج عن المدخل، وقد تدلّ باسم الفاعل (المارق) على الخروج عن الجماعة كما في وصف الخوارج، ولكنّ الدّلالة اللهجية تعمّم ولا تخصّص، وتستعمل (مرق) بدلالة (مرّ)، وتستعمل (المارق) بدلالة (المارّ)، وهذا ما أراده الشّاعر بالقصيدة فهي ليست خارجة عن الحقّ بل مارّة بكلّ تلك التّزيينات المذكورة (كشاكشها، خلاخيلها) وما أثارته من (فتنة) إيجابيّة بمعنى الجذب.

–شمّل، قبّل، يقول الشّاعر:"الحمام الّذي شمّلا"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 794) ويقول:"قال خذ حرقتي لا تشمّل شمالًا فركبهمو قبّلا"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 795) سبقت الإشارة إلى دلالتي: شرّق وغرّب وتوافق الفصيحة والعامّيّة بدلالتهما الاتّجاه إلى الشّرق، والاتّجاه إلى الغرب[1]، والتّعبير العاميّ يستعمل هذه الصّياغة في اتّجاهي الشّمال والجنوب، فيقال (شمّل) بمعنى اتّجه شمالًا، ويقال (قبّل) بمعنى اتّجه جنوبًا، وهذان الاستعمالان غير واردين في اللغة الفصيحة (اللسان: شمل، قبل)، أمّا (شمّل) فهي واضحة الصّلة باتّجاه الشّمال، بخلاف (قبّل) الّتي اشتقت من القِبْلة، والقبلة هي ناحية الصّلاة، وفي الأصل هي الوِجهة (اللسان: قبل)، والقبلة في وطن الشّاعر (فلسطين) هي اتّجاه الجنوب، ولذلك درج على ألسنة المتكلّمين قولهم

(1) ينظر: **هذه الدّراسة**، 10.

(قبّل) بمعنى اتّجه إلى الجنوب. وهذا النّمط من الكلمات يحدث نتيجة تشويه (تغيير) في الكلمات القديمة (الفصيحة) وذلك لقلّة استعمالها، ويتمّ قياسها على قاعدة ما لإنتاج معنى جديد أو مقارب للقديم، مع أنّ القياس في الفصيحة له قاعدة مضبوطة، والعمل في اللهجة عشوائيّ لا ينضبط بقاعدة[١]، ولذلك كثرت في دراسة الكلمات السّابقة صيغة الظّنّ والتّخمين والتّقدير، الّذي لا يمكن القطع به، وهذا الأمر ينطبق على بعض كلمات النّمط التّالي من توظيفات الشّاعر.

٣ -كلمات غريبة: وهي كلمات أجنبيّة أو لا أصل لها في اللغة الفصيحة ولا يعرف مصدرها، والأغلب فيها أنّها دخيلة من لغات أخرى، وستستمر الدّراسة هنا بالإشارة إلى رقم صفحة النّصّ في محلّه في نسخة الدّيوان في الأعمال الكاملة، وإلى مادّة الكلمة إن دعت الحاجة إليها في معجم لسان العرب، وأمثلة هذا النّمط من الكلمات:

-التّرانزيت، يقول الشّاعر:"من يتذكّر حيرته في التّرانزيت البدويّ"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:849)، ومعنى (التّرانزيت) في المدلول المحلّيّ هو خطّ السّير المباشر، وهو مأخوذ من الكلمة الإنجليزيّة (transit) ومعناها: عبور، وخطّ السّير المباشر حسب الدّلالة العامّيّة يتطلّب العبور حسب المدلول الإنجليزيّ، فيكون الأوّل من الثّاني.

-نرفزة، يقول الشّاعر:"المدينة لا صبر فيها سوى الشّوك والنّرفزة"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:878)، تعني كلمة (النّرفزة) في اللهجة العصبيّة والتّوتّر، وثمّة مفتاح لمعرفة أنّ هذه الكلمة أجنبيّة هو أنّه لا توجد كلمة عربيّة تصدّر بالحرفين (نر) [٢]، فتكون كلمة (نرفزة) بناء على ذلك أجنبيّة قطعًا، وأغلب الظّنّ أنّها مأخوذة من الكلمة الإنجليزيّة (nervous) ومعناها

([١]) ينظر: دي سوسور، فردينان، **علم اللغة العامّ**، 196 – 198.

([٢]) ينظر: الفراهيديّ، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، 53. وينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (نرز).

التّوتّر. وما طرأ على هذه الكلمة هو تخفيف الصّوت (v) ليصبح (ف)، ونقل الصّوت (s) إلى (z) العربيّ وهو (ز)، أمّا المعنى فالدّلالة في اللهجة والإنجليزيّة متطابقان.

-تفتف، يقول الشّاعر:"حلزون أنيق، يتفتِفُ كالبحر فجرًا"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 841)، ومعنى (تفّ) في العامّيّة بصق، ولا يقاربها معنى تفّ الفصيحة أبدًا فهو وسخ الأظافر (اللسان: تفّ)، والتّكرار في (يتفتف) معناه تكرار العمل، وقد أشير إلى أنّ (التّاء والفاء) معًا ليسا بأصل في العربيّة[1]، وهذا ما يؤكّد غرابة دلالتها العامّيّة، إضافة إلى أنّ (تفتف) بهذا الشّكل غير موجودة أبدًا.

-تكتك، يقول الشّاعر:"أشربُ كأسين وأقرأ تكتكة القلب"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 844) والتّكتكة في اللهجة تأتي حكاية لصوت طرق خفيف: تك تك تك، وهي غير موجودة في الفصيحة (اللسان: تكك)، وكذلك أشير إلى أنّ (التّاء والكاف) ليسا بأصل في اللغة [2]، ولكنّ استعمالهما شائع بهذا المعنى وهذه البنية في اللهجة المحكيّة.

-رندح، يقول الشّاعر:"قامت تُرَنْدِحُ أغنيةً طازجة"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 866) ذكرت إشارة سابقة أنّ معنى (ترندح) لعلّه جاء من (ترنّح) وهو التّمايل [3]، وما يعرف في مدينة الشّاعر الخليل هو أنّ معنى (ترندح) هو نوع من الأداء الصّوتيّ المرتفع، ويقال (سمعتك بتْرندح) ما يؤكّد أنّ هذا الفعل خاصّ بأداء صوتيّ، وليس بصورة بصريّة هي التّمايل الّذي دفع إلى الظّنّ أن (ترندح) ربّما تكون من (ترنّح)، وأقرب ما يمكن أن تكون هذه الكلمة الغريبة على صلة به

([1]) ينظر: ابن فارس، أحمد، **مقاييس اللغة**، 338/1.

([2]) ينظر: **نفسه**، 339/1.

([3]) ينظر: الأسطة، عادل، وعيسى، عبد الخالق، **عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردنّ**، 131 – 132.

هو الفعل (ترنجح) الّذي معناه إدارة الكلام في الفم [1]، وهذا المعنى أولى بالصّحّة من (ترنّح) الّذي يتنافى مع واقع الاستعمال في بلد الشّاعر.

-دحدل، يقول الشّاعر:"وتدحدلْتُ على العشب فغطّاني وشاحٌ من وله"(الدّيوان في الأعمال الكاملة:802) ولم تذكر الدّراسة السّابقة معنى (دحدل) وجعلته من (دحّ) والدّحداح كما ذكرت هو الرجل القصير [2]، وشتّان بين هذا المعنى وما يراد بقولهم (دحدل) في بيئة الشّاعر، حيث المقصود بها (دحرج)، وقد يكون من (الدّحل) وهو مكان ضاق أعلاه واتّسع أسفله (اللسان: دحل) فلا ينزل إليه إلّا بسقوط كأنّه دحرجة فأخذت الكلمة منه، وهذا ظنّيّ لا يسلّم به.

-أكزكز، يقول الشّاعر:"وكان عليّ دومًا أن أغضّ الطّرف، ألقي بالمواعظ في سماك، أكزكز الأسنان"(الدّيوان في الأعمال الكاملة: 804) من أبرز الدّلالات على أنّ هذه الكلمات غريبة الدّلالة عن الفصيحة، وأنّها خصوصيّة لهجيّة هو عدم توفيق الدّراسة السّابقة في تبيين معانيها أحيانًا، أو عدم ذكر المعنى في أحيان أخرى، وهذا ما كان في الحديث عن كلمة (أكزكز) بالتّجاوز عن ذكر معناها، وردّها خطأ إلى (كزز) [3] والكزّ هو الرّجل غير منتظم الجسم، أو البخيل (اللسان: كزز)، وهذا خلاف لدلالة اللهجة، فكلمة (أكزكز) معناها أعضّ، والكزّ: هو العضّ، وكزّ يكزّ: عضّ يعضّ، أكزكز: تكرار من كزّ، والسّياق واضح في أنّ الشّاعر إنّما أراد (العضّ) تماشيًا مع الدّلالة اللهجيّة، فالمراد هو أنّه يحتمل على نفسه ويعضّ على أسنانه كناية عن ضبط النّفس والتّحامل على ما يراه ويغضّ الطّرف عنه. وهذا ما يبيّن مدى الحاجة إلى دراسة العلاقة بين لغة النّاقد ولغة الشّاعر، وعلاقة لغة الشّاعر بالموجود، ليظهر أثر تفاعل

([1]) ينظر: الزّبيديّ، **تاج العروس**، (رنجح).

([2]) ينظر: الأسطة، عادل، وعيسى، عبد الخالق، **عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردنّ**، 141.

([3]) ينظر: الأسطة، عادل، وعيسى، عبد الخالق، **عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردنّ**، 141 – 142.

العلاقتين، ومدى تماسك نظام الرّموز اللغويّة الّتي يستعملها الشّاعر [1]، فالوصول إلى المعنى كما أراده الشّاعر في الصّنف الأخير من الكلمات الغريبة احتاج أن يكون القارئ لصيقًا ببيئة الشّاعر الضّيّقة، الأمر الّذي يضفي سمة غاية في الخصوصيّة على لغة الشّاعر وهي المحلّيّة المحدودة، وذلك دليله عدم صحة قول النّاقدين عادل الأسطة وعبد الخالق عيسى في كتاب عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردنّ في قراءة بعض الكلمات أشير إليها آنفًا، رغم أنّهما أكاديميّان فلسطينيّان، ولا بدّ هنا من التّأكيد أنّ مدار الاتّفاق بين متكلّمي اللغة هو الاستعمال ولا شيء أكثر [2]؛ ولذلك برز الخلاف في الدّراسة بين مشارك للشّاعر في البيئة المحلّيّة يستعمل الكلمة استعمالًا مماثلًا له، وبين مشارك للشّاعر في البيئة الوطنيّة لا يستعمل بعض كلمات الشّاعر أصلًا.

وأهمّ ما يجب الحديث عنه في هذا الجزء من الدّراسة هو القيمة الفنّيّة والدّلاليّة الّتي أضفتها تلك الكلمات على نصوص الشّاعر، ولا يمكن العودة إلى ذلك بالحديث المفصّل بالشّواهد الشّعريّة؛ ذلك لما سيستغرقه من صفحات طويلة يغني عنها البيان السّابق للكلمات، إضافة إلى ذكر ما تدور حوله هذه القيمة عمومًا، فالكلمات اللهجيّة كونها جزءًا من بنية اللغة والأسلوب والخروج على القواعد "تتيح للأديب من فرص الاختيار سعيًا إلى إظهار الفكرة في عبارة حسنة الأداء والتّقبّل لدى المتلقّي"[3]، والشّاعر عندما تفسح أمامه هذا الاختيار يستطيع الوصول إلى نفوس متلقّيه بكلمات تنبعث من داخلهم وتجذبهم إلى نصّه وتغمسهم فيه؛ لما توفّره هذه الكلمات من ألفة واعتياديّة بين القارئ والنّصّ، الأمر الّذي جعل "من الضّروريّ أن تقدّم اللغة بدائل

([1]) ينظر: فضل، صلاح، **نظرية البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 219.

([2]) ينظر: دي سوسور، فردينان، **علم اللغة العامّ**، 90.

([3]) جبر، محمّد عبد الله، **الأسلوب والنّحو**، 8.

متعدّدة لسبك عبارات سطحيّة دون إهدار لترابط المعلومات الكامنة تحتها" [1]، والشّاعر المبدع يجد هذه البدائل في معجم الحياة، وسياق التّداول اليوميّ؛ لقربه من المتلقّين بمختلف مستوياتهم، واتّصاله المباشر بنفسيّاتهم وتكوينهم الفكريّ المرتبط بتكوينهم اللغويّ.

والأمر الأبرز في القيمة الفنّيّة لهذه الكلمات هي العلاقة بين الكلمات وقوّة دلالتها والزّمان والمكان[2]، وقد ظهر ضمن الدّراسة ارتباط هذه الكلمات بالبيئة الفلسطينيّة ثمّ انحصارها أحيانًا في البيئة الخليليّة أو الرّيفيّة الخليليّة، واتّصال بعضها بفئات كبار السّنّ، الأمر الّذي يعبّر عن ارتباط وجدانيّ بالماضي، وعناق روحيّ مع المكان، الزّمان والمكان اللذان تعبّر عنهما تلك الكلمات بطريقة غير مباشرة، يفترض أن يتسرّب الإحساس بهما إلى القارئ بمعايشة النّصّ واستجابته لتلك الكلمات البارزة المحسوسة في بنية جمل الشّاعر.

وتمام هذا الدّرس إدراج جدول يضمّ عددًا آخر من الكلمات الغريبة أو اللهجيّة المحلّيّة، ما يوفّر مرجعًا دقيقًا للتّعرّف على معاني هذه الكلمات، يحول دون الغلط بالتّفسير، وحمل المدلولات على غير حقيقتها، وسيكتفى في هذا الجدول بإدراج العبارة من ديوان الشّاعر متبوعة برقم الصّفحة في الأعمال الكاملة، وبجانبها تفسير الكلمة اللهجيّة الواردة فيها:

الكلمة في عبارة الشّاعر	معنى الكلمة
عاشقٌ من تنك (815)	تنك: صفائح الحديد البالي
ومؤامرة الجلّنار كعكبانيّة اللون (841)	كعكبانيّة: ورديّة
طنّشوا حتّى تلاشى الوشم (848)	طنّش: لم يبال، لم يأبه، أهمل

(1) دي بوجراند، روبرت، **النّصّ والخطاب والإجراء**، 299.

(2) دايك، فان، **النّصّ والسّياق**، 58.

يشعط الرّوح ويشويها (858)	يشعط: يحرق
طربن اللوز في ساحة الدّار، حيث تشعبطت سور الحرم (864)	طَرْبَنَ اللوز: نوّر تَشَعْبَطْتُ: تسلّقت
العلامات ليست كهوفًا لراعيةٍ شوّبت (877)	شوّب: شعر بالحرّ
أحنّ إلى عبث بالضفائر، كانت تدندلها فوق سفح الجبين (796)	تُدنْدِلها: تدلّيها، دنْدَل: دلّى
عيناك زغولتا جفوني (825)	زغول، زغلل: حيّر عيني وزاغ ببصري
يتمرجحُ في الماء حتى يتوب (836)	يتمرجح، يتأرجح: يهتزّ باتّجاهين متعاكسين
أراك تقزقز الرّمان في تلٍّ من الرّمّان (803)	تُقَزْقِز: أكل مع صوت خاصّ بأكل البذور
تتعربش في ذيل فستانها (875)	تتعربش: تتعلّق، تعلق، تتمسّك بقوّة
يتشعلق فيك النّدى (835)	يتشعلق: يتعلّق، يتمسّك
شطّ ريقي عليها (817)	شطّ ريقي: سال لعابي
ارتخت حين دلّعتها بالأغاني (851)	دلّع: دلّل
ثمّ صار زجاجًا تعشّق بين الحنايا، تناثر كالأبرياء (863)	تعشّق: تداخل، عشق كذا: لصق أو علق به
القصيدة مارقةٌ بكشاكشها وخلاخيلها (877)	كشاكش: جمع كشكش وهو قماش للزّينة
آخر السّطر أرشقهم نقفة حارقة (881)	نقفة: ضربة باستعمال الشّعبة، وهي أداء تصنع من المطّاط وغصن شجرة ذي شعبتين
صاحت امرأة الملح: احذر وله (877)	وله، ولك: ولد

معظم هذه الكلمات لا وجود لمادّتها في معاجم اللغة الفصيحة وأهمّها لسان العرب وتاج العروس، وقد اعتمد في تفسيرها على أهل بلدة الشّاعر (بني نعيم) وعلى أهل مدينته (الخليل)، وهي كلمات غلب الظّنّ أنّها محلّيّة أو لن تكون واضحة كفاية لمن يقرأ الدّيوان من خارج بيئة الشّاعر فلزم توضيحها، وهي لا تخرج في القيمة عمّا تقرّر لقلبها من إيجاد البدائل المعبّرة، والتّواصل مع الزّمان والمكان باستعمال خصوصيّة الكلمات ودلالتها، الأمر الّذي كان جزءًا مهمًّا من معجم الشّاعر زوّده بالمفردات وأعانه على بناء الجمل [١]، دون أن يبدّد كلماته المتجدّدة باستمرار، بمراوحتها بين الفصيح تارة والعامّيّ تارة أخرى.

وختام هذا المبحث لا مناص من الاعتراف أنّ بعض هذه الكلمات الّتي تمّت دراستها، وخاصّة في النّمطين الأوّل والثّاني كان عدّه لهجيًّا أمرًا اجتهاديًّا؛ لوجود صلة مباشرة بينه وبين الفصيحة، سواء أكانت الدّلالة متطابقة أم قريبة، ولذلك فإنّ التّعرّف على طبيعة الكلمة "يتوقّف على اختلاف الحركات والنّبرات، أي على اختلاف النّغمة الموسيقيّة في الأداء" [٢]، الأمر الّذي يظهر عند النّطق والتّلفّظ، وتمّ تعويضه بعمليّة القراءة السّياقيّة وموازنة الكلمات ببدائلها، وقراءة علاقة الكلمة بالتّداول اليوميّ في الحياة العامّة، وتلك العمليّة المصاحبة لموازنة الصّوت بالدّلالة تقتضي تجنّب الكلمات الغامضة في السّياقات الأدبيّة [٣]، ولا يفهم من هذا القول غموض معنى الكلمة من جهة المدلول، بل غموض التّركيب الصّوتيّ الّذي يوقع في اللبس، أمّا التّنوّع الدّلاليّ فهو ما يمكن أن يكون غموضًا مستحبًّا يحمل في ثنيه دلالات البيئة بما تعنيه من ثقافة شعبيّة، وتواصل روحيّ بالمجتمع العامّيّ يحيي النّصّ ويحدّد هويّته واتّجاهه الفكريّ.

---

(١) ينظر: المتوكّل، أحمد، **قضايا اللغة العربيّة في اللسانيّات الوظيفيّة**، 63.

(٢) العقّاد، عبّاس محمود، **اللغة الشّاعرة**، 13.

(٣) ينظر: كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 102.

ب معجم الشّاعر

يعدّ البحث السّابق جزءًا من دراسة المعجم الّذي اعتمد عليه الشّاعر في التّزوّد بالمفردات، بل يمكن القول إنّ القسم الأوّل الّذي أنهي آنفًا هو معجم لغويّ، ينبني من إطار جمليّ وتعريف دلاليّ[١]، الإطار الجمليّ كان أسطر الشّاعر، والتّعريف الدّلاليّ اعتمد مصدر كتب المعاجم أو المصدر الشّعبيّ وهو حديث العامّة وما يعنونه في كلامهم،

أمّا المعجم الّذي تدرسه هذه القطعة من الدّراسة فهو الكلمات الّتي ارتكز عليها الشّاعر في عموم ديوانه، وتمحورت حولها كثير من جمله، فتناولها مرارًا وتكرارًا في سياقات متعدّدة، فيما يعرف بأسلوب التّكرار التّراكميّ الّذي تدور فيه الأفعال والحروف بشكل واضح في النّصّ دون انتظام[٢]. ولن تتمّ هنا دراستها كلمة كلمة، وتناول مواضع ورودها، الأمر الّذي يستغرق دراسة طويلة ممتدّة، فقد كرّر الشّاعر نحو ثمانٍ وثلاثين كلمة لمئات المرّات، واستقصاؤها لا يناسب غرض هذه الرّسالة، فالمراد هو توضيح لدور بعضها في بنية النّصّ، والإشارة العامّة الّتي تستشفّ من طبيعة هذه الكلمات بدلالاتها العامّة، وما يقرأ في طيّات ذلك من أبعاد نفسيّة الشّاعر وأعماق وجدانه، ذلك أنّ "النّصّ الأدبيّ يفرز أنماطه الذّاتيّة وسننه العلاميّة والدّلاليّة" [٣]، بمعنى أنّ النّصّ الأدبيّ بتحوّلاته في استعمال العلامات اللغويّة يفرز لها معاني جديدة، ويقرّر لمفرداته دلالات مستحدثة يتوصّل إليها بالقراءة السّياقيّة للكلمات ضمن جملها الشّعريّة.

---

(١) ينظر: المتوكّل، أحمد، **قضايا اللغة العربيّة في اللسانيّات الوظيفيّة**، 63.

(٢) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 219.

(٣) المسدّي، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، 114 – 115.

ويمكن توضيح مقصود هذا الجزء بالمعجم بعبارة هي وصف الشّاعر البليغ "إنّه هو الشّاعر الّذي تعرفه من كلامه"[1]، حيث يتضمّن شعره توظيفات واستعمالات تدور في نصوصه بشكل ظاهر، بما يصبح أشبه بالأدلّة والعلامات الخاصّة للشّاعر المبدع، وبالرّجوع إلى مفهوم المعجم حسب المقصود هنا فهو "قائمة من الكلمات المنعزلة الّتي تتردّد بنسب مختلفة أثناء نصّ معيّن، وكلّما تردّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدّي معناها كوّنت حقلًا أو حقولًا دلاليّة"[2]، ويتضمّن هذا المفهوم قاعدتين، الأولى هي التّردّد والدّوران في نصّ معيّن، والثّانية هي التّجدّد الدّلاليّ لهذا التّردّد، والإضافة المعنويّة الّتي تعني الإنتاجيّة الدّلاليّة المنوّعة لهذه الكلمات المتردّدة في توظيف الشّاعر، ويعترض دراسة المعجم على هذا النّحو خطر عزل الكلمات عن سياقاتها واعتماد مجرّد الإحصاء [3]، لكنّ ذلك لا يعني أنّ الإحصاء لا يمكن أن يفيد، خصوصًا إذا دعم بقراءة عامّة تحاول مقاربة جوّ التّوظيف الخاصّ، والفائدة تتحقّق إذا كان الإحصاء مدخلًا لفهم أبعاد المفردات، والوقوف على ما تعكسه من الواقع النّفسيّ للمبدع.

يقود التّوضيح السّابق إلى حديث عن طبيعة تلك الكلمات الّتي عادة ما تتكرّر لدى الشّعراء، ومبدأ الأمر بالإشارة إلى أنّ دلالة الكلمات الّتي لا تبنى برصف عشوائيّ للحروف هي دلالة لا شعوريّة إيحائيّة [4]، وذلك يقطع بأنّ الكلمات المكوّنة لعبارة الشّاعر تحمل في المقام الأوّل دلالة إيحائيّة غير مباشرة إلى مدلول ما، أو عرضًا لا شعوريًّا لمعنى يتمثّل فيما تشير إليه، لا في حقيقة اللفظ المرصوف من حروف، وهكذا يصبح مفهوم الكلمة مزيجًا من صورة الأحرف وما يراد بها من دلالات، ولا تتوقّف عند جمود الأحرف المشكّلة لها.

([1]) العقّاد، عبّاس محمود، **اللغة الشّاعرة**، 51.

([2]) مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 58.

([3]) ينظر: **نفسه**، 59.

([4]) ينظر: دي سوسور، فردينان، **علم اللغة العامّ**، 142.

غير أنّ هذا الكيان المزيج من البنية والدّلالة لا يجيء دائمًا في سياقه لا شعوريًّا، وإنّما يأتي به تداخل الدّوافع الفكريّة والوجدانيّة والعاطفيّة، فالكلمات المكرّرة إمّا أن تكون مقصودة بأثر عميق أو غير مقصودة[١]، المقصودة هي ما اتّصل بالفكر وعبّرت عنه قدرة المبدع وموهبته في التّوظيف والاستحضار، فيكون أثر وجوده في موضعه متعمّدًا عميق الدّلالة يحتاج الوصول إليها إلى مجاراة الشّاعر في فكره وقدرته، والقيام بعمليّة عكسيّة لتفكيك ما بناه الشّاعر من دلالة المفردة، وأمّا غير المقصود فهو المرتبط بالجانب الوجدانيّ العاطفيّ وهو ما يعبّر عنه الانفعال، الّذي لا يمكن ضبطه أو السّيطرة عليه، فهو محكوم باستجابة لا إراديّة من الشّاعر لعاطفته، فكلّما تحرّكت العاطفة باتّجاه محدّد جلبت معها مفردات وتعابير مخزّنة لدى الشّاعر تتّصل بهذا الموقف العاطفيّ، ذلك أنّ " الكلمات الّتي تشترك في أمر ما ترتبط معًا في الذّاكرة، ويتألّف منها مجموعات تتميّز بعلاقات متنوّعة" [٢]، ما يعني أن العاطفة أو الموقف ليس شرطًا أن تستدعي مفردة معيّنة، بل مجموعة من المفردات مترابطة الدّلالة في العموم، تجتمع كلّها في خبايا الذّاكرة وتتعالق معًا موحّدة بالموقف، ويتوصّل إليها لا شعوريًّا بالانفعال والتّجاوب النّفسيّ. وفيما يأتي عناوين رئيسة لدلالات بعض من هذه الكلمات الّتي شكّلت معجم الشّاعر، حيث تجمع كلّ دلالة عامّة عددًا من المفردات وثيقة الصّلة بها:

١ -الهويّة: استعمل الشّاعر كلمات مختلفة كلّها تتّجه إلى الإشارة على هويّة المكان الوطن، وعلاقته بالإنسان الّذي يعبّر الشّاعر عنه (الفلسطينيّ)، ومن هذه الكلمات:

---

(١) ينظر: دي بوجراند، روبرت، **النّصّ والخطاب والإجراء**، 305.

(٢) دي سوسور، فردينان، **علم اللغة العامّ**، 102.

*بوادي، بادية، بدو، نخل، صحراء: تكرّرت هي وما يتّصل بها نحو عشرين مرّة أو أكثر، حيث تعبّر عن امتزاج الشّاعر مع ماضي قوميّته، إذ ارتبط مفهوم البداوة بالعرب، واستعمله الشّاعر للدّلالة عليهم تارة، أو للإشارة إلى بيئتهم وخصائصها تارة أخرى.

*موشّح: تردّد ذكر الموشّح نحو عشر مرّات، وهذه الكلمة تدلّ بوضوح على الهويّة العربيّة، وتتولّد دلالتها الإيحائيّة كون الموشّح كان جزءًا من بيئة ثقافيّة عربيّة زالت وأبيدت، يستحضرها الشّاعر لتكون تحذيرًا صارخًا من مصير مشابه لوطنه فلسطين وبيئته الثّقافيّة بتهديد الاحتلال.

*الموّال، نشيد: يردّد هاتين الكلمتين نحو خمس عشرة مرّة، ويتكرّر على لسانه ذكر الأغاني بأسمائها الشّعبيّة أحيانًا، ما يخصّص صلتها بالبيئة الشّعبيّة لوطنه، وللثّقافة المحلّيّة اللصيقة بشعبه العربيّ الفلسطينيّ.

*النّبيذ: يدور النّبيذ على لسانه كلّما أراد تذوّق مدينته الخليل، وقد ورد النّبيذ نحو خمس عشرة مرّة، والنّبيذ يصنع من العنب الّذي تشتهر به مدينة الخليل مسقط رأس المناصرة، وله خصوصيّة صلته بالرّوح والعصارة الّتي تعبّر عن خلاصة الشّيء، ولعلّ الشّاعر يقصد هيام روحه بوطنه، وأثر حضوره عليه مثل أثر النّبيذ على شاربه، وأنّ هذا روح الشّاعر عصارة من العاطفة والانتماء لوطنه مثلما النّبيذ عصارة العنب المختمرة.

*شرقرق، ورس: تتكرّر كلمة ورس قرابة عشر مرّات، أمّا ذكر طائر الشّرقرق فقد ورد نحو خمس مرّات، والشّرقرق طائر منقّط بالأسود والأحمر والأخضر والأبيض [1]، الأمر الّذي يقطع بدلالته على ألوان العلم الفلسطينيّ، وكونه كائنًا حيًّا فهو يدلّ بالضّرورة على الإنسان الفلسطينيّ الّذي يصطبغ كيانه بألوان هذا العلم، والورس الّذي هو مخلّفات الطّائر يعني الأثر الّذي يتركه هذا

(1) ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (شرقرق).

الفلسطينيّ، وفي توظيف الورس (المخلّفات) دلالة على بساطة الصّلة مع عمق الارتباط الحيويّ، والاتّصال الوجوديّ للفلسطينيّ في أرضه.

٢ -الحرّيّة: يلحّ هذا المفهوم على الشّاعر بتردّد عدد من الكلمات الموحية به، ومنها:

*شاف: تتكرّر هذه الكلمة العامّيّة بمعنى رأى قرابة عشرين مرّة، وهي تعبّر عن تفتّح في الرّؤية وانطلاق في فضائها، وتبصّر غير محدود، يوحي بأريحيّة وحرّيّة في تبنّي الفكرة ومعانقة الحقيقة.

*رقص، الرّقص: ردّدها الشّاعر نحو عشر مرّات، وهي واضحة الدّلالة على الحرّيّة والتّحرر من القيود، بالحركة الخاصّة المتعدّدة للجسم، بمدلولات متنوّعة قد تكون الفرح ونقيضه الحزن.

*السّاحة، ساح، السّاحات: تكرّرت قرابة عشر مرّات، والسّاحة تعني المكان المفتوح الّذي لا معالم فيه، الأمر الّذي يتيح للشّاعر أن يملأه بحرّيّة بما يشاء، لتتلوّن السّاحة بما يرسمه عليه، وتصبح دلالتها ملازمة لما يوجده فيها.

*الوله، فتنة: تتكرّر كلمة الوله نحو ثماني مرّات، وكلمة الفتنة نحو خمس عشرة مرّة، ويعبر مدلول الوله عن شدّة الحبّ وعمق الشّعور، وهذا ما صاحبه انطلاق الشّاعر في التّعبير عن وطنه وعن عاشقيه، متحرّرًا من قيود الواقع ونفورها، أمّا كلمة الفتنة فهي من الكلمات الّتي تتراوح دلالتها بين السّلب والإيجاب، لكنّها في المجمل تأتي من جمال متحرّر من الحدود لدرجة أنّه يغوي ويفتن النّاظرين.

*تدندن: وردت ثماني مرّات تقريبًا، وفيها دلالة على انبعاث مسترسل بالأغاني، وراحة بعيدة عن الضّغوط توحي باعتياديّة وانتظام، وهذا حال الشّاعر مع غنائه لانتمائه الوطنيّ.

*المدى، شبّاك: تكرر كلّ من هاتين الكلمتين سبع مرّات، والأولى تدلّ على اتّساع المكان وامتداده، والثّانية تدلّ على الإشراف والإطلال على المكان، وهكذا ينعتق الشّاعر من حدود المكان المغلق، ويهرب إلى الانفتاح والحرّيّة.

*سور، أسوار: وردت هذه الكلمة ستّ مرّات تقريبًا، وهي نقيض للحرّيّة أحيانًا، أو بانية لحدودها أحيانًا أخرى، وحامية لها.

٣ -الحزن والأسى: تظهر بعض الكلمات نفسيّة مظلمة للشّاعر، وتكشف عن نظرة قاتمة إلى الواقع، ومن هذه الكلمات:

*ناشف، نشف: استعمل الشّاعر هذه الكلمة نحو خمس عشرة مرّة، وهي واضحة الدّلالة على إحساس وجدانيّ بجفاف الزّمان، وجفاف الأيام بعيدًا عن المكان فيما يبدو.

*الصّمت: وردت في قصائد الشّاعر اثنتي عشرة مرّة، وهي دلالة على الخذلان والعجز عن الواجب، وركود أصاب الواقع الّذي يعبّر عنه الشّاعر.

*قاع، القاع: هذه الكلمة أمّ هذا الباب، فقد تكرّرت عشرين مرّة، وهي مرتبطة بدلالة السّقوط أو البعد عن المكان الصّحيح على القمّة، والقاع المعنويّ هذا قد يأتي في سياق الحضّ على تركه، أو في سياق التّعبير عن العمق النّفسيّ للشّاعر.

*نثور، نثر، بعثر: تكرّرت نحو عشر مرّات أو أكثر، وهي دلالة على التّشتّت والتّفريط والضّياع، يحدّد السّياق مقصدها الدّقيق ضمن هذا الإطار.

٤ -معجم الألوان: ألحّت بعض الألوان على معجم الشّاعر، وجاءت بدلالات مختلفة حسب ورودها، وأهمّ هذه الألوان:

*الأزرق: ورد بلفظه الصّريح نحو ثماني عشرة مرّة، عدا وروده مرّات أخرى بدلالات الأشياء الّتي تحمل لونه، وهو غالبًا ما كان دلالة على السّماء أو على البحر، وذلك وغيره يظهر سياقيًّا.

*الأخضر: جاء بلفظه الصّريح نحو سبع عشرة مرّة في قصائد الشّاعر، وهو دالّ على الحياة والشّباب والتّوهّج، وأينما ورد في الدّيوان فأساس دلالته مبنيّ على هذا.

*الأبيض: ورد صراحة بلفظه قريبًا من عشر مرّات، وهو دلالة على الصّفاء والنّقاء، وقد تتحوّل دلالته بتداخله مع غيره، أو بما يتعرّض له من مؤثّرات.

وقد وردت ألوان أخرى كالأحمر والأسود والأصفر بتفاوت، لكنّ ورودها باللفظ الصّريح كان قليلًا، ما صرف ملاحظتها إلى الذّوق البصريّ لا إلى الدّلالة المعجميّة.

ويمكن التّوسّع في قراءة هذه المفردات بالقراءة السّيميائيّة لها في مواضعها، فالسّيمياء توسّع دلالة الألفاظ اللغويّة، وتمنحها فضاءات إيحائيّة أوسع [1]، الأمر الّذي يعدّ البيان الإحصائيّ، والتّوضيح الدّلاليّ العامّ السّابق، نواة يمكن أن يعتمد عليها ويبنى على أساسها بحث آخر.

ويختم هذا المبحث بالقول إنّه لا يمكن القيام بدراسة المعجم تفصيليًّا بمعزل عن سياقه، فأهمّيّة المعجم تكمن في دلالة أفراده مقابل دلالتها في السّياق [2]، ولكنّ تعذّر ذلك لا يمنع من القيام بالحدّ الأدنى كما قامت به هذه الدّراسة، الأمر الّذي يضمن قيمتين كبيرتين هما المساعدة في تحديد هويّة النّصّ الشّعريّ، إضافة لضمان تلك التّردّدات في المفردات انسجام النّصّ مع نفسه[3]، فالعلامات اللغويّة المتكرّرة تطرح نفسها أدلّة يهتدي بها القارئ إلى المبدع، ويتوصّل

([1]) ينظر: دايك، فان، **النّصّ والسّياق**، 57.

([2]) ينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعري**، 57.

([3]) ينظر: **نفسه**، 58 و60.

بوساطتها إلى شخصيّته ونفسيّته، ويتعزّز ذلك بالإحساس الّذي توفّره التّردّدات بالانسجام والتّوافق بين الأجزاء والقصائد الشّعريّة في الدّيوان؛ وذلك كون تلك المفردات المكرّرة تظهر بمثابة توقيعات أو بصمات شعريّة تعرّف بهويّة النّصّ وتدلّل على وحدة بنيته.

ثانيًا – التّركيب

يعدّ تكوين الجملة الدّرس الأكثر اكتمالًا في تحديد البنية اللغويّة، ولكنّه درس واسع الأبواب، ممتدّ الفروع، يقيم على أساس فروعه دراسات متكاملة؛ ولذلك فإنّ الدّراسة هنا ستتركّز على مظاهره الخارجيّة، ومساهمة التّركيب في بنية النّصّ، لا في بنية الجملة المصغّرة، ويساعد هذا النّوع من الدّراسة في معرفة طرق صوغ البنى اللغويّة، وتوظيف الظّواهر الأسلوبيّة، واكتشاف العلاقات بين المتتاليات اللسانيّة، وتحديد مدى الانسجام والتّماسك النّصّيّ [١]، وما تعنى به هذه الموضوعة هو دراسة البنى اللغويّة النّصّيّة لا الجمليّة، لترسم صورة عمّا كان الشّاعر يقوم به ليكوّن فقرة شعريّة إن جاز التّعبير، وهذه العمليّة تقتضي قراءة العلاقة بين نحو الجملة ونحو النّصّ، للتّعرف من تراكم الجزئيّات على القواعد الكلّيّة الّتي تحكم بنية النّصّ، "يسوّغ هذا القانون الخاصّ بالنّصّ أن تفسّر مكوّناته فنّيًّا ودلاليًّا في ضوء العلاقة البنائيّة التّكامليّة القائمة فيما بينها وذلك بمراعاة القرائن المكوّنة لسياق إنجاز النّصّ بتجليّاتها اللغويّة والاجتماعيّة والنّفسيّة والمقاميّة العامّة"[٢]، ما يعني أنّ الاكتفاء بدراسة الظّواهر اللغويّة – وإن كانت دراسة عميقة – لن يؤدّي إلى نتيجة مثاليّة حول النّصّ؛ لأنّ استقصاء بنى الجملة الدّقيقة يعزلها عن الرّؤية الاجتماعيّة وعن الحال النّفسيّة ويخرجها عن الجوّ العامّ الّذي نشأت فيه، فتأويل الجملة بإفراد أجزائها وتفكيك روابطها عادة ما يكون تأويلًا دلاليًّا [٣]، ولا تخفى الدّلالات الجزئيّة للأفراد على أيّ قارئ، وقدّم مبحث الكلمة توضيحًا لما قد يشكل في الفهم، فلا بدّ إذًا من السّير في اتّجاه كلّيّ أشمل قراءة، وأقرب مقصدًا وأنسب شكلًا لهذه الدّراسة.

([١]) ينظر: ناظم، حسن، **البنى الأسلوبيّة في أنشودة المطر للسّيّاب**، 145.

([٢]) فلفل، محمّد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر**، 108.

([٣]) ينظر: دايك، فان، **النّصّ والسّياق**، 71.

إنّ الاختلاف في الأنماط النّصّيّة هو ما دفع إلى مثل هذه الدّراسات، فقد أصبحت الأشكال الّتي تنتظم الجمل متنوّعة، وإنّه "من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة، كلّ واحد يستعمل اللغة لأجل التّعبير عن فكرة خاصّة في لحظة معيّنة، ويستلزم ذلك حرّيّة الكلام" [١]، فالقيام بحصر القوالب اللغويّة المستعملة يلغي خصوصيّة الجانب اللغويّ لأيّ مبدع، ويحكم التّعبير بالغرق في خطابات المتكلّمين كلّهم، ذلك أنّ اللغة تمثّل بداية خصوصيّة العمل الأدبيّ، بما توفّره لهم من تغيّرات وتقلّبات ينصرف عنها عموم المتكلّمين، وربّما لا يفطنون إليها، ولكنّ هذه المساحة من الحرّيّة لا تسمح بتجاوز قواعد اللغة الأساسيّة في البناء والتّركيب، فالدّعوة إلى لغة الانفعال والمبالغة في الانزياح التّركيبيّ في عمليّة الإسناد خاصّة يتهدّد الرّسالة الأدبيّة بالانغلاق، حتّى يصبح تداولها حصرًا على منشئها [٢]، ذلك لأنّه تصرّف فيها بانفعاليّة تجاوزت حدود المتّفق عليه، فأخرجت نظامًا يخصّه هو ولا يعرفه المتلقّون، فيصبح النّصّ معزولًا غريبًا على الذّوق العامّ، فيلزم الكاتب أن يتحرّك بحرّيّة ضمن الحدود لا خارجها، بما يضمن قابليّة الرّسالة للفهم والتّلقّي، فالوظيفة الأولى للغة هي التّواصل، وإن كانت هذه الوظيفة محدودة في لغة الشّعر الخّاصّة، بما تقوم عليه من المواءمة بين لغة الحياة اليوميّة وبنى الانزياح اللغويّ [٣]، ولا يعني كونها محدودة أنّها تتخلّى عن التّواصل وظيفة أساسيّة، بل إنّ لغة الشّعر تمتلك خصوصيّة تجعلها بحاجة إلى مستوى ثقافيّ محدّد للتّمكّن من التّواصل معها، ومهما يكن فإنّ

([١]) كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 101.

([٢]) ينظر: فلفل، محمّد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر**، 15.

([٣]) ينظر: فلفل، محمّد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر**، 15. وينظر: المتوكّل، أحمد، **قضايا اللغة العربيّة في اللسانيّات الوظيفيّة**،**14**. وينظر: كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 101.

الهدف من هذه الدّراسة هو "الوصول إلى بعض القواعد العامّة لشرح بعض النّتائج الأساسيّة" [1]، وذلك ضمن فرعين:

أ -الرّبط والتّركيب

مكوّنات الجمل العربيّة معروفة، الاسميّة والفعليّة والمكمّلات الحرفيّة، ولا يخرج أيّ خطاب شعريّ أو غير شعريّ عنها، لكنّ ثمّة مفصلًا تتميّز به الطّريقة الشّعريّة وهو الرّبط، يقول الشّاعر:

"ثمّ بعد البحيرة

سوف يفاجئنا مطعمٌ يرتدي ثوب قرميده

يختبي

مثل حوريّةٍ من فرح

غابةٌ تتستّر بالحور والشجر الوثنيّ

فيشرق منها النّبيذ المعتّق"[2]

إنّ الشّاعر في هذا النّوع من الشّعر (التّفعيلة) يمتلك أداة مقصورة عليه، فهو ينظّم المعاني في الأسطر، وبالنّتيجة يرّتب انتقال القارئ بينها، والملاحظ أنّ هذه القطعة تبدأ برابط حرفيّ هو حرف العطف (ثمّ)، الّتي تحدث مسافة زمنيّة في وعي القارئ، ينتقل بعدها إلى شبه جملة يكمل سطره (بعد البحيرة) وهكذا تطول المسافة نوعًا ما بقطع الكلام عن السّطر التّالي، الّذي يصدّره

([1]) فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 202.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 836.

الشّاعر بحرف رابط زمنيّ (سوف) يحيل الفعل على الاستقبال، ويمدّد بدوره المسافة لتطول أكثر ممّا هي عليه، وبعد ذلك يصل الشّاعر إلى مقصده وهو الحديث عن المطعم. ويتحوّل نظام الرّبط من الحرفيّ المباشر المحصّل من الحرفين (ثمّ، سوف) إلى الرّبط غير المباشر، فيصف (مطعم) بجملتين ليس بينهما إلّا رابط الضّمير الفاعل (يرتدي، يختبئ) وهذا التّحوّل لازم لطبيعة الوصف الشّعريّ، الّذي انتقل عبر المسافة الطّويلة المضمّنة للرّوابط الحرفيّة، وتحوّل دون إشعار وبسلاسة إلى الوصف الّذي ينهي الشّعور بالمسافة والبعد، ويتعلّق القارئ بالضّمير الّذي يشكّل بؤرة مع عائده (مطعم).

ويعدل الشّاعر فجأة ودون أيّ رابط عن هذا الوصف فيدخل إلى الحديث عن (غابة)، وهذا التّحوّل يحدث هزّة تواصليّة خفيفة تجعل القارئ يقوم هو بعمليّة الرّبط، فحينًا يرجع إلى المسافة الطّويلة المقصودة ويتخيّل الغابة الطّريق إلى المطعم، وحينًا يميل إلى تخيّل المطعم ضمن هذه الغابة، ولكنّ الشّاعر لا يتركه حائرًا حتى يواجهه بالفعل (فيشرق) ويوقف تلك الهزّة اللحظيّة في الفهم، ويوجّهه إلى العلاقة الوثيقة بين المطعم والغابة بالفعل المصدّر بالفاء التّعاقبيّة مع الفعل الّذي أسند إلى النّبيذ (يشرق النّبيذ) وهكذا تصبح دائرة الدّلالة مترابطة بحروف وضمائر، يتخلّلها قطع يحدث الفارق في الاستجابة كونه يدخل اللبس ويضع الاستفهام قبل أن يحلّه الشّاعر الذّكيّ في بنية متماسكة متينة.

وهذا المقطع الشّعريّ يحتوي على نوعين من المكوّنات، الأوّل مكوّنات متضمّنة، والثّاني مكوّنات محايدة، فتكون بنية الأسلوب فيه إضافيّة بمعنى وجود تعبيرات محايدة وتعبيرات

متضمّنة للأسلبة تسمح الأولى بقراءة الثّانية [1]، والأجزاء المتضمّنة هي الرّوابط الحرفيّة (ثمّ، سوف، الفاء)، والضّمير الغائب في (يرتدي، يختبئ) وشكل ترتيب الجملة بختم السّطر الأوّل مقطوعًا عن الثّاني اللازم له، أمّا العناصر المحايدة فهي الأوصاف الّتي تعدّ تزيينيّة تابعة للتّركيب (ثوب قروميده، مثل حوريّة من فرح، الوثنيّ، المعتّق) ولكنّ هذه العناصر المحايدة يجب أن تقرأ في كلّ المجموع الشّعريّ للتّعرّف إن كان لها دلالة خاصّة أو دلالتها عامة لا أكثر، فمثلًا يصبح تعبير (الوثنيّ) خاصًّا بالعودة إلى قراءة قصائد الدّيوان وملاحظة ظهوره وتكرار توظيفه في البنية الشّعريّة.

والخلاصات من هذه القطعة هي توظيف الشّاعر للحروف والضّمائر في بنيته اللغويّة، واستعماله إيّاها بطريقة ذكيّة وأسلوب متنوّع، إضافة إلى توظيفه توزيع العبارات على الأسطر الشّعريّة، واعتماده على أسلوب القطع ثمّ التّوضيح لإحداث استجابة نفسيّة لدى المتلقّي أشبه بالاستفاقة. ويستعمل الشّاعر أدوات أخرى، يقول:

"**شعابٌ ملوّنةٌ وشعوبٌ ملوّنةٌ غازلتْه**

المراكب في الصّيد

لم يدرك البحر أنّ حصاتي

استقرّت على جبلٍ من قواقع

مزْمزْتُها مثل ذئبٍ

([1]) ينظر: فلفل، محمّد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر**، 16. وينظر: ناظم، حسن، **البنى الأسلوبيّة في أنشودة المطر للسّيّاب**، 41.

على عرشه

قرب طاولة البحر

في مطعمٍ خشبيٍّ

من الأبنوس"[1]

تعدّ هذه القطعة بأكملها قطعًا كما أشير إليه آنفًا، هذا القطع النّصّيّ اعترض به الشّاعر سياقًا ليحمل فيه رسالة يجعلها جوًّا عامًّا يغلّف ذلك السّياق، فبينما كان يتحدّث عن امرأته الأسطوريّة المزيج بين الإنسان والوطن، جاء بهذه الأسطر الشّعريّة فجأة، وليس هذا المقصد من هذه القطعة ففيها بحدّ ذاتها بنى تركيبيّة وروابط مختلفة عن الّتي قبلها، ففي السّطر الأوّل يستعمل الشّاعر الجناس الاشتقاقيّ مدخلًا لعبارته، فهو ضمن بيئة البحر يرى الشّعاب المرجانيّة الملوّنة الّتي تكون على الشّواطئ، ويستغلّها لتكون رابطه للوصول إلى (شعوب ملوّنة) وهذه هي بؤرة العبارة، والشّاعريّة تأتي من استعمال الأولى مدخلًا للثّانية، واللغة هنا توفّر ما هو أبعد من حدودها إذ وفّرت للصّورة مدى واسعًا لرسم التّوافق بين المظهرين اللغويّين في الظّاهر (شعاب ملوّنة) تقابل (شعوب ملوّنة)، فوجود الشّعاب على شطآن البحار لا يشكّل شيئًا عظيمًا من عالمها ولا يؤثّر على وجودها، والشّعوب الملوّنة يمنحها هذا التّركيب تلك الصّفة، حيث التّلوّن الخادع والوجود غير المجدي. أمّا النّظام الآخر للرّبط والتّركيب فهو الخروج من جزء بفعل يستعمله أو ظرف يوجّهه إلى أن تصبح البنية اللغويّة سلسلة بعضها يؤدّي إلى بعض، وهذه المسلسلة كانت مخرج الشّاعر من ضجّة الجملة الأولى (شعاب ملوّنة ...) وتكوّنت المتتالية عندما حدّد الفعل (استقرّت) بشبه الجملة (على جبل) وحدّد الجبل (من قواقع) الّتي استعملها

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 838 – 839.

نافذة إلى معنى آخر محدّدًا بالجارّ والمجرور (مزمزتها مثل ذيب على عرشه) واستعمل الشّاعر الظّرف لتحديد مكان العرش (قرب طاولة) وتأتي الإضافة لإكمال المتتالية (طاولة البحر) ثمّ يتحدّد بظرفيّة حرف الجرّ ذلك المكان أكثر (في مطعم خشبيّ) ويبلغ الاسترسال في التّحديد منتهاه بحرف الجرّ الّذي يحدّد جنس الخشب أو نوعه (من الأبنوس)، ولعلّ إمعان النّظر في هذه المتتالية يوصل إلى حقيقة دوران الشّاعر حول البحر، وكأنّه يريد القول إنّ كلّ هذه هي تفاصيل سطحيّة لوجود (شعوب ملوّنة) قرب بحر الواقع الّذي لا تؤثّر فيها، بينما يرى الشّاعر الفطن اليقظ هذه الحقيقة من الخارج فيكتشفها ويخبر عنها.

إنّ قراءة هذه القطعة تفرز نتيجة هي أنّ كلّ جزء منها مبنيّ على الآخر، لذلك فإنّها كلّها تشترك فيما يمكن القول عنه إنّها قطعة أسلوبيّة متضمّنة كلّ مركّب فيها يتضمّن طرفًا ويشترك في تكوين القيمة الأسلوبيّة [١]، ويظهر ذلك بمحاولة إزالة أيّ جزء منها، الأمر الّذي سيحدث فراغًا يحتاج إلى تأويل وتكلّف خارجيّ لإخفائه، وذلك لما فرضه الرّبط المتداخل باستعمالات لغويّة رابطة، تقتضي "أنّ الجمل الفرعيّة والرّئيسيّة تعبّر عن ارتباط القضايا ارتباطًا قصديًّا وإنّما تترابط القضايا إذا صارت الأحداث المدلول عليها مرتبطة في حال أو مقام ممكن" [٢]، وهذا المقام يتحقّق في كشف الحقيقة الّذي يقوم به الشّاعر، حقيقة وجود تلك الشّعوب غير المفيد أو غير المؤثّر على الواقع، وأنّ هذا الوجود تزينيّ تكميليّ لا قيمة له على الحقيقة.

وتتضمّن القطعة السّابقة توظيف الشّاعر لعناصر اللغة في ذات الكلمات مثل الجناس الاشتقاقيّ، وعناصر التّعلّق الّتي توفّرها شبه الجمل الظّرفيّة أو المكوّنة من الجارّ والمجرور، لتكوين متتاليات لغويّة كلّ أفرادها يترابط ويتضافر لتحويل النّصّ إلى بنية متماسكة، وكأنّه جملة

---

(١) ينظر: ناظم، حسن، **البنى الأسلوبيّة في أنشودة المطر للسّيّاب**، 40.

(٢) دايك، فان، **النّصّ والسّياق**، 132.

واحدة مترابطة متينة الأجزاء، في تأليف استدعى كلّ جزء منه الجزء التّالي، وأمسك كلّ لاحق فيه بيد علاقة مع سابقه.

وقد يكون الرّبط مجرّدًا من المظاهر اللغويّة، ويصبح التّركيب في هذه الحالة معنويًّا، يحتاج إلى التّوفيق مع المعنى الكلّيّ لتوجيهه نحو الفهم الأنسب، يقول الشّاعر:

"**قال لي: كم أحبّك**

قلت: صحيح؟!!!"[1]

بصرف النّظر عن وضع علامة الاستفهام وعلامة التّعجّب في طباعة النّصّ؛ فإنّ السّياق العامّ الّذي وردت فيه يقتضي معانيها في نفس القارئ، فالشّاعر في قصيدة "ابتسامة مضيفة" الّتي منها هذين السّطرين، يوغل في تقبيح الحلزون الّذي يرمز به لوجه من وجه الظّلم المخادع، ثمّ يختم القصيدة بهذين السّطرين، ومع أنّه لا رابط إلّا إجراء الحوار على لسان الحلزون مع الشّاعر، فإنّ الإشكال يقع في العبارة الأخيرة "قلت: صحيح" ولكنّ ربطها بعموم النّصّ يحيلها تلقائيًّا إلى الإنكار والتّعجّب نتيجة التّناقض بين واقع الحلزون وبين ما ينطق به لسانه "أحبّك"، ويسمّى هذا الشّكل الرّبط التّشارطيّ الّذي يعتمد على عموم المعنى المستفاد من النّصّ لا على أداة لغويّة صريحة في توجيه المعنى [2]، وهذا هو المراد استنتاجه من بنية الشّاعر اللغويّة في أمثال هذه القطعة، فالشّاعر يعتمد على نظام التّوافق المعنويّ، والانسجام المفهوميّ في كثير من الأحيان لتوجيه مقاصده الشّعريّة، ولذلك يجب أن تتناول نصوصه ضمن الرّؤية العامّة الّتي

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 842.

([2]) ينظر: دايك، فان، **النّصّ والسّياق**، 132.

ينطلق منها فكريًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا، دون إغفال تجاوبه النّفسيّ مع تلك المقامات، الأمر الّذي حاولت هذه الرّسالة تطبيقه منذ بدايتها.

ويشترك الرّبط اللفظيّ والمعنويّ أحيانًا لدى الشّاعر، وغالبًا ما يكون في البنى القصيرة، والقطع الشّعريّة المعزولة أو المستقلّة، يقول الشّاعر:

"لا تقل للشّجرة

أيّ أغصانك أجمل

إنّما مشّط لها الرّوح وأهداب الرّموش

وتغزّل"[1]

ينطلق الشّاعر في هذه القطعة من قيمة إنسانيّة محضة، فهو يوجّه نصيحة اجتماعيّة في معاملة الجمال، ويرى وجوب العدول عن التّحديد والمفاضلة في تكوينه إلى الاكتفاء بالمشاهدة والتّواصل الرّوحيّ بوساطة الإطراء والتّغزّل، الّذي بالضّرورة يشبع رغبة الجميل ويرضي نفسيّته، وما يهمّ الدّراسة في هذه القطعة هو بنيتها اللغويّة، فهي بالمجمل مكوّنة من نهي، وإضراب، وأمر، وهذه البنية كثيرة التّردّد في ديوان الشّاعر، وقد يجيء مكان الجزء الأخير (الأمر) تقرير خبريّ عقب الإضراب، ويمثّل الحرفان (إنّما، بل) الجانب اللفظيّ في الرّبط بين ما قبلها وما بعدها، والرّابط المعنويّ هو الصّلة بين بؤرة الخطاب (الشّجرة كما في هذا النّموذج) كما هي عليه مع المعنى المضرب عنه، والمعنى الّذي انتهت إليه بعد الإضراب، والّذي يتجسّد في بنية جمليّة ضيّقة تحمل الرّسالة العامّة الكبرى، والبؤرة هي "المكوّن الحامل للمعلومة الأكثر أهمّيّة أو الأكثر

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 853.

بروزًا في الجملة" [1]، وكلمة المعلومة في هذا المفهوم تنصرف إلى الموضوع الّذي تنبني عليه الفكرة، والعامل الّذي تتركّز حوله مجموعة المكوّنات الفرعيّة، وتتحدّث عنه في مدلولاتها.

ويصدق على البنى التّركيبيّة عند الشّاعر المناصرة القول إنّها بنى متكاملة تتحقّق فيها كل شروط الرّسالة، وهي أن تكون "سياقًا تحيل عليه ... قابلًا لأن يفهمه المرسل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظيًّا، أو قابلًا لأن يكون كذلك. وتقتضي الرّسالة بعد ذلك سننًا مشتركًا كلّيًّا أو جزئيًّا بين المرسل والمرسل إليه ... وتقتضي الرّسالة أخيرًا؛ اتّصالًا، أي قناة فيزيقيّة وربطًا نفسيًّا" [2]، وفي القطع السّابقة تجد الأولى والثّانية عبارة عن مسلسلات لغويّة تقوم أفرادها بدور الإفهام، وفي القطعتين الثّالثة والرّابعة يعمل المعنى دوره، حيث يمكن أن يتجسّد في ظواهر لغويّة في ذهن القارئ كما هو في القطعة الثّالثة بقابليّة تكوّن الاستفهام والتّعجب عند التّلقّي، ويبرز في تراكيب الشّاعر البعد النّفسيّ، فهو في القطعة الثّانية مرارة الواقع الّذي تحياه الشّعوب المغلوبة والقارئ جزء منها غالبًا سيحسّ وجدانيًّا بأثر قول الشّاعر، وفي القطعة الثّانية رفض واستهجان خداع الظّلم وتزييفه وارتدائه الوجه الحسن، وفي القطعة الثّالثة يظهر الجانب النّفسيّ مشتركًا بين القارئ والشّاعر بحديثه عن قضيّة إنسانيّة هي معاملة الجمال، الّذي تميل إليه نفوس النّاس والمتلقّين الطّبيعيّين مثلهم في ذلك. ويمكن الانتهاء من بحث هذه الجزئيّة من التّركيب بالقول إنّ الشّاعر لم يتعسّف في بنيته اللغويّة، فكانت قواعد النّحو من أهمّ مصادر الفهم في قصائده والانزياح التّركيبيّ فيها لم يؤثّر على المعنى ولم يتجاوز الحدود بانزياح مفرط يتلاشى معه الفهم [3]، ولعلّ

([1]) المتوكّل، أحمد، **الوظائف التّداوليّة في اللغة العربيّة**، 28.

([2]) ياكوبسون، رومان، **قضايا الشّعريّة**، 27.

([3]) ينظر: كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 178.

إحكام هذه البنية اللغويّة البسيطة والمباشرة أحيانًا جزء من توجّه الشّاعر الفكريّ الّذي يستحسن الأمور على طبيعتها دون تكلّف وتزيّد.

ب التّقديم والتّأخير

لم يعتمد الشّاعر بكثرة على أسلوبيّة التّقديم والتّأخير، فهذه الظّاهرة – وإن وردت في الدّيوان – لم تكن ذات تأثير عميق على الدّلالة، وإنّما كان دورها الأساسيّ بنائيًّا، مع ما تضفيه أحيانًا من أهمّيّة دلاليّة، وما تحدثه من توجيه للمعنى، ورغم ذلك فإنّ الدّور البنائيّ لها كان مهمًّا في تكوين الشّعريّة، فمن المعروف أنّ "الشّعر يقوم على خرق العادة اللغويّة"[١]، بمعنى أنّ الشّعر لا يلتزم بالقاعدة المدرسيّة للجملة وترتيبها: فعل + فاعل + منصوبات/شبه جملة، مبتدأ + خبر، فهذه النّظاميّة تعدّ من المباشرة الّتي يلتفّ عليها الشّعر، وهذا الفهم يوصل إلى أوّل فائدة للتّقديم والتّأخير وهي البعد عن الخطاب المباشر، ثمّ إنّ التّقديم في اللغة العربيّة محكوم بالوظيفة التّداوليّة[٢]، بمفهوم أنّ القصد من الخطاب هو الّذي يحدّد مراتب الكلام، والقصد مرتبط بالغاية من التّداول اللغويّ أو الخطاب، ويمكن إجمال القيمة الفنّيّة للتّقديم والتّأخير في مقولتين هما "الأقرب أولى، الاقتراب اهتمام" [٣]، فالأقرب إلى صدارة الجملة أولى برتبة الموضع وينبثق عن أولويّته هذه فائدة دلاليّة تقرأ سياقيًّا، ويوافق ذلك الاهتمام الّذي يجب أن يولى في بحث الدّلالة للعناصر الّتي اهتمّ بها المبدع فقرّبها من صدارة الجملة، وبالضّرورة فإنّ ذلك يستدعي النّظر إلى ما أخّره الشّاعر الّذي قد يكون نوعًا مغايرًا من الاقتراب، وهو الاقتراب من خاتمة القراءة الّتي تعلق في ذهن المتلقّي. ومهما يكن فإنّ ذلك لن يغيّر من الغاية البنائيّة لحضور التّقديم والتّأخير

([١]) فلفل، محمّد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر**، 14.

([٢]) ينظر: المتوكّل أحمد، **قضايا اللغة العربيّة في اللسانيّات الوظيفيّة**، 15.

([٣]) مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 74.

في الدّيوان، مع قليل من الإضافة الدّلاليّة، وتركّزت هذه الظّاهرة في تقديم شبه الجملة على ما تتعلّق به، وتقديم المنصوبات على عواملها، يقول الشّاعر:

"تلك القصائد من رمدْ

وسوايَ لم يعشقْ أحدْ"[1]

يصدّر الشّاعر ما معناه الاستثناء (وسواي) على الجملة الفعليّة الّذي يتعلّق بها، لتبدو الدّلالة الاستثنائيّة أعمق وأكثر تشدّدًا في حصر العشق في ذات الشّاعر الّذي يحضر ضميره المتكلّم جزءًا من صدارة الجملة بإضافة (سوى) إليه، هذه الإضافة الدّلاليّة التّعزيزيّة جاءت مرافقة لوظيفة هذا التّقديم في إقامة البنية الشّعريّة، وبغضّ الطّرف عن الوزن إذا جرت الجملة على طبيعتها تكون: ولم يعشق أحد سواي، وفي هذه البنية المنتظمة الاعتياديّة فتور وخمول لا يناسب الشّعر، هذا عدا عن تحقّق سلامة الوزن بالتّقديم "وسواي لم يعشق أحد" إضافة للنّغم الموسيقيّ بقافية السّطرين الشّعريّين (الدّال السّاكنة). وهذا المثال أوضح من غيره على القيمة البنيويّة للتّقديم، ويكثر التّقديم بهذه الغاية، وقد يتكرّر متواليًا في قطعة واحدة، يقول الشّاعر:

"ولها نورسٌ

سوف يزعق في المزرعةِ

ولها تقف المركبات

لها ترفع الأشرعة

ولنا في مفاتنها أن نذوب"[1]

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 823.

حيث قدّم في هذه القطعة شبه الجملة من الجارّ والمجرور أربع مرّات، في ثلاثة منها التّركيب نفسه (لها) قبل أن يلتفت الشّاعر إلى ضميره (لنا) حين يعبّر بأناه الجمعيّة، ويلاحظ في هذا المثال دور التّقديم في الموسيقى الشّعريّة بتحقيق توافق القافية بين كلمتي (المزرعة، الأشرعة)، وكان حقّ التّرتيب أن يكون (ترفع الأشرعة لها)، إضافة إلى القيمة الدّلاليّة المنبثقة عن هذه البنية فيما تحدثه من إحساس نفسيّ بقيمة المتقدّم بمكوّنه الأساسيّ (الضّمير) وشعور باطنيّ مصدره هذا التّرتيب في بنية الجملة عن قدر هذا المتقدّم الكبير. ويحصل هذا التّواصل النّفسيّ مع الجملة المبنيّة على هذا النمط نتيجة تغيّر العلاقات بين مكوّناتها لا تغيّر مدلولات الأجزاء المتحرّكة في بنيتها على الحقيقة [٢]، فشبه الجملة (لها) والفعل (ترفع) ونائب الفاعل (الأشرعة) مثلًا سيحتفظ كلّ منها بمعناه عند النّظر إليه مفردًا، ولكنّ علاقة هذه الأفراد مع بعضها تتغيّر بين التّركيبين (ترفع الأشرعة لها، لها ترفع الأشرعة)، الأمر الّذي ينطبق على العبارات الأخرى الّتي فيها تقديم (ولها نورس، ولها تقف المركبات، ولنا في محاسنها أن نذوب)، والجملة الأخيرة هي الأكثر تطوّرًا في البنية، ففيها تقديمان (لنا، في محاسنها)، فحظّ الجملة في التّرتيب الاعتياديّ أن تكون (أن نذوب في محاسنها لنا)، وبمجرّد الموازنة بين الجملتين يلاحظ الفرق بين عبارة الشّاعر الحيّة السّلسة البنية، والعبارة المصطنعة الثّقيلة المتنافرة الأجزاء. وقد يقع التّقديم في المنصوبات، وخاصّة خبر (كان) عليها، يقول الشّاعر:

"حبقٌ في زوايا الحطام

شاهدًا كان لمّا تسرّب هذا المطر

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 836.

(٢) ينظر: ياكوبسون، رومان، **قضايا الشّعريّة**، 63.

على جبهة الحيّ، لم يستطع

أن ينظّف أردانه أو يلملم شمل الحطام"[1]

حيث قدّم الشّاعر (شاهدًا) على (كان) رغم أنّ الكلمة المتقدّمة معمول المتأخّرة، ويعمل مثل هذا التّقديم على التّخصيص لما في الجزء المتقدّم من قيود ضمنيّة وقرائن معنويّة [2]، وخبر (كان) بعد أن تقدّم يأخذ دورًا غير الإخبار عنها، فهو يتحوّل إلى علامة لغويّة موحيّة بحدّ ذاتها، فالنّصب في مطلع الجملة يعطي إحساسًا بالارتفاع ناتجًا عن رفع الصّوت إلى أعلى بالفتح، وهو معنى يوافق دلالة كلمة (شاهد) وكون هذا الشّاهد هو (حبق) وهو نوع من الزّهور، ويصبح تصدير المنصوب بحدّ ذاته هو الدّلالة والقيمة الفاعلة في البنية، إضافة إلى المدلول الأصيل لكلمة (شاهد) وما تعنيه بالمجمل من احتفاظ المكان ومكوّناته بذاكرة الحدث.

ولا تتطلّب دراسة التّقديم والتّأخير في ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" أكثر من هذا، فقد توضّح ما لهذا الأسلوب فيه من أثر جانبيّ على الدّلالة، وأثر عميق على البنية، مؤكدًا قدرة المناصرة على التّماشي مع جزء من متطلّبات الشّعريّة بكسره قوانين الخطاب وترتيب الكلمات بطريقته الخاصّة[3]، الأمر الّذي ترك أثره على البنية والموسيقى والدّلالة.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 862.

([2]) ينظر: جبر، محمّد عبد الله، **الأسلوب والنّحو**، 22.

([3]) ينظر: كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 177.

ثالثًا – مستويات اللغة الوظيفيّة

يتّجه مفهوم مستويات اللغة الوظيفيّة في هذا المبحث إلى دراسة علاقة لغة الشّاعر بخصوصيّة لغة طبقات اجتماعيّة محدّدة، فثمّة ألفاظ وتراكيب يختصّ بها طبقة اجتماعيّة تشترك في بيئة العيش أو العمل أو المستوى الثّقافيّ، ويمكن استشفاف هذا التّوجّه من القيم التّعبيريّة بمعرفة أنّ قيم التّركيب اللسانيّ تشمل: قيمًا مفهوميّة فيقال عن التّعبير: منطقيّ، واضح، سليم، محقّ ... وقيمًا تعبيريّة يحكم على التّركيب بالقول: نزق، طفوليّ، ريفيّ، حرفيّ ... وقيمًا انطباعيّة: ساخر، مضحك، مملّ، مأساويّ [1]، ومن ضمن القيم التّعبيريّة للتّراكيب اللسانيّة يمكن الحكم على عبارة أنّها: عبارة شعبيّة تنتمي للحياة اليوميّة وبمعنى آخر أنها عبارة دارجة، أو يمكن القول عنها إنّها: عبارة علميّة تنتمي لعلم الطّبيعة مثلًا، فيكون الحكم على هذه العبارة بالرّجوع إلى الوظيفة الّتي عبّرت عنها، أو البيئة الّتي تنتمي إليها، وقد استعمل الشّاعر لغة خاصّة بمستويين وظيفيّين هما:

أ –لغة الدّارج والأمثال

ثمّة تعالق بين لغة الحياة اليوميّة الدّارجة والأمثال دفع إلى جمعهما في عنوان واحد، والمقصود بالأمثال هو تلك الأمثال الشّعبيّة الّتي يتداولها النّاس في حديثهم اليوميّ، والوصول إلى فهم هذا النّوع من اللغة يتطلّب استحضار أطراف الرّسالة كاملة: المرسل والرّسالة والمرسل إليه[2]، فالمرسل للتّعرّف على بيئته وما يقصده خصوصًا في ناحية المفردات والأمثال أحيانًا،

([1]) ينظر: جيرو، بيير، **الأسلوبيّة نحو نظرة جديدة**، 140.

([2]) ينظر: عيّاشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 140 – 141.

والرّسالة هي الرّكيزة الّتي لا يتخلّى عنها أيّ نوع من الدّراسة فهي محلّ البحث والنّقاش، أمّا المرسل إليه وهو القارئ أو النّاقد فعلاقته بما في الرّسالة تحدّد فهمه لها.

وقد استعمل الشّاعر الألفاظ العامّيّة الّتي أثّرت على مجمل العبارات فجعلتها تظهر محكيّة دارجة، ووظّف بعض الأساليب الذّائعة في الحياة اليوميّة، وأخيرًا استعان بالأمثال وما تقدّمه من خصائص لغويّة وفكريّة، وتوضيح ذلك فيما يأتي:

١ -العبارات المحكيّة: ضمّ المبحث الأوّل من هذا الفصل حديثًا مطوّلًا عن الكلمات اللهجيّة أو ما يظنّ فيها أنّها لهجيّة، وليس هذا محلّ الدّراسة هنا، بل هو استكمال لذلك العمل على مستوى آخر، فبعض الكلمات يتجاوز تأثيرها حدودها الضّيّقة، وتؤثّر على كلّ العبارة الّتي تضمّنتها وتصبغها بلونها المحكيّ، يقول الشّاعر:

"ما للقصيدة تنحني

قدّام جلّاد البلد

لكنّها لا تنحني

قدّام واحدٍ أحد"[١]

ليس الهدف هنا تحديد حقيقة الألفاظ والكلمات والعبارات لهجيّة أو فصيحة، بل قراءة قيمة العبارة الّتي يغلب الظّنّ عليها أنّها من لغة الحياة اليوميّة، مستندة إلى مقولة ترى أنّ اللغة الفصيحة بالأساس هي انتخاب ممنهج من اللهجات[٢]، وبذلك فإنّ كلّ اللهجات بطريقة أو أخرى

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 825.

(٢) ينظر: العقّاد، عبّاس محمود، **اللغة الشّاعرة**، 149.

تشترك في تكوين اللغة الفصيحة، والكلمة الّتي تؤثّر على هذه القطعة هي (قدّام) بمعنى: أمام، لكنّها في العبارة الأخيرة "قدّام واحد أحد" ألصق بخطاب العامّة الّذي يستعملونه بالشّكوى، فيقولون: شكيتك لواحد أحد، أشكيك قدّام واحد أحد، أمّا الكلمة (قدّام) فهي المركز كونها مسيسة بالتّداول اليوميّ وهي الدّارج فيه لظرف المكان عوضًا عن (أمام) الّتي تكاد تختفي عن ألسنة المتكلّمين. ووجود مثل هذه العبارة يمنح النّصّ مجالًا آخر للحياة والاتّصال، هو جوّ البيئة الشّعبيّة الّتي تتلفّظ بمثل هذه التّعبيرات، فتحسّ في حال سماعها للنّصّ بصلة وثيقة لا واعية معه بإشارة من هذه العبارة. وهناك قطع شعريّة تكاد كلّها تكون بلغة دارجة، يقول الشّاعر:

"لويت جدائلها بالأصابع

كانت مغمّسة بالرّحيق

لويت جدائلها

ثمّ بوزي"[1]

فإذا استثنيت كلمة (الرّحيق) فإنّ كلّ كلمات هذه القطعة القصيرة من لغة الدّارج، بل لعلّها من الكلمات كثيرة الشّيوع (لويت، جدائل، مغمّسة، لويت بوزي) والتّعبير الأخير هو من لغة الجسد كناية عن عدم الإعجاب أو عدم الموافقة والاعتراض، وهي مصدر الإحساس بشعبيّة الفقرة الشّعريّة، وقد استطاع الشّاعر نقل هذا الإحساس إلى بقيّة الكلمات المشتركة بين لغتي الحياة اليوميّة والأدب، وهذا النّمط من التّعبيرات هو جزء من القيمة الشّعريّة الّتي لا تعتمد على حسّيّة الصّوت والفكرة وحسب، بل تكمن "في نمط خاصّ من العلاقات الّتي يقيمها الشّعر بين

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 833.

الدّالّ والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى" [1]، ولعلّ هذا هو الفارق الدّقيق بين العبارة المحكيّة العاديّة وبين العبارة المحكيّة الشّعريّة الّتي يقدّمها الشّاعر، فقد أدرج العبارة في سياق شعوريّ واستعان بتصويرها للحركة وكنايتها عن الموقف لإيصال ذلك الدّفق الشّعوريّ، فغرقت العبارة المحكيّة في سيل الإحساس، وأخذ الإحساس قالب العبارة المحكيّة وشكلها، فهما كيانان متعالقان يستفيد كلّ طرف منهما من الآخر.

٢ +الأسلوب العامّيّ: يوظّف الشّاعر بعض الأساليب التّركيبيّة الّتي تنطلق بها ألسنة النّاس في الحياة اليوميّة، فهي جزء من تكوينهم اللغويّ، يقول الشّاعر:

"**ولها – حين تسهر – صوتٌ حنون**

ولا **العندليب**"[2]

يستعمل العامّة التّركيب (ولا كذا) أسلوبًا للتّفضيل، فمثلًا يقولون: فلان سريع كتير ولا الحصان، فلان صوته جميل ولا البلبل، حيث يذكرون وصفًا لشخص أو شيء ما ثمّ يتبعونه بقولهم (ولا) متبوعًا بشيء مشهور في الصّفة الّتي حكموا بها على الشّخص أو الشّيء، والشّاعر هنا يصف صوت المرأة الّتي يتحدّث عنها (حنون) ثمّ يستعمل أسلوب العامّة لتفضيله على صوت العندليب "ولا العندليب" ومعنى هذا التّركيب أنّ صوت العندليب ليس مثل صوت المرأة، وقد استعمل الشّاعر هذا الأسلوب في قصائده العامّيّة في قوله:"أخضر ولا فرس النّبي" [3].

وأحيانًا يكون الأسلوب منتميًا للغة الفصيحة لكنّك لا تكاد تجد كاتبًا يعبّر به، بينما يشيع استعماله في الحياة اليوميّة، يقول الشّاعر:

([1]) كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 191.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 834.

([3]) **نفسه**، 890.

"أغار من البحر حين رآها فعوكرْته بالحصى

والثريد، استفاق زجاج الكنيسة

بيضاء، بيضاء، حتى الجذور"[1]

التّوكيد اللفظيّ في اللغة هو تكرار المؤكّد نفسه فيتبع ما أكّده بالإعراب، ولكنّ هذا الأسلوب رغم صحّته صار متعلّقًا بمن يستعملونه وهم العوامّ وليس الكتّاب والأدباء، والعامّة تستعمل هذا التّركيب المكرّر في المبالغة في الصّفات أو تأكيدها: البحر كبير كبير، السمّاء زرقا زرقا، الورد أحمر أحمر، وقد يصحب هذا التّكرار مدّ في الصّوت خاصّة مع وجود حرف من حروف المدّ، والشّاعر هنا يصف "بيضاء بيضاء حتى الجذور" وتذهب الدّراسة إلى الزّعم أنّ هذا التّوظيف جاء لإقامة البنية واتّصالًا بلغة الحياة اليوميّة. واستعمال مثل هذه الأساليب يجعل النّصّ الشّعريّ أكثر قابليّة للقراءة في مقابل الأساليب التّقليديّة الّتي توافق طريقة الكتابة أكثر دون أن تؤدّي التّعدّديّة والتّنويع في البنية وفي الشّعريّة الّتي تفسح المجال لإنتاجيّة الدّلالة كما في توظيف مكوّنات اللغة الحديثة[2]، ومفهوم اللغة الحديثة لا يعني لغة جديدة، وإنّما هو تعبير مجازيّ عن اللغة الشّائعة والمستعملة في معاجم جمهور المتلقّين الشّفهيّة.

٣ +الأمثال: وهي جزء من الحياة اليوميّة، لا يكاد يخلو منها حديث، وقد وظّفها الشّاعر في قصائده بصياغتها الكاملة، أو بتصرّف، يقول:

"فإذا جاء زمانٌ كالأظافر

قال إن العين لا تعلو على الحاجب ...

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 838.

([2]) ينظر: ابن ذريل، عدنان، **النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق**، 84.

إن شئت السّلامة"[1]

يأتي في هذه القطعة بالمثل الشّعبيّ (العين لا تعلو على الحاجب) وهذا المثل يساق لبيان الاحترام وتقدير منزلة الآخرين، والمناصرة إذ يوظّفه يستعمل هذه الدّلالة لوصف حال المستسلمين والخانعين، فهم يخضعون لزمان الأظافر الّذي يقصد به قوّة غيرهم، ويتذرّعون بهذا المثل وما هو من قبيله لتبرير موقفهم الانهزاميّ، وعبارته الأخيرة "إن شئت السّلامة" تكشف حقيقة نفسيّاتهم الحريصة على النّجاة من تكاليف الصّمود ومتطلّبات المواجهة والمقاومة لذلك الزّمان الظّالم. ويساهم المثل في هذا المقطع في إيصال المعنى الّذي يريده الشّاعر، فهو دارج في التّخاطب اليوميّ، يفهمه المتلقّون من كلّ المستويات الثّقافيّة، ويمكنهم بعد ذلك اعتماده مرجعًا في تفسير النّصّ الشّعريّ. وعلى هذا النّحو يستمرّ في توظيف الأمثال، يقول:

"يُقرأ المكتوب من عنوانه

قبل إحراق الرّسالة

أيّها الوجه المريب

في زمانٍ عظمت فيه البطالة

فلماذا ... لا تتوب"[2]

ينطق العامّة بهذا المثل في تداولهم (المكتوب باين من عنوانه)، وذلك إشارة إلى استقراء الأحداث أو الوقائع من بدايتها قبل أن تكتمل، واستشراف المستقبل بمعطيات الحاضر، ويوظّف

---

(1) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 855.

(2) **نفسه**، 861.

هذا المثل بطريقة عبقريّة، فهو يرى المستقبل قبل أن تحترق رسالة الواقع بحصولها وفوات الأوان على مخاطب الشّاعر الّذي ينبّهه إلى المصير وينكر عليه بعد أن عرّفه بالحقيقة الّتي علاماتها عنوان الباقي فيقول "فلماذا ... لا تتوب" أي لا تتوقّف عن التّأمّل والانتظار من ذلك القادم الخادع، فبقيّة الأحداث أشارت إليها بدايتها، وبداية الظّلم لا تنتهي بغير ظلم بالرّجوع إلى رؤية الشّاعر العامّة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ تلك التّوظيفات من هذا المستوى الشّعبيّ لا تنفصل عن رؤية الشّاعر العامّة، وعن توجّهه الفكريّ، فثمّة أثر واضح للسّياسة والتّاريخ على البنية اللغويّة [1]، وعوامل السّياسة والتّاريخ أثّرت على وجدان الشّاعر الّذي يجد كلّ تفاصيل بيئة الحياة الشّعبيّة المتعلّقة بوطنه تتعرّض لتهديدات الاحتلال، الّذي يحاول طمسها وإلغاءها من الوجود، فيعمد المناصرة إلى توظيفها واستدعائها في شعره ليحافظ عليها، إضافة لكونها جزءًا من الفكرة الكبرى الّتي تلحّ عليه وهي الهويّا الوطنيّة الّتي ينتمي إليها، وينبثق عنها، ويراها كلًّا متكاملًا من الأرض والإنسان والثّقافة والمشاعر والأفكار، وهكذا تتضاف إلى قيمة توظيف لغة الدّارج والأمثال الفنّيّة والتّعبيريّة قيمة إنسانيّة هي الاتّصال بالوطن، والتّمسّك بمظاهر ثقافته وحياته الشّعبيّة، وتحدّي رغبة الاحتلال في إزالتها وإحلال ثقافته مكانها.

ب اللغة العلميّة

يعرف عن الشّاعر عزّ الدّين المناصرة أنّه أكاديميّ وناقد أدبيّ متخصّص في اللغة والأدب الحديثين، وقد اتّضح أثر ذلك في قصائده وظهرت بعض العبارات والمفردات الّتي تنتمي إلى علم اللغة أو النّقد، وعبّرت أحيانًا عن آراء نقديّة للشّاعر، ولعلّ هذه الدّراسة تكشف عن جزء من

([1]) ينظر: دي سوسور، فرديناند، **علم اللغة العامّ**، 39.

مصادر الشّاعر الّتي يتزوّد منها بالمفردات، الأمر الّذي يأتي من تتبّع الألفاظ الموحية بانتماء معيّن إلى زمن ما، أو إلى العلوم وغيرها [١]، وقد انقسم هذا الحضور اللغويّ العلميّ إلى اتّجاهات ثلاثة هي:

١ -القضايا النّقديّة: وفيها تعرّض الشّاعر لذكر بعض الظّواهر الأسلوبيّة، وتوظيف المصطلحات الدّالّة على بعض العناصر الفنّيّة، يقول الشّاعر:

"**على قمة الجبل الآدمي الّذي**

كلّم البحرَ حولًا من السّرد"[٢]

ويقول الشّاعر:

"**القصيدة مفترق ومفارقة ساخرة**

تشعل الحرب في الدائرة"[٣]

يستعمل الشّاعر في الأسطر الشّعريّة السّابقة مصطلحي (السّرد، والمفارقة) وهما من العناصر الفنّيّة المكوّنة للأعمال الأدبيّة، واستحضارهما ينبئ عن دراية الشّاعر ومعايشته الطّويلة لهذه المصطلحات بحكم اشتغاله العلميّ بها، وحضور هذه المصطلحات لا يمكن فهمه من باب الصّدفة فالرّصف الاعتباطيّ للمفردات والمصطلحات لا يمكن أن يكون مفيدًا [٤]، في حين أنّ توظيف الشّاعر هنا مفيد جدًّا لسياقه، فارتباط السّرد بالرّواية المعروفة بالطّول أساسًا

([١]) ينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 62 – 63.

([٢]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 818.

([٣]) **نفسه**، 875 – 876.

([٤]) ينظر: كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 102.

يساعد في الإحساس بطول المدّة الّذي أراده الشّاعر وأعلنه بقوله "حولًا" وحين جعله "من السّرد" فإنّه أضفى بذلك قيمة جديدة مصدرها مستواه العلميّ، يحتاج معها المتلقّي إلى مستوى ثقافيّ يدرك هذه الحقيقة الغالبة في السّرد. ويأتي مصطلح المفارقة ضمن المثال الثّاني متفاعلًا مع كلمة تشاركه الاشتقاق "مفترق ومفارقة" فرؤية الشّاعر للقصيدة أنّها "مفترق" تتحدّد معه المواقف، وتقرير المواقف يستدعي العواطف والمشاعر بالضّرورة، وذلك قد يستعمل العقل أحيانًا بإبراز الحقائق عبر مفارقات تجلّي الواقع بكلّ تناقضاته وتنافراته.

٢ -علم العروض: يلحّ الشّاعر في استعمال مصطلحات علم العروض، وخاصّة ذكر التّفعيلات مثل: فاعلن، فعولن، وهما تدوران كثيرًا في قصائده، يقول:

"**مازجٌ خببي: فاعلن فعلن .. وفعولن سأحشرها**

في المحيط الّذي طوّق الدّائرة.

ثمّ لو شئت أن أتبع الخيط والخطّ في رحلة القافلة

لوجدت الخليل يعضّ نواجذه ندمًا أيّها الشّعراء

تعالوا معًا نكسر الدّائرة"[١]

يورد الشّاعر في هذه القطعة (فاعلن، فعلن، فعولن) ويورد المصطلحين العروضيّين (خبب، الدّائرة) ثم يذكر اسم واضع علم العروض (الخليل)، والشّاعر يمزج ذكر هذه الجزئيّات العروضيّة برأي خاصّ به هو إشراك تفعيلة (فعولن) مع تفعيلتي (فاعلن، فعلن) وذلك لملاحظته أنّ الخطّ الفاصل بين هذه التّفعيلات في الشّعر الحرّ هو مقطع واحد، فمثلًا القطعة الشّعريّة السّابقة مبنيّة

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 874 – 875.

من تفعيلة (فاعلن) وصورتها الفرعيّة (فعِلن): مازجٌ= – ب – ، خَبَبي= ب ب –، فاعلنْ= – ب –، وبفرض عدم وجود المقطع الأوّل لتصبح العبارة (زِجٌ خببي فاعلن ...) يكون تقطيعها (ب – ب ب – – ب – ...) الأمر الّذي يطابق تقطيع التّفعيلة (فعولن) وصورتها الفرعيّة (فعولُ)، وهو يستقي هذه المصطلحات والألفاظ من تجربته العلميّة ومعايشته الواقعيّة، الّتي "عندما تنقطع عن أن تكون واقعًا مطلقًا لتصير خلقًا لتجربة متجدّدة، فإنّ كلّ نظرة تعيد إبداع العالم تعيد في كلّ مرّة إبداع اللغة" [1]، وهو حوّل بنظرته النّقديّة المصطلحات إلى كلمات شعريّة، وحوّل القصيدة إلى رؤية فكريّة نقديّة إيحائيّة، فلا يقصد التّنظير العروضيّ، فلطالما تكرّر معه ذكر تفعيلتي (فاعلن، فعولن) وقصده الأبرز من التّوظيف الكلّيّ لهذه الظّاهر يسير بإزاء رؤيته العامّة في إتاحة الحرّيّة وكسر القيود، والتّخلّص من أعباء التّقليد غير المفهوم.

٣ –علم اللغة الحديث: يعمل هذا التّوظيف على إثراء الخطاب بقيمة حداثيّة، ويضفي على نصوصه صبغة ثقافيّة علميّة، يقول:

"هل أحطّم هذي المداليل، هذي الدوالّ

غارقًا في مشعشعة الكرم، أشرب صمت الظّلال؟!!

أم أداري زماني وأخفي السّؤال"[2]

فكلمتا (مداليل، دوالّ) جمع للمصطلحين اللسانيّين الحديثين (دالّ، مدلول)، وهو في استعماله لهما يريد أن يعبّر عن لغة الكلام، الّتي يوشك أن يحطّمها ويكفّ عن استعمالها، والاكتفاء بلغة الرّوح في أثر "مشعشعة الكرم" والاستسلام لما سمّاه "صمت الظّلال" مشيرًا إلى

([1]) جيرو، بيير، **الأسلوبيّة نحو نظريّة جديدة**، 35.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 877.

ظلال النّاس الّذين يحيل الفهم إليهم أنّه يريد تحطيم اللغة، وهكذا هو لا يريد محادثة النّاس، الّذين هم مثل الظّلال، والمهمّ في هذه الأسطر هو توظيفه اللغويّ لكلمتي (المداليل، الدّوالّ) الّذي منح نصّه صفة عصريّة، وأضفى عليه صبغة علميّة تخاطب أفهام المثقّفين، وتخصّ طبقة معيّنة من المتلقّين الّذين يشتركون معه في معرفة هذه المصطلحات وما تفيده في علم اللغة الحديث.

وتنتهي دراسة المستويات الوظيفيّة للغة كما كانت عند الشّاعر المناصرة غير أنّه استطاع القيام بتوظيف مستويات مختلفة بما يخدم رؤيته العامّة كما في توظيف اللغة الدّارجة والأمثال، فمهمة "الشّاعر هي تعرية اللغة واكتشاف القيمة التّعبيريّة في كلّ أجزائها الّتي تغطّيها عادات الاستعمال اليوميّ"[1]، وقد نجح في ذلك متوصّلًا إلى تعبيرات موحية، وتراكيب سلسة، تأخذ طريقها إلى نفس المتلقّي، وتترك أثرها على وجدانه، كونها تقع على شيء موجود في نفسه أصلًا، وتلامس شيئًا يدور باستمرار في حياته اليوميّة، وهذه القيمة الفنّيّة أتت بها عناصر ثانويّة لا يسمح بتجاوزها في الدّراسة عند اللسانيّين لأنّها عناصر انفعاليّة [2]، إذ ارتبطت بوجدان الشّاعر أوّلًا كونها جزء من ثقافته الشّعبيّة، قبل أن تتحوّل إلى بنية شعريّة ذات دلالة حيّة. كما أنّ توظيف اللغة العلميّة حال دون أن يغرق النّصّ في الشّعبيّة ويتهاوى تماسكه، عدا عن الدلالات الفرعيّة الّتي حملها هذا التّوظيف الخاصّ.

([1]) فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 267.

([2]) ينظر: ياكوبسون، رومان، **قضايا الشّعريّة**، 27.

الفصل الثّاني

الصّورة الشّعريّة والرّمز

أوّلًا – الصّورة الشّعريّة

أ –الصّورة البصريّة

ب الصّورة السّمعيّة

ت الصّورة اللمسيّة

ث الصّورة الشّمّيّة والذّوقيّة

ج تراسل الحواسّ

ثانيًا – الرّمز

أ –الرّموز التّراثيّة

ب الرّموز الدّينيّة

ت الرّموز الإنسانيّة

أوّلًا – الصّورة الشّعريّة

تدخل الصّورة الفنّيّة في البنية الأساسيّة لأيّ عمل إبداعيّ؛ ذلك لما تقوم به من أدوار أدائيّة للمعنى غاية في الإتقان، ولما توفّره للنّصّ من قدرة على مخاطبة الإنسان وتحريك مستقبلاته الحسّيّة والفكريّة والشّعوريّة. وتأتي أهمّيّة دراسة الصّورة الشّعريّة من أهمّيّة وجودها في البنية الشّعريّة، وتمثّل الصّورة الحسّيّة بأنواعها المختلفة أحد أبرز أنماط دراسة الصّورة، وهذا النّمط بالتّحديد هو ما ستتناوله هذه الدّراسة لحضوره اللافت في ديوان "لا أثق بطائر الوقواق"، وتمثيله الجانب الظّاهر في بنية هذا الدّيوان.

والصّورة الحسّيّة – بناء على ما سبق – واحدة من أنماط الصّورة الشّعريّة، يرتبط مفهومه حسب الظّاهر بالحواسّ البشريّة ومدركاتها الماديّة، وما تضمّه من مرئيّات ومسموعات وملموسات وروائح وأطعم، ولكنّ هذه المباشرة في توضيح المفهوم قد تخرج الصّورة عن شاعريّتها وتجعلها محصورة في مظاهر ماديّة محدودة الدّلالة، فتلزم الإشارة إلى تكوين الصّورة الحسّيّة بمنظورها الحديث، ومن ثوابت هذه المعرفة أنّ الشّعر نظام مادّته البنائيّة اللغة، وبذلك فإن مادّة الصّورة الشّعريّة الحسّيّة هي اللغة، وميّزة هذا النّمط من التّصوير أنّه لا يفرّق بين اللغة في حقيقتها ومجازها، فالعبارة الحقيقيّة تؤدّي الصّور الدّالّة وليس العبارات المجازيّة فحسب [1]، يتّضح من هذه المقولة أنّ الأفعال: رأى، سمع، لمس، شمّ ... تقوم بوظيفة تصويريّة ربّما تتفوّق على الصّور البلاغيّة التّقليديّة من تشبيهات وغيرها، هذا لا يعني بحال أنّ هذه الأفعال توفّر الدّلالة التّصويريّة مجرّدة عن السّياق، وإنّما تعمل على تهيئة المتلقّي لما ستوحي به من مدركات تتّصل بها أو بما يماثلها في الأداء الحاسّيّ من الكلمات، فالتّعبير المباشر المرتكز على اللغة وحدها

(1) ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 432.

يقتل الحيويّة النّفسيّة، ويمنع مساس الكلمات الحركيّ للذّات [1]، وبالعودة إلى المفهوم فإنّ الصّورة الحسّيّة تحتاج إلى مكوّنات إضافيّة لتخرج عن المباشرة، وهي مثلها مثل أيّ صورة تحتاج إلى أن "تتألّف من التّكوين الكلّيّ لعوامل البناء السّاكن والمتحرّك" [2]، وأهمّ ما في هذه العبارة هو مفهوم (الكلّيّة)، فالعمل الجماعيّ الّذي تقوم به مفردات اللغة في عبارة ما هو ما يؤدّي صورة جماليّة، وهو ما يحكم عليه بالفنّيّة أو انتفائها؛ لذلك لا بدّ من "العدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة"[3]، فأن تقول: وجهك كالقمر، عمليّة إحاليّة لغويّة إلى تشابه رأيته بين شيئين، قد يعني المتلقّي وقد لا يعنيه، أمّا ما تريده الصّورة الحسّيّة فهو الإيحاء بوساطة اللغة، فتتحرّك حركة داخليّة في النّصّ وتنمو معه لا منعزلة عنه، يوفّرها للشّاعر "السّموّ باللغة، وتفتيق طاقات الكلمة"[4]، وبهذا تكون البنية التّصويريّة لغويّةً حملت طاقات دلاليّة جديدة، وارتقت عن مستوى اللغة الخطابيّة المباشرة، وقد أشار النّقد القديم إلى وقوع التّخييل في اللفظ والمعنى والأسلوب على حدّ سواء[5]، ما يؤكّد القيمة الأدائيّة للغة في تحريك الخيال في إشارة مبكّرة للصّورة الحسّيّة بمفهومها المعاصر. وستظهر تفصيلات دراسة الصّورة الحسّيّة في ثني التّطبيق الآتي:

أ –الصّورة البصريّة

لا تختلف الصّورة البصريّة بمفهومها عن الصّورة الحسّيّة بشكل عام، إلّا ما تتطلّبه خصوصيّة الحاسّة، فالحديث هنا يتركّز حول حاسّة واحدة هي البصر، وما يتعلّق بها من

([1]) ينظر: صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، 147.

([2]) الدّليمي، سمير عليّ، **الصّورة في التّشكيل الشّعريّ**، 78.

([3]) صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، 3.

([4]) جرادات، رائد وليد، **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث (الحرّ) نازك الملائكة أنموذجًا**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 29، العدد 1و2، 2013م، 552.

([5]) ينظر: القرطاجنّيّ، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، 79.

مدركات وما يعبّر عنها من دوالّ، ففي هذا النّمط من التّصوير تجد "الشّاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويريّة تقدّم المعنى تقديمًا حسّيًّا، بالإلحاح على لغة المشهد المنظور، ممّا يجعله نظير الرّسام" [1]، واللغة الّتي يعنيها هذا القول هي ما يتّصل بحاسّة البصر من كلمات تعمل على تحويل المشاهدات من الواقع الماديّ إلى محسوسات متخيّلة في الواقعي الشّعريّ، وتقوم هذه اللغة الشّاعرة بتوصيل طاقتها من خيال الشّاعر عبر النّصّ إلى المتلقّي الّذي يقع تحت تأثير هذه اللغة ويبدأ إحساسه بالجمال يتكوّن بتشرّبه لمفرداتها، الجمال الّذي له وجهان: حسّيّ يتعلّق بالحواسّ ومدخلاتها وحاسّة البصر بالتّحديد، ووجه روحيّ لا يدرك إلّا بالسّلوك وتطوّرات التّفاعل مع النّصّ [2]، والجمال المقصود هنا ليس بمفهوم الإيجابيّة في التّعبير، بل جمال الجانب البنائيّ للنّصّ، وبترتيب هذه الخطوات يلاحظ أنّ الشّاعر يستعير من مدركاته وقائع بصريّة منظورة ومشاهدة، يغذّيها بخياله وشعوره، ثمّ ينقلها في سياق متكامل إلى المتلقّي الّذي ينفعل بها ويشعر بجماليّة النّصّ. وقد ألحّ الشّاعر عزّ الدّين المناصرة في الدّيوان محلّ الدّراسة على لغة المشهد والمنظور، وعبّر بمستويات بصريّة مختلفة عن مكنونات نفسه وطيّات روحه، يقول:

"عند ارتعاش سنابل هذا المحيط الّذي

كان من ذهب، سرجه المستطيل الّذي عتقا

قمتُ عاتبتُها، أين تلك العلامةُ في خدّها

النّبوي الّذي أشرقا

---

(1) عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، 260.

(2) ينظر: حسن، هديل محمّد، **الاتّجاه الجماليّ في الدّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة الشّعر أنموذجًا**، ماجستير، جامعة البعث – سوريا، 2009م، 101.

أين غمّازةُ الثّغر تحت نخيل القمر

أين عنقودها المشرئبُّ الّذي ولع الشّبقا"[1]

ويلاحظ في هذا النّصّ الإشارات الآتية: "ارتعاش سنابل، ذهب، مستطيل، عتق، العلامة في خدّها، أشرق، غمّازة الثّغر، نخيل القمر، عنقودها المشرئبّ" حيث يعترض وصف هذه المرأة حديث الشاعر عن "الحمام الّذي غرّبا" عنوان القصيدة، هذا الحمام الّذي يبدو أسراب اللاجئين الّذين تناثروا في الفضاء غربًا وشرقًا وشمالًا وجنوبًا يبحثون عن دار تضمّهم، وقد ظهرت هذه المرأة في هذا السّياق رمزًا على الثّورة الّتي انتظر منها الشّعب الشّغوف الكثير وعلّق عليها الآمال، قبل أن تنحدر عن مستوى الطّموح بما انتهت إليه، ما زاد تيه الشّعب وحيرته وفقدانه للأمل، فتشتّت حمامه في كلّ الاتّجاهات يطلب النّصرة، شرقًا وغربًا وشمالًا بما تعبّر عنه هذه الوجهات سياسيًّا، والابتعاد عن الجنوب الّذي يعني الوطن. ويقدّم الشّاعر للحديث عن هذه المرأة الرّمز بوصف مكانيّ، يظهر فيه المحيط مزروعًا بالسّنابل، ويجعل للمكان سرجًا مستطيلًا ذهبيًّا لعلّه يقصد به موضعًا بارزًا في محيط السّنابل الّذي يقف فيه، قد يكون صخرة يقف عليها، تقادم عليها الزّمان، وفي هذا التّقديم يلاحظ بشكل واضح استثارة مركّبات القطعة للعين، بداية بقوله "ارتعاش سنابل" الّذي تظهر فيه للمتلقّي حركة اهتزاز موضعيّة للسّنابل يستدعي لها الخيال البصريّ فعل النّسيم، وبعد ذلك يظهر اللون لذلك السّرج المستطيل، فأيًّا يكن قصده أنّ يجعل المكان من ذهب لزيادة قيمته أو أنّه يراه في لون ذهبيّ، فإنّ في الحالتين ظهور واضحٌ للون الّذي تؤكّده كلمة "عتقا"، فقد اختفى بريق هذا الّذي من ذهب، وهذه إشارة لونيّة دقيقة تفصّل الواقع الشعريّ الّذي يعبّر عنه. ويتابع تفصيله الدّقيق للحالة بذكر تفاصيل محدّدة في وجه تلك

([1]) الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق، 794.

المرأة، متسائلًا عن علامة يعرفها في خدّها شامة أو غيرها، وهنا تأتي الصّورة البصريّة عكسيّة بالإزالة من الخيال البصريّ تبعًا للاختفاء من الواقع الماديّ المدلول عليه بالاستفهام. ومثل ذلك يسأل عن مظاهر أخرى مثل "غمّازة الثّغر" الّتي تبدو دليلًا إيحائيًّا عميقًا، فهذه الغمّازة لا تظهر إلا في حالة الابتسام، وآخر ما يسأل عنه الشّاعر هو العنقود المشرئبّ الّذي يمثّل الصّورة البصريّة المحسوسة لحالة نضارة الشّباب ونهضة الفتوّة، وبين هذا وذاك يصوّر المناصرة ملمحًا يوضّح ما كانت عليه من أمل بإشارة ضوئيّة "أشرقا"، تدلّ على عنصر آخر من عناصر الصّورة البصريّة، تجتمع هذه العناصر كلّها في صورة تتداعى جزءًا جزءًا إلى خيال المتلقّي، وفيها من الإيحاء وانفتاح المدى ما يجعلها حيّة قابلة لقراءات أخرى تنبعث كلّها من الخيال البصريّ، فقد يكون هذا المشهد في نظر آخر وطنًا يقدّسه الشّاعر أسقط عليه ذلك الثّوب الإنسانيّ وحمّله ما للمرأة من صفات العطاء والبذل والجمال في آن، أو هو تلك الثّورة الّتي تراجع زحفها وانحسر مدّها، فغابت من حاضرها كلّ تلك الآمال الّتي انتظرت منها، ومن المهمّ تأكيد فكرة أنّ الشّاعر لا ينطلق بهذه الرّؤية بدافع ذاتيّ، بل إنّ (أنا الشّاعر) تنطق عن وعي جمعيّ شعر باليأس والخذلان نتيجة التّحوّل في مسار الثّورة وسقوطها في مستنقع أوسلو الّذي لا يتّفق معه الشّاعر في رؤيته العامّة.

ومهما تكن الرّؤية القرائيّة للقطعة يلاحظ أنّها تدفع إلى أثر نفسيّ واحد هو الحزن وتغير الحال، واختفاء ملامح الحيويّة عن ذلك المشهد، فقد تطاول الزّمان حتى أفقد الذهب بريقه، وغابت الابتسامة بدلالة اختفاء غمّازة الثّغر، واندثرت معالم الشّباب وملامح الفتوّة باختفاء علامة الخدّ وغياب العنقود المشرئبّ أو ذبوله، وهذه الدّلالة هي الأثر النّفسيّ العامّ الّذي يدرك بمجموع تلك التّفاصيل البصريّة.

ومثل هذه المكوّنات التّفصيليّة الدّقيقة تحوّل الحالة الشّعريّة إلى لوحة تناولها الشّاعر بكلماته، وتعمل على استمالة المتلقّي إليها، ودمجه نفسيًّا مع جزئيّاتها، دون أن يعمل الفكر في هذه الأشياء المتخيّلة [1]، فالأثر النّفسيّ يحدث باستدراج التّفاصيل للمتلقّي، أمّا الوقوف على الدّلالة وإخراجها في هيئة فكرة مثل الحزن وتغيّر الحال كما أشير آنفًا؛ فيحتاج إلى نظرة تأمّل واعٍ، يقوم فيه المتلقّي بإنتاج الدّلالة. وعلى هذا النّحو المتقن يستمرّ الشّاعر في وصف كيانه الشّعوريّ بصوره البصريّة، يقول:

"كمْ أنا طيّب مثل دالية في السّفوح

في مدارج حبّي تغازل طين السّطوح

حبقٌ في زوايا الحطام

شاهدًا كان لمّا تسرّب هذا المطر

على جبهة الحيّ، لم يستطع

أن ينظّف أردانه أو يلملم شمل الحطام"[2]

يعود الشّاعر بذاكرته إلى الأرض الّتي نبت فيها، ويرسم مشاهد بعباراته تعبّر عن تعلّقه بها، يبدأ ذلك بالتّعبير عن طيبته الدّالّة بدورها على طيب وطنه، ويرسم إشارة بصريّة هي مثله في الطّيبة، هذه الإشارة جلبها من واقع رآه ذات يوم، وهو مشهد دوالي العنب الّتي تعرّش فوق سطوح المنازل، فبعض أهل (الخليل) مدينة الشّاعر ممّن لا يجدون مساحة كافية لزراعة العنب

([1]) ينظر: الصّباغ، رمضان، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر**، 266.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 862.

في كروم كاملة، يزرعون الدّوالي بجانب جدران المنزل، ويرفعونها كلّما نمت إلى أن يصلوا بالأغصان والأوراق إلى أن تعرّش فوق سطح المنزل، وقد لخّص الشّاعر هذا الوصف بعبارة موجزة دقيقة: تغازل طين السّطوح، وفي هذه اللوحة يدلّل الشّاعر على شيئين بهذا الامتداد بين الأرض والسّطوح، الأوّل طيبة الأرض، والثّاني طيبة الفضاء، وبالتّالي طيبة ما بينهما.

ويكمل الشّاعر هذه الصّورة بوصف مكانيّ لما صار عليه الوطن بعد الاحتلال، فقد نما زهر الحبق ليكون شاهدًا، حيث يتفتّح كأنّه عيون تنظر وتشهد على ما حصل، واستعماله لاسم الفاعل "شاهدًا" لفظ يتّصل بحاسّة البصر، الّتي تنتقل من وحي هذا الدّال المباشر إلى حركيّة توفّرها أفعال: ينظّف، يلملم، مع النّفي، فيظلّ في بصر المتلقّي المكان مليئًا بآثار الخراب مبعثر الحطام هنا وهناك مشتّت الشّمل حسب تعبير الشّاعر. ورسم الشّاعر لصورة الدّالية الّتي تجمع بين الأرض والفضاء بدلالته الإيحائيّة المبيّنة، هو ما تقصده دراسة الجمال الظّاهريّ بعدم الوقوف عند الظّواهر والمدركات، بل ضرورة الوقوف على إيماءاتها وإيحاءاتها [1].

ويعرض الشّاعر الدّوالي الّتي تحتلّ جزءًا كبيرًا من عواطفه بصور إيمائيّة غير مباشرة، يقول في سياق آخر:

"خطف الوثنيّ مناديلها

ثمّ خطّط فوق المناديل

تطريزة

من عروق ثياب الخليل

([1]) توفيق، سعيد، **الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظاهرانيّة**، 217.

صافح الرّيح

ثمّ استدار

وفرّ على ظهرها

كالرّصاصة في غابةٍ من ذهب"[1]

يمثّل الوثنيّ رمزيّة خاصّة عند الشّاعر ستأتي دراستها في مبحث الرّمز، وما يهمّ هنا هو الأفعال الّتي قام بها هذا الشّخص، فالفعل الأوّل هو "خطف" وهذه الكلمة تدلّ على حركة سريعة تتناسب مع السّياق العامّ للقصيدة والمقطع بالتّحديد، ثم قام بالفعل الآخر "خطّط" وهنا يظهر الأثر البصريّ بشكل أوضح، فقد خطط "تطريزة" فتبدو الخطوط تطريزيّة، والتّطريز هو حياكة رسومات فوق ثوب، تدخل فيه الخيوط الملوّنة، ويمكن القول إنّ التّطريز هو عبارة عن رسم بالخيوط الملوّنة والخرز، ويحدّد الشّاعر لخيال قارئه الصّورة الّتي رسمها الوثنيّ على مناديل النّساء اللواتي ينتمين إلى وطنه، فقد رسم "عروق ثياب الخليل" في إشارة رمزيّة إلى الدّوالي وعروقها وأوراقها الّتي تدخل في رسومات بعض الألبسة الشّعبيّة، والإشارة الرّمزيّة هذه بصريّة في المقام الأوّل تدخل في المخيّلة المرئيّة للمتلقّي.

وتأتي الأفعال "صافح، استدار، فرّ" مكمّلة لحدث حضور الوثنيّ المفاجئ، وكلّها أفعال حركيّة تنطبع في المستقبلات البصريّة عند القارئ بمجرّد قراءتها على ذلك التّرتيب المتوالي في النّصّ مع إيحائها بدلالات الحيويّة والسّرعة، وأغلب الظّنّ أنّ هذا الوثنيّ إشارة لماضي مدينة الخليل السّحيق، وحضوره المفاجئ هو بقايا ذلك الماضي، وفراره السّريع هو ارتداد إلى زمنه وقد

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 827.

تغيّر الحال في المدينة، ولكنّ الشّاعر يومئ إلى الزّمن الّذي فرّ عبره ذلك الوثنيّ خاطفًا الأبصار بسرعة الرّصاصة وسط غابة الذّاكرة الّتي من ذهب، الّتي يمثّل الوثنيّ منتهاها حيث سيقع بعد انطلاقته السّريعة إلى جذوره وقد طبع بصمته الخاطفة على الحاضر. والحقّ أنّ هذه الصّورة يتداخل فيها البصريّ بالمعنويّ بالرّمزيّ؛ ذلك أنّ الصّورة تصعب السّيطرة عليها وتحديد مجالها من المبدع بسبب السّلوك غير المنضبط للملكة الخالقة [1]، وهذا ليس عيبًا لا في النّصّ ولا في مبدعه، بل إثراء مركّب للمادّة الفنّيّة، وتضعيف للطّاقة الإيحائيّة، لكنّ هذا التّركيب متفاوت من مقطع إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى، فقد تأتي الصّورة بصريّة كاملة أو مركّزة على جانب من الإحساس البصريّ، يقول الشّاعر:

"قال في وصف العيون

عنبٌ من خضرة البلّور والماء نبيذًا صار في قاع المخازن

صار عشبًا في السلاسل

بعد هذا

لوّن البحرُ تجاويف المحيط

بازرقاقٍ من ورس"[2]

يجمع الشّاعر في هذه القطعة الألوان ويدفعها للقيام بدور الإيحاء الحسّيّ البصريّ، ولكنّه يوردها بأسلوب مزدوج: الذّكر المباشر والدّلالة بأشياء تحمل اللون نفسه، وأوّل ما يلوّن به العين

([1]) ينظر: دي لويس، سيسل، **الصّورة الشّعريّة**، 80.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 811.

الّتي ينقلها لخيال المتلقّي هو العنب الأخضر، ويضيف إليه صفاء الماء والبلّور الأخضر، ويشير إلى تحوّل العنب للنّبيذ ويستحضر لونه، ثمّ يشير إلى لون محيط هذا اللون الّذي أحدثه البحر الأزرق، ولكنّ الشّاعر يتجاوز زرقة البحر ليحدّد زرقة وصفها بأنها "من ورس"، الأمر الّذي قد يبدو عبثًا لونيًّا للوهلة الأولى، لكنّ الحقيقة أنّ هذا الوصف قد ينطبق تمامًا على مشهد واقعيّ استطاع الشّاعر أن ينقله بتفاصيل ذكيّة جعلت القارئ يستقبلها بنوع من التّشويش قبل أن ينفتح على رؤية منسجمة، وهذا العمل الخياليّ الّذي قام به المتلقّي هو تفاعله مع جزئيّات النّصّ، والصّورة الواقعيّة المقصودة هي صورة ما يعرف لدى النّاس بالعيون اللوزيّة، الّتي تظهر باللونين الأخضر والأزرق حسب تعرّضها لأشعة الشّمس، أمّا صفاء الماء والبلّور فهو إشارة لمحيطها الأبيض، ولعلّ استحضار تحوّل العنب إلى نبيذ هو دلالة على إرهاق هذه العيون وتعبها حتّى تلوّنت بلون النّبيذ وأخذت صبغته الحمراء أو الورديّة، والتّوجّه إلى هذا الفهم مدعاه القول إنّ التّناغم الحاصل بين أجزاء الصّورة مصدره التّجربة الشّعريّة والحالة الشّعوريّة للمبدع الأمر الّذي لا يتأتّى له دائمًا ويكون هذا التّناغم بوساطة الخيال [1]. وهذا التّناغم الداخليّ لا يمكن الوقوف على حقيقته إلّا عند استشفاف الدّلالة النّهائيّة للملامح البصريّة، فلربّما بدأت الصّورة مبعثرة الأجزاء غير متناسقة إلى أن تجتمع كلّها وتتصهر معًا في أداء دلالة واحدة تنفي عنها سمة

العشوائيّة، ومن الأمثلة الّتي تعبّر عن ذلك قول الشّاعر:

"تمهّل باص جامعةٍ من اللوز الّذي في ثغرك الأزهر

يحرّك في شغاف القلب غيم ربيعك الأشقر

([1]) ينظر: أبو ديب، كمال، **جدليّة الخفاء والتّجلّي دراسات بنيويّة في الشّعر**، 57.

تمهّل باصُ جامعةٍ

من القرميد

يمشي كالرّشا

في غابةٍ من طولك البدويّ

يمشي كالصّنوبر

غامضًا كعيونك السّمراء في المهجر"[١]

إذ جعل الشّاعر هذه القطعة مزيجًا من الألوان، وهذا الاختلاط اللونيّ يعبّر عن تدافع الصّور الّذي ظهر في القصيدة الّتي أخذ منها المقطع، فهي بنية من مجموعة من الصّور المتداخلة الّتي أطلق فيها الشّاعر لا وعيه بالتّعبير، ما يدفع لأن يسقط عليها وجهة النّظر القائلة إنّ الصّورة الحلميّة هي طريق الشّاعر إلى الخلق ولكنّها أحلام يقظة ترفد خياله [٢]، وإن كانت هذه الرّؤية تقصّر عن كمال العمل الإبداعيّ الّذي يشترك فيه عمل واعٍ وآخر لا واعٍ، الأوّل يتمثّل في القدرة اللغويّة كما في المثال السّابق، والثّاني في تركيب المعاني على تلك المعطيات اللغويّة. وبالعودة إلى النّموذج اللونيّ السابق "اللوز، الأزهر، غيم، ربيعك الأشقر، القرميد، عيونك السّمراء" وبالرّجوع إلى الدّلالات السّياقيّة لهذه الألوان يتكشّف عالم من الحيويّة البصريّة الممتلئة بالمعاني، فالشّاعر يخاطب ذاته الّتي ينشطر عنها، ويروي لها عبر فعل أمر تنبيهيّ "تمهّل" حدث مرور "باص" يختلف تكوينه من مقطع لآخر حسب الحاجة، ويلوّن هذا الباص في هذا المقطع بلون اللوز ذلك عندما كان اللوز يتناسب مع "ثغرك الأزهر"، وزهرة الثّغر المتفتّحة

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 804.

(٢) الإمام، عبادة، **جاستون باشلار جماليات الصّورة**، 336.

هي ابتسامة مشرقة تعبّر عن اللوز الأخضر في أوّله وقد أشرق فيه النّوّار الأبيض، أمّا اللون الأخضر فدلالته الشّباب والحياة، وأمّا البياض في النّوّار والابتسامة فهو دلالة للطّمأنينة والسّعادة، وعندما يمرّ هذا الباصّ الّذي يشير إلى شريط الذّاكرة المتحرّك بهذا اللون المفعم، يستجيب له الشّاعر فيتحرّك في قلبه "غيم ربيعك الأشقر" فتعود مجدّدًا حرارة دماء الشّباب ودفء طاقته للحضور بدلالة "ربيعك الأشقر" ذلك أنّ شمس الرّبيع ذهبيّة الخيوط لطيفة الحضور، وبها يكون الرّبيع أشقر، أمّا الغيم فيؤدي معنى الهدوء والسّكينة بلونه الأبيض، فغالبًا ما تكون الغيوم الرّبيعيّة في بلد الشّاعر قطعًا بيضاء قطنيّة تزيّن أجزاء محدودة من السّماء، وتعمل هذه الغيوم على تلطيف الأجواء، وأثناء حركته ينقلب لون الباص "من القرميد" فيصبح أحمر داكنًا، يلقي بظلال قاتمة على نفس المتلقّي، مع تميّزه بالغموض الّذي يضرب الشّاعر مثلًا له غموض "عيونك السّمراء في المهجر"، والسّمرة هنا دلالة على العروبة، الّتي تبدو غريبة غامضة وسط نظرات سكّان المهجر الّذي انتهى إليه الشّاعر يومًا في غربته الأوروبيّة، وغربة هذه العيون في غير مكانها تتّفق مع غربة باص الذّاكرة بعد تبدّل لونه، فهناك تناقض بين صورته الأولى النّابضة بالحياة وصورته الثّانية المثقلة بالرّكود، يجعل المتلقّي يحسّ بفجوة من الغرابة والغموض وإنكار الموقف، يدعوه ذلك إلى قرار فكريّ بالعودة إلى المظهر الأجمل "اللوز، ثغرك الأزهر، غيم ربيعك الأشقر"، تماهيًا مع الحالة الشّعوريّة الباحثة عن الجمال الحسّيّ الّذي رافقه راحة نفسيّة، وانبساط داخليّ، "فالجميل في الظّواهر يتجلّى من حيث الجانب الحسّيّ بالتّناسق والتّوازن والانسجام وعدم التّنافر الّذي يتفاعل مع الجانب الرّوحيّ ويتكامل معه ليثير الرّاحة والاطمئنان"[1]، وهذا ما ينطبق على السّطرين الأوّلين من هذا المقطع، وينطبق مع الواقع الّذي توحي به دلالة الألوان فيهما.

([1]) حسن، هديل محمّد، **الاتّجاه الجماليّ في الدّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة**، ماجستير، جامعة البعث =

ويدخل العمل الشّعريّ لحاسّة البصر مداه عندما يمتزج فيه المعنى الرّوحيّ مع المعنى الحسّيّ، يحدث هذا نتيجة لتراكم بدأ من "تصوير الأحاسيس البصريّة النّاتجة عن النّظرة اللحظيّة الخاطفة للأشياء"[1]، وظلّ ينمو إلى أن صار كثافة دلاليّة معبّرة، تحتاج إلى التّأمل بعد الانفعال الشّعوريّ لإدراك مغازيها، فالشّاعر يضمّ في نصّه شتات تلك الأحاسيس الملتقطة لحظيًّا ويؤلّف بينها ما يشبه علبة ألوان مختلفة لكنّها كلّها تخدم الغرض نفسه، يقول الشّاعر:

"ما للقصيدة

لا تطاوعني

فأهذي تحت أرزتها العجوز

كأنّ سيفي قد تكسّر

شقح الجبال،

فشقّها نصفين

من عنبٍ تلوح كرومُه خضراء

في قلبي

ومرمر.

سحبٌ

=سوريا، 101.

([1]) عبيد، كلود، **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر**، 29.

تغبّش مرج ذاكرتي فأشقى"[1]

فيظهر في هذا المقطع بعض الملحوظات الخاطفة "أرزتها العجوز، سيف، الجبال، عنب، كرومه، سحب"، وهذا المقطع الّذي هو مطلع قصيدة تحمل عنوان "ما للقصيدة لا تطاوعني" تعبير إيحائيّ يبحث فيه الشّاعر عن ذاته، فهو وسط جوّ جديد بعد مرور الزّمان عليه وتساقط الأحلام من سمائه، يأتي ليستفرغ ما في نفسه من إحساس بالغربة والرّكود في هذه الأشعار، وتدلّ ملاحظاته على ذلك، فذكره للأرزة العجوز يشير إلى عنصر الزّمن، وربّما يشير إلى حياة الشّاعر فترة مهمّة في لبنان الّذي رمزه الأرز، أمّا سيفه فقد تكسّر وتجرّد معه من سلاحه الّذي قاتل به من أجل أحلامه، ولعلّ الشّاعر هنا يقصد سيف الشّعر، الّذي استخدمه فـ "شقح الجبال" في الماضي، ودلالة الجبال هنا هي الأحلام الكبيرة الّتي كان تتراءى له في الحدود الضّيقة، ورآها لوطنه عندما تتحوّل (أنا) الشّاعر إلى (أنا) الوطن، وكأنّ تلك الأحلام لم يتبقّ منها شيء إلا صورة العنب وكرومه الخضراء تلوح أمام ناظريه من بعيد، ومرمر يعبّر عن بقايا أمله في بناء مستقبل جميل، ولعلّ استعمال الشّاعر المؤكّدات الحرفيّة "كأنّ، قد" وتضعيف الفعل "تكسّر" يسهم في إنتاج هذه الصّورة المتردّية لنظرته إلى الواقع، بعد سقوط ما كان يعوّل عليه في أحلامه وسيفه الشّعريّ. وهو الثّورة الّتي عايشها على الأغلب، وتحوّلها عن مسارها هو ما جعله يفقد سلاحه وأحلامه. ووسط هذا التّدهور في حالته الشّعوريّة يقدّم "سحب تغبّش مرج ذاكرتي" فتتحوّل الرّؤية الواضحة لحاضر مهزوز الثّقة، تراجعت فيه الآمال والأحلام، إلى "سحب تغبّش مرج ذاكرتي" فمن جهة هي حاضر واضح الانكسار، ومن جهة تقف في مدى الذّاكرة وتشوّش النّظر فيه، وتشوّه مظاهره الجميلة وصوره الشّاعريّة الّتي قد يكون الشّاعر خلّفها مع سيفه الّذي تكسّر. وهذا الكيان الصّوريّ البصريّ الّذي استعمل فيه الشّاعر الإشارة إلى أشياء ذات دلالة

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 822.

رمزيّة تمثّلت في ذهن المتلقّي صور لمحسوسات يعرفها، لكنّ الشّاعر ألّفها تأليفًا مغايرًا، محقّقًا عنصرًا مهمًّا من عناصر بناء الصّورة البصريّة المحكمة، وهو الابتعاد عن المحاكاة الجافّة، لأنّها تعجز عن إبراز التّفاعل بين الإنسان والموضوع، ما يولّد الإحساس أنّ الذّهن يشترك اشتراكًا فعّالًا في تلقّي الفنّ وتذوّقه وذلك بما تنقله إليه الحواس [١]، ويدخل المتلقّي بعد الاستقبال الحسّيّ والوعي الذّهنيّ في استجابة لا شعوريّة تقود إلى قرار فكريّ، يحمل التّعاطف والانسجام الشّعوريّ مع المبدع كما في النّصّ أعلاه.

وختام القول في الصّورة البصريّة عند الشّاعر إنّه أدّى المدلولات المرادة وحقّق استثارة بصريّة بعيدة الأثر في النّفس؛ مستعملًا عبارات قويّة وإشارات فعّالة؛ ذلك أنّ مدار قوّة العبارة أو ضعفها هو قدرتها على تفعيل جوانب الاستدعاء والتّمثّل، وقدرتها على إيقاظ التّجربة الإنسانيّة[٢]، وهذا ما تحقّق للشّاعر بامتياز، ويكتمل ذلك بملاحظة "الفعل الصّوريّ الّذي يبدأ حركته منذ تخطيط الصّورة حتّى الإنجاز البنائيّ الصّوريّ التّام" [٣]. علمًا أنّ هذه نماذج من ديوان طافح بالحركات والضّوء والألوان لا يسع هذه الدّراسة استقصاء نماذجها كلّها، مع ملاحظة أولى أنّ الصّورة البصريّة دخلت في مقدّمة البنية الأساسيّة لقصائد الدّيوان كلّه.

ب الصّورة السّمعيّة

حضرت الصّورة الحسّيّة السّمعيّة في ثنايا سطور الدّيوان الشّعريّة، لكنّها لم تستطع أن تنعتق من زحام الصّورة الأخرى ولا سيّما الصّور البصريّة الطّاغية الحضور، وهذا لا يمنع أنّ بعض الصّور سبق فيها صدى الصّوت لمح البصر في مخالفة للطّبيعة، والصّورة السّمعيّة مثلها

([١]) ينظر: عبيد، كلود، **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر**، 75.

([٢]) ينظر: عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، 143.

([٣]) الدّليمي، سمير علي، **الصّورة في التّشكيل الشّعريّ**، 80.

مثل سائر الصّور الحسّيّة تنتزع من الألفاظ والتّعابير الدّالّة على حاسّة السّمع أو على صوت مسموع، فكلّ إدراك مسترجع هو صورة، ورغم حسّيّة الكلمات الّتي توصّل هذا الإدراك إلّا أنّها ترمز إلى معنى ما[1]، وتوحي بدلالة واسعة مفتوحة، ينطلق فيها المتلقّي باتّجاهات مختلفة ضمن عوامل تأثيريّة وإشاريّة داخل النّصّ وخارجه. وأكثر ما تكون الصّورة السّمعيّة مسموعة عندما تستعمل الألفاظ الدّالّة على أصوات عامّة، يقول الشّاعر:

"**الحمامُ الّذي غرّبا**

شافني واقفًا في المحطّة تحت صهيل المطر

غضّ طرفًا، وما قال لي مرحبا

ثم غنّى الرّحيل الطويل، وما أطربا"[2]

فالألفاظ الدّالّة على الصّورة السّمعيّة في هذه القطعة قسمان، الأوّل مسموعات "صهيل المطر، قال لي مرحبا، غنّى" والثّاني انطباع مرتبط بالمسموع "ما أطربا"، والملاحظة الأولى هي ما تؤكّده هذه القطعة من اختلاط الصّورة البصريّة بالسمعيّة، وحضور الأفعال البصريّة "شافني، غضّ طرفًا" وغيرها، لكنّ هذا الحضور يتأخّر خطوة ليعلو الصّوت بحضوره اللافت أمامه ويعلن عن نفسه بوضوح صارخ، يبتدئ بالصّوت الصّاخب الّذي يجعله الشّاعر لسقوط المطر، فهو يتصوّر أوّلًا الغيوم خيولًا ويجعل للمطر صهيلًا دالًّا على ذلك، وهو بعد أن تتهيّأ له هذه الصّورة ينقلها بتعبير يستعمل البنية الإضافيّة الموجزة "صهيل المطر" إلى المتلقّي الّذي يستحضر المطر في ذهنه ثمّ يستحضر صوته ويحاول أن يستمع إلى صهيل المطر، وهذه البنى التّركيبيّة

([1]) ينظر: اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة**، 71.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 793.

المصوّرة هي ما يقوم بإثارة المخيّلة عند المبدع والمتلقّي على حدّ سواء [1]، وقد يستغرب المتلقّي أن يكون صوت المطر صهيلًا أوّل الأمر، وما يلبث حتّى يحثّه استغرابه على تخيّل صوت المطر بأنواع هطوله، ثمّ يدرك بعد حين أنّ هناك ثمّة تشابه بين صوت سقوط المطر مع تسارع تصاعديّ، وبين صوت عدو الخيل مع تسارع تصاعديّ كذلك، والصّهيل من متعلّقات الخيول الصّوتيّة بينما العدو لا يدلّ على الصّوت ولذلك استعمل الشّاعر الصّهيل، وهذا ما قد يصل إليه المتلقّي بعد أن استفزته بنية العبارة المصوّرة.

ثمّ تتبع العبارات الآتية وتشترك في كونها دلالات على أشياء عامّة، فالحمام المغرّب مرّ بالشّاعر وما قال له مرحبًا، وجعل الرّحيل أغنية له، ويبدو أنّ الشّاعر يختلف مع هذا الحمام بسبب هجرته، ويحاول أن يمنعه من الرّحيل، فكانت ردّة فعل الحمام أنّه لم يحيّ الشّاعر "مرحبا" وجسّد الشّاعر المعنى "الرّحيل" في المحسوس "غنّى" لتكون كلّ خطوة في هذا الرّحيل كلمة من كلمات أغنية لم تطرب الشّاعر لخلافه المبدئيّ معها على ما يبدو.

وقد تؤدّي الصّورة السّمعيّة إلى حدوث صور أخرى، وهذا ما يعطيها أهمّيّة إضافيّة إذ صارت مفتاحًا لباب حاسّة ثانية، يقول الشّاعر:

"شجر البندق حيّاني

على درب الغيوم الرّاكضة

قهقه الرّعد على هام السّفوح الراجفة

قمت ناديتك فانزاح الوشاح

([1]) ينظر: عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، 298.

حُرقة خضراء في جوف الليالي الخائفة"[1]

تحتوي هذه القطعة على أربعة عناصر سمعيّة هي ثلاثة أفعال "حيّاني، قهقه، ناديتك" واسم مسموع "الرّعد"، والمثير للجدل بينها هو الفعل "حيّاني" فالتّحيّة تتّخذ أشكالًا مختلفة تتوزّع بين البصريّ والسّمعيّ، ومحلّ تفسير هذا الفعل المحسوس هنا هو خيال المتلقّي وطبيعة نفسيّته، فقد تنصرف مخيّلته إلى تصوّر أغصان الشّجر تتحرّك وتلوّح بالتّحيّة للشّاعر، وقد ينصت بخياله إلى صوت حفيف الأغصان وكأنّها تهديه تحيّتها، وكلا الصّورتين ممكن الحدوث في التّجربة الشّعريّة، بدليل حركة الغيوم الرّاكضة بفعل رياح قد تسمح بحركة الأغصان ملوّحة بالتّحيّة أو محتكّة ومصدرة صوتًا بها. ويضيف المناصرة إلى الصّورة الصّوتيّة معنى السّخرية واللامبالاة الظّرفيّة المكانيّة ويجعلها فاعلًا في أحداث المشهد الكلّيّ، وذلك باستعماله تعبير "قهقه الرّعد" فقد كان بإمكانه أن يقول: دمدم الرّعد، أو صرخ الرّعد، لكنّه آثر الفعل قهقه بدلالته الصّوتيّة المتردّدة في السّمع، وترك به المجال للرّعد أن ينفجر مرّات ومرّات متتالية تماثل الانفجار بالضّحك، إضافة إلى دلالة السّخرية بأنّ الرّعد يضحك ويقهقه غير مبالٍ بالشّاعر، وتحت تأثير هذه الصّورة تتولّد صورة سمعيّة أخرى هي "ناديتك" فيعلو بها صوته بالنّداء يطلب ذاته الأخرى بعد أن أفزعه صوت الرّعد، وتتدفّق الصّورة والدّلالة من هذا الفعل السّمعيّ بصورة بصريّة "فانزاح الوشاح" ويكون صوت النّداء بهذا هو الفاعل والأصل الّذي تفرّعت عنه واستجابة له الصّورة البصريّة. وقد تجيء الصّورة السّمعيّة مقطّعا قصيرًا مستقلًا لكنّه يشترك مع السّياق في أداء الرّسالة العامّة، يقول:

"مفروض إنّو صوت فلسطين

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 800.

يعلى فوق طاقيّات ها العسكر"[1]

فهذه الصّورة عبارة عن سطرين شعريّين في قصيدة من مقاطع يبدأ كلّ مقطع منها بقوله "مفروض"، ويلاحظ في هذه الصّورة أنّ المسموع فيها عامّ يحدّده المتلقّي بخياله ويحاول أن يربطه بالنّصّ دون أن يقطع بأنّه المقصود، ولكنّ ما يظهر واضحًا هو أنّه صوت الوطن، بمدلولاته المختلفة الّتي لا تنتهي، من هتاف شعبيّ خالد، أو أغنيّة وطنيّة، أو النّشيد الوطنيّ، أو موسيقى محليّة، أو أيّ صوت خاصّ بالوطن فلسطين يدلّ عليه ويرمز إليه، فهو بالنّهاية رمز مسموع للوطن فلسطين، وفي المقطع إيحاء بأنّ هذا الصّوت أطهر وأشرف ممّا تمثّله "طاقيّات هالعسكر" من شرف عسكريّ فيجب أن يعلو فوقها، وقد يفهم آخر أنّ على العسكر أن يقوموا بواجبهم اتّجاه فلسطين، ومهما يكن الفهم فإنّه يتّفق مع الوجهة العامّة في النّصّ وهي وضع الأمور في نصابها وحسب ما يفترض أن تكون عليه "مفروض إنو".

وتتّخذ الصّورة أقسى أشكالها عندما يقوم المبدع بتشويه العدم، مبالغة منه في تشويه الوجود، وهذا ما يجعل للتّعبير دلالة قويّة وأثرًا عميقًا، ويتحدّد مدى عمق هذا الأثر بمدى التّناقض الّذي تتضمّنه عمليّة التّصوير، فكلّما ازداد التّناقض أحدث استجابة عكسيّة واستجلب ردّة فعل رافضة أعنف، يقول الشّاعر:

"ربّما من وله العاشق نصطاد الأغاني

كي نداوي بحّة الصّمت المقيم

أو نعرّي سطح هذي الرّوح

([1]) المنلصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 885.

في غربتها الزّرقاء، أثناء الصّلاة

كي تنادينا إذا شاءت تراويد الشفاه

فلماذا طائر الوقواق مفتونًا يغنّي

فوق أجساد الشّظايا المطمئنّة"[1]

والعناصر السّمعيّة في هذا المثال "الأغاني، بحّة الصّمت، تنادينا، تراويد، يغنّي"، وتحمل كلمة "الأغاني" الدّلالة العامّة تشترك في ذلك مع كلمة "يغنّي"، وتبدأ معرفة دلالاتهما الخاصّة بالسّطر الثّاني في التّركيب المثير "بحّة الصّمت" فإن كان صمتًا فكيف سمع له الشّاعر بحّة؟! وتنفتح مع هذا الاستفهام الأبواب للتّأويل في مخيّلة المتلقّي، فإمّا أنّ الشّاعر أراد أن يعيب العيب ذاته، فجعل انعدام الصّوت "الصّمت" مبحوحًا، وفي هذا تعريض بالصّوت إن كان موجودًا فعيبه أكثر من البحّة. أو أنّ الشّاعر سمع ما كان أقرب إلى الصّمت في فحواه ولكنّه لمّا ظهر عابه ظهوره فجعل هذا العيب بحّة فيه، ولكنّ عزاء الشّاعر في هذا الصّمت أنّه يداري آثاره ويواسي ما يتركه من جراح في النّفس بأغاني عشقه وتعلّقه بوطنه، فهو يتألّم من صميم روحه على الصّمت المطبق المعيب حيال ما يصير إليه وطنه، في مقابل صورة طائر الوقواق العدوّ الّذي "يغنّي" على أشلاء الضّحايا وأجسادهم، وهنا يعتصر الألم نفس الشّاعر وهو يجد حقًّا انتصر له أصحابه بصمت مبحوح، وظلمًا يتشدّق بالغناء غير خجل من جرائمه وما اقترفه، فيأتي عشقه للوطن دواء لأوجاعه وسط هذه المفارقة الّتي يصوّرها الصّوت المسموع المتناقض، ويدلّل على عمق عشقه قوله في تتمّة هذه الصّورة الصّوتيّة "تنادينا تراويد الشّفاه" الّتي تعبّر عن حالة اشتياقه

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 807.

الجارف إلى صلاة في معبد الوطن، تجذبه إليها تراويد أولئك المعذّبين فيه الآن، والّذين يعلو صوت الوقواق مغنّيًا على مزق وجودهم.

والملاحظات العامّة حول الصّورة السّمعيّة أنّها جاءت مركّبة في بنية قصائد الدّيوان، وأنّها كانت إيحائيّة الدّلالة عميقة الأثر النفسيّ، ينفعل بها المتلقّي ويستجيب بعفويّة، فالصّور التّعبيريّة الإيحائيّة – في المنظور النّقديّ – أقوى بنية وأعمق أثرًا من الصّور الوصفيّة المباشرة [١]، وخير شاهد هو النّموذج الأخير الّذي بإيحاءات تناقضه يوصل الفكرة أفضل مرّات من وصف حال الواقع المرّ المتناقض، وللوصول إلى هذه التّحليلات فإنّ المتلقّي احتاج إلى تواصلين: الأوّل مع الطّبيعة والواقع ومادّته، والثّاني مع الصّورة المخيّلة في النّصّ الشعريّ [٢]، وبهذا تتحقّق الغاية النّفسيّة لهذه الصّورة الحسّيّة، ويتوفّر النّصّ على أبعاد دلاليّة إضافيّة تتيحها تعدديّة القراءة.

ت الصّورة اللمسيّة

إنّ ما يقوم به الشّاعر من إجراءات لا يتعدّى كونه عمل البسيط الممتنع، فهو عند تنظيره عمل إجرائيّ قابل للفهم، لكنّ تطبيقه يتطلّب الملكة والموهبة، فحقيقة ما يفعله الشّاعر هو أنّه يبرز ظاهرة ما أو مظهرًا محدّدًا، وعلى المستقبل لنصّه أن يدرك هذا البروز ويقف عنده بالتّحليل[٣]، وهكذا قد يكتشف جانبًا من الإجراءات الشّعريّة دون أن يهتدي إلى سرّ يمكّنه من تنفيذ مثلها، وفي هذا الجانب تجد الشّاعر يقدّم بعض الأوصاف المتّصلة بالجانب اللمسيّ الحسّيّ يعرفها الجميع، لكنّه يقدّمها في تراكيب خاصّة تكسبها الرّونق والجماليّة التّعبيريّة،

---

(١) ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 425.

(٢) ينظر: الإمام، عبادة، **جاستون باشلار جماليّات الصّورة**، 291.

(٣) ينظر: توفيق، سعيد، **الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظّاهرانيّة**، 113-114.

ويخوّلها القيام بالوظيفة التّعبيريّة التّوصيليّة، وهذا ما قصده النّقّاد ببناء الصّورة عبر التّوجّه إلى المألوف المحسوس وإضفاء سحر الجدّة عليه[١]، يقول الشّاعر:

تفعيلة تتردّد فوق الرّخام"

أحسّ بزغزغةٍ ثمّ غار الرّخام

غربلتْ سنواتي العجاف وقالت: حرام

غرفتي – سيّدي – باردة

سقف روحي جليد، سمائي نحاس ..."[٢]

يعرض المناصرة في هذا النّصّ وصفًا ظاهريًّا لامرأة جعلها بطل قصيدته "كلبة هذه السّيّدة" يملأها بالعتب عليها وإحساسه بتغيّرها معه، وتحمل هذه السّيّدة دلالة رمزيّة إلى الثّورة، ما يهمّ هنا هو ما تضمنّته هذه القطعة من بواعث حسّيّة لمسيّة، وهي "أحسّ بزغزغة، باردة، جليد" ومثل ما في الصّور السّابقة، تحضر صور حسّيّة أخرى إلى جانب المحسوسات اللمسيّة، لكنّها في هذا السّياق تقوم بالدّور المساعد، وفي هذا الجزء من النّصّ يستمع إلى خطوات السّيّدة على الرّخام وتتردّد في سمعه وسمع قارئه بالتّوصيل الحسّيّ صدى تفعيلة، وتبدأ الأحاسيس اللمسيّة من هنا حيث تستدعي هذه الصّورة السّمعيّة استجابة الشّاعر المنقولة بالتّلازم إلى قارئ النّصّ الّذي ينسجم معه في صورة لمسيّة "أحسّ بزغزغةٍ" حيث تسبّبت خطواتها باستفزاز جلد الشّاعر وتحفيزه فانتقل المسموع إلى قشعريرة ما تنتشر في جسد الشّاعر كما يوصل النّصّ، وبعد أن أشار إلى كبره في السّنّ وتقدّم العمر به "سنواتي العجاف" بشكل أقرب للمباشرة عاد ليوحي

---

(١) ينظر: عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، 180.

(٢) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 796.

بحالتها، وحديثه المباشر عن نفسه والإيحائيّ عن السّيّدة يكسبها القيمة في هذا النّصّ كيف لا وهي هدفه؟ ولكنّ حالتها لا تسرّه بل توحي إليه باليأس منها، فغرفتها الباردة يصاحبها سقف الرّوح الجليديّ، وهذه البرودة المتراكمة من المكان إلى داخل النّفس ترمز إلى غربة نفسيّة عميقة، وعدم انسجام للشّخصيّة مع الواقع الجديد بعد تلك السّنوات، وتأتي الصّورة البصريّة "سمائي نحاس" لتوحي بأنّ سماءها تلوّنت بلون الغروب المدلول عليه من لون النّحاس. ويلاحظ في هذا النّموذج ما قام به من مزاوجة تصويريّة حسّيّة تخدم الصّورة الرّمزيّة، فابتعاد الثّورة عن جغرافيّتها بالخروج من لبنان ووجودها بعيدًا عن الوطن هو مؤدّى "غرفتي باردة"، و"سقف روحي جليد" يوصّل بالإيحاء التّحوّل الفكريّ الدّاخليّ لتلك الثّورة، ما انتهى بها بعيدًا عن أهدافها وهذا سبب سوء علاقته بها الآن. والوصول إلى الإحساس بجماليّة هذا المقطع جاء عبر الإحساس بكيفيّة ظاهرة الزّغزغة والبرودة والجليد، وتسليطه الضّوء على هذه الأشياء المغفلة [1] بإدخالها في تعابير مركّبة من عناصر لغويّة بسيطة لكنّها في الوقت نفسه أدّت وظيفة إيحائيّة كبيرة. وقد يكون هذا العمل التّأمّليّ الّذي جاء بعد استجابة حسّيّة أوّليّة من المتلقّي هو ما دفع النّقاد لنفي الرّبط بين الفنّ واللاشعور؛ لأنّه يعطّل قدرة الفنّان ولا يعترف بها، وبه ينظر إلى الإبداع على أنّه نتاج طبيعيّ لا دخل للمبدع فيه [2]، ويمكن التّوفيق بين هذه الرّؤية ومقولة اللاشعور بأنّ الإبداع إنّما يحتاج إلى مستويات عدّة من العمل قبل أن يتكوّن في صورته النّهائيّة، إحدى مراحل هذا التّكوين هو نوم جزئيّاته لفترة ما في ذهنه يستعيدها لا شعوريًّا، ولكنّه ينظّمها وينتجها بقدرته التّأليفيّة ومهارته التّركيبيّة، وهذا ما يظهر في كثير من نصوص باحتوائها لكثير من خبرات التّجربة الواقعيّة في سطور قليلة، يقول:

([1]) ينظر: توفيق، سعيد، **الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظّاهرانيّة**، 52-53.

([2]) ينظر: مجاهد، مجاهد عبد المنعم، **فلسفة الفنّ الجميل**، 69.

"لقد مرّ الزّمان مقدّدًا برقاده الشّتويّ، هذا الشّيخ

من ثلج وسيفي لم يزل يا فتنة القيعان

يعانق من جواري الرّوم جيشًا من تواشيحي"[1]

تحتوي هذه الأسطر الثّلاثة على ثلاثة دوالّ لمسيّة "مقدّدًا، ثلج، يعانق" وتأتي هذه الصّور معبّرة عن حال الشّاعر الّتي ينسلخ عنها ويتحوّل بالخطاب من المتكلّم إلى الإشارة، ويستعمل بداية إشارتي "مقدّدًا، رقاده الشّتويّ" ليشعر بطول المدّة، والخبرة الأولى الّتي يوظّفها الشّاعر هي الخبرة الشّعبيّة، فكلمته "مقددًا" تشتهر في العاميّة المحليّة للدلالة على الجفاف والانكماش، والقارئ يقف عندها متأمّلًا لغرابتها في سياق نصّ فنّيّ، فتعمل على توصيل مدلولها إلى نفسه. أمّا العنصر اللمسيّ الثّاني "ثلج" فهو للإشارة على اندماجه في هذا الوسط الشّتويّ وأنّه لا يبالي بقسوة الشّتاء فقد تعايش معه حتى كأنّه من ثلج، وهذا الإيحاء يعدّ خبرة لغويّة في توظيف هذه الكلمة بعد حديثه عن الزّمان المنكمش لطول حالة الرّقاد الشّتويّ، وربّما قصد الشّاعر أنّ تلك الحالة الرّقاديّة المنكمشة لم تدجّنه ولم يخضع لها فهو من "ثلج". وتتجلّى الخبرة الثّالثة لدى الشّاعر في قوله "يعانق من جواري ..." والدّلالة العامّة لهذا السّياق أنّ سيفه الشّعر ما زال مشهرًا بأحلام انتصارات الماضي الّتي توحي بها معانقة السّيف لجواري الرّوم، وهذه الأحلام تحفظه من السّقوط إلى القيعان الّتي تستدرجه إليها ظروف الحياة والرّقاد الشّتويّ في الواقع المحيط به، وتعزّز هذه الصّورة اللمسيّة هذا المعنى العام بخصوصيّة الفعل اللمسيّ "يعانق" واتّصاله بالتّعبير عن حال المتآلفين، ما يشير إلى حالة الاعتياد والألفة لكنّ إضافتها إلى السّيف

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 803.

مع الخصوصيّة تحدث ردّة فعل حادّة في نفس المتلقّي، وتجعله ينظر إليه وإلى سيفه من منظار القوّة رغم مضيّ الوقت وتراكمات الزّمن.

وقد يرتبط الشّعور اللمسيّ في النّصّ بظاهرة تمسح الجلد كلّه ولا تخصّ أجزاء معيّنة من جسد المتلقّي بوساطة ما يوصّله إليه نصّ الشاعر، يقول:

"**حسّيت قبل القهر بدقيقتين وشويي**

رعشة حبّ، رعشة طيش

لكن ها القصيدي مترترا وزعلاني ومقهورا"[1]

فكلمة "رعشة" المسبوقة بالفعل "حسّيت" يوحي بانتفاضة القشعريرة الّتي انتابته قبل أن يكبحها القهر بحضوره الثّقيل، وتأتي هذه الإشارة في قصيدة حزينة يكشف عن حزنها بشكل مباشر لكنّها في نفسها هي الرّمز الموحي، و"رعشة" وحدها تحمل طاقة إيحائيّة تصف مدى تأثّره بحالة من الحبّ وطيش الأحلام قبل أن تفترس هذه الرّعشة حالة الحزن والقهر، بما أعاد الجسم إلى برود اللاحب واللاطيش مع القهر والحزن.

وخلاصة ما يمكن قوله عن الصّورة اللمسيّة أنّها حضرت في بنية القصيدة في ديوان لا أثق بطائر الوقواق حضورًا وظيفيًّا مساعدًا، وقد غلب عليها الشّعور بالبرد والرّعشة والقشعريرة، ما قد يؤكّد ما وصلت إليه صور سابقة من حالة اغتراب يعانيها في تجربته، أو أنّها قد تكون مفردات أساسيّة في رؤيته الشّعريّة، والرّؤية الشّعريّة هي الأفق الّذي يطلّ منه على المحيط، وتتميّز

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 886.

بالتّوحّد والانسجام معها[1]، فتكون بالمحصّلة دلالته على البرد انسجامًا مع محيطه الّذي يستغرب نفسه فيه فيسيطر عليه البرد غالبًا.

ث الصّورة الشّمّيّة والذّوقيّة

تظهر هاتان الصّورتان في أجزاء متفرّقة من الدّيوان، بحضور واضح للصّورة الشّميّة، وحضور محدود جدًّا للصّورة الذّوقيّة، إلّا إن كان قارئ سيؤوّل العنب الوارد بإلحاح في تضاعيف الدّيوان على أنّه صورة ذوقيّة، ما لم أجد مسوّغًا له مع الإشارات السّياقيّة الّتي صاحبت ورود العنب واتّجهت بدلالته إلى وجهات أخرى صوريّة بصريّة ورمزيّة وغيرها، وعلى أساس نظرة أنّ الواقع الشّعريّ يبدأ بالمحسوسات ويجد فيها مادّته الخام وينقلها الشّاعر بتصرّف موهبته وخبرته فيه[2]، فإنّ من الواضح جدًّا في هاتين الصّورتين أنّ الشّاعر اعتمد لهما الأسلوب الحسّيّ المباشر بذكر الفعل المختصّ في حاسّة الشّمّ "أشمّ" وبالدّلالة الّتي تتضمّنها بعض النّباتات العطريّة الّتي تدخل في غذاء الفلسطينيّ وشرابه، وهذا التّداخل بينها دفع إلى الجمع بينهما في هذا المحور، يقول الشّاعر:

"**الهدوءُ المتاح**

قام .... غازلني صدفة في بريد رسائله، شرحا

غربتي في بلاد تهبّ عليها رياحُ الصّنوبر

([1]) ينظر: عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، 177.

([2]) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 75.

لا يستجيب الصّنوبر، في طرقٍ، عطرُها فحفحا"[1]

تعتمد هذه القطعة في تصويرها على الخلط بين الذّهنيّ والحسّيّ؛ ما يفسّر على أنّه صور حلميّة يقظة متحرّرة من الزّمان والمكان تتنقّل عبرهما دون قيود، ولهذا قد يبدو عليها العشوائيّة والانعتاق من الضّوابط الموضوعيّة [2]، فبملاحظة الإشارة إلى السّكون الوقتيّ "الهدوء المتاح" يربط الشّاعر نفسه بهذا الهدوء الحاصل بينه وبين الحمام المهاجر، ويذكر أنّ فترة الهدوء هذه استغلّها الحمام ليبرّر هجرته في كلّ الاتّجاهات، وذلك أنّه في غربة تهبّ عليها رياح الصّنوبر، محمّلة برائحته المميّزة، ربّما للإشارة على قرب مكان غربته من الوطن الّذي تعمّر في أحراشه أشجار السّرو والصّنوبر وتمثّل هذه الشّجرة طبيعته الحرجيّة، أو ليشير هذا المغترب إلى حضور إشارات الوطن في غربته وعدم نسيانه له، ولكنّ السّطر الأخير يأتي جواب الشّاعر بتعبير نفسيّ أنّ الصّنوبر يغيب أثره في بلاد تفوح عطورها المصنّعة من دروبها فتحجب رائحة الصّنوبر الطّبيعيّة، وهذه الحالة الذّهنيّة للأخذ والرّدّ قام الشّاعر بتصويرها باستعمال العناصر الشّمّيّة الحسّيّة، فانتقلت بصفة مزدوجة إلى المتلقّي، وتقنيّة الحوار غير المباشر في هذه القطعة توحي بأنّ ما يقرأه المتلقّي ما هو إلا حوار لانفصام الشّاعر مع نفسه وتردّده بين الحاجة المادّيّة إلى الاغتراب، ونوازعه العاطفيّة إلى البقاء في الوطن أو قربه. وقد تكون اللغة عاملًا حاسمًا في إثارة الصّورة الحسّيّة، يقول الشّاعر:

"أراك تمصمص الأشياء فاترك للحساسين الّتي

تشقى لكي تصطاد أغنية من البابونج الأصفر

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 793.

([2]) ينظر: حسين، مسلم حسب، **جماليّات النّصّ الأدبيّ دراسات في البنية والدّلالة**، 45.

بقايا من دم الكرم البعيد النار في دير من المرمر

كأنّ نوافذ الأبراج قد بنيت من الصّوّان

لجامعةٍ على سفحٍ من الزّعتر"[1]

فالفعل "تمصمص" بهذه التّركيبة التّكراريّة القلقة تعبّر عن استغراق الفاعل جهده في الحدث، وهذا التّكوين المتذبذب صوتيًّا للفعل ينتقل إلى شعور المتلقّي فيحرك ذائقته، وربّما تحرّك اللعاب في فمه لمجرّد المرور على هذا الفعل الموحي، وينتقل الشّاعر بعدها ليضيف المذاقات الخاصّة المحمّلة بالطّيوب الطّبيعيّة والعبير الأرضيّ "البابونج الأصفر، دم الكرم، الزّعتر" وهذه المعطيات الحسّيّة يشترك فيها الشّمّ والذّوق، وإن كان ذلك في البابونج والزّعتر أكثر منه في دم الكرم الّذي يفسّره التّداول داخل نصوص الشّاعر أنّه النّبيذ، وهذا النّصّ العابق رائحة الطّيّب مذاقًا يجعل المتلقّي يستلطف هذه القطعة ويختزنها في أعماق داخله لتولّد لديه إحساسًا بدلالة الأصالة ولذّة المنتجات الأرضيّة وجمالها، والمتّصلة ببيئة الوطن وطبيعته، مع التّأكيد أنّ الباب الّذي أدّى إلى هذه القراءة هو طبيعة بنية الفعل "تمصمص"، فاللغة مهمّة في القراءة النّصّيّة لأنّها تفتح المجال للتّحوّلات من المادّيّة والحسّيّة إلى النّفسيّة والرّوحيّة[2].

"وساخت أرض عذرائي البتول

كلّما سالت مآقيها

تذكّرت الخليل

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 803.

([2]) ينظر: الإمام، عبادة، **جاستون باشلار جماليّات الصّورة**، 336.

فأشمّ الدّار، لو تشبهها، ثمّ أقول:

لست إلا حجرًا في قاع هذا الأرخبيل

أرقب الفضّة في الخصر النّحيل

أو أشمّ الزّعفران

قرب ساح المهرجان"[١]

ويقول:

"أشمّ الطّريق الّتي لامست كعبها،

وأشمّ الهواء الّذي شمّها في سماء الحقول"[٢]

يشترك المقطعان السّابقان بالتّعبير المباشر عن حاسّة الشّمّ، وظهورها محرّكًا أساسيّا لردّة الفعل الّتي تحرّض ما يعرف بـ "التّأمّل الانعكاسيّ" [٣]، فبعد أن يستقبل الشّاعر صورة الفعل "أشمّ" متعلّقة بمفاعيلها في التّركيب "الخليل، الطّريق، الهواء"، تنعكس هذه الصّورة في أغوار ذاته، ويبدأ بإسقاط المشاعر المصاحبة للتّعبير على نفسه، فحاسّة الشّمّ هنا لا تتعلّق بمشموم مادّيّ صرف، بل إنّ له دلالات أعمق وأوسع وأكبر من كلّ الحواسّ، ففي الحالة الأولى هي الوطن صراحة، وفي الحالة الثّانية هي مقدّسته الّتي تحضر وتغيب بتراوح في نصوص قصائده، لعلّ

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 814.

(٢) **نفسه**، 838.

(٣) توفيق، سعيد، **الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظّاهرانيّة**، 156.

مطلع المقطع الأوّل يدلّ عليها "وساخت أرض عذرائي البتول"، وبذلك فإنّ الشّمّ يأخذ قيمته من قيمة المشموم، تارة بالوطن وما له من أحاسيس وعواطف فيّاضة لدى كل إنسان وبطبيعة الحال المتلقّي، وتارة أخرى بتلك المقدّسة الّتي يشمّ متعلّقات بها تدلّ عليها "الطّريق، الهواء" من شدّة تعلّقه بها وإكباره لها وتقرّبه إليها، ولا تخرج سائر الصّور الشّميّة في الدّيوان عن هذا المنحى، وكذلك الصّور الذّوقيّة قليلة الحضور ثانويّة الدّور.

ج تراسل الحواسّ

ظهر المفهوم تراسل الحواسّ في النّقد الحديث معبّرًا عن قمّة التّصوير الحسّيّ؛ ذلك لما تؤدّيه صور هذا النّمط من أدوار مزدوجة تضمن فاعليّة توصيليّة أكبر، وتراسل الحواسّ هو إعطاء مدركات حاسّة ما صفات حاسّة أخرى [1]، الأمر الّذي يعني أن تتحوّل المحسوسات إلى موائع تعبيريّة تحت تصرّف الشّعراء يوجّهونها بالطّريقة الّتي يجدونها مناسبة، وأتاحت هذه التّقنيّة للشّعراء منفذًا تعبيريًّا جديدًا، وصف بأنّه كيمياء الكلمة يعمل فيها المزج والخلط الشّعريّ لتنتج مركّبات تعبيريّة زاخرة بالدّلالة [2]، وهذا العمل المزجيّ يحوّل الكلمات إلى تشعّب في الدّلالة بين الحاسّتين اللتين وقع بينهما التّراسل، كما سيتّضح في النّماذج الآتية، يقول الشّاعر:

"**أشعل الصّمت**

بالرّقص

([1]) ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 395. وزايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 78.

([2]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 75.

حتّى التّعب"[1]

يأتي تراسل الحواسّ في السّطر الأوّل، ودلالته الإيحائيّة هي إثارة الحياة في المكان، وإضفاء الحركيّة والحيويّة عليه، ولكنّ تكوين هذا التّراسل هو ما تجدر الإشارة إليه، فقد أوقع الشّاعر الفعل المادّيّ الخاصّ بحاسّتي اللمس والبصر على عدم مرتبط بحاسّة السّمع، فالفعل "أشعل" من لوازم النّار الّتي توفّر الحرارة لمسيًّا والضّوء واللون بصريًّا، والمفعول "الصّمت" هو دالّ يعني انتفاء الكلام أو عدم وجود الصّوت، وهذا من متعلّقات حاسّة السّمع، ويلاحظ هنا كيف أنّ تركيبًا بسيطًا بإسقاط فعل على مفعول استدعى ثلاث حواسّ لتعمل، وحرّض مستقبلات مختلفة لتعمل على إثارة النّفس، والملاحظ كذلك كثافة الأداء المعنويّ الّذي يوفّره التّراسل بين هذه الحواسّ الثّلاث، وهذا ما يحصل في سائر النّصوص المتراسلة الحواسّ، ما يثبت جدوى أسلوب تراسل الحواسّ في الصّور الشّعريّة الحسّيّة، يقول الشّاعر:

"قال نهر السّماء لها: يا ربيعيّة المشمش

البلديّ يفوح اصفرارًا

أذوق أذوق أذوق"[2]

يتجلّى التّراسل في هذه الأسطر بفعاليّة كبيرة، فالشّاعر يستعمل فعلًا يختصّ بحاسّة الشّمّ "يفوح" مع مدركّ حسّيّ لونيّ يتّصل بالبصر "اصفرارًا"، ولا يقف حتّى يعبّر عن نهمه بهذا المشهد بفعل يتعلّق بحاسّة الذّوق "أذوق"، وسلسلة هذه التّحفة الحسّيّة هي أنّ الشّاعر أراد أن يوحي بجاذبيّة لون المشمش المتّصل بوجدانه "البلديّ"، ولو جرى في ذلك بتقليديّة لقال: مشعّ، مضيء،

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 826.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 852.

فتظلّ الصّورة في محيط حاسّة البصر وإدراكها ولا يكون الشّاعر فعل شيئًا إلّا التّشبيه الخارجيّ، لكنّه باستعماله "يفوح" جعل للّون خاصّيّة الرّوائح وهي الانتشار الواسع والسّيطرة، فاللون مهما كان مشعًّا لن يتحوّل إلى ضوء ينتقل إلى مسافات بعيدة بخلاف الرّائحة الّتي قد تشمّ على البعد ومع وجود حواجز، وصفة السّيطرة هي أنّ إبصار اللون إراديّ يمكن أن يغمض عنه الإنسان عينه، بخلاف الرّائحة الّتي تتسرّب إلى الأنف دون إرادة الأنف وصاحبه، فهي تدخل إليه وتسيطر عليه، وهكذا يعبّر الشّاعر بهذه البنية المركّبة بإسقاط فعل على مفعول لا يلزمه عن مدى تأثير اللون عليه، وتغلغله في أعماقه، وتملّكه لمشاعره نتيجة ارتباطه الوجدانيّ كما سلف بالوطن، ثمّ يسلّط الشّاعر حاسّة الذّوق على هذا اللون مجازًا إلى المشمش نفسه، فيقوم اللون بوظيفة الحلية المغرية أو الاستدراج السّحريّ، كلّ هذه العناصر تخترق نفس القارئ ووجدانه خصوصًا عندما يقرأ "أذوق أذوق أذوق" بضمير المتكلّم فيكون داعمًا لتلك الحسّيّة المفعمة بالعواطف والآثار الشّعوريّة. وثمّة حقيقة أنّ الشّاعر في قصائده العاميّة اللغة لا يخرج عن الرؤية التّصويريّة ذاتها، يقول:

"**كان النّهر بيشمّ ريحة علق**

بشفافو الحمر"[1]

معروف أنّ العضو المختصّ بحاسّة الشّمّ هو الأنف، أمّا الشّفاه فهي تتعلّق بحواسّ الذوق واللمس والسّمع، فالذّوق أنّها جزء من فم الإنسان ودالّة عليه، واللمس أنّها تستجيب بجلدها للمؤثّرات الحراريّة وللملامس المختلفة، أمّا السّمع فهي عضو من أعضاء النّطق ويصدر بالاستعانة بها بعض أصوات اللغة والصّفير وغيره، لكنّ الشّاعر هنا يجعلها تشمّ وهذا لإضافة

(1) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 889.

دلالة اللصوق والتّداخل المباشر الّذي لن يتوفّر في حال شمّها شمًّا عاديًّا، فالرّائحة تدرك عبر المسافة بالأنف، لكنّ إضفاء حاسّة الشّمّ على الشّفتين يستلزم الاقتراب واللصوق فيجتمع في هذه الدّلالة ما لا يمكن أن توجده حالة شمّ مادّيّ محسوس طبيعيّ، هذا عدا عن استحضار لون الشّفتين كما في القطعة الّذي يستثير حاسّة البصر إضافة إلى ما سبق. يقول الشّاعر في قصيدة أخرى:

"بيروت عاصفة ضو في كوانين

وروحي معفّرا بتراب خماسين

زيّ الوجع،

مزروع في الموّال"[1]

تحتوي هذه القطعة على تراسلين للحواسّ، ففي السّطرين الأوّل والثّاني يجعل الشّاعر للضوء عاصفة، ويخبر عن روحه المعفّرة، وهذا التّراسل ليس بين الحواسّ والتّصوّرات الذّهنيّة، فالعاصفة ترتبط بالرّياح المدركة حسّيًّا بلمسها للجلد أو سماع صوتها، وإضافتها إلى الضّوء يدلّ على كثرة هذا الضّوء وانتشاره وسطوعه وكثافته كما هو الحال مع رياح العاصفة، وفي التّعبير الثّاني يجد الشّاعر طريقه إلى النّفس بصورة عميقة المدلول، فوصف "معفّرا" ينطبق على بشرة الجسم أو الثّياب وهذا مدرك حسّيّ لمسيّ أو بصريّ لكن كونه لذات الشّاعر فهو يدركه بالحاسّتين، أمّا الرّوح فهي وجود لربّما ليست هناك أيّ تصوّرات عنه، وهذا التّركيب يوحي بدلالة الوجع الّذي يعانيه الشّاعر وذكره صراحة "زيّ الوجع"، بما تركه الزّمان وحوادثه على نفسه

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 895.

وروحه من تراكمات وآثار تماثل تعفير الجسد بالتّراب الخماسينيّ الحارّ. وقول الشّاعر "زي الوجع مزروع في الموّال" فيه تراسل بين حاسّتي اللمس والسّمع، فالموّال عنصر مسموع وهو نمط من الغناء الشّعبيّ، أمّا الوجع فإحساس لمسيّ جسديّ عامّ، وزراعة هذا في ذاك نقل له عن صفته، وهذا التّراسل يجسّد واقع الأغنية الشّعبية الفلسطينيّة الّتي تحوّلت – في كثير منها – إلى سلسلة من الآهات والأحزان وأنهار من الدّموع، أو صرخات من الغضب والشّكوى والتّعبير عن القهر، نتيجة ما تعرّض له الشّعب الفلسطينيّ في تاريخه المعاصر. ولم يكن التّراسل في الدّيوان لافت الحضور إلّا أنّ الشّاعر وظّفه في أكثر من نصّ توظيفًا جيّدًا ومعبّرًا.

وخلاصة القول في بنية الصّورة الشّعريّة في ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" إنّها كانت تتركّز حول الصّور الحسّيّة وتتصدّرها الصّور البصريّة بعناصرها المختلفة، وعملت هذه الصّور على إثراء النّصوص عبر تواصلها مع المتلقّي بقنوات الحواسّ الّتي تصبّ في المخيّلة، حيث تقوم بدورها بإعادة بناء النّصّ وإعادة إنتاج الدّلالة، وذلك وفقًا لعوامل مختلفة منها استعداد المتلقّي النّفسيّ، ووقت تلقّيه للنّصّ، وثقافته واطّلاعه وميوله الشّخصيّ ونوازعه الدّاخليّة [1]، وقد حقّقت هذه الصّور الحسّيّة دلالاتها بإثارة استجابة المتلقّي استجابة ثنائيّة: حسّيّة ونفسيّة، إضافة لتوفيرها عنصر المفاجأة والتّعجب وإثارة الفضول بإبراز غير المتوقّع أو غير الملتفت إليه [2]، وهذا بالتّحديد ما يكسب أيّ عمل أدبيّ قيمته ويجذب القرّاء إليه ويشجّعهم على الاستمرار في تلقّيه، ومواصلة البحث عن أسراره.

([1]) ينظر: مجاهد، مجاهد عبد المنعم، **فلسفة الفنّ الجميل**، 72.

([2]) ينظر: القرطاجنّيّ، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، 80.

ثانيًا – الرّمز

أصبحت ظاهرة الرّمز جزءًا بارزًا من بنية التّعبير الشّعريّ، يمكن التّعرف إلى هذه الحقيقة بقراءة أيّ من دواوين كبار الشّعراء المعاصرين بمن فيهم الشّاعر عزّ الدّين المناصرة، وقبل الدّخول إلى تناول أهمّ الرّموز الّتي استعملها الشّاعر في ديوانه، لا بدّ من الوقوف على ملامح عامّة حول ظاهرة الرّمز، بتوضيح مفهومه وبنيته الدّاخليّة وغيرها من الملحوظات الفنّيّة.

والرّمز الّذي يختصّ به البحث هو الرّمز الأدبيّ، وباستشفاف المصطلح من الخارج تتجلي حتميّة حصر هذه الظّاهرة داخل النّصوص الأدبيّة، ثمّ البحث عن عناصر دالّة داخله ذات تكوين داخليّ خاصّ تؤدّي وظيفة إيحائيّة، ولكيلا يطول التّحليل؛ فإنّ الرّمز الأدبيّ "أساسه اكتشاف نوعٍ من التّشابه الجوهريّ بين شيئين اكتشافًا ذاتيًّا غير مقيّد بعرف أو عادة، فقيمة الرّمز الأدبيّ تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج" [1]، ويلاحظ المحلّل لهذا التّحديد للرّمز الأدبيّ أنّ ثمّة علاقة بين شيئين، تتّسم هذه العلاقة بالجوهريّة والعمق، وأنّ هذه العلاقة يكتشفها الأديب المبدع دون الخضوع لأعراف لغويّة أو عادات تداوليّة، ومن جانب آخر فإن المتلقّي يكتشف هذه العلاقات داخل الأعمال الإبداعيّة، والملحوظة الأخيرة هي أنّ طاقات الرّمز تنبعث من داخله ومن كيانه الصّغير الحجم ماديًّا في الكلمات والتّعبيرات البانية للنّصّ الأدبيّ، وتتوضّح هذه الرّؤية أكثر بمعرفة أنّ كلّ رمز أدبيّ له جانبان لا يمكن الفصل بينهما: جانب محسوس دالّ، وجانب معنويّ هو المدلول [2]، فمثلًا إذا نظر شخص ما إلى (المفتاح) على أنّه رمز فالجانبان هما الصّورة الماديّة للمفتاح، وما يحدّده سياقه من صور معنويّة كأن ترمز إلى العودة عند شخص فلسطينيّ مهجّر، وهذا ما عناه عدم الفصل بين المحسوس والمعنى في الرّمز،

([1]) أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، 37–38.

([2]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 106.

فبداية الدّلالة الرّمزيّة تبدأ من الخصائص الماديّة وارتباطها بالخبرات القديمة والتّجارب الّتي تمّت معايشتها، ولا يعني هذا الرّأي أنّ الرّمز يحتفظ دائمًا بدلالته الماديّة، بل ربّما تنشأ رمزيّته بالتّخلي عن المدلول الماديّ في مقابل ترجيح المدلول المعنويّ دون أن يلغى الحسّيّ في وجوده[١]، ومثال ذلك أنّه لو رمز بالسّفينة إلى النّجاة فإنّ عليها أن تتخلّى عن طبيعتها الماديّة المختصّة بالبحر، وأن تنسجم مع كلّ أشكال المواقع، ومع كلّ ما قد يتعرّض لها راكبها، وإن كان منبع الدّلالة على هذا الرّمز هو حملها للنّاس في البحر وحمايتهم من الغرق، وتجد هذه الدّلالة جذرها في قصّة نوح – عليه السّلام – الأمر الّذي يقود إلى القول إنّ من متطلّبات الرّمز أن يكون له معنى في ذاته، ودلالة تستند على أصل اجتماعيّ أو إنسانيّ وتكون قيمة الرّمز في هذه الدّلالة الأصيلة[٢]، ما يمكن تسميته بمرجعيّة الرّمز سواء أكانت في خبرة الإبداع أو مهارة التّذوق والتّلقّي.

وليست كلّ كلمة دالّة دلالة ما غير دلالتها الظّاهرة تشكّل رمزًا، فتوظيف الرّموز الأدبيّة ليس اعتباطيًّا، وإنّما للشّاعر وقدرته الفنّيّة أثر كبير على تحويل هذه الدّوالّ إلى رموز في سياقات وظروف يحدّدها هو نفسه، "فعندما يستعمل الشّاعر كلمات مثل (البحر، الرّيح، القمر، النّجم، إلخ) فإنّه يستخدم عندئذٍ كلمات ذات دلالة رمزيّة، وربّما كانت بعض هذه الدّلالات – على الأقلّ – مشتركة بين معظم النّاس، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوّة التّأثير الشّعريّ ما لم يحسن الشّاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرّمز، وما لم يضف أبعادًا جديدة هي من كشفه الخاصّ" [٣]، وهذه الرّؤية الفنّيّة تؤكّد الفكرة السّابقة وتضيف إليها عنصر الخلق

---

(١) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 113-113.

(٢) ينظر: فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 306.

(٣) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 198.

الإبداعيّ الّذي على الشّاعر أن يقوم به، بإضافة لمسته الخاصّة على تلك الدّوالّ العامّة ليتحقّق فيها مفهوم الرّمز وقوّة أدائه الإيحائيّ والشّعريّ، وتقود هذه الفكرة إلى الحديث عن الرّمز ضمن السّياق الّذي قد يكون سببًا لهذه الجدّة والخصوصيّة في الرّمز لدى الشّاعر، وهنا يشترط في هذا السّياق أن يبتعد عن اللغة البيانيّة والنّبرة الخطابيّة واستعمال لغة موحية قريبة إلى النّفس [1]، فالبيان بحضوره الثّقيل يدخل رهبة في نفس المتلقّي تعزله عن النّصّ، والخطابيّة بصداها الجهير تحدث ضجيجًا داخليًّا لدى القارئ يمنعه من سكون التّأمّل لجماليّة الرّمز وإيحاءاته، وتقلق الانسجام المؤدّي إلى استشراف النّصّ واستكشاف مكنوناته.

ويلزم الشّعراء ضمن هذه الشّروط التّوظيفيّة أن يعملوا باستمرار على تطوير رموزهم، وتنويع مجالاتها، والاتّجاه إلى كلّ الأبعاد الاجتماعيّة، وإلى كلّ المشارب الفكريّة والنّزعات الإنسانيّة للتّزوّد منها بموحيات رمزيّة جديدة تمنع قتل الظاهرة الرّمزيّة، الأمر الّذي نجح في منعه إلى حدّ ما الشّاعر عزّ الدّين المناصرة بتوظيفات جديدة تأتي قراءتها، وإلّا "فإنّ التّكرار – بخاصّة في مجال استخدام الرّمز – قد أوشك أن يعلن إفلاس الشّعراء وإفلاس التّجربة" [2]، وضياع هذه التّجربة يعني خسارة رافد دلاليّ حافظ على كثير من النّصوص والشّعراء وحماهم من جفاف العبارات وقلّة حيلة الكلمة، ولكي يقف الشّاعر على خصوصيّته الرّمزيّة وتجدّده في الصّيغ؛ حريّ به أن يتابع سلوك تلك الدّوالّ الّتي اختارها رموزًا، ومقياس صلاحيّتها الرّمزيّة مرتبط بمدى قدرتها على التّأثير في المتلقّي وإثارة انفعاله، وتظلّ الكلمة محافظة على رمزيّتها ما دامت على هذا الحضور النّفسيّ لدى القرّاء، وتصبح كلمة عاديّة في حال العكس [3]، وربّما تعدّ تداوليّة هذا

([1]) ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 396.

([2]) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 195. وينظر: أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، **123**.

([3]) ينظر: فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 306.

الرّمز الّذي ابتكره الشّاعر هي المؤشّر على حفاظه على الخصوصيّة، فانتشاره يعني انكشاف أمره وتحوّله إلى دلالة معهودة وإشارة مبتذلة بكثرة الاستعمال على مستوى واسع.

وينقسم توظيف الشّعراء للرّمز على طريقتين، تتعلّقان بمدى حضور الرّمز الواحد في النّصّ الأدبيّ، وصلته الجوهريّة بالنّصّ بكامله، فهناك نوعان من الرّموز: كلّيّة أو جزئيّة، فهي إمّا أن "تمثّل أطرًا عامّة تستوعب الرّؤية الشّعريّة في كل قصيدة من القصائد أو توحي ببعد واحد من أبعاد الرّؤية الشّعريّة" [١]، ومثال الرّمز الكلّي عند الشّاعر عزّ الدّين المناصرة هو رمز الحلزون في قصيدة "ابتسامة مضيفة"[٢]، حيث يظهر الحلزون بصفته الرّخويّة مراوغًا مخادعًا يحتال على اجتذاب الشّاعر إليه بابتسامته البلاستيكيّة المستعارة مثل الابتسامة الوظيفيّة للمضيفات، دلالة على الاحتلال الّذي يحاول جرّ الجميع إلى حبائل التّطبيع معه والقبول به أمرًا واقعًا وإن كان مقرف الوجود في نفسيّة الكثيرين، الرّمز الّذي يصعب الوقوف عليه في هذا الإطار لاستغراق النّصّ وحده لمساحة كبيرة عدا عن تحليله، لكن يمكن الرّجوع إلى القصيدة المذكورة وتبيّن هذه الدّلالات في رمز الحلزون الّذي تنبني القصيدة عليه.

وتجدر الإشارة قبل التّفرّغ لقراءة رموز الشّاعر وتحليلها إلى العناصر الّتي ينبغي التّركيز عليها في تحليل أيّ رمز شعريّ، فمع أنّ الرّموز متنّوعة البنى مختلفة الدّلالات متباينة المصادر، إلّا أنّها تظلّ رموزًا تخضع لما يخضع له الرّمز الأدبيّ، وأهمّ ما يلزم القارئ أن يقف عليه في الرّمز بعدا "التّجربة الشّخصيّة، والسّياق الخاصّ" [٣]، والتّجربة الشّخصيّة تعني ما أحدثه الشّاعر وأدخله الشّاعر على دلالة الرّمز برجوعه إلى خبرة أو معايشة لخبرة بشكل مباشر أو

---

(١) زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 118. وينظر: اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة**، 75.

(٢) **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 41.

(٣) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 199.

بالتّعرّف والاطّلاع، والسّياق الخاصّ هو الموجّه لتلك الأطر النّظريّة للدّلالة المقروءة في أيّ رمز، يجب أن تلتزم هذه الدّلالات حدوده وتنسجم مع مجرياته. وقد استلهم الشّاعر عزّ الدّين المناصرة رموزه من مصادر مختلفة فيما يأتي بيانها مع الأمثلة:

أ -الرّموز التّراثيّة

يشكّل التّراث دعامة أساسيّة في قصائد الشّاعر، وقد وظّفه بأشكال منوّعة من أهمّها الرّمز، الظّاهرة التّراثيّة عنده اختصرها النّقّاد بالحديث عن ""شيوع القصيدة الرّعويّة في شعره" [1]، هذا المفهوم الّذي يبيّن التصاق الشّاعر بالأرض وطريقة معيشة فلّاحيها، وتشرّبه لثقافة ذلك المجتمع البريء من مظاهر التّكلّف والتّعقيد، فمجرّد ذكر الرّعي يعني هواء طلقًا وبرّيّة تحتوي النّباتات والحيوانات الأليفة، إضافة إلى بيئة العاملين في هذا المجال مما يصاحب عملهم من غناء للتّسلية وأقاصيص وحكايات تقطع بهم الوقت، عدا عن عملهم الموازي بالزّراعة لتأمين مصدر إضافيّ للحياة، وتنطبق هذه المواصفات على مجتمع الشّاعر الأوّل الّذي عاش فيه في قريته بني نعيم، وتنطبق على المجتمع الفلسطينيّ الرّيفيّ الطّابع إلى نحو ثلاثين أو أربعين سنة ماضية.

وقد تناولت دراسة بعنوان "الرّموز التّراثيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة" هذه الرّموز محلّلة في عموم الأعمال الكاملة للشّاعر، وقد تطرّقت لخمسة رموز وجد مثلها في ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" دون أن تعرض لأيّ مثال منه، هذه الرّموز هي: مريم، عيسى، أيوب – عليهم السّلام – امرؤ القيس، جفرا [2]، والواضح أنّ الباحث قد جعل الرّموز الدّينيّة مظهرًا من مظاهر التّراث،

([1]) التّميميّ، حسام، **تجليّات جفرا في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح، المجلّد 15، 2001م، 314.

([2]) ينظر: الياسين، إبراهيم منصور، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد3و4، 2010م، 259 – 284.

الأمر الّذي لا تتّفق معه هذه الدّراسة، فارتباط التّراث بالإنسان يجعله مختلفًا عن الرّمز الدّينيّ الّذي هو جزء من علاقة بين الإنسان والله.

واستقى الشّاعر رموزه من مستويات مختلفة من الحياة الرّيفيّة الرّعويّة إن جاز التّعبير، فاشتقّ من النّباتات والطّيور والحيوانات والأشخاص والأغنية الشّعبيّة رموزًا أغنت شعره بثروة إيحائيّة، وباستثناء الأشخاص الّذين أوغلت رموزهم في القدم فإنّه ظلّ يتنقّل ضمن بيئته المحلّيّة مرمّزًا وكان عمله على النّحو الآتي:

١ **النّباتات:** يصل قارئه دون تفكير عميق إلى أنّ شجرة العنب (الدّالية) مثّلت خصوصيّة كبرى لديه، إضافة إلى دخول نباتات أخرى في الإطار الرّمزيّ، أمّا العنب فهو الظّاهرة النّباتيّة الأولى عنده، بكرومه وأشجاره وثماره ونبيذه، غير أنّ "الدّالية" كيان خاص يملك الشّاعر ويأسر عواطفه فيظهرها في دلالة رمزيّة عميقة، يقول:

"**هل أكلّم دالية الرّوح، كي أنفخ الرّوح قبل الوهن**

أنا الكرمليّ الّذي صاغ هذا الفضاء الرّصين

أسافر في لجّة البحر كي يهدأ الآخرون

لأشعل جمرًا على رأس بوّابة البحر كي يقبل المتعبون"[١]

يتحدّث المناصرة في هذه القطعة عن عمله الفدائيّ الّذي يبدأه بالغربة، فبينما هو يعاني صراعًا في "لجّة البحر" ينعم آخره العدوّ حيث كان يفترض أن يعيش هو "كي يهدأ الآخرون"، هذا الخروج القسريّ وإن جاء بصيغة "أسافر" فإنّه يشكّل محطّة الانطلاق لعمل إنسانيّ في

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 867.

صيغة وطنيّة، فهو يقف على رأس بحر الغربة ويوقد جمرة شعره وفكره ليقبل إليها المتعبون من هذه المعاناة، فتكون لهم منارة يستريحون إليها ويهتدون بها.

ويأتي مكان الدّالية من كلّ هذا في الصّدارة، فهي "دالية الرّوح" ووظيفتها "أنفخ الرّوح"، حيث جعل الدّالية في هذه القطعة رمزًا للقدرة والبقاء، فهي الّتي تمدّه بأهمّ ما يحتاجه للبقاء "الرّوح"، وهي مصدر قدرته على الاستمرار بطاقتها النّفسيّة الّتي يستقبلها بروحه، وقد يكون رأى في هذه الدّالية إلهه الخاصّ، ليس بمعنى الألوهيّة الحقيقيّة بل بمعنى التّزوّد الدائم بروحه المعنويّة منها، هذه الرّوح الّتي تمنحه القدرة على أن يقوم بوظيفته في إشعال جمرة فكره وشعره ليجتمع إليه المتعبون من أمواج الغربة وقسوة اللجوء. وتحضر الدّالية بدلالات مختلفة، مع أنّها تتّفق بجوهريّة هذه الدّلالة وعلاقتها بصميم وجود الشّاعر وبقائه مثل ما في المثال السّابق، ومثل ما في قوله:

"**سوف يقتسمون الهواء ولن يتركوا الميجنا يا حزين**

قلت: هل يتركون لك الدّالية؟!!!

نحن نسلُ المذابح من عهد عاد

فهل تلد النّائحات سوى نائحة"[1]

فهذا المقطع حوار قصير بين شخص يخبر الشّاعر عن بدايات مشروع السّلام الفلسطينيّ الصّهيونيّ في التّسعينيّات، وأنّ الأمور انتهت إلى قسمة كلّ شيء حتّى الحياة، ويذكر ضمن ذلك رمزيّة "الميجنا"، ولكنّ "الدّالية" تظهر على أنّها المحكّ عنده، فتجاوزه عن رمزيّة "الميجنا"

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 869.

الّتي تشكّل جزءًا من الأغنية الشّعبيّة الفلسطينيّة بما تمثّله من الهويّة والخصوصيّة المحلّيّة الفلسطينيّة، وانتقاله للحديث عن الدّالية يجعلها تخطف الأنظار والأفكار، ليلاحظ القارئ أنّها مربط الفرس في تفكير الشّاعر، وبيت القصيد في شعره، كيف لا وقد جعلها مصدرًا لحياته وباعثًا لوجوده في المثال الأوّل. والحقيقة أنّ الدّاليّة أصبحت جزءًا من المعطيات التّراثيّة لأنّها ارتبطت بعمق بحياة مجتمع الشّاعر الأوّل "الخليل"، وشكّلت علامة بارزة فهي الرّمز الثّاني للمدينة بعد الحرم الإبراهيميّ فيها، وثمّة ربط قداسيّ وثيق بين هذين الرّمزين، فالدّالية كانت وما زالت معطى ظاهرًا في حياة الخليليّ من أهمّ معطيات تراثه، "حيث تعيش هذه المعطيات التّراثيّة في وجدانات النّاس وأعماقهم تحفّ بها هالة القداسة والإكبار لأنّها تمثّل الجذور الأساسيّة لتكوينهم الفكريّ والوجدانيّ والنّفسيّ"[1]، فالشّاعر بوصفه إنسانًا خليليًّا ولد في ظلّ دالية، وترعرع في كرم عنب، وعاش من عطاء هذا الكرم، فتكون قد انغرست في داخله ونمت من أعماقه إلى أن ظلّلت روحه وصارت عنده رمزًا لمصدر الحياة وعنوان البقاء، يذكر قبل قفل صفحة العنب ورمزيّة داليته أنّه تردّد كثيرًا في بنية نصوص الشّاعر، لكنّه كان يأتي ضمن سياقات كثيفة لا تنعزل معها رمزيّته عن السّياق، إضافة إلى تمحور أكثر الدّلالات حول هذا المحتوى أو قريبًا منه، وسيلاحظ هذا الامتزاج للعنب بالوظائف الدّلاليّة المختلفة عند التّقدّم في القراءة والتّحليل لبنية هذا الدّيوان.

وإذا كانت "الدّالية" هويّة الشّاعر ومدينته يتميّزان بها؛ فإنّ الزّيتونة هويّة الشّعب الفلسطينيّ ورمزيّته الأكثر تجدّدًا، ترتبط بوجوده وحياته وبقائه، ترتبط بإنسانه وأرضه وهوائه وضوئه، لكنّه يوظّفها توظيفًا ينزاح قليلًا عن التّوظيف المعتاد حينًا، ويتحوّل عن الدّلالة المعهودة تحوّلًا كاملًا حينًا آخر، يقول:

([1]) زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 121.

"شجر الصّبر يمشي، عروقك زيتونة لا تلين.

– قلت: لن أنحني

بعد أن ذهب الطّازج فيك مع الرّيح

طقّي وموتي"[1]

ترمز الزّيتونة في هذه القطعة إلى الصّمود، الّذي يستجلب بدوره البقاء ويحافظ على الكيان، ويدعّم الشّاعر هذه الدّلالة برمزيّة أخرى هي "شجر الصّبر" فهذا النّبات رمز للتّحمّل والاستمرار فهو يعيش في البقاع الجافّة ولا يسقى بالماء بل يضرب جذوره متحاملًا للبحث عنه، ورغم قسوة هذه الظّروف فإنّه يطرح ثمارًا حلوة يحميها بأشواك تدفع طالبها إلى التّحدّي للوصول إليها، وبتعانق هذه الدّلالة مع دلالة الزّيتونة الأبيّة العصيّة على كسر الإرادة، المنتصبة باستمرار دفع الشّاعر إلى وصفها بقوله "لا تلين" في صيغة مضارعة تفيد أنّ هذا الوصف ملازم لها، مستمرّ فيها، كلّ ذلك أمام مغريات الحياة وتكالبها على الشّاعر في قصيدة عنوانها "كلبة هذه السّيّدة".

وتختلف دلالة الزّيتونة في سياق آخر، باستعمال الشّاعر لها في صورة من غير المألوف أن تظهر فيها، يقول:

"عاشق من نعاس

يدّعي أنه لا يحبّ المطر

يدّعي أنه لا يحبّ الجدائل

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 796–797.

منثورة في السّماء

يدّعي أنه صار زيتونة ناشفة"[1]

والتّحوّل في دلالة الزّيتونة هنا أنّه عكسها بالكلّيّة، فعادة ما يستعمل الشّعراء الزّيتونة قويّة متماسكة تقاوم عوامل السّنين، فهو يريد أن يصف حالة العاشق لأرضه وقد أصابه الخمول وارتخت عواطفه، فلم تعد تجذبه مواسم المطر الّتي تبشّر بالخير، ولا يحرّك مشاعره مشهد الأشجار والأعشاب النّامية "الجدائل منثورة ..." هذا العاشق الّذي هو "زيتونة ناشفة" استفرغت عطاءها واستسلمت لمصيرها وانحنت بجفافها، ليرمز بكلّ هذه المعاني الّتي تقود الزّيتونة عادة إلى المواقد للعاشق الّذي سينتهي به المصير للاحتراق والضّياع. ومثل هذا المثال هو ما يوضّح الفرق بين الإشارة والرّمز، فالإشارة واضحة إلى مظهر واضح، والرّمز إيحائيّ يعتمد على التّعبير العميق والقراءة ما وراء الكلمات [2]، باستقصاء دلالاتها واستخراج أبعادها النّفسيّة والوجدانيّة الّتي قصدها ورمز إليها.

تدخل النّخلة في التّركيبة الرّمزيّة النّباتيّة عند الشّاعر، مستعيدًا بذلك دلالاتها القديمة وقيمتها في حياة العرب الأوائل، حيث كانت تسمّى (عمّة العرب)، يقول:

"نخلةُ البدوِ، وشاحٌ ونشيدٌ رفرفا

كيف أغفيت على عوسج أطيافٍ ...

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 816.

([2]) ينظر: أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، 37.

وحمّيت الدّفوف"[1]

ترمز النّخلة في هذه القطعة إلى أمرين، الأوّل مادّيّ يفيده كونها "وشاح"، والرّمز المستوحى هنا هو دلالة الغطاء المؤدّى بالوشاح، فتكون النّخلة رمزًا على الغطاء والحماية للوجود العربيّ المرتبط بها، فالشّاعر يضيفها إلى "البدو" لتحمل خصوصيّتهم، والبدو في بيئة الشّاعر الكبيرة في المحيط هم عرب، وفي بيئته الضّيقة هم فلسطينيّون ينتشرون في جنوب مدينته الخليل وشرقها حيث قريته، ويتّصلون بالبدو في الغور الّذي يزرع فيه النّخيل على حدود الوطن على ضفّة نهر الأردنّ الغربيّة.

والمدلول المعنويّ الثّاني لرمز النّخلة يتحصّل من قوله "ونشيد رفرفا" والنّشيد يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمحتوياته الوجدانيّة والوطنيّة والعاطفيّة غالبًا، فيتّحد في مدلول رمز النّخلة الماديّ بالمعنويّ، ويصبح اتّصالها بتلك المفاهيم الفكريّة هو مصدر حمايتها وغطائها للإنسان والمكان العربيّ في وجدان الشّاعر وفي شعور متلقّيه، وورود النّخلة ضمن صيغة تصويريّة لا يحدّ من رمزيّتها، بل إنّ الرّمزيّة تتفرّع بتلك البنية التّصويريّة إلى دلالتين تمّ توضيحهما. ويغيّر الشّاعر هذه الدّلالة ويعمّقها في سياق آخر، يقول:

"يا صهيلًا غامقًا كالأرجوان

وحده النخل بعيدًا كان في بادية الرّوح

صليبًا من رخام"[2]

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 798.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 800-801.

يناجي هنا صدى صوت يرتبط بعاطفته وعمقه العربيّ، ويستعمل تقنيّة "تراسل الحواسّ" في تشكيل هذه المناجاة، فيلوّن الصّوت بلون أحمر غامق "كالأرجوان"، للدّلالة على حرارة هذا الصّوت وحرقة تسكنها المعاناة والغضب، ويبثّ بعد ذلك فحوى صوته العاطفيّ ويخبر عن "النّخل" الّذي في "بادية الرّوح" أنّه كان "صليبًا من رخام"، وهذا التّركيب المترابط يضع القارئ أمام رمزيّة فريدة، أول مكوّناتها ارتباط النّخل بروح الشّاعر بكونها موجودة في بادية تلك الرّوح، ثمّ يتبادر إلى الذّهن أنّ المقصود بالرّوح قد يكون الأرض العربيّة، وأخيرًا يأتي تعبيره "صليبًا من رخام" ليضفي الجزء المكمّل لهذه الرّمزيّة، فطبيعة جذوع النّخل خشنة وتبرز منها أجزاء جارحة مؤذية، ويتواصل في هذا الجزء مع الآية القرآنيّة في قوله تعالى:(وَلأُصَلِّبَنَّكُمْ في جذوع النّخل)[1] لكن بالمفهوم العكسيّ، فالنّخل مع أبناء هذا الشّعب العربيّ أملس لطيف الوجود جميل المظهر، في رمزيّة ملخّصها الالتحام والتّوحّد مع موجودات الوطن بالعاطفة والوجدان، ويأتي التّصوير الحسّيّ لتجاوز مظاهر القسوة الّتي قد تعيق هذا الاندماج الرّوحي وثيق العرى.

٢ -**الطّيور والحيوانات:** هي الجزء الثّاني من البيئة الرّعويّة الّتي نقلها إلى قصائده، وتنوّعت الحقول الدّلاليّة الّتي وظّف هذا الوسط التّراثيّ فيها، لكنّها كلّها جاءت تعبيرًا عن علاقة حميمة بين الشّاعر وتلك البيئة الّتي شكّلت ملامح شخصيّته، وتمسّك بها ولم يخرج من ثوبها؛ ولذلك تجده يتنقّل عبر التّاريخ والجغرافيا لينبّش عن تلك الكائنات الدّالّة، ويستدعيها إلى نصوصه ويضيفها إلى رموزه الموحية، يقول:

"فلماذا صار سقفًا دون سيلٍ

داسه الماشون في صدري غفا

([1]) سورة طه: 76.

طائر الفينيق في قاع نظيف !!

أيّها السّاقي، هوائي نشفا

ودهتْني فتنة الرّكض زمانًا للرّغيف"[1]

تتصهر في هذه القطعة الأسطورة مع الرّمز مع التّراث، إنّه "طائر الفينيق" الّذي يجترّه الشّاعر من تاريخ بلاد الشّام السّحيق ليبني له عشًّا في قصيدته، ورمزيّة "طائر الفينيق" ليست بصفاته في هذا السّياق، بل تتجلّى في وجوده بذلك القاع السّحيق الموصوف بقوله "نظيف" للدّلالة على خلوّ قاع الماضي البعيد من الغرباء عندما كان طائر الفينيق موجودًا، وهذا التّحليل يجعل هذا الطّائر رمزًا لهويّة البلاد، ولحقّ سكّانها ورثة وجود ذلك الطّائر، والإطار العامّ الّذي يتحدّث فيه الشّاعر هو شعره الّذي كان سيلًا مسقوفًا بالفكرة الوطنيّة، بقيت الفكرة ولكنّ السّيل تراجع بسبب "هوائي نشفا" والانشغال في "الرّكض زمانًا للرّغيف" ليصوّر الشّاعر همومًا حياتيّة وذاتيّة لن تغيّر في حقيقة الزّمان بتاريخه وواقعه شيئًا، وإن تغيّر الحاضر بزيف الانصراف عن فكرة الوطن والهويّة إلى مشاغل الحياة والذّات، وتأتي جماليّة هذا التّوظيف من مصادر مختلفة هي معًا منبع لذّة النّصّ بانصهار لغة الفنّ والثّقافة والفكر في إناء واحد [2]، هو الرّمز الشّعريّ، فالمظهر الفنّيّ للغة هو توظيف دالّ الطّائر في السّياق، والمظهر الثّقافيّ هو المعرفة بصلات الطّائر المكانيّة والزّمانيّة، والمظهر الفكريّ هو الوصول إلى فكرة الهويّة والانتماء إلى المكان بصرف النّظر عمّا يدور في الواقع. وينوّع الشّاعر الأزمنة الّتي يختار منها رموزه، ويعود بالقارئ إلى زمن الحروب الصّليبيّة، يقول:

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 799.

([2]) ينظر: لوتمان، يوري، **تحليل النّصّ الشّعريّ بنية القصيدة**، 152.

"ثمّ رنّ الهاتف المربوط بالصحراء

فارتجّ الجرس

فأتت صاغرةً هذي القوافل

ثمّ جاءت من تقاطيع الفضاء

بحماماتٍ زواجل

قمن كحّلن الليالي

فلماذا أيّها الدّرب التّعالي

لم أشأ أن أتخلّى عن سماء وتوابل

تلك يا غائبتي درب العيون"[1]

استعمل الحمام الزّاجل في منطقة فلسطين وبلاد الشّام ومصر بكثرة في فترة الحروب الصّليبيّة كما هو معروف، لتكون رسلًا للبريد وقد صعب التّنقّل الجغرافيّ بسبب الوجود الصّليبيّ العدوّ، والسّياق العامّ الّذي يدرج الشّاعر فيه رمز الحمام الزّاجل هو قصيدته "لا أثق بطائر الوقواق" حيث يعبّر عن رفضه للاحتلال وتمسّكه بكلّ ما يتّصل بالهويّة العربيّة، وهذه القطعة تشكّل بنية دراميّة تبدأ بتنبيه صوتيّ "الهاتف، الجرس" ثمّ حركة "القوافل" الّتي تأتي بخضوع لذلك النّداء، وهذه الصّورة تخبّئ وراءها معاني عميقة، فاستجابة القوافل لنداء الهاتف الصّحراويّ يعني تقديرها له، وانصياعها لإرادته، ثمّ يرمز الشّاعر إلى أخبار السّماء بقوله "حمامات زواجل" وكأنّه

---

(1) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 812.

الوحي يربط الأرض بالسّماء فتكون رمزيّة القداسة هي المغزى النّهائيّ لكلّ مفردات بنية هذا المقطع، والإشارة أنّه لن يتنازل بالتّخلّي عن "سماء وتوابل" تعزّز هذا الرّمز وأنّ مصدرًا مهمًّا من مصادر التصاقه بأرض الوطن هو صلتها بالسّماء، بينما تكون بقيّة المظاهر بمثابة توابل تعطي هذا الوجود المقدّس نكهة إضافيّة، ويختتم المقطع بحديثه إلى تلك الغائبة الّتي ترمز إلى الأرض المقدّسة ويقول لها إنّ هذه الدّرب بين الأرض والسّماء والجذور في الصّحراء هي درب العيون الحالمة ونافذة الأرواح بها على المديات الخفيّة المقدّسة، هذا الحديث يأتي حوارًا من الشّاعر إلى مخاطبته، لتخلص القراءة إلى فحوى ملحوظة مفادها "أنّ النّزعة الدّراميّة في شعر المناصرة جاءت ملازمة لتوظيفه التّراث" [١]، ذلك نتيجة العمل على توظيف التّراث في هيئة شخوص، أو إجراء الحوارات معها، أو جعلها محلًّا للصّراع الّذي هو بؤرة البنية الدّراميّة، وتتجلّى في القطعة السّابقة في أنه لن "يتخلّى عن سماء وتوابل".

ويوظّف الطّيور ليرمز إلى الآخر الّذي يدور معه الصّراع المصيريّ، العدوّ المتمثّل في احتلال يمارس كلّ أفعال الإجرام ليثبّت وجوده، يقول:

"طائر الوقواق يحتلّ ترابًا من ذهب

طائر الوقواق يحتلّ السّماء

طائر الوقواق يحتلّ الهويّة"[٢]

([١]) الضّمور، عماد عبد الوهّاب، **أثر إليوت في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 41، العدد 3، 2014م، 873.

([٢]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 807.

قد يكون هذا الرّمز هو الأهمّ في بنية الدّيوان؛ لأنّه رمز القصيدة الّتي حمل اسم الدّيوان عنوانها "لا أثق بطائر الوقواق"، والرّمز هذه المرّة يشترك فيه الحسّيّ بالمعنويّ، فثمّة تلازم بين حقيقة هذا الطّائر وما يفعله الاحتلال، فبعد أن ذهب الظّنّ إلى أنّ هذا الطّائر خرافيّ لا وجود له مثله في ذلك مثل "بلاد الواق واق" في الحكايات، تبيّن أنّ هناك طائرًا حقيقيًّا يحمل هذا الاسم، وبالتّعرّف على صفاته يظهر سبب رمز الشّاعر إلى الاحتلال به، فهذا الطّير موصوف بالدّهاء والخبث والمكر والخداع واللؤم وغيرها من الصّفات السّلبيّة؛ ذلك أنّه قبل أن يتزاوج يراقب طيرًا آخر أصغر منه حجمًا له فترة التّزاوج نفسها، ويقوم الوقواق بعد أن يضع هو والطّائر المستهدف البيوض بإخفاء إحدى بيوض الطّائر الضّحيّة، ووضع بيضته – أي الوقواق – مكانها، وعندما يعود الطّائر الضّحيّة إلى عشّه ينخدع بتلك البيضة، ويوليها العناية أكثر من بيوضه لأنّها أكبر منهم، فتفقس أوّلًا، وعندما يخرج هذا الصّغير يغادر الأبوان المخدوعان لجلب الطّعام، فيعمد إلى البيوض الأخرى ويلقيها خارج العشّ بدافع من غريزته الأنانيّة للبقاء، وإن كان ثمّة فراخ أخرى فإنّه يلقيها خارجًا كذلك فيقتلها، وهكذا يجد الأبوان المخدوعان نفسيهما أمام فرخ وحيد يسلّطان كلّ طاقاتهما على خدمته ورعايته، لدرجة أنّه قد يصبح أكبر منهما حجمًا وهما ما يزالان يخدمانه، وهو يستنزف مقدّراتهما بعد أن شرّد صغارهما وقتلهم، ووالداه الحقيقيّان يكونان قريبين للاطمئنان عليه وربّما حمايته وإرشاده، وهذا ما يسمّى علميًّا بالحضن الطّفيليّ [1]، وبالعودة إلى الوقواق وما يرمز إليه يظهر الاحتلال، الّذي زرعه الوقواق الكبير الاستعمار العالميّ في عشّ الطّيور الفلسطينيّة الوادعة المسكينة، الّتي انخدعت بأوهام السّلام والتّعايش، فالوقواق بمظهره الجميل يحاول في الحقيقة أن يسيطر على كلّ شيء، ويستأثر به لنفسه، في انتهازيّة واستغلاليّة

([1]) وثائقيّ: **حبّ الطّائر الأمّ وسرّ الوقواق**، الدّقيقة 9–22.
https://www.youtube.com/watch?v=gbLgyi5juec

وأنانيّة وإجراميّة لا نظير لها إلّا عند المحتلّ والوقواق. وتؤدّي معرفة هذه الحقيقة العلميّة إلى اكتشاف رمزيّة الوقواق، مع إضافة خطيرة على هذا الوقواق المحتلّ عند البشر "يحتلّ الهويّة" فهو يريد أن يتملّك عشّ الوطن ويطرد أهله منه ويدّعيه لنفسه من دون النّاس، ويستأثر بموارده ومقدّراته، بخلاف الوقواق الطّائر الّذي يغادر عندما يكبر ليمارس فعل أبويه من قبل.

إنّ من أهمّ المجالات الّتي يوظّف فيها الشّاعر الطّيور رموزًا هي الرّمز إلى أبناء الشّعب الفلسطينيّ خاصة، والعربيّ عمومًا، يقول:

"ثمّ حامت طيور الشّرقرق

في روضة الحرم

القدسيّ

الّذي من رحيق"[1]

ويقول:

"طار قلبي مثل دوريٍّ وحيد

يا غزالي كيف ولّعت قلوبًا من جليد !!

ثمّ سخسختُ من السّحر وغطّتني غيوم

من تباريح الليالي المقبلة"[2]

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 828.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 802.

هذه الطّيور الّتي تنتمي إلى البيئة المحليّة الفلسطينيّة تدلّ برمزيّتها على السّكّان المحلّيّين أصحاب الحقّ، ليقابلوا رمزيّة الوقواق الشّرير الطّفيليّ الدّخيل، وهو يستعمل هذين الطّيرين بالذّات ليكونوا رمزه الدّائم إلى الفلسطينيّ، الشّرقرق يمثّل الجانب القويّ المتحدّي الّذي لا يخاف الطّيور الأخرى، والآخر يمثّل الجانب الوديع الرّقيق المسالم لهذا الإنسان الفلسطينيّ، ويراوح الشّاعر بين استعمال هذين القناعين الرّمزيّين بناء على حاجة الدّلالة والسّياق إليهما.

ويلاحظ في المثال الثّاني استعماله رمزًا من بيئة الحيوان "يا غزالي" وهو مثل طيور هذين المثالين دلالة على سكّان هذه الأرض الطّبيعيّين وأصحاب الحقّ مثل أحقّيّة هذا الغزال وتلك الطّيور بهذه البيئة، والإشارة المفردة إلى "غزالي" تضافرها رموز أخرى مقاربة للدّلالة والمضمون، ويقول في سياق آخر صريح الدّلالة على هذه الرّمزيّة:" **المها يا ، بقيّة أهلي، سوالفهم أرجوان**"[1]، والرّبط واضح بين البيئة والتّاريخ من جهة جعل المها بقيّة من أهله، ثمّ وصفهم بقوله "سوالفهم أرجوان" ليحيل إلى الجذور التّاريخيّة للبلد والإنسان فيها وزمن الفينيقيّين وشغلهم في صبغة الأرجوان المعروفة.

ويعبّر ببعض الحيوانات الّتي من بيئته عن مدلولات رمزيّة تتماشى مع السّياق الوطنيّ تارة، وتنحو إلى الوجهة الذّاتيّة تارة أخرى، يقول:

"**حين ارتدتْ أرجوان الصّلاة**

كنت أركب مهري الجميل

لأرضعه خطبًا من حليب السّباع

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 852.

صفنت على جبلٍ رفض الانحناء وفتّشت عنه فضاع

لم يكن في المدى غير هذا الشّرقرق يصفع وجه المدى

الوحوش تحاصرني في ثقوب الحرم

وأنا سيّدٌ أشعلَ الكائنات ونام"[1]

تطفح هذه القطعة بالدّلالات الرّمزيّة، فيتحرّك من إحدى أعمق نقاط التّاريخ ويأتي بالأرجوان الّذي مرّ آنفًا، وينتقل بعد ذلك لركوب مهره ليسقيه خطبًا من حليب السّباع، خطب ليس لها من السّباع إلّا الحليب، ويبدو المهر في هذه القطعة رمزًا لشعره، الّذي حاول أن يحشوه بخطابات رنّانة في ظاهرها، فارغة في جوهرها، تتحدّث عن وطن يجلبه وهم سلام، وقد كثر التّنظير في فترة التّسعينيّات لذلك حين كان الشّاعر يخطّ هذا الدّيوان، وقف على جبل يرمز للموقف والمبدأ الّذي رفض الانحناء والخضوع للمرحلة، ونظر إلى مدى وطنه فرأى شرقرق شعبه يرفض هذا الوهم ويصفع المدى غضبًا، ثمّ ينتقل ليبيّن عوار تلك الخطب بحقيقة الواقع المرّ "الوحوش تحاصرني في ثقوب الحرم وأنا سيّد أشعل الكائنات ونام" بالتّعبير عن المحتلّ برمز "الوحوش" وقد سيطروا على قلب مدينته النّابض "الحرم" وقسّموه، والفلسطينيّ الثّائر الّذي أشعلت الفظائع بحقّه الوجود الإنسانيّ السّليم وكلّ وجود حيّ وغير حيّ "الكائنات" يعاني في ذاته هذا الطّارئ الجديدة على ثورته وغضبه بالرّكون إلى التّنازل والقبول بالواقع "ونام"، فيكون "مهري" ضمن هذه الرّؤية هو الوعاء الفكريّ عنده، الّذي حاول أن يجعله يتعايش مع المرحلة، وهذا الوعاء يكون عقل الإنسان العاديّ، أمّا الشّاعر فضميره ووجدانه وفكره هو الشّعر.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 867-868.

والإلحاح على توضيح رمز المهر جاء لاستعمله في أكثر من موضع؛ ولما له من دلالة ممتدّة في التّراث الشّعبيّ الفلسطينيّ، هذا التّراث الّذي "حمل أفكاره بكلّ واقعية وقرب من وجدان المتلقّي، ممّا جعل الفكرة أكثر اتّحادًا بالعاطفة، وحضورًا في الوجدان" [1]، من رمز الوجدان إلى المهر إلى الشّرقرق انتهاء بالوحوش، كلّها دوالّ تمسّ جانبًا من القارئ، وتحرّك وجدانه وعاطفه وتوجّه فكره في الوقت نفسه. ويدلّ بالمهرة على المرأة المحبوبة، وبهذه الدّلالة الرّمزيّة يضيف إليها صفات خاصّة يعنى بها، يقول:

"**مهرةٌ**

من غمام ملائكةٍ من حليب

حيث تومي بأسنانها أتوهّج تحت المطر

بعد ليل النّبيذ

ارتدت معطفًا من زبيب

وأنا من سيوصلها للفراش ومن

سوف يمسك عنّابها

ثمّ تشكرني بالوداع من النّافذة

مهرةٌ سمحةٌ لا تصدّ الحبيب"[2]

([1]) الضّمور، عماد عبد الوهّاب، **أثر إليوت في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 41، العدد 3، 2014م، 873.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 834.

فهو يرى هذه المهرة هابطة عليه من الغمام، وهي الّتي أثارته حتّى توهّج بالحبّ والحنوّ وهو واقف تحت المطر، والمهرة حين يرمز بها للمرأة تجمع لها صفات الجمال والفتوّة والأصالة والعراقة، ولا يشترط في الرّمز التّشابه الماديّ المحسوس بين طرفيه (الرّمز والمرموز إليه) وإنّما العبرة في الوقع المشترك لهما على الشّاعر والمتلقّي [1]، والبيئة العربيّة الّتي تتلقّى نصوص المناصرة تستحضر هذه المفاهيم الحسّيّة والمعنويّة في المهرة، ولكنّ صفة أخيرة في النّصّ تجعل القارئ يتساءل عن حقيقة هذه المرأة، وهي قوله: "مهرة سمحة لا تصدّ الحبيب" فمعروف عن المرأة العربيّة دلالها بنفسها حتّى على الحبيب، وعنفوانها وإباؤها، فيعود المتلقّي ليتأكّد من وجود العناصر الإنسانيّة في النّصّ "الفراش، عنّابها، تشكرني، الوداع من النّافذة"، ليعود الأمر ويشتبه عليه بقول قبلها "ارتدت معطفًا من زبيب" فهل قصده أنّها لبست ثوبًا حلوًا؟ ويمكن الخلوص من هذا التّفكير إلى نتيجة أنّ المرأة المرموز إليها بالمهر هي ذاتها رمز للأرض الّتي تتراءى للشّاعر في هذا الليل تحت المطر ذكرى جميلة يتمسّك بعنّابها الحقيقيّ وليس الأصابع البشريّة، ويعزّز هذا الفهم أنّه رأى هذه المرأة تطلّ عليه من الغمام فهي خيال، ثمّ أضاف معنى القداسة والعلويّة بإضافة الغمام إلى "ملائكة" وأكمله بمعنى النّقاء بقوله "من حليب"، وهكذا يصبح هذا الرّمز مركّبًا يمزج بين المهرة والمرأة والأرض مزجًا يدلّل على المعنى المشترك بينهم جميعًا: الأصالة، الجمال، تجدّد الفتوّة.

وآخر الرّموز المأخوذة من بيئة الحيوان هو رمز "النّوق"، حيث حضر مرّات عدّة لكنّه مثل رمز العنب متداخل بغيره معظم الأحيان، يقول:

"من يسمع همس الغابات الطّوليّة تفتضّ غشاء الأزرق

([1]) ينظر: أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، 39.

الأزرق في طبقات العطشى لحنين النّوق

أرحل في الأزرق نحو رذاذ الغربة"[1]

يشير بقوله "الأزرق" إلى السّماء، ويراه مآل التّغيّرات "أرحل"، لأولئك الّذين جعلهم "العطشى لحنين النّوق"، فحنين النّوق يسمعه النّاس ولا يشربونه، لكنّ الشّاعر يعود لاستعمال "تراسل الحواسّ" ليبيّن رمزيّة هذا التّركيب، وما يرمز إليه حنين النّوق هو عودة بيئة البلاد إلى ما كانت عليه، وشيء من الهويّة العربيّة للمكان، فالإبل وجود يرتبط بالعرب والجزيرة العربيّة بالذّات، واختيار "حنين النّوق" تحديدًا لأنّ حنينها متّصل بإنجابها الصّغار وحنوّها عليهم، ما يعني أنّها مستقرّة، فتنضاف إلى دلالة العودة إلى طبيعة البيئة دلالة الاستقرار، وتعبير "العطشى" قبل ذلك كلّه هو كشف لمدى الحاجة الرّوحيّة إلى تلك العودة وذلك الاستقرار، ينسجم هذا التّحليل مع وصف رؤية الشّعر بأنّها غاية في "التّكثيف والاكتمال" [2]، فهي في سطر واحد استطاعت مستويات دلاليّة مختلفة: تصويريّة في التّراسل، رمزيّة في حنين النّوق، وجدانيّة في الحالة العامّة المتآلفة من العناصر مجتمعة.

وتقف الدّراسة في قراءة رموز النّباتات والطّيور والحيوانات عند معطى مهمّ، هو أنّ الشّاعر ينطلق في تعبيره من الواقع والتّراث بوعي أو بغير وعي [3]، ويمكن قراءة لا وعي الشّاعر في رموز الدّالية والزّيتونة من النّباتات، وفي رمز المهرة والنّوق والمها من الطّيور والحيوانات، أمّا الجانب الواعي فهو في الوقواق تحديدًا حيث تظهر ثقافة الشّاعر ووعيه.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 870.

([2]) لوتمان، يوري، **تحليل النّصّ الشّعريّ بنية القصيدة**، 184.

([3]) ينظر: وادي، طه، **جماليّات القصيدة المعاصرة**، 61-62.

٣ **الأشخاص:** تحضر الشّخصيّات التّراثيّة من أزمنة مختلفة في قصائد الديوان، ولكنّ حضور أكثرها عابر في هذا الدّيوان، مثل شخصيّة كنعان الّتي يعدّ ظهورها الأقلّ في هذا الدّيوان حسب دراسة مختصّة فلم ترد إلّا مرّة واحدة[١]، والمقصود بظهورها الوحيد هو ظهورها بالدّلالة الرّمزيّة الكاملة، فقد أوردها أربع مرّات أخرى في إشارته إلى نفسه "شاعر كنعان، راهب كنعان" وإشارته للمكان "بحر كنعان، القدس أم كنعان" [٢] دلالة صريحة منه على هويّة المكان والإنسان في هذه الأرض، ولكنّ السّياق الّذي يرد فيه كنعان رمزًا سياق مزدوج الدّلالة، يقول:

"كانت صرخته الأولى

حفلًا أندلسيّ الألوان

لولادة كنعان

الولد الأزعر"[٣]

تتولّد الرّمزيّة المزدوجة من حضور رمزين معًا هما "أندلسيّ، كنعان"، وحضور هذين الرّمزين وجعل أحدهما ينبثق من الآخر يفيد مدلول ارتباط المصير وتشابهه بين الاثنين، فالأندلسيّون انتهى بهم المصير إلى أن يطردوا من ظلال الحضارة والمدنيّة الّتي بناها أسلافهم، ومثل ذلك كنعان الّذي يولد بنكهة أندلسيّة ليلاقي المصير نفسه، فقد انتهى الوجود الحضاريّ للكنعانيّين في أرض فلسطين بفعل بني إسرائيل الّذين استولوا عليها وأخضعوهم وخرّبوا إرثهم،

---

(١) ينظر: صلاح الدّين، بنان، **الحضور الكنعانيّ في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة المجمع، العدد 7، 2013م، 35.

(٢) ينظر: المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 812، 840، 880، 894.

(٣) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 846.

وهو بهذا المدلول يحذّر من مصير مشابه ينتظر وطنه في حال ظلّ أحفاد كنعان ونظراء الأندلسيّ على حالة جدّهم ونظيرهم، بالاستهتار والتّسليم والوداعة والانشغال عن أمر الوطن. وإذا كانت شخصيّة كنعان ظهرت مرّة واحدة فإنّ الأندلسيّ يعدّ جزءًا من معجم المناصرة لتوظيفه مرّات عدّة[١]، لكنّ دلالات التّوظيف هي واحدة في ذلك يشرحها المثال السّابق، وهي دلالات الهزيمة والانكسار والتّراجع والغربة.

وشخصيّة امرئ القيس هي واحدة من توظيفاته البارزة، لكنّها لا تظهر كثيرًا في هذا الدّيوان، مع أنّ لحضورها أثرًا معنويًّا كبيرًا، بل "لعلّ أبرز الشّخصيّات الّتي استدعاها المناصرة في شعره، ووظّفها توظيفًا جديدًا شخصيّة امرئ القيس"[٢]، يقول:

"يا خيول الثّغور

أعطني قوّة القلب كي أصهر الزّمهرير

أعطني قوّة الذّاكرة

كي أنادي امرأ القيس من قبره في البقيع

حيث أكمل هذا المساء هجائيّة للفرزدق أو لجرير"[٣]

يبدأ المقطع باستدعاء تراثيّ يعزّز استدعاءه المركزيّ، حيث يوظّف نداءه لخيول الثّغور" بوّابة للرّجوع إلى الوراء، بما ترمز إليه تلك الخيول الّتي كانت تحرس وترابط على حدود الدّولة

---

(١) ينظر: المناصرة عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق، 818و845.**

(٢) الياسين، إبراهيم منصور، **الرّموز التّراثيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد 3و4، 2010م، 266.

(٣) **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 864.

العربيّة الإسلاميّة وتحميها من الأعداء من قوّة وتحمّل وشجاعة، يستدعيها ليستمدّ من مثالها الطّاقة والقوّة للتّخلّص من برد الغربة "كي أصهر الزّمهرير"، ثمّ يصل إلى مركز دفئه الّذي يؤنسه في هذا البرد "كي أنادي امرأ القيس" فتكون هذه الجملة معطوفة على الّتي قبلها عطفًا ضمنيًّا وكأنّها تفسير لها، فيكون حقًّا امرؤ القيس مصدر دفئه، وهو لا يقف حتّى يخلع على هذه الشّخصيّة ثوب الإكبار والتّكريم "قبره في البقيع" المكان الّذي يضمّ قبور كبار الصّحابة وما يعنيه ذلك من مكانة في نفوس المتلقّين العرب المسلمين، ويوضّح الجزء الّذي يعنيه من امرئ القيس بقوله "حيث أكمل اليوم هجائيّة للفرزدق أو لجرير" فليس المقصود هو شعريّة امرئ القيس، وهجاؤه لشاعرين من كبار الشّعراء ما هو إلّا ردّ فعل على ما حوّلا الشّعر إليه من خصومات ومناقضات، لتكتمل بهذه الجزئيّة الرّمزيّة الكاملة لشخصيّة امرئ القيس البطل الباحث عن المجد والكرامة، في مقابل شخصيّة الفرزدق وجرير الباحثين عن الخصومات الجانبيّة والتّفاني لنيل المال من الحاكم، وبإسقاط هذه الدّلالة على الواقع يجد القارئ نفسه مندهشًا من فعاليّة هذا الرّمز ونفوذه إلى أعماق نفسه.

تنوّع اهتمام المناصرة بالرّموز، ولم يقتصر اهتمامه على إبراز شخصيّة امرئ القيس؛ بل حرص على إبراز رموز من ثقافته الشّعبيّة، و"لعلّ جفرا أكثر الرّموز الشّعبيّة توظيفًا في شعره"[1]، يقول:

"يا جفرتي

فلتكن حفرتي قربهم

([1]) التّميميّ، حسام، **تجلّيات جفرا في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح، المجلّد 15، 2001م، 316.

قرب درّاقةٍ

أو صنوبرةٍ

عند صفصافة الكرم"[1]

يخاطب المناصرة جفرا ويحدّد لها مكان حفرته قاصدًا قبره فيما يبدو، وإن كان هو سيذهب فإنّ شخصيّة جفرا ستبقى لتتولّى دفنه بعد أن خلّدها في شعره وانتشلها من الضّياع، وحافظ على كيانها الإنسانيّ وعالمها الجميل، كلّ هذه الرّموز لجفرا الّتي ترمز للمرأة أمًّا وأختًا وحبيبة وللوطن والثّورة[2]، يجعلها رمزًا متعدّد الأبعاد، تشترك هذه الأبعاد في دلالة واحدة هي العطاء والبقاء، أمّا العطاء فهو في شخصيّة المرأة موجود بطبيعتها في جميع أحوالها سواء أكانت أمًّا أم أختًا أم حبيبة، ودلالة البقاء هي من كونه هو الّذي صعد بها إلى هذه المنزلة وها هو يجنح إلى الرّحيل ويلقي إليها بوصيّته ما يعني أنّها امتلكت صفة البقاء، وثمّة دلالة في هذا المقطع يحسن الإشارة إليها هي مدى تمسّكه برموز وطنه "درّاقة، صنوبرة، صفصافة الكرم" حتّى عند موته يريد أن يدفن قرب جذورها، أو ربّما قصد العودة من الغربة ليدفن في تراب الوطن الدّافئ لجسده وروحه.

٤ **الأغنية الشّعبية:** ليس غريبًا أن يتشرّب الأغاني الشّعبيّة الفلسطينيّة، "فقد ترعرع الشّاعر عز الدّين المناصرة في ظلّ أسرةٍ تعنى بالشّعر الشّعبيّ عنايةً خاصّة، وكان لهذه البيئة

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 821.

([2]) ينظر: التّميميّ، حسام، **تجلّيات جفرا في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح، المجلّد 15، 2001م، 332. وينظر: الياسين، إبراهيم منصور، **الرّموز التّراثيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد 3و4، 2010م، 276.

أثرٌ كبيرٌ في تكوين شخصيّته وثقافته حتّى غدت الثّقافة الشّعبيّة بالنّسبة له روح الرّوح"[١]، ما يعني أنّ من تلقائيّته واسترساله أن تظهر الأغنية الشّعبيّة في شعره، يقول:

"يا كرومي المؤمنة

ذلك الفجرُ سخام

كنت طاردت هديل الأغنية

ثمّ طارت في هدير الشّاحنة

لا ظريف الطّول

داواني

ولا جفرا

ولا نوح الحمام"[٢]

يحلّق الشّاعر في هذه القطعة في سماء التّراث، فمن رمزيّة الكروم الّتي تدلّ على الأمل بإشارة كلمة "المؤمنة" إلى استحضار الأغنيتين الشّعبيّتين "يا ظريف الطّول، جفرا" ويرمز الشّاعر من استدعاء هذه الأغاني الشّعبيّة إلى التّواصل مع الماضي والتّمسّك به وحماية التّراث [٣]، إضافة إلى إبراز هويّة وطنيّة للشّعب الفلسطينيّ باختصاصه بهذه الأغاني ونموّها في أريافه ما

---

(١) التّميميّ، حسام، **تجلّيات جفرا في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح، المجلّد 15، 2001م، 315-316.

(٢) **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 821.

(٣) ينظر: التّميميّ حسام، **تجلّيات جفرا في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح، المجلّد15، 2001م، 340.

قبل الاحتلال، والدّلالة الأبرز لهذه الأغاني أنّها تعني الإنسان الفلسطينيّ فهي في النّهاية تخاطبه ونسجت من تدفّق عواطفه وأعماق وجدانه.

ب الرموز الدّينيّة

نوّع الشّاعر من مصادره التّراثيّة، وتختلف الرّموز الدّينيّة عن غيرها أنّها تحمل في ذاتها قداسة الدّين الّذي تنتمي إليها، وأنّ معظم المتلقّين يرتبطون بهذه الرّموز بصلات وجدانيّة وطيدة، حيث تسكن هذه الرّموز في أعماق النّاس، وربّما هي أصلًا رموز ضمن أديانها، يقوم المبدع بنقلها إلى نصوصه لتؤدّي وظائف دلاليّة جديدة، وجاءت رموز الشّاعر الدّينيّة من الدّينين الإسلاميّ والمسيحيّ، أو ما يتّصل بهما معًا، وهي على النّحو الآتي:

١ -من الدّين الإسلاميّ: ظهرت ملامح الرّمزيّة الإسلاميّة بوضوح في قصائد الشّاعر، لكنّ بعضها كان إشارات عابرة أو في سياقات غير رمزيّة، بينما جاء بعضها الآخر رمزيًّا مشبعًا بالدّلالة، يقول الشّاعر:

"لا تغازل يا أبي صكّ النّهايات ...

سيحتجّ العنب

كيف نثورت سلال البرتقال

ربما قد يزعل التّاريخ في كهف الرّقيم

إنها أرض تميم ونعيم"[١]

([١]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 808.

يبدأ الشّاعر طريقه بالوصول إلى رمزه عبر نهي يوجّهه إلى شخص رمزيّ "أبي" ربّما يقصد به قيادة الشّعب الفلسطينيّ، وسياق النّصّ العامّ فيه تحذير من التّفريط والتّنازل الّذي تجسّده عبارة "نثورت سلال البرتقال" دلالة على ضياع مدن السّاحل الفلسطينيّ الّتي تشتهر بزراعة البرتقال، ويظهر الرّمز النّباتيّ "العنب" ليؤكّد اندماجه العضويّ مع "البرتقال" فهما متجمعين يشكّلان هويّة الوطن بجبله وساحله، والسّبب في هذا الرّفض من العنب هو "صكّ النّهايات" الّتي تبدو الاتّفاقيّات المتتالية في التّسعينيّات؛ ذلك أنّ هذه الاتّفاقيّات تخالف معطيات "التّاريخ في كهف الرّقيم"، والرّقيم هو الرّمز الدينيّ الأوّل في هذه القطعة ويدلّ على السّبات الطّويل ثمّ اليقظة، في تلميح من الشّاعر أنّ هذا التّاريخ النّائم الّذي يعرف الحقّ والحقيقة في هذه الأرض قد يصحو يومًا غاضبًا ويلفظ كلّ مجريات المرحلة الانهزاميّة، ويقرّر الشّاعر في آخر القطعة هويّة الأرض جازمًا "إنّها أرض تميم ونعيم" بصيغة توكيديّة لغويّة مباشرة، غير أنّ مدلول تميم ونعيم هو العروبة فهما رمزان لعروبة هذه الأرض، والرّمز بهما رمز دينيّ لأنّ ثمّة اعتقادًا بأنّ النّبي محمّدًا – صلّى الله عليه وسلّم – أوقف أرض مدينة الخليل على الصّحابيّ تميم الدّاريّ وأخيه نعيم وآخرين قيل هم الدّاريّون جميعًا [1]، وتخصيص "تميم ونعيم" انتماء منه لقريته "بني نعيم" ومدينته الخليل الّتي يعتقد أنّ أهلها أبناء أخ تميم الدّاريّ نعيم وهما معًا يشكّلان امتداد الهويّة العربيّة الكنعانيّة لهذه الأرض [2]، فتكون الدّلالة المكتملة لرمزهما هي الهويّة العربيّة لأرض فلسطين. وتأتي الرّموز الدّينيّة الأخرى المستوحاة من الدّين الإسلاميّ بدلالات فرعيّة، يقول الشّاعر:

([1]) ينظر: ابن عساكر، **تاريخ مدينة دمشق**، 11/63–69. والقلقشنديّ، أحمد، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، 13/118–122.

([2]) ينظر: صلاح الدّين، بنان، **الحضور الكنعانيّ في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة المجمع، العدد 7، 2013م، 38.

"عاشق من صقيع

لم يجدْ أثرًا للحمام على شجر الجوز فاغتاظ

حين رمى حجرًا في البقيع"[1]

يظهر الرّمز الدّينيّ في قوله "البقيع" هذا المكان الّذي سبقت الإشارة إلى أنّه يضمّ قبور كبار الصّحابة إن لم يكن معظمهم؛ ولذلك يتميّز بمكانة خاصّة في نفوس المسلمين وإن كان ليس فيه أيّ مكانة دينيّة واضحة، ورغم ارتباط هذا المكان بالصّحابة فإنّه مقبرة تمثّل دلالة "الصّمت" لدى الشّاعر، فالحجر الّذي رماه ذلك العاشق لم يحدث أيّ ردّة فعل أو استجابة في المكان، ولم يجد ما كان يتوقّعه من "الحمام على شجر الجوز" المرتبط بهذا المكان حسب النّصّ، والدّلالة المركّبة للرّمز مع هذا السّياق الخاصّ هي اليأس من استجابة من الواقع المحيط بهذا الشّاعر أو "عاشق من صقيع" نتيجة وجوده وحده مفردًا في غربة الصّمت والفراغ "البقيع". وقد يؤشّر استعمال مثل هذه الرّموز إلى مدلولات غير دينيّة، فهو ربط بين الماضي والحاضر متعدّد الفوائد الإيحائيّة، فمن جهة هو استدعاء للماضي وتوظيفه والإفادة منه، ومن جهة هو تأصيل للنّصّ الحاضر بجذر يضرب في أعماق الماضي [2]، وهكذا تتضافر الدّلالات وتتكاثف المعاني محدثة طاقة إيحائيّة سريعة وقويّة في النّفاذ إلى نفوس المتلقّين. وقد يعبّر الشّاعر بوضوح عن الدّلالة من الرّمز، يقول:

ولها صبرُ أيّوب مثلي،

على صدرها علّقت سنبله

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 815.

([2]) ينظر: زايد علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 121.

طفلةٌ ولّعت صمت هذي المروج"[١]

رمزيّة نبيّ الله أيّوب – عليه الصّلاة والسّلام – معروفة للعامّة وهي الصّبر، والاستسلام التّام للقدر، وقد عبّر عن ذلك بذكره للصّبر ملازمًا لأيّوب ومضافًا إليه، وقد يكون باعث الشّاعر على اختيار هذه الشّخصيّة رمزًا هو ما يراه من تشابه معها في الحزن والصّبر [٢]، ولكنّ الشّاعر يأخذ الجانب المتعلّق بالصّبر كما هو ظاهر منذ بداية هذه الدّراسة في ملامح شخصيّته، بينما يظهر الحزن الذّاتيّ في رمزيّة أيّوب حزنًا وغضبًا وقهرًا على الوطن والأرض والإنسان الفلسطينيّ، دون أن يغيّر ذلك شيئًا في حقيقة دلالة التّحامل على النّفس ومواجهة أدواء الزّمان.

٢ -من الدّين المسيحيّ: انطبع رمز السّيد المسيح ووالدته السّيدة مريم في قصائد مختلفة من هذا الدّيوان، وجاء توظيفهمًا متّفقًا مع الرّؤية العامّة للشّاعر، يقول:

"صعد البلبل فوق تلالك مريام

غنّى أغنية العنب الأصفر

فارتعش على باب مغارته الغول"[٣]

إنّ متابعة تطوّر رمز مريم أو "مريام" في أعمال الشّاعر يستغرق مساحة كبيرة، لكنّ دلالتها الرّمزيّة تظهر في أنّها تعبّر عن فلّاحة من بلاد الشّام، امرأة جميلة، أمّ معطاء، امرأة ثائرة تعمل

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 851.

(٢) ينظر: الياسين، إبراهيم منصور، **الرّموز التّراثيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد 3و4، 2010م، 263.

(٣) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 849.

في الأرض، أمّ الشّهداء [1]، ومع مزيد من التّأمّل قد يخلص القارئ إلى نتائج إضافيّة، ومثل ما في المثال السّابق فإنّ ثمّة دلالات مكانيّة لمريام "تلالك" ولا يدلّ التّركيب الإضافيّ على تمليك التّلال لمريم لأنّها لا ارتباط تاريخيًّا لها بملكيّة التّلال والأماكن، وثمّة إشارة أخرى يوردها الشّاعر في سياق تناصّيّ يأتي تحليله لأغنية للسّيّدة فيروز يقول فيه:"أمّا فيروز فتسحرها مريام الأسوار مع الأبواب"[2]، وأغنيتها تجمع الحديث عن القدس مع الحديث عن ميلاد السّيّد المسيح وأمّه، وهنا إضافة مريام إلى جزء واضح من القدس هو "الأسوار مع الأبواب" يعزّز وجهة النّظر الّتي تخلص إليها هذه الدّراسة وهي أنّ مريام اسم مستعار يلبسه الشّاعر للقدس في هذا الدّيوان في كثير من الأحيان، إضافة إلى الدّلالات السّابقة في بعض السّياقات الّتي تسمح بالفهمين، وعلى هذا يكون الرّمز المريامي مركّبًا يوحي بالمكان وبهويّة الإنسان، وفي الحالين فثمّ القداسة والطّهارة والعراقة، إضافة لمعنى خاصّ تشترك فيه الدّلالتان في حال فهم أنّها المدينة أو أنّها شخص السّيّدة مريم بدلالاته المختلفة، هذا المعنى هو "طابع الحكمة الخالقة عند مريم البتول بوصفها تجسّدًا لوعاء الكلمة الإلهية" [3]، وعند القدس بوصفها أرض الرّسالات ومهبط الكتب السّماويّة، وكلا الرّمزين في هذه الحالة يعني تجديد الذّات والاستعصاء على عوامل التّغيير، والصّبغة الإلهاميّة للرّمزين: مريام القدس، ومريم العذراء.

ويستدعي الشّاعر شخصيّة عيسى – عليه الصّلاة والسّلام – بما لها من حضور وما تعنيه في نفوس المتديّنين مسيحيّين أو مسلمين، وما تمثّله من معان سامية، يقول الشّاعر:

"صبحٌ برمالٍ سوداء يليه الثّلج المسكون

([1]) ينظر: الياسين، إبراهيم منصور، **الرّموز التّراثيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد 3و4، 2010م، 263.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 843.

([3]) نصر، عاطف جودة، **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، 455.

فاجأني فارتعش القلب المعطوب

أنتظر مسيحي المصلوب

أنتظر مسيحي المصلوب"[1]

يعرف المسيح – عليه الصّلاة والسّلام – بمعاناته وتحمّله ألوان الظّلم وأنواع الأذى، وتدلّ رمزيّة شخصيّته على التّضحية المطلقة والفداء منقطع النّظير، الأمر الّذي ظهر في الرّؤية الشّعريّة توحّدًا من الشّاعر مع هذه الشّخصيّة للاتّفاق بين الشّخصيّتين في التّجربة والمأساة الّتي سببها الأعداء[2]، بينما تظهر قراءة السّياق الخاصّ في غير موضع من الدّيوان ومنها هذا المثال أنّ شخصيّة المسيح بالنّسبة إلى الشّاعر ترمز إلى الخلاص إضافة إلى التّضحية والفداء والمعاناة المأساويّة، وكلّ تلك الرّمزيّة تصبّ في وجهة واحدة هي الشّعب الفلسطينيّ الّذي يتجسّد في الشّاعر، وهو الّذي بذل وقدّم التّضحيات ويتحمّل الأذى لكنّه سينتفض يومًا جالبًا الخلاص لنفسه وللعالم من الأعداء، والدّافع إلى إضافة دلالة الخلاص هو أنّ الإصرار على جانب التّضحية والمعاناة المأساويّة مصدره الجانب التّاريخيّ في حياة الشّخصيّة، أمّا الجانبي العقديّ الدّينيّ المسيحيّ فإنّ هذه الشّخصيّة تجمع البعد الإنسانيّ بالبعد الإلهيّ حيث يمثّل الأوّل الفناء والثّاني البقاء[3]، وهكذا يرتبط القسم الأوّل من الرّمز بالبعد الإنسانيّ المضحّي المعاني، ويرتبط مفهوم الخلاص بالبقاء والاستمرار رغم كلّ تلك الظّروف والمحافظة على الذّات بطاقة روحيّة إلهيّة، وهذا ما يميّز بقاء الشّعب الفلسطينيّ المنزوع القوّة في مواجهة كلّ أنواع البطش والظّلم؛

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 850.

([2]) ينظر: الياسين، إبراهيم منصور، **الرّموز التّراثيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد 3و4، 2010م، 261.

([3]) ينظر: نصر، عاطف جودة، **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، 456.

لاستمداده الطّاقة من الأرض والمقدّسات والمعتقدات الأمر الّذي يجده الشّاعر إلهيًّا، والسّبب في هذا التّوجيه للقراءة من داخل النّصّ هو قول الشّاعر:"أنتظر مسيحي المصلوب" فالانتظار المكرّر في هذه النّهاية يظهر ترقّب الأمر، واستمراريّة انتظاره، والإلحاح عليه بصيغة المضارعة، ولا يمكن أن يكون القصد هو انتظار مزيد من تجارب المعاناة والمأساة.

ت الرّموز الإنسانيّة

لا تتعلّق هذه الرّموز بتاريخ محدّد أو بوجود معيّن، بل هي صور تكرّرت فعبّرت عن دلالات معيّنة، والصّور إذا تكرّرت في نمطيّة معيّنة فإنّها تصبح رموزًا [1]، وستتناول هذه الجزئيّة من الدّراسة رمزي: الهنديّ والوثنيّ، يقول الشّاعر:

"يا أبي

أوّل المقطع هنديٌّ سماويٌّ يصلّي للمطرْ

أوّل الحبر كلام

أخر المقطع ترويج السّموم

آخر الحبر دموع وانتقام"[2]

ويقول:

"ولهذا سوف أشكو مثل هنديٍّ معفّر

([1]) ينظر: صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، 107.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 806.

العساليج العنب

ربّما تفهمني داليةٌ قرب حلب"[1]

فيرمز بشخصيّة الهنديّ إلى المظلوم، وقد يكون استعماله لهذا الرّمز مرتبطًا بالقضيّة الإنسانيّة الكبرى الّتي يعترف بها العالم وهي ما تعرّض له الهنود الحمر في الأمريكيّتين على يد المستعمرين الأوروبيّين، وتقمّصه لهذه الشّخصيّة يوحي بتعرّضها لكلّ أنواع الظّلم والقهر والاستبداد والاستعباد، أمّا السّبب في استعمالها فيقود التّأمّل إلى أنّه التّنكّر العالميّ لقضيّة هو فيها الممثّل للشّعب والوطن، وهكذا يتحوّل الهنديّ إلى رمز إنسانيّ يدلّ على المظلوم أينما كان، ولكنّ استعمال المناصرة له دلالة أخرى هي أنّ مصدر الظّلم في العالم واحد، وأنّ الظّلم يوحّد بين المظلومين في حفرة إنسانيّة واحدة يفتقرون فيها إلى النّصير، وتتحقّق في هذا الرّمز أبعاد الرّمزيّة وهي الحسّيّة والمعنويّة والعلاقة الرّابطة بينهما [2]، فالظّاهر الحسّي هو صورة الهنديّ المعفّر الوارد في النّموذج الثّاني، والمعنويّ هو مدلول تلك الصّورة: المظلوم، والرّابط بينهما هو الحال المشتركة بين المعنى والصّورة، وفي القطعة الثّانية إشارة إلى موضوع التّنكّر العالميّ لقضيّته في أنّه سيوجّه شكواه إلى العنب، الرّمز الّذي يحضر مرّة أخرى مصحوبًا بدلالة التّوحّد مع الشّاعر ذلك أنّ العنب سيفهمه أينما كان موطنه تعريضًا بالإنسان الّذي هو على الخلاف لا يفهم مشكلته وشكواه.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 813.

([2]) ينظر: أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، 40-41**.

ويوظّف الشّاعر شخصيّة الوثنيّ الّتي سبقت إشارة عابرة إليها في مبحث الصّورة الشّعريّة[١]، وهي شخصيّة غامضة الملامح، يقول الشّاعر:

"بدأت حفلة النّوح والرّقصِ في ساحة المدرسة.

وثنيٌّ

سوالفه كجناحين من فضةٍ"[٢]

ويقول:

"وتواصل هطلٌ عنيفٌ لكي تتوهّج

هذي الشّرايين، حتّى يجيء

على فرسٍ جامحٍ ذلك الوثنيّ المضاء"[٣]

ما هو واضح أنّ الشّاعر يرى هذه الشّخصيّة من منظور إيجابيّ، وتجدر الإشارة بعد هذه الملحوظة الأولى إلى أنّ "الشّاعر المعاصر في استخدامه للرّمز لا يفكّر بالعقليّة الدّينيّة" [٤]، فهو وإن وظّف العناصر الدّينيّة إلّا أنّ نصوصه ليست نظريّة دينيّة، ويستوي عنده المسلم بالمسيحيّ بالوثنيّ، فالنّظريّة الوحيدة لديه هي الوطن والإنسان والحقوق، والرّبط بين الوثنيّ والحزن في المقطع الأوّل، والوثنيّ والمطر في المقطع الثّاني يفتح آفاقًا أخرى على حقيقة شخصيّته، فالحزن

---

(١) ينظر: **هذه الدّراسة**، 64.

(٢) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 826.

(٣) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 828.

(٤) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 197.

مرتبط بالمصير والمصير ظهر عند الرّبط بين الأندلسيّ وكنعان [1]، أمّا المطر فيرتبط بالأرض وأهلها وعطائهم، وارتباط ذلك بشرايين الشّاعر يعني أنّه يبحث في سلالته ويضرب بعرقه بعيدًا إلى أن يصل ذلك الوثنيّ في قاع التّاريخ، إنّه كنعان الّذي تفترض هذه الدّراسة أنّه المقصود بالوثنيّ، ولذلك تجد الشّاعر يعامله باحترام ويستخرجه من شرايينه متوهّجًا، ويراه مضاء، فرمز الوثنيّ بالمحصّلة يدلّ على كنعان وكنعان يدلّ على هويّة الأرض وأحقيّة الفلسطينيّ بميراثه، والتّعبير عنه بالوثنيّة له جانبان: حقيقيّ تاريخيّ فالدّيانة الكنعانيّة وثنيّة، والآخر جانب نضاليّ يريد الشّاعر فيه أن يبعد الصّراع على الأرض عن حيّز الأديان، فهو صراع هويّة العروبة في وجه شتات الغرباء، لا صراع إسلام أو مسيحيّة مع يهوديّة.

وختام هذا المبحث تأكيد على أنّ دراسة الرّمز "رياضة على المعرفة الغيبيّة قبل أن يكون تجربة فنّيّة مادّتها الكلمات واللغة"[2]، مع دعم القراءة هنا بالاستدلال من داخل بنية النّصّ.

([1]) ينظر: **هذه الدّراسة**، 113.

([2]) أحمد، محمّد فتّوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، 113.

الفصل الثّالث

البنية الدّراميّة والسّرد الشّعريّ

أوّلًا – البنية الدّراميّة

أ –الزّمان والمكان

ب الأشخاص

ت الأحداث

ثانيًا – السّرد الشّعريّ

أ –عناصر السّرد

ب تقنيّات السّرد

أوّلًا – البنية الدّراميّة

تنوّعت الأساليب البنائيّة في قصائد ديوان "لا أثق بطائر الوقواق"، وإن كانت الصّورة الشّعريّة الحسّيّة تسيطر على جوانب من القصائد؛ فإنّ نمطًا آخر من التّصوير شاركها في ذلك، وهو ما سيتناوله هذا المبحث "البنية الدّراميّة"، بتوضيح حضور هذه البنية وأبرز عناصرها وخصائصها الفنّيّة وما تؤدّيه للبنية الكلّيّة من وظائف إيحائيّة ودلاليّة.

ويبدو مفيدًا أن تتقدّم هذه الدّراسة نظرة عامّة على البنية الدّراميّة في الشّعر المعاصر، فهذه الظّاهرة الفنّيّة تعدّ من أبرز ملامح الشّعر الحديث، الّذي بدأ ينأى بشاعريّته عن الذّاتيّة الغنائيّة والرومانسيّة، ونحا إلى "إدخال جميع أصوات العصر" [1] في نصوصه الشّعريّة، وإذا كانت هذه هي البذرة الأولى في سير الشّعر تلقاء الدّراميّة فإنّ الشّعراء غذّوا هذه البذرة بطرق مختلفة، فحضور صوت الآخر في شعرهم استدعى التّعبير عن هذا الصّوت بآليّات وأساليب لا تخدش جوهر الشّعر ولا تخرجه عن شعريّته، واتّسمت هذه الآليّات بالبساطة والمباشرة إلّا أنّها وطّأت لما بعدها، فاستعمل الشّعراء الوزن الشّعريّ والموسيقى النّصّيّة في إظهار موقفهم من صراع ما بين موقفين مختلفين، وذلك بأن يقوم الشّاعر باستعمال نظام البيت المتناظر الشّطرين لموضوع، وشعر التّفعيلة لموقف آخر مخالف في القصيدة نفسها [2]، وهذا التّوظيف للموسيقى جاء لإشعار المتلقّي بتغيّر الحالة الشّعوريّة، وانتقال الوجهة الموقفيّة من جانب نفسيّ إلى آخر، ما يلزمه أن ينتقل معه ويتابع حركته تلك باهتمام وتحوّل استقباليّ يوازيها.

([1]) فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، 85.

([2]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 189.

بعد أن مهّدت تلك الخطوات لحضور الدّراما التفت الشّعراء والنّقّاد إلى حضورها، فطوّر الأوائل من أساليبهم، واشتغل الآخرون بتحديد المفاهيم المتّصلة بهذا النّمط الجديد، وحدّدوا مفهوم الدّراما بأنّها تعني "الصّراع في أيّ شكل من أشكاله" [1]، قد يبدو في هذا المفهوم نوع من الاختزال لما تعنيه الدّراما، لكنّه على الحقيقة محدّد شامل لها، فالصّراع لا يمكن أن يكون بصوت واحد، ولا يقع في الفراغ، ولا يمكن أن يكون جامدًا، وهكذا يقع الاتّفاق بين مفهوم الدّراما على أنّها صراع، وبين مفهومها الشّامل بحقيقة أنّ وجود الصّراع يفترض وجود عناصر مختلفة يحدث بينها أو يتفاعل ضمنها. وقد يكون هذا المفهوم عامًّا يتّصل بكلّ أشكال الدّراما ومستقى من مفهوم النّوع الفنّيّ الّذي نظّر له الأوروبيّون وأخذ عنهم النّقد العربيّ، ولكنّ تحديدًا آخر في المفهوم يجعله أكثر اتّصالًا بالشّعر، فالدّراما عبارة عن "لغة تصنع حدثًا حركيًّا بتموّجاتها الصّوتيّة والدّلاليّة" [2]، وتشترك كلّ الفنون القوليّة في كونها نوعًا من اللغة الّتي تؤدّي وظيفة محدّدة ضمن عناصر فنّيّة بنيويّة منظّمة، وهذا المفهوم ينطبق على كلّ ما يقال عنه دراما ضمن أجناس الأدب بما في ذلك الشّعر؛ ذلك أنّه يحدّد مادّة الدّراما في اللغة، الّتي تقوم بدورها في خلق الحدث، الّذي يتّسم بالحركيّة، وتؤدّي اللغة هذه الوظيفة بوسيلتي الصّوت والدّلالة، وهاتان الوسيلتان تقومان باستغلال طاقات اللغة ومحتواها ومكوّناتها لتقديم العناصر الدّراميّة الكاملة، أو الجزئيّة على حدّ سواء.

ولغة الدّراما هذه أو دراما اللغة لم تتكوّن فجأة ولم تتحدّد معالمها إلا بالتّطوّر الطّبيعيّ للخبرة الفنّيّة لدى الشّعراء عبر الزّمن، بداية بالتّخفّف من أعباء البلاغة التّقليديّة والزّخارف

([1]) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، 279.

([2]) فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، 86.

والمحسّنات المتكلّفة، وليس انتهاء باستعمال أساليب الحياة اليوميّة [1]، خطوتان أولاهما عملت على تهيئة بنية النّصّ بإزالة تراكمات الحقبة الشّعريّة القديمة ورواسبها، وثانيهما تعويضيّة نزلت بالمستوى الأسلوبيّ – حسب الظّاهر – إلى أساليب الحياة اليوميّة في الخطاب والحوار، لكنّها في الحقيقة ارتقت بالبنية النّصّيّة العامّة وأدّت هذه الأسلوبيّة الجديدة وظائف عالية الجودة، وهذا التّحوّل في الأسلوب جزئيّ حسب ما تقتضيه الحاجة. غير أنّ تغيير الأسلوب وحده لا يكفي لتقديم رؤية دراميّة، فلاحظ النّقّاد أنّ الدّراما الشّعريّة تقترب من اللغة الشّعبيّة، وترتبط بها ارتباطًا وثيقًا، وأنّ هذه اللغة هي الأنسب للنّصّ الشّعريّ في دراميّته وهي الأقدر على الأداء الجماليّ فيه[2]، وتعليل هذا الانصراف اللغويّ إلى مستوى الشّعبيّة يكمن في انتشار هذه اللغة، واستعمال الشّعراء للغة الدّارج الشّائع، دون أن يعني ذلك بحالٍ من الأحوال الانحدار بالنّظام الشّعريّ اللغويّ تمامًا وتجريده من خطوطه العامّة، فالمقصود هنا هو اتّجاه الشّعراء إلى تداوليّة اللغة الشّعبيّة، والإفادة من طاقاتها المتحرّرة من ثقل الألفاظ القديمة وتعسّفها، وعلّل ناقد غربيّ هذه الظّاهرة أنّ اللغة العاميّة أقرب إلى المسموع منها إلى المقروء [3]، وهذا التّعليل يتّفق مع الحرص على تداوليّة الخطاب الشّعريّ في الظّاهر، مع الحفاظ على توظيف دلاليّ خاصّ لتلك اللغة.

ويتّصل الحديث عن اللغة الدّراميّة بالحديث عن عناصرها، فهذه اللغة ما هي إلّا وعاء يحتوي تلك العناصر ووسيلة تتوصّل بها إلى المتلقّي، ووجود خلّاق يقدّم المستويات المختلفة، ويمكن تلخيص عناصر الدّراما بالفعل أو الحدث والصّراع والمحاكاة وما يتطلّبه ذلك من ظروف زمانيّة ومكانيّة وفاعلين، والعنصر الأخير هو العرض أمام الجمهور [4]، هذا العنصر الّذي يفتقد

([1]) ينظر: الخيّاط، جلال، **الأصول الدّراميّة في الشّعر العربيّ**، 22.

([2]) ينظر: فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، 86.

([3]) ينظر: س.و. داوسن، **الدّراما والدّراميّة**، 30.

([4]) ينظر: الخيّاط، جلال، **الأصول الدّراميّة في الشّعر العربيّ**، 58.

إليه الشّعر عمليًّا في الواقع المحسوس، لكنّه يمكن أن يوجد ضمنيًّا في القارئ الّذي ينصب مسرحه في الخيال ويشاهد تلك الدّراما الشّعريّة البسيطة، وباستثناء هذا العنصر فإنّ بقيّة العناصر حضرت في النّصوص الشّعريّة العربيّة الحديثة بتفاوت، وأصبحت أسلوبيّة لا تخفى على قارئ متأمّل، وسواء أكان هذا القارئ واعيًا أم غير واعٍ فإنّ الدّراما الشّعريّة تقدّم له نصوصًا أو قطعًا من نصوص يحقّق فيها طموحات ذائقته الفنّيّة، بعملها على "التّخلّص من الخطابة والرّتوب والصّوت المفرد والتّقرير والمباشرة، وبخاصّة في عصر عرفت فيه أجناس أدبيّة مختلفة"[١]، ما يعني أنّ ثمّة سلاسة واضحة أضيفت على النّصوص، وقيمًا أدائيّة جديدة أدخلت إليها، تتضافر كلّها لتقوية العمل الفنّيّ بما يضمن تأثيرًا واستجابة فعّالة من المتلقّي، تنعكس بالإيجاب على علاقته بفنّ الشّعر كلّه، وهذه الفاعليّة الأدائيّة العالية للدّراما في البنية الشّعريّة مصدرها أنّ "الأدب الدّراميّ يتطلّب استجابة الجسم كلّه، بما في ذلك الدّماغ" [٢]، الأمر الّذي يحدث اندماجًا شعوريًّا متعدّد الأبعاد بين المتلقّي والنّصوص الشّعريّة المستعينة بالبنية الدّراميّة.

وآخر ما يستحقّ الوقوف عليه في هذا الإطار هو أنّ الشّعر لم يتحوّل إلى الدّراما على الحقيقة، وإنّما استعان ببعض آليّاتها ووظّف عناصرها، فإنّ دخول النّصّ في الفراغ المرجعيّ يشوّش القراءة، فيقوم الجنس الشّعريّ الّذي ينتمي إليه العمل بملء الفراغ وتحديد أطر القراءة والتّلقّي[٣]؛ لأنّ القراءة المفتوحة قد تخلص بالقارئ إلى لا شيء أو إلى العبث، فاستقبال الشّعر غير استقبال الدّراما لطبيعة تكوين بنية كلّ من هذين الجنسين الأدبيّين، وما الحديث عن نزعة

---

(١) الموسى، خليل، **قراءات نصّيّة في الشّعر العربيّ المعاصر في سوريّة**، 214.

(٢) س.و. داوسن، **الدّراما والدّراميّة**، 17.

(٣) ينظر: حسين، مسلم حسب، **جماليّات النّصّ الأدبيّ دراسات في البنية والدّلالة**، 255.

دراميّة إلّا مقابل للحديث عن الغنائيّة، ذلك أنّ "الشعر المعاصر (الحر) أكثر مواءمة للدراما منه إلى الغناء"[١]، فتكون المقاربة هنا أسلوبيّة بين الشّعر والدّراما، دون تغيير هويّة الفنّين.

وظّف الشّاعر المناصرة الدّراما بعناصرها المختلفة في الدّيوان، ليكمل بذلك عقده التّصويريّ في بنية النّصّ، وقبل الحديث عن ميّزات عناصر البنية الدّراميّة لديه، سيسبق بتحليل لنموذجين يمثّلان كلّ العناصر الأساسيّة للبنية الدّراميّة: الزّمان، والمكان، والأشخاص، والأحداث، والصّراع، في تحليل عامّ، يقول الشّاعر:

"الوحوش تغازلني في بهاء السّطوح

الرّذاذ الشّفيف يعاتبني في مسارب غابتك الموحشة

النّشيد القديم الّذي كنتُ دندنتُه في الصّباح

عندما مرّت الفتنة الطّافحة

لم أجد أثرًا لملامحه قرب باب الحديد

الطّيور الّتي التقطت في الهجير بذور الأقاح

غرّبت باتّجاه الجنوب الّذي كان يومًا – شمال الجنوب

ما الّذي سوف أمنح للوردة الجائعة؟!!

ما الّذي سوف أعطي لطفلة هذا الشّهيد؟!!"[٢]

---

(١) وادي، طه، **جماليّات القصيدة المعاصرة**، 142.

(٢) **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 74.

يعبّر في هذا المطلع الشّعريّ عن مصدر مهمّ من مصادر النّموذج الواقعيّ في شعره، وهو القضيّة الوطنيّة الّتي امتلكت زمام تفكيره وأمسكت بحبال عواطفه، ويعرض للمتلقّي مشهدًا من تلك المشاهد الّتي تنطلق من تجربة شعريّة وواقعيّة، ويخرج قطعته بتحديد معالم المكان والزّمان، وما يحيويانه من عناصر تغلّف المشهد أشبه ما تكون بعناصر تكميليّة، وجاءت العناصر الدّراميّة في النّصّ كالآتي: الأشخاص "الوحوش، الطّيور، الوردة، طفلة، شهيد"، والعناصر المكانيّة هي "السّطوح، غابتك الموحشة، باب الحديد، الجنوب، شمال الجنوب" والعناصر الزّمانيّة "الصّباح، الهجير" والأحداث "تحاصرني، يعاتبني، مرّت، دندنته، لم أجد، غرّبت، سوف أمنح، سوف أعطي". تحتاج هذه العناصر إلى وقفة متأمّلة تجمع بينها، علمًا أنّ هذه القطعة هي بداية القصيدة فليس ثمّة بتر في النّصّ، وما يجمع بين هذه العناصر هو موقف المخرج الّذي يأخذه ويقوم به بتحديد تفاصيل المشهد، الّذي هو عبارة عن موقفه في مكان من الوطن يشير إليه بقوله "باب الحديد"، وفي تفاصيل المكان يجد نفسه تحت رقابة "الوحوش" الّتي يرمز بها إلى جنود الاحتلال الّذين يعتلون المنازل ويتّخذونها مراصد، بينما يحدّد وقت مروره بقوله "الرّذاذ الشّفيف" الدّالّ على النّدى، الّذي يقوم بفعل جزئيّ داخل هذا المشهد "يعاتبني" ويمثّل هذا الحدث حلقة أولى في الصّراع الذّاتيّ الّذي ينتابه، بين حضوره القصير رغم رغبته وغيابه الطّويل رغمًا عنه، الصّراع الّذي يظهر بين متحابّين بصورة العتب يترك أثره النّفسيّ في الشّاعر والمتلقّي الّذي يقرأ بضمير الأنا نفسه هو الآخر، وتحديد ملامح المشهد للشّعر خاصّيّة فيها هي تحديد الموجود وغير الموجود بخلاف مشهد الصّورة التّمثيليّة الّتي قد لا تعبّر عن عدم الوجود لمن ليس لديه فكرة سابقة، وهذا الغياب يتجسّد في "النّشيد القديم" المغيّب بسلطة الظّلم والقهر، هذا الغياب يقود إلى غياب آخر بطله "الطّيور" الّتي ترمز إلى اللاجئين الفلسطينيّين الّذين هجّروا من ديارهم محدّدًا زمن "الهجير" لهذا الحدث دلالة على قسوة الزّمن الّذي كان فيه وصعوبة ما حلّ بالشّعب

فيه مختارًا أصعب أوقات اشتداد الحرّ إشارة موحية بذلك، ويشير إلى واحد من أماكن هجرتها للمناصرة علاقة وجدانيّة به كونه عاش فيه مدّة وهو "الجنوب الّذي كان يومًا شمال الجنوب" وهو جنوب لبنان الّذي هو بالنّسبة لأهل فلسطين شمالهم وهم جنوبه، والفعل "غرّبت" هو من الغربة وليس من الاتّجاه، وتبلغ قمّة الصّراع بينه وبين ذاته بتعبيره عن العجز أمام وجودين يؤشّر إليهما بـ "الوردة الجائعة" و"طفلة هذا الشّهيد" الأمر الّذي يحدث ارتباكًا ذاتيًّا يوحي به النّصّ وصراعًا عنيفًا بين إرادة الفعل والعجز عنه، أو في قراءة أخرى صراعًا عنيفًا بين قيمة ما سيفعله مقابل قيمة ما يقدّمه هذان الوجودان الشّخصيّان مثلا التّضحية والعطاء من النّفس والجسد.

وتبرز استعارة دور المخرج أثرًا آخر للدّراما والمسرح [1] في هذه البنية الدّراميّة، ويلاحظ أنّه حتّى وهو يتحدّث بصوت (الأنا) في آخر المقطع يخرج من ذاته؛ لأنّ تعبيره جاء ناطقًا بلسان حال عامّ، وهذا ما يعنيه القول إنّ ""من أبرز سمات التّفكير الدّراميّ أنّه تفكيرٌ موضوعيٌّ إلى حدٍّ بعيد"[2]، فالغاية الدّلاليّة من النّصّ لا تعني ذات المناصرة بل تخصّ موضوع قضيّة الوطن ببعض تفاصيلها. وللشّاعر نصوص شعريّة عاميّة في هذا الدّيوان استعان فيها بالبنية الدّراميّة، مضاهية في تعبيريّتها تلك القصائد الفصيحة اللغة، يقول:

"**مش، لا، إلي**

كنت الفتى، كان الفتى

ركض

وشطارا ومرجلي

([1]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 206.

([2]) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 280.

صار الدّرج ختيار

وضلّتْ على الشّبّاك واقفا قرنفلي

تغمزني، لا قول، شو مخبي

هجم الزّمان النّدل

كسّر، أزاز القلب وكسّر الرّكبي

وضلّ الحجل

فوق الدّرج

بيكرج كرج"[1]

يختار الشّاعر في هذا النّموذج نمطًا مختلفًا من الصّراع الّذي ينعكس على ذاته وعلى نفسيّات قارئيه، فبداية هذا المقطع حديث إلى النّفس يقود إلى التّذكّر والتّصور لمشهد زهرة قرنفل مزروعة على نافذة بيت من بيوت الوطن في الذّاكرة، ثمّ يجعل الحدث الأبرز "هجم الزّمان" وهو بؤرة الصّراع الجديد الّذي يعيشه الشّاعر بين زمانين، واحد اندثر أمام سطوة الآخر ولم يتبقّ منه إلا الذّكريات والحطام، وهذه الحالة الصّراعيّة تخرج الشّاعر باستمرار عن واقعه الزّمنيّ الّذي هو امتداد للزّمان "النّذل"، ويعود إلى الوراء ليعايش الأيّام الرّيفيّة الجميلة بمظاهرها الحسّيّة المصوّرة في ذاكرته زهورًا مزروعة على نوافذ البيوت، وطيورًا تتراكض حولها من مختلف الأنواع يشير إليها الشّاعر في النّصّ "الحجل"، وهذا الصّراع التّناقضيّ بين الأزمنة هو مصدر الإيحاء في هذه القطعة وباعث الدّراما فيها مع وجود عناصر أخرى واضحة، فالصّراع بين الأزمنة يجعل

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 890.

النّصّ الأدبيّ قلقًا بشكل دائم [١]، بمعنى التّوتّر الانفعالي على الجانب العاطفيّ الشّعوريّ نتيجة للموازنة التّقابليّة بين الأزمنة، الّتي لا يفهم منها الوقت بل مخرجات هذا الوقت وأحداثه. وفيما يأتي تسليط الضّوء على بعض الملامح الفنّيّة الخاصّة بأهمّ العناصر الدّراميّة عند الشّاعر:

أ –الزّمان والمكان

يمثّل هذان العنصران البنية اللازمة لكلّ عمل دراميّ، ففيهما تتحرّك الشّخصيّات وتتحاور وتجري الأحداث، فلا غنى لقصيدة معاصرة عن المكان [٢]، الّذي يظهر في الشّعر موصوفًا أو فاعلًا، ثابتًا أو متحرّكًا، سواء في ذلك أكان هو الظّاهر من النّصّ أو أنّه يأخذ حيّزًا في خلفيّة المشهد أو الصّورة. والزّمان الّذي في الأعمال الشّعريّة ليس محدّدًا غالبًا، بل هو الخطّ المتسلسل الّذي تنتظم فيه الحركات والسّكنات دون تراتبيّة معيّنة، فالزّمان في الشّعر مشترك بين الأحداث والصّيغ، بمعنى أنّ الأحداث الّتي تعتمد صيغًا لغويّة دالّة على الزّمان هي الزّمان في الوقت نفسه[٣]، وتمثّل صيغ الأفعال وأسماء الفاعل بنى تتضمّن الزّمان في اللغة، تكشف في سياق ورودها علاقات المبدع مع الماضي والحاضر والمستقبل بقراءة تصوّراته المختلفة، في المقابل فإنّ التّعبير عن المكان يستخرج ملامح نفسيّته ودواخلها [٤]، لا سيّما عندما يرتبط المكان بوجدان الإنسان فإنّ ذلك يظهر على شكل عبارات شعريّة موحية، يقول:

"يا ثلاثين سنه

---

(١) ينظر: الدّسوقيّ، محمّد السّيّد أحمد، **جماليّات التّلقّي وإعادة إنتاج الدّلالة**، 70.

(٢) ينظر: التّميميّ، حسام، **الخليل في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلة جامعة النّجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلد 16 (1)، 2002م، 224.

(٣) ينظر: الدّسوقيّ، محمّد السّيّد أحمد، **جماليّات التّلقّي وإعادة إنتاج الدّلالة**، 70.

(٤) ينظر: التّميميّ، حسام، **الخليل في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلّد 16 (1)، 2002م، 224.

في شبابيك بقايا الدّور، في قلب الحطام

مثلما كنت ... وما زلت أمير الاشتياق.

قال في وصف الطّريق

بين مريام وقلبي

حبلُ مصّيصٍ

مناديل من الورد وماء

نخلةٌ تنثر أطفالًا وقديسين

طلعًا ورحيق

فلماذا دربُ مريام حريق !!"[1]

تتّضح الإشارة الزّمانيّة في هذه القطعة بذكر مدّة معيّنة "ثلاثين سنة" ولكنّ هذه المدّة حسب النّصّ استقاها من منظوره المكانيّ وما حدث فيه، وليس من ذاكرته التّأريخيّة، يستمدّ زمانه من مشهد الدّور وشبابيكها الّتي تلحّ عليه في شعره، الّتي يراها "في قلب الحطام"، ويبدو أنّه يرمز إلى نفسه بالحطام، الّذي خلّفته تلك السّنوات الثّلاثون بما جرّته عليه وعلى شعبه من ويلات، مدّة تحدّد الفارق الزّمانيّ بين رحلة الشّاعر في الاغتراب وبين لجوئه بعيدًا عن مدينته الخليل، وبين فترة قوله لهذه القصيدة، هذه المدّة المسترخية الأطراف لا تمنعه من التّعبير عن حبّه الكبير واشتياقه الجارف الّذي يؤهّله ليكون أميرًا على الاشتياق، بينما يخرج من صوته

(1) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 809.

بإحالة الخطاب إلى ضمير الغائب "قال في وصف الطّريق" مدخلًا صوتًا آخر يدعم البنية الدّراميّة، وإن كان هذا الصّوت هو صدى نفسه على الحقيقة، ثمّ يذكر الشّاعر "مريام" الّتي تحمل دلالة رمزيّة مركّبة استوفتها الدّراسة في الفصل الثّاني، تكفي هنا الإشارة إلى أنّها دلالة على القدس، وتتمّة البيئة المكانيّة في القطعة هي "وصف الطّريق" بين "مريام" القدس، و"قلبي" الّذي يعبّر به عن مدينته الفاضلة: الخليل، وثمّة إشارة مكانيّة دالّة "نخلة تنثر أطفالًا وقدّيسين" ربّما يقصد الشّاعر بها بلدة العبيديّة في الطّريق بين المدينتين حيث دير فيه نخيل يعتقد كثير من النّاس محليًّا أنّ المسيح – عليه السّلام – ولد فيه، ويؤجّج الشّاعر صراعه الّذي بدأ بحالة الشّوق الدّاخليّ ليشتبك مع الزّمان الّذي يظهر فيه "درب مريام حريق"، لتكتمل القطعة الدّراميّة بشخص الشّاعر مع الأطفال والقدّيسين، ومكانين مقدّسين كلّ القداسة عنده، وتبرز في هذه القراءة العلاقة بين ذات الشّاعر والمحيط من جهة، وعلاقته بالموضوع [١]، الّذي يظهر مأساة الشّاعر ومفاجأته عندما عاد إلى حقيقة ما صار إليه المكانان بدلالة الحريق الّذي في الطّريق بينهما، ويلاحظ في هذه القطعة خصوصيّة المكان لدى الشّاعر، وتملّك الخليل لأحاسيسه وسكنها في وجدانه وتلاحمه بها [٢] لدرجة أنّه جعلها في مكان القلب منه، وقد يكون هذا القلب هو الشّيء الوحيد الّذي يبقي على رمق الحياة في حطامه. ويدخل عنصر الحوار أحيانًا مشيرًا إلى الزّمان والمكان، يقول الشّاعر:

""**بتسألني**

وين العمر راح وتبعتر صور

([١]) ينظر: فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، 86. وينظر: توفيق، سعيد، **الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظّاهرانيّة**، 186.

([٢]) ينظر: التّميميّ، حسام، **الخليل في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلّد 16 (1)، 2002م، 228.

ومن بعد بيروت كيف بدك تعيش

وحدودهن قهر !!!

- بعيش في مديني

لا نهر فيها"

ولا على شطّا بحر"[1]

تبرز الأماكن في دلالة السّؤال "وين" وهذا الاستفهام عن المكان يؤشّر إلى مرحلة من عدم الاستقرار الّتي سيدخلها، ويقابل انعدام الاستقرار ارتباطه بالخروج من زمان يدلّ عليه قوله: "بعد بيروت، راح العمر"، ولا يستبعد أن يكون هذا الحوار بالسّؤال المتعدّد والجواب الأخير بينه وبين نفسه، حيث يعيش حالة من الصّراع مع الزّمن والغربة ويسأل عن الاستقرار، في ظل حدود عربيّة ودوليّة تمثّل القهر لكلّ فلسطينيّ، فهو غير مرحّب به من مالكي تلك الحدود بغضّ الطّرف عن التّرحيب الشّعبيّ، وقد تكون المدينة الّتي يشير إليها المناصرة هي الخليل بدلالة عدم وجود النهر والبحر، رغم أنّه جعل لها شاطئًا دفع إلى هذا الظّنّ؛ لأنّ ذلك الشّاطئ يمثّل أحلامه وتطلعاته، ويفقد الإحساس بالزّمن في هذه القطعة بقوله "وتبعتر صور"، فكلّ تلك الذّكريات لم يبق منها إلّا صور تسجّل أيّامًا طويلة وزمنًا مملوءًا بالأحداث، وعدم الإحساس بالزّمن هو بحدّ ذاته الزّمن الدّاخليّ الخاصّ الّذي يميّز العمل الفنّيّ المتكامل [2]، وبالانطلاق من مقولة إنّ ثمّة تعارضًا متلازمًا عنيفًا بين الدّاخل والخارج في المكان [3] يدرك القارئ في هذه القطعة معاناة

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 888 – 889.

([2]) ينظر: الخيّاط، جلال، **الزّمن والشّعر**، 116.

([3]) ينظر: باشلار، غاستون، **جماليّات المكان**، 191.

الشاعر بين مرحلتين تمثّلان المكان والزّمان معًا: بيروت وما بعد بيروت، داخل بيروت وخارجها، وكذلك خارج حدود القهر وداخلها، ومثله داخل مدينته الّتي سيأوي إليها وخارجها.

وتنتهي قراءة الزّمان والمكان عند الشّاعر إلى خلاصتين: الأولى فنّيّة يستعمل فيها الشّاعر عنصر أنسنة المكان [1]، كذلك الإشارة الرّمزيّة إليه دون التّصريح به أو مزجه برمز شخصيّ ابتكره الشّاعر، والخلاصة الثّانية معنويّة قام فيها الشّاعر بالانطلاق من واقع تجربته الشّعريّة والواقعيّة بجعل الزّمان والمكان عاملين رئيسين في معاناته وصراعه.

ب الأشخاص

الشّاعر هو الشّخصيّة الأولى في نصوصه الشّعريّة، لكنّه هنا يتقمّص أصواتًا مختلفة كما أشير في النّموذج السّابق، إضافة إلى أنّه يستعين بشخصيّات خارجيّة تكمّل بناءه الدّراميّ، ويلبسها أدوار ذات دلالات ومغازٍ عميقة أحيانًا، يقول الشّاعر:

"ثمّ مرّت غجريّات يغازلن طبول الرّيح

في الغابات، كان السّحر في حور القوام

شجر البندق عرّش في قيعان روحي ... يا سلام

منزلًا من خشب الورد

على قرميده غنّى الحمام"[2]

([1]) ينظر: التّميميّ، حسام، **الخليل في شعر عزّ الدّين المناصرة**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلّد 16 (1)، 2002م، 257.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 800.

ويقول:

"لوّحت لي فرقةٌ من غجر الغابات

يا عزّ تعال"[1]

إنّ الشّخصيّة الّتي يستوحي حضورها تراثيّة، لا ترتبط بتراث عربيّ صرف، بل تتعلّق بنمط حياة إنسانيّ يرتبط بالرّيف والبساطة، هذه "الغجريّات" الّتي تظهر من حين إلى آخر في نصوصه لتلامس قلبه وتحرّك كوامنه، وتبني في قيعان روحه، ومهما يكن التّعبير رمزيًّا برؤية الأشجار في هيئة الأشخاص، أو استحضارًا تراثيًّا فإنّه يريد بحضورها أن يلغي اتّصاله بالوجود المعقّد للزّمان والمكان الواقعيّ، ويهرب إلى طبيعة أولئك الغجر، ويتخلّص من كدر زمانه ومكانه وكآبته، فهو لا يكتفي بتلويحها له بل يجعلها تناديه باسمه، بنبرة لطيفة خفيفة توحي بميله مع هذا النّداء، وأنّ تلك الغجريّات استهوته فانصرف إليها بروحه وعواطفه، وهذا الاندفاع الوجدانيّ الّذي يقابله الخروج من عتمة الواقع يشكّل حالة صراع ذاتيّ لديه، يدركه المتلقّي باتّصاله بالنّصّ وتماشيه مع أنفاس الشّاعر بالقراءة الصّوتيّة الممتدة في النّداء، وبالقراءة البصريّة في صورة حركة التّلويح، والبحث في استحضار حقيقيّ لهذه الشّخصيّات أو استعمال رمزيّ لا يجدي، فهو قد يجسّد بعض أبعاد القصيدة في هيئة أشخاص تتحاور معه وتكوّن الأحداث من حوله وتدخل في تكوين صراعه وبذلك تنمو دراميّة القصيدة[2]، ويشترك البعدان التّوظيفيّ أو الرّمزيّ في الأداء الدّلاليّ فتصبح القيمة الفنّيّة أكبر في بنية النّصّ الشّعريّ، وبالنّظر إلى هذه الشّخصيّات "الغجريّات" يعرفّ أنّ "الذّات والموضوع معًا وما بينهما من علاقات متبادلة، هما اللذان يصنعان

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 801.

([2]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 194 – 195.

الموقف والفكر والشّعور" [1]، وهذا بارز في العلاقة المباشرة بين حركات الشّخصيّة الغجريّة وندائها وبين نفسيّة الشّاعر الّتي تستجيب بمردود إيجابيّ يوحي به ختام المقطع الأوّل "غنّى الحمام"، وفي شجر البندق الّذي عرّش في أعماق روح الشّاعر "منزلًا من خشب الورد" الّذي يدلّ على الليونة والرّقّة، فالورد غالبًا ما تكون سيقانه ناعمة رقيقة، وإشارة هذا الاستعمال هي أنّ الشّاعر استجاب لأثر الشّخصيّات الرّقيق استجابة قويّة في عمقه الحسّاس "روحي". وقد تظهر الشّخصيّات في النّصّ الشّعريّ مقنّعة بوجوه أخرى تحمل دلالات إيحائيّة، يقول الشّاعر:

"ترشّ العصافير بالقمح

تجثو العصافير راكعةً عند أقدامه

في صقيع الصباح"[2]

ويقول:

"عاصفةٌ لملايين عصافير الدّوريّ تحاصرني

وأنا في طقس القلعة مهزوز الأركان"[3]

ويقول:

"كنت طيرًا وحيدًا يرفرف فوق القطيع

هل أعاتبهم واحدًا واحدًا .. أيّها الشّهداء

([1]) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 280.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 818.

([3]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 845.

لم يعد في دمي كهرباء.

كنت قسّمت روحي .. كتفّاحةٍ ذابلة

غرفةً، غرفةً ثمّ وزعت ضوئي

غمرت السّطوح"[١]

والقناع الدّراميّ هو وسيلة يحتال بها الشّاعر للانتقال من المباشرة إلى اللامباشرة وقد يستعملها في سياقات تناصيّة أو رمزيّة أو إيحائيّة [٢] مثل ما في النّماذج السّابقة، والمشترك بين هذه النّماذج الثّلاثة هو طبيعة القناع الّذي ينتمي للطّير أو للحيوان بعموم أو خصوص، ففي القطعة الأولى يصنع الشّاعر انقلابًا في الحدث، فبدل أن تلتقط العصافير البذور ها هي ترشّها، خلل يحدث هزّة أوّليّة لدى المتلقّي تدفعه إلى استكشاف مدلول هذه العصافير، فيخلص إلى أنّها قناع لإنسان، والمقطع في سياق قصيدة "ليلة الافتتاح" [٣] المتشابك المتداخل الّذي يصعب الاقتباس التّام منه، لكنّ هذه الأسطر تكفي للتّعرف على أنّ العصافير مجرّد قناع خبّأ خلفه الشّخصيّة العامّة للإنسان الفلسطينيّ الّذي يعاني ويصارع غربة الزّمان مثله مثل الأندلسيّ الّذي يقف على قبره، ويستدلّ على ذلك بعبارة "تجثو ... صقيع الصّباح"، وفي السّطرين اللذين يشكّلان النّموذج الثّاني يحدّد نوع العصافير "الدّوريّ"، وهو وسط تزاحم تلك العاصفة المليونيّة حوله يهتزّ في قلعته لخفقان أجنحتها في محيطه، تلك المليونيّة هي حضور أبناء شعبه في مخيّلته واضطرابه كلّما تذكّر أحوالهم، واهتزاز أركانه يوحي بهذه الدّلالة وشيء من الصّراع الّذي مؤدّاه الجنوح إلى أبناء شعبه، وفي المقطع الثّالث يرتدي هو نفسه القناع ويجعل نفسه "طيرًا

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 880.

(٢) ينظر: الموسى، خليل، **قراءات نصّيّة في الشّعر العربيّ المعاصر في سوريّة**، 215.

(٣) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، لا أثق بطائر الوقواق**، 818.

وحيدًا" بينما البقيّة "القطيع" وهذا يخوّله رؤية أوضح وأعمق وأصدق للأحداث والمجريات، بينما قطيع الأغنام الّذي نصفه سارح لا يهتدي ولا يدرك ما يدور حوله يحرق قلب الشّاعر عليه فها هو يهمّ بأن يعاتبهم واحدًا واحدًا ليوقظهم وينبّههم من غفلتهم، ويعدل الشّاعر عن هذا العتب ليخاطب الشّهداء ويبثّ شكواه إليهم، دون أن يقنّع هؤلاء الأشخاص لأنّ دلالة الشّهادة أكبر من أيّ قناع أو تصوير، وضمن خطابه يبرز مرارته على الحال وأنّه استفرغ جهده "وزّعت روحي" ثمّ "وزّعت صوتي" لتعود إليه المرارة أشدّ عندما لا يجد الاستجابة الّتي يطمح إليها ويؤمّلها بعد ذلك الجهد الكبير.

وصحيح أنّ الشّاعر يعبّر بذلك عن حالة يأس نوعًا ما، لكنّه ينقل الكهرباء الّتي لم يبق في دمه منها شيء إلى متلقّيه الّذي يستقبل النّصّ بحرارته وحرقته وينفعل معه ومع شخوصه ويندمج فيه ولربّما ترك أثرًا عميقًا يحدث استجابة يومًا ما، وهذا الشّكل من إبراز الشّخصيّات في الشّعر الدّراميّ "يتمركز عنصره التّخييليّ في بنية النّصّ الكلّيّة وحركة الأحداث ومصائر الشّخوص الّتي تحدّدها رؤية المؤلّف، وليس في بنية النّصّ اللغويّة" [1]، المصير المجهول الّذي ترك للمتلقّي تصوّره وقد غفلت عنه جماعة الأغنام السّارحة رغم تنبيهها. وخلاصة الرّؤية حول الشّخصيّات في بنية الشّاعر الدّراميّة أنّه عمد إلى استعمال الأقنعة الدّراميّة وتوظيفها، وكانت أقنعته دلاليّة كما في توظيف الحيوانات والطّيور، أو رمزيّة دلاليّة كما في استدعاء الغجر وغيرهم الكثير من الرّموز الشّخصيّة تأتي دراستها في الفصل القادم.

ت الأحداث

(1) حسين، مسلم حسب، **جماليّات النّصّ الأدبيّ دراسات في البنية والدّلالة**، 255.

تتبنى الأحداث من سلسلة الحركات والتّصرفات الّتي جرت أو تجري أو يجريها الشّاعر، وقد تظهر في صيغ الأفعال أو في الجمل الإخباريّة، أفعال وأخبار قد يتضمّنها الحوار الّذي انتقل إلى الشّعر من فنون القول الأخرى ومنها المسرح نتيجة لتعدّد الأصوات [1]، ما يستلزم بالضّرورة تواصلًا بينها يوفّره الحوار، يقول الشّاعر:

"**كان المطر، بينث عا الصفصاف**

قالت الحورا: شو زعلو حزرك !!!

تاري المطر مغرور

قالتلو البنت: أمرك

نقط نجوم وصواريخ بيرد ع الشّبّاك

وتأمرك"[2]

يبدأ الحدث بمظهر طبيعيّ هو نزول المطر، يجري بسببه حوار بين شجرة "الحورا" و"الصّفصاف"، تتساءل الأولى عن سبب حدث الحزن لدى المطر، ويجيب الصّفصاف بوصفه بالغرور وخضوع البنت له "أمرك"، ليتحوّل الحدث فجأة من مطر طبيعيّ إلى "نجوم وصواريخ" تسقط على الشّبّاك، رافق ذلك تحوّل وجهة المطر من سنّة الله في الطّبيعة إلى "تأمرك"، وهذه القطعة فيها حدثان بارزان: الأوّل سقوط الصّواريخ المقنّع في البداية بنزول المطر، والثّاني تغيّر الوجهة الفكريّة "تأمرك"، ويبدو الحدث الثّاني هو الفاعل في كلّ القطعة، وهو الدّاعي إلى الحوار

([1]) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 198.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 890.

فيها، فيأخذ الحدث بهذا دور البطل ومفعّل الاستجابة داخل النّصّ وخارجه بالأثر التّواصليّ معه على المتلقّي، و"الشعر ذو الطابع الدّراميّ إنّما هو بناء على مستويين: مستوى الفنّ ومستوى الحياة"[١]، المستوى الأوّل في هذه القطعة يظهر في الحوار وتورية الحدث في البداية، والمستوى الثّاني يظهر في حقيقة الحدث في الواقع وانكشافه في النّهاية. وقد يكون الحوار الّذي يسرد الأحداث من طرف الشّاعر حيث يختفي طرفه الآخر خلف ضمير، يقول الشّاعر:

"**خذي خنجري**

إذا شئت بالأرجوان امسحيه،

بزيت القناديل في بيت لحم الأسيرة

بين شقوق الأفاعي الّتي كسّرت نجمة

الماء في مدنٍ من صبيب

قبل عيد الصّليب"[٢]

يظهر الشّخص الّذي يخاطبه الشّاعر في هذا السّياق ممثّلًا بضمير المخاطبة (ي)، وإفراد الضّمير وتأنيثه هو ما يفترض هذا الوجود لشخصيّة محدّدة، بينما الحدث في هذا السّياق تمثّله الأفعال "خذي، امسحيه، كسرت" والخبر "الأسيرة بين ..."، ويستعمل الشّاعر صيغ المستقبل ليبرز ما يريده أن يحدث، بأن يصبغ خنجره بالدّم "الأرجوان" أو يطهّر "بزيت القناديل" الّتي تحمل معنى قدسيًّا يستلزم هذا الحدث المفترض: التّطهير، ويسرد الشّاعر قصّة طويلة من

---

(١) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 285.

(٢) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 820.

الأحداث ملخّصة في كلمتين "الأسيرة،كسرت"، الأولى وصف يستوعب ما جرى للمدينة من احتلال واستيطان وما صاحب ذلك من هدم وتشريد وقتل واعتقال وجرح وقهر وعدوان مختلف الأشكال، إلى أن صارت المدينة "أسيرة"، خرّب الاحتلال طبيعتها "كسرت نجمة الماء"، وما يهمّ في هذه الأحداث أنّها مستوحاة من الماضي باستحضار متعلّق رمزيّ قديم للحدث "بالأرجوان"، أو مشبعة بالعمق الّذي يصلح معه أن يفسّر بكثير من الوجوه "الأسيرة"، هذه البنى الحدثيّة تثير في المتلقّي توقّعات طويلة وقصيرة المدى التي تدفع إلى التّفكير بكثير من الاحتمالات المثيرة [1]، ينشغل معها بتكملة المشهد بعد أن انتقل من حدث إلى آخر دون أن يكتمل الأوّل، مثل ما حدث بالخروج من أفعال الأمر الطّلبيّة إلى الحدثيّة الحاصلة في وصف المدينة الّذي يحضر إلى ذهن القارئ حلقات الأحداث المصوّرة لهذا الوصف، ليتوقّف عند العودة إلى البداية على انقطاع يعمل على إكماله، وطبيعة الحدثين اللذين يطلب وقوعهما في الفعلين "خذي، امسحيه" تسترعي الانتباه، فليس من المعتاد مسح الخنجر بالزّيت أو الدّم "الأرجوان"، ولكنّ المقصود الطّعن الّذي يبدأ القارئ بربطه بوصف المدينة وما يصاحبه من حضور حدثيّ، وفي مثل هذه النّصوص "يتّجه القصد إلى إثارة اهتمام القارئ بواسطة الحقيقة الدّراميّة للعواطف الّتي تصاحب تلك الأحداث لو أنّها كانت واقعيّة" [2]، فالعاطفة الّتي تثيرها عبارات دالّة في وعي القارئ "الأرجوان" و"زيت القناديل في بيت لحم" وارتباطها إمّا بالجذور الضّاربة في الماضي أو بالقداسة الدّينيّة لارتباط القناديل بالكنائس في بيت لحم، تلك العواطف هي صاحبة محرّك الحدث المتوقّع في ذهن المتلقّي بمنظور بعيد أو قصير المدى.

([1]) ينظر: س.و. داوسن، **الدّراما والدّراميّة**، 28.

([2]) عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، 179.

وتتلخّص سمات الأحداث في البنية الدّراميّة عند الشّاعر أنّها تأتي متخفيّة في أحداث قد تصوّرها، وأنّها تستدعي توقّع أحداث إضافيّة نتيجة عدم اكتمال سلسلة أحداث ما منطقيًّا، وأنّها ترتبط بالماضي والمعاني القدسيّة في متعلّقاتها، إضافة إلى ما تحمله هذه الأحداث من رؤى فكريّة، وما تستعمله من أوصاف إيجازيّة معبّرة.

يشار قبل الانتهاء من هذا المبحث إلى أنّ الشّعر الدّراميّ لا يجب "أن ننتظر فيه نواحي نضج قصصيّ يحاكي بها النّضج الفنّيّ في القصّة أو يقاربه" [1]، كما لا ينبغي البحث عن عناصر الدّراما الكليّة الكاملة فيه ومحاكمته على أساسه، فالشّعر على نحو ما أكدت مقدّمة هذا المبحث لم يصبح دراما، ولكنّه استعان بهذا الفنّ ووظّف أدواته بما لم يخرج به عن إطاره، ولم يغيّر في شكل بنيته وإن أضاف إليه آثارًا فنّيّة غاية في الأهميّة والجمال.

([1]) هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 430.

ثانيًا – السّرد الشّعريّ

يرتبط مفهوم السّرد في الوعي العامّ بفنّي الرّواية والقصّة، والحقيقة أنّه مفهوم أوسع من أن يحصر في هذه الزّاوية، فالسّرد هو "الحديث أو الإخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعمليّة بنائيّة لواحد أو أكثر من واقعة حقيقيّة أو خياليّة" [١]، وعمليّة التّحديث أو الإخبار هنا ليست مخصّصة بضابط يمكن أن يصرفها عن المدلول العامّ لهاتين الكلمتين، والحديث أو الإخبار حسب فهم الكلمتين لا ينفصل عن الإعلام بشيء حول واقعة أو حدث، والسّمة الوحيدة المميّزة لهذا الإخبار وتخصّصه نوعًا ما هي أنّه إخبار مقصود بكلّ تفاصيله البنائيّة والتّكوينيّة والنّهائيّة، ويمكن إضافة تعريف آخر للسّرد تحيط دائرته بكلّ أشكال الخطابات، فهو "فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل كلّ الخطابات سواء أكانت أدبيّة أو غير أدبيّة ... وتضمّن السّرد الخطاب اليوميّ والشّعر ومختلف الخطابات" [٢]، وهذا التّعريف واضح في الدّلالة على عموميّة مفهوم السّرد واتّصاله بأشكال التّخاطب كافّة، ويضيف تخصيصًا لوجود السّرد في بنية الشّعر، وهذه إشارة مبدئيّة لسلامة بحث ظاهرة السّرد في شعر المناصرة.

ومنعًا للالتباس يجب القول إنّ الشّعر لا يخرج عن صفته الشّعريّة مهما استوعب من أنماط فنّيّة، فهدفه هو الإفادة من تلك الفنون للتّطوّر والإثراء، ولذلك لا يدور الحديث هنا عن قصّة شعريّة، وينصبّ القول على دراسة السّرد لا القصّة لأنّ الشّعر لا يأخذ شكل القصّة الكامل وهو في جريان أحداثه لا يذهب إلى الشّرح التّفصيليّ لما يتّصف به من تكثيف لغويّ ولا يسهب لأنّ

---

(١) برنس، جيرالد، **المصطلح السّرديّ**، 145.

(٢) يقطين، سعيد، **الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربيّ**، 19.

طابعه رمزيّ عميق [١]، ويبنى على هذا القول، أنّ السّرد الفنّيّ لا يتحقّق بكامل عناصره في الشّعر، ولا يستعمل الشّعر كلّ تقنيّات السّرد في بنيته، وإنّما يستعير ما يناسبه، ويخلق نمطه الخاصّ به، دون إنكار صلة الأدوات المستحدثة فيه بالسّرد والأنواع الفنّيّة الأخرى في حال وجودها، وينسجم مع هذا التّوجّه أنّ دور الشّاعر "ليس تسريب المسرود، وإنّما إعلانه" [٢]، وبذلك يكون الهيكل العامّ هو المشترك بين السّرد الفنّيّ والسّرد الشّعريّ، فعندما يقوم الشّاعر بإعلان المسرود هو يقدّمه بصورة مجملة، أمّا السّارد فإنه يسرّبه مفصّلًا، وفي السّرد الشّعريّ تكون الصّورة الكلّيّة أقرب إلى الذّهن ممّا هي عليه في السّرد الفنّيّ الّذي ينبني من وحدات التّفاصيل، وآخر ما يقال في التّقديم لدراسة السّرد إنّ "من نتاج تفاعل الشّاعر العربيّ مع العديد من النّصوص الّتي تنتمي إلى أنواع وأجناس مختلفة، أن انطبع الشّعر العربيّ بسمات العديد منها، بل وتحقّقت فيه مختلف هذه الأجناس والأنواع، وغدا من الممكن البحث عنها من خلال الشّعر"[٣]، وذلك ضمن العلاقة التّبادليّة الّتي تقع بين فنون القول، وتساهم في تطوّر الأدب، وتعمل على تنمية صورته، ولعلّ ذلك جزء من تماهي الأجناس الأدبيّة الّذي أصبح نافذة التّجديد في الشّعر المعاصر، بتوجّه أجناس الأدب إلى التّزاوج بما يخدم الإنتاجيّة الفكريّة والثّقافيّة والإبداعيّة في المقام الأوّل. وفيما يأتي دراسة ظاهرة السّرد لدى الشّاعر عزّ الدّين المناصرة، وذلك ضمن عنوانين:

أ -عناصر السّرد

([١]) ينظر: فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 243. وينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 433.

([٢]) ابن ذريل، عدنان، **النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق**، 82.

([٣]) يقطين، سعيد، **الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربيّ**، 130.

ستتطرّق الدّراسة إلى بحث عناصر سرديّة محدّدة، مقدّمة الشواهد الشّعريّة عليها، تجنّبًا لتكرار ما مرّ في المبحث الأوّل حول الزّمان والمكان والأحداث والأشخاص في البنية الدّراميّة، وهي في السّرد لا تختلف عنها هناك، وتظهر في المساحة السّرديّة لدى الشّاعر العناصر الآتية:

١ - الرّاوي: يرجع إلى كون النّص المدروس شعرًا ينسجه إبداع تمتزج فيه الذّاتيّة بالموضوعيّة، أن يكون للمبدع نصيب كبير من الحضور فيه، فالرّاوي في الشّعر هو الشّاعر نفسه، يعمل على تقديم نفسه باستمرار، ويكشف عن حالاته وانفعالاته النّفسيّة والوجدانيّة للمرويّ له وهو القارئ الموجود حقيقة أو ضمنًا [١]، وقد يكون تعبير الرّاوي الشّاعر عن نفسه ضمن هذه الرّؤية غير قصديّ، بل يفرضه طبيعة العمل الشّعريّ، وما أشير إليه من ازدواج بنية الشّعر بين الذّات والموضوع. وقد فرضت هذه الطّبيعة معاملة الرّاوي في الخطاب الشّعريّ والاهتمام به وهو يتكلّم، بخلاف القصّة الّتي يقع الاهتمام بفعل أشخاصها[٢]، فالشّاعر راوٍ ناطق أكثر من كونه فاعلًا، وحتّى عندما يفعل فإنّ تعبيره يبرز فعله تصوّرًا قوليًّا أو فكريًّا، يقول الشّاعر:

"كم أنا طيّبٌ مثل هذي اللغة

لا توشوش أسرارها الرّعويّة للزّعفران

خلفها نجمةٌ ذات نار

حيث يركبها شاعر الوأوأه

---

(١) ينظر: هلال، عبد النّاصر، **آليات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر**، 72.

(٢) ينظر: يقطين، سعيد، **الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربيّ**، 225.

أو يدجّنها سيّد التأتأه"[1]

فيكشف عن نفسه في هذه الأسطر الشّعريّة راويًا ظاهرًا للقارئ، فيعبّر بضميره الصّريح (أنا) ثمّ يذهب في سرد الأحداث الّتي تتعلّق برمزيّة اللغة، ويروي للقارئ أنّها "لا توشوش أسرارها" ويدعم تكوين الحدث الوصفيّ بتحديد بيئيّ مكانيّ "خلفها نجمة ذات نار" إلى أن يعود لسرد ما يتعلّق بتلك اللغة الرّمز "يركبها، يدجّنها". ويتّضح من هذا المسار أنّه زاوج بينه وبين اللغة حين قرن ضميره بها "مثل هذي اللغة" لينصهر فيها فما يرويه عنها في الحقيقة هو روايته عن نفسه، وبينما يظهر الأنا الشّاهد في ضمير المتكلّم الصّريح "أنا" الّذي يصف شخصيّة اللغة بأحداث يرويها، يتحوّل إلى الأنا المشارك [2] في الوقت نفسه بذلك التّداخل بينه وبين اللغة، فيصبح الرّاوي هنا مزدوج الأداء متماهيًا مع غاية الشّعريّة الّتي يقصد إليها المبدع، وإذا كان الرّاوي في القصّة يتحرّك بهامش من الحرّيّة فيتحكّم بالأبعاد اللغويّة والسّرديّة دون تقييد أو تحديد [3]، فإنّ الشّاعر يعمل على خلط تلك الأبعاد واستخلاص مكوّنات جديدة قد لا تكون في القصّة، ويظهر ذلك واضحًا في ظهوره مكان الرّاوي من زاويتين: خارجيّة تشعر أنّه مجرّد محدِّث، وداخليّة تشعر القارئ أنّه يتحدّث عن نفسه في الحقيقة، وهذا ما استطاع الشّاعر إنجازه بتوظيف كلمة واحدة "مثل" حيث عملت على الرّبط بين الشّاعر الرّاوي وما يريد أن يتحدّث عنه فاندمجا في الوجهة النّهائيّة للخطاب، وأكثر ما ظهر الشّاعر المناصرة راويًا يكون فيه بأحد هذين الشّكلين: الرّاوي شاهدًا، والرّاوي مشاركًا.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 862 – 863.

([2]) ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الرّوائيّ**، 287.

([3]) ينظر: إبراهيم، نبيلة، **لغة القصّ في التّراث العربيّ القديم**، مجلّة فصول، المجلّد 2، العدد 2، 1982م، 14.

٢ -الحوار: ينسجم مفهوم الحوار مع القول، وتشعر هذه الكلمة بمجرّد سماعها بتعدّد الأطراف، فالحوار "هو الكلام الّذي يتمّ بين شخصيّتين أو أكثر، وبالتّحاور يمكن أن يتعانق مع كلام شخصيّة واحدة، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفيّة أو تعليميّة"[١]، ولا يكتفي الحوار بعرض الأفكار والجانب التّعليميّ، فربّما كان هو مصدر الإخبار بالأحداث، وقد يكون هو الحدث ذاته، والحوار لدى الشّاعر المناصرة يظهر في شكليه حيث يدور بينه وبين شخص آخر، أو يدور بينه وبين نفسه، يقول الشّاعر:

"قال لي: يا عزيزي

كيف أقنعها بالصّهيل الّذي

يغترف

دون أن يشعر المسك في جيدها بالهوان

أو يساورها الشّكّ

في قدرتي

أن أمرّ على صفحة الامتحان

قلت: أمسك ضفائرها واعترف

قال لي: لا أريد الوضوح

قمت نثْرْتُ ضحكته كالدّقيق

---

(١) هلال، عبد النّاصر، **آليّات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر**، 154.

على عوسجٍ فتداعى الجبان

حين قلت له يا عزيزي

سوف تهرب منك"[1]

تظهر هذه القطعة حوارًا يدور بين المناصرة وشخص مفترض يبني عليه تفاصيل سرده الحواريّ، ويدور بينهما التّخاطب واضحًا باستعمال الفعل (قال)، ويتبادلان العبارات إلى أن يتحوّل الحوار إلى شكل غير قوليّ، حيث استجاب لقول الشّخص بالحدث "قمت نثورت ضحكته كالدّقيق"، وهذا التّصرّف الشّعريّ يمنح الحوار حركيّة الحدث ويثير الاستجابة كون هذا الانفعال النّفسيّ وقع داخل النّصّ، وقد يرى قارئ آخر أنّ الشّاعر يكشف عمّا في نفسه فهو يمثّل المتحاورين في هذه القطعة وذلك محتمل وقريب إلى القبول، غير أنّ ظاهر هذه القطعة هو حواره مع آخر وإن كان هذا الآخر فرضيًّا.والخصائص الفنّيّة الّتي يضيفها الحوار وتضمّنها المثال السّابق هي تنمية دراميّة النّصّ والتّعبير عن الصّراع ويظهر ذلك في الفعل "قمت نثورت ..." إلى آخر المقطع، وزيادة الشّعور بالواقعيّة وذلك عندما يصبح القارئ بضمير المتكلّم جزءًا من هذا الحوار بطريقة انفعاليّة مع النّصّ، والانتقال من الملحوظة اللغويّة المباشرة إلى غير المباشرة لوقوعه بين طرفين [2]، الأمر الّذي يعني مباشرة القصد لهما، وإيحائيّته للمتلقّي الّذي سيتبنى أحد الجانبين اختياريًّا بمساعدة من الحوار. وقد يكون الحوار في النّصّ الشّعريّ داخليًّا، يقول:

"فاض السّيل الأزرق تحت سماء القيعان

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 832 – 833.

([2]) ينظر: هلال، عبد النّاصر، **آليّات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر**، 154.

فانفجر نبيذٌ ممنوعٌ مجهول

من يذكر دمه ونخيل سقائفه الآن

من يذكر رعشته في طابور الأسرى

من يتذكّر حيرته في الترانزيت البدويّ"[1]

يدخل إلى هذه القطعة برواية حدث "فاض السّيل"، ويتابع بحدث آخر "فانفجر نبيذ" ويخلص إلى الحدث الكلاميّ ربّما من نافذة "نبيذ مجهول" ليتوصّل بسلسلة الاستفهامات إلى مقصده، وهذه الأسئلة قد تبدو للقارئ ظاهرة أو خارجيّة يحاوره بها، والحقيقة أنّه عندما يكتب فإنّه يعبّر عن نفسه ولنفسه أوّلًا، والقارئ مفترض عند بداية العمل الفنّيّ، وقد أخذ الشّعر هذا الأسلوب الحوار الدّاخليّ أو (المونولوج) من الرّواية وهو يساعد في كشف الانفعالات النّفسيّة للشّاعر [2]، وفي هذه القطعة يبرز انفعاله مع بعض تفاصيل ماضيه، ويرمز بالنّبيذ للإنسان الّذي يزرع الكروم الّتي تنتج العنب الّذي يعصر نبيذًا، ويحاول بتلك الأسئلة رفض النّسيان الّذي يحاصر تفاصيل ذلك الماضي الملطّخ بالدّم وزوال النّخيل والسّقائف، وحياة الأسر في ظلّ الاحتلال، والحيرة في طريق اللجوء، كلّ تلك التّفاصيل لا يريد أن ينساها ليوحي بطريق المونولوج الاستفهاميّ أنّه متمسّك بما ذهب، وأنّ ذاكرته الحيّة ستمنعه من القبول بالأمر الواقع وترك الماضي معزولًا في أقصى الذّاكرة أو نسيًا منسيًّا بعيدًا عن الوجود.

٣ -الوصف: يتحقّق بالوصف إظهار بعض تفاصيل الأحداث والأشياء الّتي يراد إظهارها، والوصف قناة إيصاليّة تربط المتلقّي بمحتويات النّصّ الشّعريّ، والوصف بحدّ ذاته جزء

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 849.

([2]) زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 211.

من الوظيفة التّعبيريّة، ويمكن قراءة نفسيّة الشّاعر بقراءة طريقته في الوصف أو طبيعة الأوصاف الّتي يخلعها على الموجودات. ولذلك كان الوصف من أهمّ عناصر السّرد بل كان من ضروريّات العمل السّرديّ[١]، يقول:

"ابتسامتها ذهبٌ كالعناقيد

أو من شعاع زجاجاتها في الهلال الخصيب

الكلام كخمرة صوفيا

انسيابٌ يخلخل هذا السّكون الرّهيب"[٢]

يصف الشّاعر في هذا المقطع امرأة، ويتحدّث عن ابتسامتها في إطار سرده عنها، وأخبارها المتوالية، يستوقفه إعجابه عند الابتسامة فيصفها ويستعمل التّشبيه في ذلك الوصف، ثمّ يصف كلامها وأثره على نفسه "الكلام كخمرة ... انسياب يخلخل"، وفي ذلك يظهر مفهوم الوصف فتجسيد الأعمال والأحداث يعدّ سردًا، وتجسيد الأشياء والأشخاص يعدّ وصفًا [٣]، وقد جسّد الشّاعر الابتسامة والكلام وساعده عناصر النّغمة الخفيفة للمقطع واللغة الواضحة السّلسة في إنجاز هذا الوصف.

ب تقنيّات السّرد

([١]) ينظر: هلال، عبد النّاصر، **آليّات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر**، 134.

([٢]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 835.

([٣]) ينظر: هلال، عبد النّاصر، **آليّات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر**، 134.

تدلّ التّقنيّات على الأدوات الّتي يستعملها السّارد في تكوين نصّه السّرديّ، وتعمل على تنويع أبعاده وتجديد بنيته لإخراجها عن النّسق المطّرد الاعتياديّ، ومن هذه التّقنيّات الّتي استعملها المناصرة:

١ -الحلم: وهو أداة استعملها لتكوين الأحداث، وربّما دفعه إليها حاجته إلى الرّبط المتداخل بين بعض الأحداث فيحقّق له الحلم الحرّيّة والفضاء الّذي يكوّن فيه تلك الأحداث الّتي قد تبدو دراميّة أحيانًا، والحلم في النّوم أو اليقظة من أهمّ تقانات السّرد ويوصل إلى أقصى درجات تركيز العالم النّفسي لشخصيّة الحالم[١]، ويوظّفه بوضوح ظاهر، يقول:

"**فجأةً، أيقظني طفلٌ عنيد**

في صباحٍ من ضباب الهلوسة

عم صباحًا

إنّني أركب باص المدرسة"[٢]

يظهر في هذا المقطع الختاميّ لقصيدة "منامات الليلة الماضية" استعمال المناصرة لتقنيّة الحلم لسرد أحداث القصيدة، ويوحي عنوان هذه القصيدة بهذا الاستعمال من النّظرة الأولى، لكنّ القارئ قد يذهب في تفسير دلالة العنوان إلى الرّمزيّة فيخرجها عن الصّلة بالحلم والنّوم حقيقة، أو في أحسن الظّروف قد يفهم القارئ أنّه حلم يقظة ينقله الشّاعر، غير أنّ القفل الّذي أغلق به الشّاعر نصّه يكشف عن أنّه إنّما أراد الحلم، وذلك بدلالة "فجأة أيقظني طفل" فمقاطعة الطّفل

---

(١) ينظر: ديب، وئام رشيد عبد الحميد، **تقنيّات السّرد في الخطاب الرّوائيّ العربيّ في فلسطين من عام 1994 – 2006م**، ماجستير، الجامعة الإسلاميّة – غزّة، 2010م، 157.

(٢) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 802.

لسير الأحداث وتسلسل السّرد يشير إلى ذلك، وعبارة (أيقظني) تدلّل على حدث النّوم، وكلمة (فجأة) توحي بما يحدث عادة عند الانتقال من صور الأحلام إلى واقع الحياة، ويحدّد الشّاعر في النّهاية المكان الّذي كان يحلم فيه مقرّرًا حالة المفارقة بين طبيعة الأحداث الحلميّة والواقع، ويستعمل عبارة "عم صباحًا" لتحديد الزّمن، الّذي ينفي ظاهر عنوان القصيدة "منامات الليلة الماضية" ويعيد القارئ إلى الفصل بين "منامات" الّتي وقعت فعلًا، وبين تفسير "الليلة الماضية" الّتي يبدو أنّها رمز على الزّمن الماضي الأسود الأحداث.

٢ +الاسترجاع: تندرج بعض الاستعمالات الشّعريّة الّتي يوظّفها الشّاعر ضمن هذه التّقنيّة السّرديّة، والاسترجاع هو "مفارقة زمنيّة تعيدنا إلى الماضي بالنّسبة للحظة الرّاهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الرّاهنة"[١]، ولعلّ ارتباط قضيّة الشّاعر بالماضي الّذي وقع لوطنه ولشعبه يجعله كثيرًا ما يرجع إلى الوراء ليستحضر الأحداث القريبة والبعيدة، ويفرض ذلك على النّصّ أن يكون المكان هو المنتظم البنائيّ لترتيب الأحداث فيه[٢]، وقد لا يتوقّف توظيفه لمبدأ الاسترجاع بل يعلنه، يقول الشّاعر:

"**علّل الأسباب واذكر جذرها قبل المنام**

كيف غاص القاع في البحر ومات

طقّ قهرًا حين دقدقنا الخيام

في سهول الغور تحت الشّجرات

---

(١) برنس، جيرالد، **المصطلح السّرديّ**، 25. وينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 209 – 210.

(٢) ينظر: دايك، فان، **النّصّ والسّياق**، 150.

قال ويلي كيف أحيا في عصور الظّلمات"[١]

حيث يقرّ بالمراجعة الذّاتيّة في السّطر الأوّل ويحثّ عليها، ثمّ يذكر لحظة ترتبط بتلك المراجعة إنسانيًّا وهي "قبل المنام" فكثير من النّاس يجعلون هذا الوقت مخصّصًا لاستذكار مجريات يومهم واسترجاع أحداثها وتقييمها، ثمّ ينطلق المناصرة نفسه بذلك الفعل استجابة لهذه الرّؤية الاسترجاعيّة، فهو يبدأ تذكّره بالاستفهام عمّا حدث في ذلك الماضي متعجّبًا، ويرمز لذاته بالقاع الّذي أغرقه بحر الأحداث، وذاته هنا ليست فرديّة بل جمعيّة، وينتقل إلى حال الأسى النّاتجة عن التّذكّر واسترجاع الماضي ويلخّصها بعبارتي "طقّ قهرًا، ويلي". وهو في توظيفه هذه التّقنية ومفارقته لزمنه يخالف المبدأ القائل "إنّ الرّاوي الأوّل (الشّاعر) الّذي يعلّق السّامعين بشفتيه، عليه ليساوي بين السّامعين وأبطاله أن يروي الحوادث بالتّسلسل وفقًا للزّمن الّذي جرت فيه"[٢]، ولعلّ مبعث ذلك ارتباط حاضره بماضيه، وانعكاس ماضيه على واقعه بآثاره ونتائجه، إضافة لتنوّع مستويات الماضي، فهو تارة يرجع إلى الماضي القريب متألّمًا لما جرى فيه كما في المثال السّابق، منطلقًا من استمرار حدث ذلك الماضي وآثاره في الحاضر، وتارة يرجع إلى الماضي البعيد البعيد حيث كان الوطن خالصًا له فيتمسّك بذلك الزّمن ويسترجع منه هويّة المكان، هاربًا من مفرزات الأمر الواقع ورافضًا لها. وتحتوي القطعة السّابقة على إسقاط واقعيّ جلبه من الذّاكرة، فإشارته "دقدقنا الخيام" وربطها بقوله "سهول الغور" فيها إحالة للعودة إلى أريحا بعد أوسلو، لكنّ هذه العودة مشوّهة بظهور ملمح الخيام المرتبط بالتّشرّد، وكأنّه يحتفظ بإحساس واحد لموقفي العودة المرفوضة بعد أوسلو والنّكبة، وهذا المنحى التّأويليّ يجعل حالة الاسترجاع

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 859.

(٢) بوتور، ميشال، **بحوث في الرّواية الجديدة**، 96 – 97.

مضطربة بين اللحظة والماضي، وهذا القلق يبصم بوضوح في إحساس المتلقّي ووعيه الّذي ينفعل بصدمة اتّجاه الحدث الواقع بعد ربطه بالذّاكرة.

٣ -الضّمائر: وهي معروفة في أثرها على بنية اللغة ودورها في تفعيل الخطاب، "الضّمائر الّتي ينبني من خلالها الخطاب السّرديّ ثلاثة هي: أنا – أنت – هو" [١]، والمقصود بذكر هذه الضّمائر الثّلاثة ليس حصرها، بل الإشارة إلى المتكلّم (أنا) والمخاطب (أنت) والغائب (هو). وضمير الغائب هو أبسط صور التّعبير السّرديّ أمّا ضمير المتكلّم فإنّه يضفي إحساسًا بالواقعيّة ويجذب القارئ ويجعله يندمج في ذات المتكلّم وينفعل بنفسيّته[٢]، فيوظّف مختلف هذه الضّمائر، يقول:

"كانت النّادلة الشّقراء تسأل

هل هوى الصّحراء أنثى

أم لها سيفٌ وأرجل

كنت مقصودًا بهذا وأنا حول السّؤال

بدويٌّ يتفتّل"[٣]

يستعمل في هذه القطعة ضميري المتكلّم (أنا، والتّاء المتحرّكة) الّتي تظهر في قوله "كنتُ"، ويستعمل ضمير الغائب في "تسأل، يتفتّل" مع أنّ عائد هذا الغياب واضح في النّصّ وهو الشّاعر المتكلّم نفسه، والنّادلة المذكورة في الخطاب، ويسرد هذا الموقف مستعينًا بتقليب الضّمير

([١]) هلال، عبد النّاصر، **آليّات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر**، 170.

([٢]) ينظر: بوتور، ميشال، **بحوث في الرّواية الجديدة**، 63 – 65.

([٣]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 859 – 860.

بين الحضور في المتكلّم، والغياب والعودة على المتكلّمين. وهكذا يجعل نصّه متحوّلًا من النّاحية اللغويّة البنائيّة، متماسكًا ثابتًا من النّاحية الدّلاليّة، وهذان الضّميران هما الأكثر دورانًا في ديوانه، ولعلّ قلّة ضمير المخاطب ترجع إلى تراجع النّبرة الخطابيّة في الشّعر الحديث، فهو لا يظهر في القطع الحواريّة حيث يصبح المخاطب جزءًا من النّصّ الشّعريّ فلا يحسّ المتلقّي بمباشرة الخطاب له، وفي المقطع السّابق يصّور حدث وجوده في المكان الّذي توجد فيه النّادلة، واستفسارها التّعجّبيّ من تناقض طبيعته، فهي حائرة فيه وتشير إليه "هوى الصّحراء" ومصدر حيرتها اتّصافه بصفات "أنثى" من جهة، وحمله لعدّة الرّجل "سيف وأرجل" من جهة أخرى، والأرجل هنا إشارة إلى الاستعداد، ويبدو في ذلك تصوير لامتزاج صفات الطّيبة والعطاء في الشّاعر "أنثى" ومظاهر القوّة "سيف وأرجل" وهي ميزات "بدويّ يتفتّل" مستعرضًا نفسه مفتخرًا في إشارة بكلمة (بدويّ) إلى جنس الشّاعر العربيّ الفلسطينيّ.

٤ -فعل السّرد: يفهم منه الأفعال الّتي يرتكز عليها الشّاعر في سرده، وأكثر الصّيغ الّتي يوظّفها الشّاعر هي صيغة المسرود الذّاتيّ وفيها يتحدّث الشّاعر عن ذاته وإليها بأشياء وقعت في الزّمن الماضي ويستعمل الاسترجاع والتّذكّر فيها، وصيغة المعروض الذّاتيّ وفيها يتحدّث الشّاعر عن لحظته الرّاهنة[١]، وحديث الشّاعر عن نفسه وإليها لا يعني ذاته المفردة، بل يعني المجموع الّذي يمثّله، ويظهر هو عيّنة منه، يقول الشّاعر:

"لم أكن طائرًا دون ريش

إنّما كنت أرسم تشكيلةً كي تناسب مرثيّة الأرجوان.

كان قبلي فراغٌ من العشب والماء والنّار، غطّى

---

(١) ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الرّوائيّ**، 197.

شقوق الجبال

كان قبلي بياض نعاج الغيوم الثّقال

كان قبلي ارتعاش العصافير في الثّلج،

قد بلّل الماءُ أعشاشَها في سكون الثّلوج

كانت الغابة السّاحرة

لم يكن في الحقول عجول

قبل أن أورث الأرض ملح الخطأ"[1]

يركّز الشّاعر طاقته على الزّمن الماضي، ويستعمل الفعل (كان) طريقًا إليه، وهو يقدّم بذلك عرضًا زمنيًّا مادّته من الذّاكرة، ويتراوح هذا الفعل بين ذكر أشياء رمزيّة خاصّة، ويستعمل لذلك ضمير المتكلّم في حرف المضارعة في قوله "لم أكن" وفي التّاء المتحرّكة في قوله "كنتُ" فينطق عن ذاته الجمعيّة نافيًا وجوده "دون ريش" قاصدًا أسباب الحياة، ويعلّل مظهره الخاوي في اللحظة الرّاهنة أنّه "كنت أرسم تشكيلة كي تناسب مرثيّة الأرجوان" بمعنى أنّه كان بتلك الذّات الجمعيّة وما تعرّض له من مآسٍ جزءًا من ضياع رمز هويّة الأرض "الأرجوان"، ثمّ يبتعد الشّاعر باستعمال الفعل كان إلى ما قبل ذلك الضّياع ويسرد موضّحًا ما كانت عليه الأرض قبل تغيّر الحال، ويعود إلى أقصى أغوار التّاريخ ويتحدّث عن الحياة الوادعة بتفاصيلها، ويربط المأساة بما فعله فعيّر هذه الحياة "قبل أن أورث الأرض ملح الخطأ"، وهو منحه الغريب فرصة ليكون إلى جواره دون أن ينظر إلى ما قد يجرّه عليه ذلك، حتّى أصبح هو والأرض ضحيّة ذلك الخطأ.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 865.

وينطبق على توظيفه لعناصر السّرد وتقنيّاته القول بأنّ الشّعر استفاد من الرّواية لينتقل من الخيال إلى التّعبير عن الذّات والواقع مع احتفاظه برؤيته الخاصّة [1]، فهو أصبح ضميرًا متعدّدًا يربط الماضي بالحاضر، ويحمل الواقع بكلّ ما فيه ليخترق المستقبل، فمكّن القارئ من تصديق القول "إنّ كلّ نصّ شعريّ هو حكاية" [2]، بما ينطوي عليه من تفاعلات بينه وبين والأحداث والموجودات، وما يقدّمه المناصرة فيه من وقائع وأحداث تعبّر عن رؤيته، وتتّفق مع وجهة الشّاعر الكلّيّة في النّصّ عامّة، علاوة على ما يضفيه ذلك الأسلوب الحكائيّ السّرديّ من أداء فنّيّ متعدّد الآثار على النّصّ وبالنّتيجة على المتلقّي كما سبق بيانه.

([1]) ينظر: بوتور، ميشال، **بحوث في الرّواية الجديدة**، 38.

([2]) مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 149.

الفصل الرّابع

ظاهرتا المفارقة والتّناصّ

أوّلًا – المفارقة

أ –المفارقة اللفظيّة

ب مفارقة الموقف (الدّراميّة)

ثانيًا – التّناصّ

أ –التّناصّ الأدبيّ

ب التّناصّ الدينيّ

ت التّناصّ التّاريخيّ

أوّلًا – المفارقة

تقع دراسة المفارقة ضمن التّداخل اللفظيّ المعنويّ، فطبيعتها تفرض على النّصّ أو العبارة أن يستغلّ المعنى فيه الألفاظ أو العكس، وذلك يتّضح من مفهوم المفارقة، فهي "صيغة من التّعبير تفترض من المخاطب ازدواجيّة الاستماع" [١]، وربطها بالاستماع يعني اللفظ أو الكلمة، ولكن الاستماع في هذا التّعريف أعمّ من دلالة الكلمة المحدودة، فيدخل فيه التّلقّي بأشكاله المختلفة، ويظهر الجانب المعنويّ في هذا المفهوم في "صيغة من التّعبير" بمعنى أنّها وسيلة لإيصال معنى يهدف إليه المتكلّم صاحب المفارقة. ويمكن توضيح مفهوم المفارقة أكثر بالقول إنّها ""تكتيك فنّيّ يستخدمه الشّاعر المعاصر لإبراز التّناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التّناقض"[٢]، وهذا التّناقض قد يشمل التّضادّ اللفظيّ إلى جانب الاختلاف الموقفيّ، فيما هو كائن وما يجب أن يكون، والمقصود بإبراز التّناقض هو موازنة الموقفين المختلفين بجمعهما معًا في إطار نصّيّ واحد فيتعمّق الإحساس بالفارق بين الأمر الواقع وما يراه المبدع.

ويستعمل الكتّاب المفارقة لأهداف مختلفة، كلّها تنبثق من حقيقة التّناقض بين متقابلين، ومن هذه الأهداف الهجوم السّاخر والتّعبير الإيحائيّ ونقد الواقع [٣]، ويتفرّع عن هذه الأهداف غيرها، فبإبراز التّناقض يمكن إثبات الحقّ، أو الاستهزاء بفكرة، أو السّخرية اللاذعة، ويمكن تحويل التّعبير من توجيهيّ خطابيّ إلى انسيابيّ يتداخل مع النّفس ويترك الأثر عليها دون مباشرة، ودون أن يقلّل ذلك من حدّة المعنى المنقول أو يحجّم من أثر العبارة على المتلقّي، على العكس من ذلك فإنّ المفارقة بإيحائها تكون أقرب للتّأثير عليه، أمّا نقد الواقع فتتّصل به كلّ

---

(١) العبد، محمّد، **المفارقة القرآنيّة**، 15.

(٢) زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 130.

(٣) ينظر: العبد، محمّد، **المفارقة القرآنيّة**، 17.

جزئيّاته السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والدّينيّة، وتفعل المفارقة كلّ ذلك بما تدفع المتلقّي إليه من استنكار الاختلاف فيما حقّه أن يتّفق [١]، وبالمفهوم المقابل استنكار الاتّفاق فيما حقّه أن يختلف، وذلك مرجعه إلى وحدة الرّؤية بين مبدع المفارقة ومتلقّيها، فإذا اختلفت الرّؤية انتفت المفارقة لدى المتلقّي، لأنّه يرى الوضع الطّبيعيّ فيما يراه صاحب المفارقة مناقضًا للعادة حتّى صار موضوعًا لمفارقته. وتقابل هذه الفكرة في نقد المفارقة فكرة أخرى تتناقض معها ظاهريًّا، ومثار الجدل فيها هو مصدر الإحساس بالمفارقة، فتلخّص هذه الفكرة مبدأ الاستجابة للمفارقة بالقول "إن الحسّ بالمفارقة يستند في مادّته على افتقار الحسّ بالمفارقة لدى الآخرين" [٢]، والتّوفيق بين هاتين الفكرتين يكون في أنّ المقصود هنا هو تفريق بين حسّ صاحب المفارقة (كاتبها)، وحسّ المتلقّي الّذي يستقبلها، فقيمة المفارقة هي أنّ المبدع الشّاعر مثلًا التفت إلى ما لم يلتفت إليه الآخرون، وقد يكون المتلقّون يعرفون تفاصيل المفارقة لكنّ صياغة المبدع لها في مفارقة لغويّة مبدعة هو مصدر إحساسهم العميق بها، والدّافع إلى تأثّرهم واستجابتهم لفحواها؛ ولذلك فإنّ المفارقة لا تدرك إلا بوجودها في سياق مهما كان نوعه، سياق لغويّ أو مقاميّ تبليغيّ أو تاريخيّ أو واقعيّ خارج عن النّصّ [٣]، فيتوازى هذا السّياق مع السّياق النّصّيّ وتحدث حالة التّناقض بين مكوّناتهما، وتحدث المفارقة بذلك أثرها وتحقّق هدفها كما أراده المبدع.

وستتمّ دراسة المفارقة في ديوان الشّاعر المناصرة "لا أثق بطائر الوقواق" باقتطاع نصوصها من القصائد، رغم أنّ ذلك قد يرفضه بعض النّقّاد كون الأعمال الشّعريّة الحديثة خاصّة تشكّل وحدة دلاليّة كبرى تضمّ وحدات دلاليّة صغرى هي القصائد واقتطاع أجزاء منها يعبّر عن فكر

---

(١) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 130.

(٢) دي. سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النّقديّ**، 10/4.

(٣) ينظر: العبد، محمّد، **المفارقة القرآنيّة**، 37.

النّاقد[١]، وذلك صحيح في حال كان الهدف هو تحليل الدّيوان، ليس كما في هدف هذه الدّراسة رصد دخول الظّاهرة في بنية الدّيوان، وذلك مدعاة لتركيز الشّواهد على الظّاهرة المقصودة، حيث إنّ المفارقة قد تقع في قصيدة كاملة، أو عبارة شعريّة واحدة، أو في مقاطع وهي المجال الأنسب للدّراسة، الّتي ستكتفي بتقسيم المفارقة إلى فرعين كبيرين: المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف [٢]، يندرج تحتهما كلّ ما يمكن أن يصنّف في إطار المفارقة.

أ -المفارقة اللفظيّة

يظهر اللفظ أو الكلمة مفتاحًا للمفارقة في هذا النّوع، حيث تساهم الأضداد والتّقابلات في تشكيلها اللغويّ، وبنائها المفارقيّ، وتعتمد الخروج على القواعد وتجاوز الحدود المنطقيّة ومخالفة الأعراف لإحداث الصّدمة[٣]، والقواعد والأعراف الّتي تخرقها هي قواعد الإسناد حسب ما يوحي به السّياق، فيصبح الضّد مسندًا إلى ضدّه، أو يشكّل المتقابلان تركيبًا واحدًا، يقف أمامه المتلقّي مندهشًا كيف وقع ذلك، إلى أن يتوصّل إلى المعنى المراد من هذا التّصرّف اللغويّ بالألفاظ، فيفطن إلى الغاية من المفارقة وينفعل بها، ويمكن أن تعرّف هذه المفارقة بأنّها مفارقة داخليّة يحتوي فيها التّركيب على الشّيء وعكسه [٤]، ولا يختلف هذا المفهوم عمّا سبق إلّا بتسمية المفارقة بالدّاخليّة ولا مشكلة في أيّ من الاصطلاحين، وتحدث المفارقة في هذا النّوع انطلاقًا من الدّور الّذي تنطوي عليه الكلمات والتّعبيرات الّتي تنبني عليها [٥]، وذلك قطع بضرورة التّقابل

---

(١) ينظر: عبد اللطيف، محمّد حماسة، **الإبداع الموازي**، 140 – 141.

(٢) ينظر: دي. سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النّقديّ**، 71/4.

(٣) ينظر: فضالة، حسن غانم، **أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة – جامعة بابل، العدد 10، كانون الثّاني، 2013م، 250.

(٤) ينظر: متولّي، نعمان عبد السّميع، **المفارقة اللغويّة في الدّراسات الغربيّة والتّراث العربيّ القديم** 23.

(٥) ينظر: الباهي، حسّان، **اللغة والمنطق بحث في المفارقات**، 132.

في دور الكلمات المكوّنة للمفارقة، ويقود هذا الاتّجاه إلى التّفريق بين المفارقة والتّضاد والمقابلة، ويكمن الفارق بينهم في اقتصار التّضاد والمقابلة على التّناقض في الدّلالة اللغويّة الحقيقيّة لطرفي التّضادّ أو المقابلة [1]، بينما المفارقة تعبّر عن حالة شعوريّة تستعمل التّناقض وسيلة لإيصالها، وقد تسخّر في سبيل ذلك التّضادّ والمقابلة، ومن الأمثلة الّتي ينطبق عليها مفهوم المفارقة اللفظيّة قول الشّاعر:

"**هكذا قلت: منفاي داري فلا تبتئس أيها الكرملُ**

ليس غير الجنوب الّذي قال، لكنّه يفعل"[2]

يحتوي مفهوم الدّار والمنفى في الوعي الإنسانيّ على نوع من التّضادّ الحقيقيّ، إذا عدّت الدّار دلالة على الوطن، ولو وردت هاتان الكلمتان في نصّ واحد منفصلتين في التّركيب لكانتا من هذا القبيل، غير أنّه يتدخّل ويقوم بإسناد الضّدّ إلى ضدّه، حيث أسند الخبر "داري" إلى المبتدأ "منفاي"، وتحدث الصّدمة لدى القارئ للوهلة الأولى من هذا التّركيب فيعيد التّأمّل والنّظر ليربط هذا الإسناد بواقع الشّاعر الفلسطينيّ، فهو لاجئ عن أرضه، مشرّد من داره الأمّ فلسطين، بينما تشرّده ونفيه كان إلى وطن آخر في الوضع الطّبيعيّ هو واحد من البلدان العربيّة، فيصبح اللجوء إلى هذا البلد كونه قسريًّا أمرًا قاسيًا، ويولّد إحساسًا بالنّفي والغربة رغم أنّه في بيئة متّلة ببيئته بل هي محيطها الواسع، ومردّ ذلك إلى طبيعة خروجه من وطنه الأمّ قهرًا تحت سيف القوّة، وفي هذه العبارة يتحدّث بلغة الفلسطينيّ اللاجئ بوصفه كيانًا عامًّا لا بصفته الفرديّة. ومثل هذه التّراكيب هي ما دفع النّقّاد إلى القول إنّ المفارقة تقوم بتمييز لغة الشّعر عن لغة

([1]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 131.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 795.

الخطاب الاعتياديّ الّتي تسمّى لغة معياريّة [1]، أي تخضع لمفاهيم الصّواب والخطأ، فالصّواب المعياريّ يرفض الإسناد بين الأضداد، أمّا المناصرة فيخرق هذا القانون اللغويّ ويتمرّد على المعيار لتحقيق غايته الإيحائيّة، يقول:

"حاصر الوقواق طاقات الضّياء

كيف يا ناشفة الرّوح من السّكر أفيق

حيث روحي مثل نعشي

حاصر الوقواق عشّي"[2]

يتحدّث في هذه القطعة عن نمط من المعاناة الّتي يعيشها الإنسان الفلسطينيّ، وهو يتقمّص دور ذلك الإنسان الّذي ينتمي إليه، ويحاول أن ينقل أقصى درجات الإحساس بالألم نتيجة إغلاق الاحتلال لمنافذ الحياة الفلسطينيّة، وحصاره لسبل العيش، ويتصوّر إحساسه بالغيبوبة عن الحياة سكرًا أغلق الاحتلال "الوقواق" أمامه "طاقات الضّياء" الّتي يمكن أن تغذّيه وتنعشه وتخرجه من ذلك السّكر غير المحبّب، أو ربّما يذهب إلى الفرار بخياله من الواقع المأساويّ فينفصم عنه انفصام السّكران عن واقعه، وتأتي المفارقة في السّطر الثّالث لتلهب الإحساس بعبارة شديدة الوقع بقسوتها، وذلك بإسناده الخبر "مثل نعشي" بما يحويه من دلالة الموت إلى المبتدأ "روحي" بما يدلّ عليه من الحياة، وعندما تصبح الرّوح مصدر الحياة منكمشة ويضيق بها الشّاعر وتسودّ نفسه فذلك بسبب عذاب عظيم، يكشف عنه في السّطر الأخير "حاصر الوقواق

([1]) ينظر: فضالة، حسن غانم، **أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة – جامعة بابل، العدد 10، كانون الثّاني، 2013م، 249.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 810.

عشّي"، بعبارة بسيطة تتناقض مع عظم الإحساس، لكنّ تفاصيل هذه العبارة كلّها توافق إحساس الشّاعر، فالعشّ هو كلّ ما يمتلكه الطّائر الّذي يتمثّله متألّمًا من إحاطة الوقواق الانتهازيّ العدوانيّ الخبيث بكيانه ووطنه، وهو هنا يعظّم من قيمة البيت والوطن للإنسان مهما كان، وذلك بدلالة من عظم شعوره بالمأساة "روحي مثل نعشي" في مقابل الدّلالة المتواضعة ظاهريًّا لكلمة "عشّي" الّتي توفّر إضافة إيقاعيّة تزيد من وقع القطعة الشّعريّة بتناسبها مع كلمة "نعشي" في السّطر الّذي قبلها، فينفعل المتلقّي بداية بالإيقاع الظّاهر، ثمّ ينغمس في قسوة دلالة المفارقة، ويتحوّل إلى شعور ممتدّ من التّعاطف مع الشّاعر وقضيّته، وإحساس بالغضب من الوقواق الاحتلال وظلمه.

يقول في موضع آخر:

"كيف أمحو شائعات الأعدقاء

أيّها القلب الرّحيم"[1]

فهو يقف هنا موقفًا قلقًا من محيط قضيّته، ويعلن تخوّفه في تركيب من كلمة واحدة، يوزّعه على الأعداء الّذين هم ضدّ الأصدقاء سواء بسواء، فكلمته "الأعدقاء" تجمع بين النّقيضين ممّا يحدث المفارقة في كلمة واحدة، يتلقّاها القارئ بصدمة أولى وتساؤل استنكاريّ، غير أنّه يتفهّم هذه البنية الشّعريّة عندما يحسّ بما يريد إيصاله من شعوره بقلّة الثّقة، وعدم فهمه لتصرّفات القريب والبعيد إلى أن استوى عنده العدوّ والصّديق في مقام واحد، وذلك نتيجة ضبابيّة الأصدقاء وعدم وضوحهم وأعمالهم الّتي يطلق عليها "شائعات" وهي ممّا يشيعونه من أضاليل حول قضيّته حسب توجّه الشّاعر العامّ. وقد أسعفت المفارقة الشّاعر مبدعًا في توظيفها بكلمة واحدة، وذلك

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 856.

عندما تعجز اللغة بصياغتها العاديّة عن تكوين موقفه الشّخصيّ اتّجاه الواقع وهذا هو أحد دوافع انبثاق المفارقة عن قريحة الشّاعر [1]، فتختصر وتلخّص بالعبارة أو الكلمة ما لا تتمكّن الفقرات من وصفه، فكلّ الشّرح السّابق عن إحساس الشّاعر بالكاد يوازي كلمته المفردة "الأعداء"، وهنا تكمن قيمة المفارقة في السّياق اللغويّ والدّلاليّ.

ب مفارقة الموقف (الدّراميّة)

تختلف هذه المفارقة عن سابقتها في كون الدّور اللغويّ فيها يرجع إلى الخلف، ليتقدّم عليه دور مكوّنات الواقع المتناقضة، وهذه المفارقة تعبير يعتمد على الجانب الدّلاليّ مع احتمال تأثير الجانب التّركيبيّ[2]، والجانب الدّلاليّ يصدر من علاقة صداميّة في الأصل بين أطراف المفارقة، وتسمّى هذه المفارقة مفارقة خارجيّة تعتمد على التّناقض مع معرفة سابقة أو فرضيّة ماضية [3]، فهي تخالف ما استقرّ في وعي المتلقّي من حقائق، وتعدّ تجاوزًا لما يراه من أفكار، وخلافها هذا معه يجعله يستجيب بردّة فعل معاكسة، وهذا ما يريده الشّاعر في توظيفها، وكذلك تتعالق هذه المفارقة مع مفهوم المفارقة الدّراميّة الّتي "لا تقوم إلّا على تصوير حالة أو حدث أو تبنّي موقف ما يمكن من خلال إدراك أبعاد كلّ منها أن يرى فيها وجه المفارقة" [4]، وتسميتها بالدّراميّة نابعة من حالة الصّراع الّتي تعتري المتلقّي الّذي يتأرجح بين الموقفين المتناقضين مع ميله أخيرًا إلى أحدهما، ومع أنّ هذا الميل قد يكون مسبّقًا إلّا أنّ طريقة تصوير المواقف في المفارقة عنده

([1]) ينظر: دي بوجراند، روبرت، **النّصّ والخطاب والإجراء**، 304.

([2]) ينظر: الباهي، حسّان، **اللغة والمنطق بحث في المفارقات**، 131.

([3]) ينظر: متولّي، نعمان عبد السّميع، **المفارقة اللغويّة في الدّراسات الغربيّة والتّراث العربيّ القديم** 23.

([4]) فضالة، حسن غانم، **أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة – جامعة بابل، العدد 10، كانون الثّاني، 2013م، 261.

تجعل المتلقّي يجدّد ذلك الإحساس اتّجاه النّفور ممّا يراه مخالفًا لما يتّفق مع موقفه أو رأيه أو حالته الشّعوريّة، وفي مثل هذه المفارقات يقول:

"قال يا شاعر كنعان الّذي

من طينة الشّام ومنديل الموشّح

إن تفوّهت بعشقي

سوف أذبح"[1]

تأتي المفارقة في السّطرين الأخيرين، حيث يجعل الذّبح نتيجة للعشق، في مفارقة غريبة على علاقة الإنسان بأرضه، ويدلّ على صحّة انصراف الفهم إلى قبلة الوطن بمخاطبة المناصرة نفسه بقوله "يا شاعر كنعان" فيضطر القارئ إلى السّؤال لماذا يذبح عاشق الوطن؟ والجواب هو أنّ الاحتلال الّذي يغتصب كلّ تفاصيل الوطن يريد أن يمحو كلّ الرّوابط بها حتّى الرّوابط الشّعوريّة، فيستعمل المفارقة بين فعل العشق ونتيجة الذّبح لتحرير هذه الدّلالة، والمفارقة في مثل هذه السّياقات تكشف الخفيّ وتبرز أنّ ذلك الخفيّ المكشوف هو الأهمّ [2]، حيث كشف عن عدوانيّة الاحتلال واستئصاليّته وهي مبعث تأجّج الصّراع، وهي مركز دوران القضيّة بين ظالم معتدٍ ومظلوم مقهور، ويتحوّل اهتمام القارئ مع هذا الاكتشاف عن حقيقة الصّراع بمشاعره إلى الصّدام وجدانيًّا مع ذلك الظّالم الّذي يستهدف الجوانب الشّعوريّة رغم تعانق الشّاعر مع بيئة المكان "من طينة الشّام" ومع ثقافته "منديل الموشّح". والصّورة التّقابليّة المفارقيّة عادة ما تثير

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 813.

([2]) ينظر: العبد، **محمّد المفارقة القرآنيّة**، 17.

الذّعر والخوف لدى المتلقّي [1]، وذلك واضح بالتّناقض الرّهيب بين صورة العشق الشّعوريّة، وصورة المقابل "أذبح" الفعل المادّيّ العنيف، ممّا يثير الذّعر والخوف من مصدر هذا التّقابل غير المنطقيّ فينعكس ذلك رفضًا له ونقمة عليه. يقول:

"صيّفوا في أريحا وشتّيت في غيمةٍ من دم المذبحة

كم أنا طيّب مثل هذي اللغة

كم أنا طيّبٌ مثل داليةٍ في السّفوح"[2]

يصف الشّاعر في هذه القطعة موقفين متناقضين يعيش أحدهما بذاته في مقابل موقف آخر يعيشه غيره، وبالرّجوع إلى نهاية هذه القصيدة الّتي منها هذا المقطع يتبيّن أنّها كتبت عام 1994م، وهذا العام شهد حدثين مهمّين في التّاريخ الفلسطينيّ المعاصر، فقد شهد شهر شباط مجزرة مروّعة في المسجد الإبراهيميّ في مدينة الخليل، بينما دخلت سلطة الحكم الذّاتيّ الفلسطينيّة إلى غزّة وأريحا صيف العام نفسه في بداية مفاوضات السّلام، والشّاعر يبرز في هذا المقطع موقف الدّاخلين مع السّلطة إلى أريحًا صيفًا، مع ما هو معروف عن هذه المدينة الغوريّة أنّها حارّة صيفًا وأنّها مشتى دافئ، فتقع المفارقة الأولى في فعلهم الّذي يخالف العادة، أمّا موقف الشّاعر فهو أنّه "شتّيت في غيمةٍ من دم المذبحة" فهو لا يزال يعيش الآثار النّفسيّة العاصفة لمذبحة مدينته، الأمر الّذي لم يعط مؤشّرًا لمسالمي الاحتلال عن حقيقته فاستمرّوا في سلامهم معه دون أن تردعهم حرارة تلك الدّماء العاصفة، والشّاعر في هذه المفارقة بين الموقفين المتناقضين عمومًا، والموقف الأوّل منهما متناقض مع المفروض في الواقع، يمزج شعورًا

([1]) ينظر: عبد اللطيف، محمّد حماسة، **الإبداع الموازي**، 143.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 862.

بالاحتجاج مع إحساس بالحزن والألم، ويحاول أن يوحي ببعد مخالفيه عن الواقع، وأن يثبّت فاجعته بما جرى دلالة على تمسّكه بالحقّ ورفضه الانصياع والقبول بما يناقض المعروف بدلالة عبّارته "صيّفوا في أريحا"، وقد تحقّقت المفارقة في النّصّ السّابق بوجود مستويين للخطاب: الأوّل سطحيّ يعبّر به والثّاني كامن يعبّر عنه، ووجود تناقض بين عناصر المفارقة، وضحيّة لها [1]، وقد تبيّن التّناقض الحاصل بين موقفي المفارقة، أمّا المستوى السّطحيّ الّذي يعبّر به الشّاعر فهو عباراته الخارجيّة الدّالّة على الموقفين "صيّفوا، شتّيت" وأمّا المستوى الكامن الّذي يظهره الشّاعر فيتألّف من تركيب العبارتين مع "في أريحا، في غيمة من دم المذبحة" وضحيّة المفارقة هو الشّعب الّذي يمثّله الشّاعر، والقضيّة الّتي تمرّ بأسوأ ظروفها لانقسام أبنائها إلى موقفين كلّ منهما نقيض الآخر، وتعدّ المفارقة الجزئيّة في قول الشّاعر "صيّفوا في أريحا" مثالًا على المفارقة الهادفة الّتي فيها "يقول صاحب المفارقة شيئًا من أجل أن يرفض، على أنه زائف، مساء استعماله"[2]، وذلك أنّ أريحا مدينة حارّة لا تلائم الصّيف كما سبق التّوضيح، ولا يفهم رفض دلالة "صيّفوا" بحرفيّة العبارة، بل بإشارتها إلى الّذي قادهم إليها، وهو مسالمة الاحتلال وعدم الالتفات إلى دمويّته في مذبحة حرم الخليل المرعبة.

وقد تأتي المفارقة مزدوجة بين اللفظ والموقف، فيكون طرفها اللفظيّ الأوّل مشاركًا للموقف الأوّل ويتناقضان مع اللفظ الثّاني الممثّل للموقف الثّاني، يقول الشّاعر:

"بدويّ يرشق النّار على غابات أوروبا

([1]) ينظر: العبد، محمّد، **المفارقة القرآنيّة**، 22.

([2]) دي. سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النّقديّ**، 195/4.

لتمطر"[1]

فكلمة "النّار" توازي موقف البدويّ الرّمز إلى كثير من العرب في موقفهم الصّداميّ مع أوروبا والغرب عمومًا، فيصبّون عليها نار نقمتهم ليحدثوا النّتيجة المقابلة ويبرزها في قوله "لتمطر" في دلالة على التّغيير، وما تفيده هذه المفارقة هو استحالة الوقوع، وهو يريد أن ينبّه على ذلك بنقد لاذع، فيستعمل المفارقة الّتي هي "أداة أسلوبيّة فعّالة للتّهكّم والاستهزاء" [2]، وذلك ما جعله يعرض الموقف في تركيب مستحيل الوقوع، بل إنّ الواقع يقرّر أنّ الفعل يجلب ردّة فعل عكسيّة ومناقضة، فبدل أن تقع الاستحالة وحدها تقع مع فعل معاكس يزيد الفجوة بين البدويّ الشّرقيّ وأوروبا الغربيّة، الأمر الّذي يستهجنه ويهزأ منه. يقول في مفارقة انتقاديّة أخرى:

"**المدينة لا صبر فيها سوى الشوك والنّرفزة**

الحداثة فيها رخام القبور

ضجيج يقول ولكنه قزقزة"[3]

تقع المفارقة في السّطر الثّاني، حيث يلخّص إحساسه بجفاف الحياة في المدينة، وخلوّها من تفاصيل الحيويّة الرّيفيّة الّتي تفهم من الجوّ العامّ للشّاعر، وذلك بجعله الحداثة مقابلة لرخام القبور، بما يحمله ذلك من تناقض بين ما يجب أن يدلّ على الحياة والتّطوّر "الحداثة" وبين ما يدلّ على الموت والجمود "القبور" وتأتي كلمة "رخام" لتقرّر ما يريده أنّ الحداثة في المدينة شكل لا روح فيه، وقشور باردة لا قيمة لها في الوجود إلّا ما يعنيه المظهر الزّائل، ولذلك يستعمل

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 858.

([2]) العبد، محمّد، **المفارقة القرآنيّة**، 18.

([3]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 878.

رخام" وما يعنيه من جمال المظهر، ويستعمل "القبور" وما تعنيه من الموت والفناء والعدميّة، ويؤكّد في السّطر الثّالث عدم فائدة ذلك المظهر المضخّم حين وصفه "ضجيج" ثمّ وصفه "قزقزة" ما يعني أنّ هذا الضّجيج مجرّد صوت ضئيل لا يعتدّ به في حقيقة الأمر، وفكرة المناصرة من هذه المفارقة هي انتقاد الحياة القشوريّة في المدينة، يفهم من ذلك ضمنيًّا انسجامه مع الحياة الرّيفيّة بهدوئها وسذاجتها الّتي تنطوي على جوهر حيّ، وتضمّ حياة روحيّة سامية.

وقد حفل الديوان بالعديد من المفارقات الّتي تستحق الدّراسة في بحث مستقلّ يحيط بها وبجوانبها، غير أنّها عمومًا وبشهادة الأمثلة السّابقة ساهمت في بنية النّصّ اللغويّة والدّلاليّة، وتركت بصمتها على فاعليّة النّصّ التّأثيريّة، وزادت استجابة المتلقّي وانفعاله بالمواقف، وتفاوت مدى تأثيرها من القبول الهادئ إلى ردّات الفعل الصّادمة العنيفة، وهو في توظيف المفارقة ينسجم مع وجهة أدبيّة معاصرة عامّة، "فبالرّجوع إلى بنى خطابيّة فلسطينيّة متعدّدة، تلمس علاقة انسجام وطواعية، بين التّقانات المستخدمة وتقانة المفارقة" [1]؛ وقد يكون مبعث ذلك التّناقض الّذي تعبّر عنه الحالة الفلسطينيّة على مستوى الواقع والعاطفة، وما يدخل فيه الفلسطينيّون من صراعات حياتيّة على مختلف المستويات، فيعبّر عنها الأدباء، وينطق لسان حالهم بالمفارقات الّتي تختزل شعورهم وهمومهم الجمعيّة.

([1]) ديب، وئام رشيد عبد الحميد، **تقانات السّرد في الخطاب الرّوائيّ العربيّ في فلسطين من عام 1994 – 2006م**، ماجستير، الجامعة الإسلاميّة – غزّة، 2010م، 384.

ثانيًا – التّناصّ

يعدّ التّناصّ واحدًا من أبرز الظّواهر الّتي لاحظ النّقد الحديث تدخّلها في بنية الشّعر المعاصر، فتناولته العديد من الدّراسات بالتّنظير وتأصيل الآراء في النّقد العربيّ القديم، وطبّقت دراسات أخرى هذه المادّة على الشّعراء، وتعنى هذه الدّراسة بظاهرة التّناصّ عند الشّاعر عزّ الدّين المناصرة في ديوانه "لا أثق بطائر الوقواق"، ونظرًا لوجود الكثير من الدّراسات والكتب المؤلّفة لنقاش ظاهرة التّناصّ؛ فإنّ الدّراسة هنا ستقتصر على ملامح دالّة تخدم عمليّة التّطبيق عند الشّاعر في ديوانه.

وينطلق مفهوم التّناصّ من بوابّة النّصّ، ثمّ يبحث في المكوّنات الدّاخليّة لهذا النّصّ بالنّظر إلى الغاية منه، والنّصّ حسب هذا المنطلق هو حدث كلاميّ، له وظائف تواصليّة، تفاعليّة، توالديّة[١]، والتّواصل الّذي يؤدّي إلى التّفاعل مع القارئ وترك الأثر على نفسه، هو ما يجعل النّصّ عرضة للتّوالد والانتشار ليستعمل في إطارات جديدة أو سياقات مختلفة، وبهذا يكونّ ثمّة انتقال نصّيّ أنتج مفهوم التّناصّ، الّذي هو بالرّؤية العامّة لا يخرج عن وجود علاقة ترابطيّة تواصليّة بين نصّين أحدهما متقدّم على الآخر علاقة تستند إلى التّوظيف الدّلاليّ [٢]، يظهر هذا التّعريف أنّ النّصّ حافظ على علاقته التّواصليّة لكنّها وجّهت هذه المرّة إلى نصّ آخر، فحدث ترابط بين النّصّين وتفاعل بين الدّلالتين يعمل على زيادة تواصليّة وتفاعليّة النّصّ الآخذ مع المتلقّي وزيادة القدرة التّوالديّة للدّلالة فيه، ورؤية هذه الإحالة النّصّيّة الضّمنيّة أو الصّريحة تتّفق

---

(١) ينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ إستراتيجيّة التّناصّ**، 120.

(٢) ينظر: بو قرّة، نعمان، **المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النّصّ وتحليل الخطاب**، 101، وينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ إستراتيجيّة التّناصّ**، 121.

مع أصل اللغة، الّتي هي "نظام إحاليّ، إذ يحيل على ما هو غير اللغة" [١]، وهذا ما تعبّر عنه بوضوح بنية التّناصّ وعمليّتاه الأساسيّتان: الاقتطاع والتّحويل [٢]، باقتطاع أجزاء من نصوص أخرى بطرق مختلفة وتحويل سياقاتها وبالنّتيجة قد تتحوّل دلالتها حسب السّياق.

ورصدت الدّراسات تعمّقًا في دراسة التّناصّ وإغراقًا في البحث عنه، لدرجة أصبحت فيها بعض التّعبيرات حكرًا على شعراء معيّنين، وتجاوز الأمر التّعبيرات إلى الكلمات، فظهرت دعوة إلى عدمة المبالغة أو التّعمّق في قراءة التّناصّ وظواهره وأساليبه لأنّ ذلك يدفع القارئ إلى الابتعاد عن النّصّ الأصليّ الّذي يقرأه وإلى خلق نصّه الخاصّ به [٣]، وربّما تتّفق هذه الملحوظة إلى حدّ ما مع الواقع، لكنّ خطر ذلك ليس في خلق القارئ نصًّا جديدًا فهذا ما يحدث في كلّ جوانب التّحليل، الخطر الجدّيّ هو في إلغاء خصوصيّة الشّعراء والمبدعين، فما عيب من مبالغة سببه البحث عن أيّ رابط صغير أو إشارة قد لا تكون موجودة، وقد تكون غير خاصّة بل من ضمن عموم اللغة، الأمر الّذي يدفع إلى القول إنّ المحكّ في قراءة التّناصّ ومعرفة خصوصيّة النّصّ هي في التّركيب والتّوظيف لا في الكلمات المفردة والعبارات العامّة.

وإذا كانت المبالغة بأخطائها ظاهرة سلبيّة في دراسة التّناصّ فإنّ هناك توسّعًا إيجابيًّا، بتجاوز التّناصّ حدود التّوظيف النّصّيّ إلى توظيف الزّمان والمكان والأحداث والأشخاص [٤]، ما يعني طبيعة علاقات زمانيّة تاريخيّة إنسانيّة، غير أنّ كلّ تلك العلاقات تنصهر في نصّ جديد وغايتها الدّلالة الجديدة، فيقع التّعامل معها في سياق توظيفها الجديد على أنّها علامة دالّة وأنّ

---

(١) الزّنّاد، الأزهر، **نسيج النّصّ بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا**، 115.

(٢) ينظر: البقاعيّ، محمّد خير، **دراسات في النّصّ والتّناصيّة**، 61.

(٣) ينظر: بحيريّ، سعيد حسن، **علم لغة النّصّ نحو آفاق جديدة**، 87.

(٤) ينظر: واصل، عصام حفظ الله، **التّناصّ التّراثيّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 151-152.

الهدف المعنويّ من وجودها هو المدلول الخاصّ [1]، ولا فرق في ذلك بين أشكال التّوظيف المختلفة سواء أكانت نصّيّة أم غير نصّيّة، وضمن هذه الرّؤية المحدّدة ستتمّ دراسة التّناصّ عند الشّاعر المناصرة في الدّيوان المقصود، حيث جاء تناصّه من مصادر أدبيّة ودينيّة وتاريخيّة على نحو ما يأتي:

أ -التّناصّ الأدبيّ

تنوّعت المصادر الأدبيّة الّتي اعتمد عليها الشّاعر في التّواصل، فوظّف الشّخصيّات والنّصوص، والشّخصيّات والنّصوص معًا، إضافة إلى تنويعه المادّة بين أدب فصيح وأدب شعبيّ، وقد يكون هذا التّنوّع المثري هو سبب عدّ الأخذ من الموروث من أبرز سمات الحداثة الشّعريّة[2]، وستتعرّض الدّراسة لنماذج تنتمي لهذه التّنوّعات، يقول الشّاعر:

"قمت أوعزت لنار الأولياء

أن تغنّي لمقاطيع البلد

قرب ساح المهرجان

المواويل الّتي – زرياب غنّاها

على سطح الزّمان"[3]

([1]) ينظر: بحيريّ، سعيد حسن، **دراسات في النّصّ والتّناصّيّة**، 86.

([2]) ينظر: الرّبيديّ، عبد السّلام عبد الخالق، **النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة**، 201.

([3]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 813.

فيتواصل مع "زرياب" ويستعمله علامة دالّة في نصّه الشّعريّ، موظّفًا الشّخصيّة في هذا السّياق، وزرياب موسيقيّ ومغنٍّ وشاعر بدأ حياته في قصور العبّاسيّين هارون الرّشيد والمهديّ وانتهى به المطاف في الأندلس حيث عومل بحفاوة واهتمام كبيرين من النّاس ومن الأمير عبد الرحمن بن الحكم [1]، ويغلب الظّنّ أنّ استدعاء زرياب في هذه القطعة جاء لارتباطه بالأندلس الّتي شكّلت حضورًا كبيرًا لدى المناصرة، وبينما كان زرياب يغنّي للخلفاء والأمراء فإنّه يرى أمراءه في "مقاطيع البلد" وفي ظلّ غياب من يهتمّ لأمرهم فإنّه يجد تسليتهم الوحيدة والمخفّف عنهم "نار الأولياء" بتعلّقهم بالمعتقدات الصّوفيّة الّتي تحافظ على شعورهم وتدفعهم بطاقة كبيرة إلى الاستمرار والعطاء، "إنّ جوهر القصيدة الصّراعيّ ولّد توتّرات عديدة بين كلّ عناصر بنية القصيدة ظهرت في التّقابل ... كلّ هذا أدّى بطبيعة الحال إلى نموّ القصيدة فضائيًّا وزمانيًّا" [2]، هذا الحديث يفتح العين على ما أراده من توظيف زرياب مجالس الكبراء المغلقة مقابل نار الأولياء في السّاحات لعقول "مقاطيع البلد" وليس واضحًا إن كان يعتقد أنّ ثمّة خداعًا من الطّرف الأوّل للطّرف الثّاني بإشغاله بتلك المعتقدات "نار الأولياء"، الأمر الّذي يحدث حيرة تتجاوب مع طبيعة الصّراع النّاتج من التّقابل بمفهومه العامّ في الاختلاف بين الموقفين. ويعود الشّاعر أبعد في التّاريخ ليختار شخصيّة أدبيّة أخرى للتّواصل معها وتوظيفها، يقول:

"يا (ابن مقبل) جهّز لهذا الرّخام

كي يثرثر بعض الكلام.

مرّةً قمت أمسكت سلسالها

([1]) ينظر: الزّركليّ، خير الدّين، **الأعلام**، 28/5.

([2]) مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 127.

ولولتْ ثمّ صاحت: وله !!!

تعال معي خلف بلّوطة في الخلاء

قلت إنّي أخاف إذا شافني سيّد القافلة"[١]

ينادي المناصرة شاعرًا آخر هو "ابن مقبل"، هذا الشّاعر المخضرم تميم بن أُبَيّ بن مقبل العجلانيّ، الّذي جعله ابن سلّام الجمحيّ في الطّبقة الخامسة من الشّعراء الجاهليّين رغم أنّه أسلم وذكر أنّه ظلّ يبكي أيّام الجاهليّة ولعلّ مبعث بكائه هو تفريق الإسلام بينه وبين زوجة أبيه الّتي خلفه عليها على عادة أهل الجاهليّة فأحبّها حبًّا عظيمًا [٢]، ابن مقبل يمثّل الحال الصّراعيّة الّتي عاشها المناصرة، فهو من جهة يسير في الحداثة الشّعريّة وفي حداثة الحياة، ومن جهة أخرى يتخوّف التّقاليد "سيّد القافلة" ويحنّ إليها، واستدعاء هذه الشّخصيّة في معرض الحديث عن الرّخام المتكلّم فيه إشارة إلى بيت ابن مقبل الّذي يقول فيه:

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجرٌ تنبو الحوادث عنه وهْو ملمومُ [٣]

فعزّ الدّين المناصرة يريد لكيانه أن يتجرّد من الإحساس اتّجاه الأمور العاطفيّة الّتي تؤثّر عليه لكنّه يريد أن يحافظ على لسانه "يثرثر بعض الكلام" لكي يستمرّ بإبداء مواقفه دون خوف وتردّد ينبع من جهة عاطفيّة، ويأتي كلّ هذا التّوظيف في إطار يتحدّث فيه عن القصائد والشّعر وموضوعات أخرى في قصيدته "هذه القصيدة ناشفة لا قناديل فيها ولا أسئلة".

ويعمد الشّاعر إلى توظيف شخصيّات غير عربيّة في سياقاته الشّعريّة، يقول:

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 876.

(٢) ينظر: **طبقات فحول الشّعراء**، 63. وينظر: ابن مقبل، **الدّيوان**، مقدّمة تحقيق عزّة حسن، 3-4.

(٣) **ديوان ابن مقبل**، 198.

"ترشّ العصافير بالقمح

...

تدندن أغنية لونها

لم يكن في قصائد لوركا

ولا في رسوماته

فوق جدران غرناطة العرب الراحلين"[١]

يتحدّث في هذا السّياق عن وقوف العصافير أمام قبر أندلسيّ تدندن أغنية، ويستدعي شخصيّة "لوركا" للموازنة بين إنتاج الشّاعر الإسبانيّ وإنتاج العصافير، "لوركا" الّذي كان "موسيقيًّا ورسّامًا موهوبًا، إضافة إلى كونه شاعرًا غنائيًّا" [٢]، والشّاعر المناصرة الّذي يلوّن تلك الأغنية "تدندن أغنية لونها" يستعمل "تراسل الحواسّ" مرّة أخرى لإثارة المتلقّي، الّذي يظهر له سؤال جدليّ عن الرّبط بين حضور الشّخصيّة وعملها الفنّيّ ومدى خدمته للنّصّ، السّؤال الّذي يجعل هذا التّناصّ واجبًا يفرض على القارئ البحث [٣]، وتتكشف الأمور بمعرفة أنّ الفنّان الإسبانيّ تأثّر بالحياة الرّيفيّة جنوب إسبانيا، وبالأغنية الشّعبيّة الأندلسيّة [٤]، ويدلّ السّياق العامّ على الارتباط الوجدانيّ بين العصافير وبين الأندلس والأندلسيّين بكلّ شيء من الحياة إلى المصير الّذي يخافه الشّاعر، ويبرز أنّ تلك العصافير بهذا المشترك الشّعوريّ تعبّر أعمق من

---

(١) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 818-819.

(٢) ج.ل. ستيان، **الدّراما الحديثة بين النّظريّة والتّطبيق**، 303.

(٣) ينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 121.

(٤) ينظر: ج.ل. ستيان، **الدّراما الحديثة بين النّظريّة والتّطبيق**، 303.

أعمال المبدع الإسبانيّ الّذي استجاب للرّيف ولميراث الأندلس بالتّأثّر ليس غير، والعصافير حسب ما فسّرت سابقًا هي العرب والفلسطينيّون تحديدًا الّذين يرثون التّجربة الأندلسيّة على الحقيقة ويعيشون المعاناة والمأساة نفسها بتشرّدهم من وطنهم وما صاحب ذلك من جرائم بحقّهم، وما أنتجوه وينتجونه من صيغ تراثيّة تدلّ على الأصالة والانتماء.

والفارق بين هذا التّوظيف والتّوظيف الرّمزيّ للشّخصيّات هو أنّ الشّاعر يريد الشّخصيّات لذاتها وعلى حقيقتها في هذا المعرض، بينما يوظّف شخصيّة مثل "امرئ القيس" رمزًا دالًّا على شيء من صفاته وجانب إيحائيّ من شخصيّته هو البحث عن المجد والملك، امرؤ القيس الّذي تواصل اشاعر مع شعره، يقول:

"أخيرًا بكى صاحبي حين عزّ الصّديق

عندما شاف (كرسيّه) شبه مشروخةٍ

ثمّ قال: أموت أنا ... أو تموت

قلت: خذه ... لكي لا يموت رفاق الطّريق"[1]

يكشف الشّاعر في هذه القصيدة عن بلوغه درجة من اليأس الّذي دفع صاحبه إلى البكاء، في زمان عزّ فيه الصّديق ما يعني زيادة أثر بكاء الصّاحب العزيز عليه، مبيّنًا السّبب في البكاء وهو أنّه رأى مكانه متهافتًا غير ذي قيمة "كرسيّه شبه مشروخة" تآكلت مكانتها في مرحلة جديدة، مرحلة سنة 1994م الّتي كتب الشّاعر فيها القصيدة الّتي منها هذه القطعة، حيث بدأ التّطبيق

(1) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، لا أثق بطائر الوقواق**، 869.

العمليّ لاتّفاقيّة أوسلو ووقوع المجزرة الرّهيبة في الحرم الإبراهيميّ الشريف في مدينة خليل الرحمن، الأمر الّذي لم يمنع السّير في الاتّفاق، ويتواصل الشّاعر هنا مع قول امرئ القيس:

بكى صاحبي لمّا رأى الدّرب دونه وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عينك إنّما نحاول ملكًا أو نموت فنعذرا [1]

والعودة إلى النّصّ السّابق في ظلّ تلك الظّروف تبيّن أنّ الشّاعر يحتذي مثال امرئ القيس، وهو أنّه وضع خيارين أمامه: بلوغ المجد أو الموت، وهذا ما أشار إليه الشّاعر في نهاية المقطع بقوله "أموت أنا أو تموت"، معرّضًا بهذه النّهاية بأصحاب الاتّفاقيّة وأنّهم جنحوا إلى وجهة أخرى، مع إلماح إلى أنّ العذر الوحيد في عدم بلوغ طموحات الشّعب هو الموت، من دلالة النّصّ الغائب "إنّما نحاول مجدًا أو نموت فنعذرا" بتأكيد المعنى ومضارعيّة فعله الدّالّة على ديمومة المحاولة إلى بلوغ أحد النّهايتين: بلوغ المجد أو الموت، وهذا التّحليل يثبت أنّ ثمّة دورًا لتفاعل التّجربة بين النّصوص في أداء الدّلالة، بخلاف المذهب القائل إنّ "النّصّ في ذاته ليست له أيّ قيمة تجريبيّة باعتباره أحد أطراف التّواصل الأدبيّ" [2]، فحضور النّصّ الغائب بدلالاته ومعانيه لا بشخوصه وقائله هو ما أدّى الوظيفة الدّلاليّة الّتي يريدها الشّاعر، وتمّت عمليّة التّلقّي بقراءة متداخلة بين النّصّين الحاضر والغائب، مع الاهتمام بالسّياق الخارجيّ أو الظّروف المحيطة بالنّصّين وإسقاط الوقائع في أماكنها من الدّلالة والمضمون.

والملاحظ في الأمثلة السّابقة أنّها توظيف للأشخاص أو للنّصّ، يضاف إليها نوع ثالث من التّوظيف الأدبيّ هو توظيف الأشخاص مع الإحالة إلى نصوص معيّنة لهم، الأمر الّذي يستلزم

([1]) **ديوان امرئ القيس**، 64.

([2]) فضل، صلاح، **شفرات النّصّ دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد**، 149.

استدعاء النّصّ وقائله معًا، ومحاولة فهم الرّابط الّذي يجمعهما بسياقهما الجديد لدى المناصرة، وفهم الوظيفة الدّلاليّة لاستحضارهم، يقول:

"أمّا فيروز فتسحرها مريام الأسوار

مع الأبواب

تتبّع خيط دموع الطفل من المهد

إلى جلجلة الأنخاب"[1]

يتناصّ في هذه القطعة مع الغناء، الفنّ الّذي يجمع معنويّة الكلمة بنفسيّة الموسيقى، ويتجلّى فيه الأدب بصورة لحن، ويستحضر في السّيدة فيروز وأغنيتها زهرة المدائن، الّتي تتحدّث فيها عن روحانيّة المدينة، وترمز فيها لمعاناة الشّعب ببكاء السّيّدة مريم وطفلها المسيح على حال القدس الجديد "ألطّفل في المغارة وأمّه مريم وجهان يبكيان" وتوضّح توحّد الكنيسة والمسجد في المعاناة، وتبرق بالأمل ختامًا في قوله" الغضب السّاطع آت سندقّ على الأبواب" كلّ هذه المكوّنات في أغنية السّيدة فيروز ينقلها الشّاعر إلى نصّه لتقابل مضمون القصيدة الّتي منها المقطع، بتصوير ضفدع مفتون بصوته، يمثّل صوت الشّؤم والانهزام القبيح على نفس الشّاعر والمتلقّي، النّقيض المقابل لصورة الأمل المنتظر في غضب يواجه جرائم الاحتلال في أغنية السّيّدة فيروز، وتجتمع في هذا التّناص "الرّوابط التّركيبيّة، والرّوابط الزّمانيّة، والرّوابط الإحاليّة"[2]، فقد ركّب مجمله ضمن سياق قصيدة الشّاعر، ويحتوي النّصّ على إحالة مباشرة إلى الأغنية الفيروزيّة "أما فيروز"، ويظهر العنصر الزّمانيّ باستدعاء الأغنية نفسها لرمزي السّيّد

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 843.

([2]) الزّنّاد، الأزهر، **نسيج النّصّ**، 121.

المسيح وأمّه مريم "الطّفل في المغارة وأمّه مريم"، هذه العوامل تجعل المتلقّي منفعلًا نفسيًّا بتردّد إيجابيّ بين المجالين الشّعريّ والغنائيّ، وحركة تناقضيّة مع صوت الضّفدع، بما يوفّره هذا التّناقض بالنّفور الجامح من القبيح بتعميق قبحه بوضعه مقابل الجميل.

ب التّناصّ الدّينيّ

اتّضح أنّ المناصرة طعّم نصوصه برموز دينيّة مختلفة في مبحث الرّمز السّابق، ولم يقصر التّوظيف الدّينيّ بالبنية الرّمزيّة، وإنّما تواصل مع نصوص أو حوادث دينيّة تعبّر في سياقها لديه عن حاجته إلى أداء دلاليّ عميق، وحضور الدّين عنده قد لا يكون مجرّد مفردات وكلمات بل يتعدّاه إلى دلالات ونواتج فكريّة [1]، مع عدم تخصيص هذه الآثار لدين معيّن مصدره حضور الدّينين الإسلاميّ والمسيحيّ معًا في قصائد الدّيوان. ومن ضمن ما وقع التواصل معه القرآن الكريم، يقول:

"قرأت على قبره سورة،

حيث فاضت عيون السّماء الّتي

أصبحت وردةً كالدّهان"[2]

يقتطع جزءًا من قوله تعالي:(فَإِذا انْشَقَّت السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَان)[3]، وسياق الآية الكريمة هو وصف نهاية الدّنيا بعد تعداد نعم الله فيها، وبداية أحداث القيامة بتغيّر لون السّماء إلى الأحمر "وردة كالدّهان"، ويحسّ في موقفه التّعبيريّ أنّه أمام الوطن المفقود ونظيره الأندلس الّتي

---

(1) ينظر: إبراهيم، السّيّد، **الرّمز والفنّ مداخل الأسلوبيّة والسّيموطيقيا إلى الدّرس الثّقافيّ** 154.

(2) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 818.

(3) **سورة الرّحمن**، 37.

تظهر في السّياق العامّ للقطعة، وقد تغيّر الحال بأهل الوطن من جنّته وتعدّد نعمه إلى قيامة الغربة والتّشرّد، فتحصل الدّلالة على عمق تصويريّ يهزّ أعماق المتلقّي بعنف، تدفعه إلى المزيد من الإحساس العاطفيّ اتّجاه الوطن والتّمسّك به والعمل على العودة إليه. ويستعين الشّاعر بصورة القيامة في موضع آخر، يقول:

"كان في الغاب توتٌ بلون الشّفق

مطرٌ غاضبٌ مثل عاصفة الانشقاق

طافحٌ بالأسى مثل فطر الرّعود

على المنحدر"[1]

يذكر الشّاعر اسم سورة قرآنيّة هذه المرّة (الانشقاق) الّتي يصف أوّلها أحداث القيامة يقول تعالى:(إِذَا السَّمَاءُ انْشَقَّت)[2]، هذه الظّروف القاسية يهيئ بها الشّاعر المتلقّي لحدث كبير هو ظهور ذلك الوثنيّ، الرّمز الغامض المقدّس، وكأنّ الشّاعر ينبئ بقيامته ليغيّر الواقع، ويجعله صورة القيامة بابًا لظهوره، والتّناصّ يكون بالمحاكاة التّامّة للنّصّ الآخر أو بملامح منه ذات مغزى توصل إلى روح النّصّ [3]، ويعدّ اسم السّورة إشارة قويّة وملمحًا بارزًا وواجهة لها، تقود القارئ إلى روح النّصّ وهو القيامة الّتي يتبعها انتصار الحقّ وثوابه وهزيمة الباطل وعقابه.

---

(1) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 826.

(2) **سورة الانشقاق**، 1.

(3) ينظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 128–129. وينظر: إبراهيم، السّيّد، **الرّمز والفنّ مداخل الأسلوبيّة والسّيموطيقيا إلى الدّرس الثّقافيّ**، 154.

وتمهيد الشّاعر لظهور ذلك الوثنيّ القادم من عمق التّاريخ بهذه الصّورة يوازيه تقديمه المقدّس له، يقول الشّاعر في القصيدة نفسها الّتي منها القطعة السّابقة:

"وثنيّ البروق

سرى مثل سهم

على ظهر هذا البراق"[1]

فبعد أن يستدعى هذا الوثنيّ من عالمه القديم يضفي عليه القداسة النّبويّة، بالتّواصل مع حادثة الإسراء والمعراج الخاصّة بالنّبيّ محمّد – صلّى الله عليه وسلّم – يقول تعالى:(سُبْحانَ الَّذي أَسْرَى بعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَا الَّذي باركْنا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ ءايَاتِنا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِير)[2]، وليس الفعل "سرى" وحده ما يشير إلى الحادثة فظهور "البراق" يؤكّدها، ويشكّل هذا التّوظيف تفاعلات سياقيّة وسيميائيّة واجتماعيّة ولفظيّة [3]، تنتهي في مجموعها إلى تعميق دلالة القداسة وحتميّة الوقوع، فسياق الشّاعر يمتصّ سياق الحدث، ويشير إلى القداسة بترابط الموقفين في دلالة سيميائيّة تظهر من كلمة ترفع من شأن الوثنيّ بنسبته إليها "البروق"، وتتفاعل هذه الفكرة مع الفكرة الوجدانيّة الاجتماعيّة لدى القارئ حول هذا الحدث العظيم، وذلك بتفاعل لفظيّ في الأساس لكلمات الآية القرآنيّة والحدث العظيم مع كلمات قصيدة الشّاعر، يمكن القول بعد كلّ هذه التّكثيفات التّفاعليّة أنّ على الشّاعر أن يطمئنّ على تغلغل دلالته في عمق المتلقّي.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 830.

([2]) **سورة الإسراء**، 1.

([3]) ينظر: البقاعيّ، محمّد خير، **دراسات في النّصّ والتّناصيّة**، 62.

ويعدّ المسيح وأمّه مريم – عليهما السّلام – التّناصّ الأبرز من الدّيانة المسيحيّة مثل ما كانا الرّمز الأبرز منها، يقول الشّاعر:

"مفروض إنّو طفل تحت العشب

ناشف، بمغارة الرّعيان مندفّيه

ومنحرسو بالورد والطّيّون والزّعتر

مفروض، منخبّيه ... تا يكبر

بقلوبنا نغطّيه، بكيس الخيش"[1]

يخالف الشّاعر كثيرًا من الشّعراء في هذا المقطع، حيث يتحدّث عن ميلاد السّيّد المسيح – عليه السّلام – وليس عن شخصه النّاضج، فكثيرًا ما كانت ملامح التّناصّ معه تتمحور حول الوجود المدهش المليء بالمعجزات وقيم التّضحية والفداء والحبّ الإنسانيّ الصّافي [2]، وهي أمور تتعلّق به بعدما كبر وباشر دعوته إلى الله ورسالته وتشير إلى مرحلة صراعه مع منكريه، والشّاعر عزّ الدّين المناصرة يبدأ القصّة من أوّلها ويتحدّث عن نصرة المسيح وحمايته أوّلًا وهو صغير لكي يكبر، ويستطيع الوصول إلى عمله الدّعويّ والانتهاء إلى وظيفته كونه مخلّصًا، والدّلالة المستخلصة من هذا التّواصل هي الحفاظ على بذرة الوطنيّة في القلوب وتنميتها وانتظارها لتكبر، وعدم استنقاص الأشياء الّتي قد تبدو صغيرة في حفظها "كيس الخيش"، في

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 884–885.

([2]) ينظر: جبريل، خميس محمّد حسن، **التّناصّ في شعر يوسف الخطيب دراسة وصفيّة تحليليّة**، ماجستير، جامعة الأزهر – غزّة، 2015م، 40.

إشارة أخرى لما يروى في الأناجيل أنّ المسيح وضعته أمّه – عليهما السّلام – في (مدود) [1] وهو ما يوضع به الطّعام للماشية، لكنّه كبر وغيّر التّاريخ وسيغيّره، وحسب رؤية الشّاعر هذا ما يجب أن يحدث مع الأمل الوطنيّ في قلوب الشّعب الّذي ينتظر الخلاص، هذا التّحوّل الدّلاليّ بين الموقفين يلامس قرارة نفس المتلقّي ويؤثّر عليها بما يتّفق مع رؤية أنّ "التحوّلات الّتي ترمي إليها الشّعريّة هي تحوّلات نفسيّة في جوهرها" [2]، فالشّاعر في كلّ شيء يفعله داخل النّصّ يسعى إلى الغوص في أعماق القارئ لإحداث الأثر وبناء الفكرة في نهاية الأمر.

ت التناص التّاريخيّ

أشير في مقدّمة الحديث عن التّناصّ إلى انفتاحه على آفاق أخرى خارج النّصوص، ومن ضمن تلك الآفاق التّاريخ وما فيه من أشخاص أو شعوب أو أحداث، يقول الشّاعر:

"منذ الرّومان انتثرت حبّات الثّلج

على جبل الأسلاف المنسيّين

سيوفًا ورحيلًا منذ الرّومان

تركت خطًّا أثريًّا في رملٍ مبلول

منذ المقتول

منذ المصلوب على خشب البلّوط الولهان

([1]) ينظر: **العهد الجديد، إنجيل لوقا**، إصحاح2، فقرة 6-7.

([2]) الرّبيديّ، عبد السّلام عبد الخالق، **النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة**، 212.

منذ الأندلسيّ المنشور على سطح الخان"[1]

يتناصّ الشّاعر في هذه القطعة مع زمنين تاريخيّين، الأوّل عصر الرّومان على هذه الأرض وما فعلوه بمساعدة اليهود من صلب مفترض للمسيح، وعصر محاكم التّفتيش في إسبانيا بعد سقوط الأندلس وما جرى فيها من أحداث، وقد يكون العصر الثّاني مجرّد إشارة رمزيّة تعبيريّة عن الأوّل، وتتّفق تلك الأزمنة التّاريخيّة مع الحال العصيبة الّتي يحياها الشّاعر وشعبه، فثمّة صاحب حقّ يتعالى عليه طاغية ظالم، وهكذا يستمرّ الصّراع بين أصحاب الحقّ الضّعفاء وأهل الباطل المتغطرسين بقوّتهم، وتبدو في هذا الاستحضار دلالة عميقة توحي بالأمل وعدم اليأس إلى مقهوري اليوم، فوجود أمثالهم في التّاريخ يواسيهم بأنّ معاناتهم انتهت يومًا، ولذلك يبدو الأندلسيّ تصويرًا للمصلوب نفسه، أو يستعمله الشّاعر مشيرًا إلى حدث واحد ومصيرين: اضطهاد وقهر من الظلم، ومصير البقاء وزوال الظّلم في حالة المصلوب وشعبه وأنصاره المحلّيّين، ومصير الزّوال في حدث الأندلسيّ، وجمع الحدثين معًا تحذير وتنبيه من المصير الثّاني في حال الاستكانة والرّكون إلى الفرار والتّشرّد دون التّمسّك والمحافظة على الوطن.

والقارئ للأسطر السّابقة يدرك أنّ الشّاعر لم يقحم التّاريخ في نصّه إقحامًا، وإنّما وظّفه توظيفًا إيحائيًّا لا يشعر القارئ بالفجوة بين الدّلالة الكلّيّة وهذا المقطع، ما يمكن وصفه بعمليّة "تشعير التّاريخ وإعادة إنتاجه" [2] في صورة لا تخدش البنية الأدبيّة للنّصّ. ويعود الشّاعر في توظيفاته التّاريخيّة إلى مدى أبعد من هذا الحدّ، يقول:

"قمت ملّكت هذا الغريب

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 849.

([2]) الرّبيديّ، عبد السّلام عبد الخالق، **النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة**، 201.

قبر زوجته، حيث أشفقت في هدأة الليل

حزنًا على لاقطات السّنابل بعد الرّبيع

ثمّ جاء الشّتاء ليمسح أردانها في الصّقيع"[1]

حيث يرجع الشّاعر بذاكرة مدينته الخليل إلى بداية الوجود الإبراهيميّ فيها، فالغريب المقصود في هذه القطعة هو إبراهيم – عليه الصّلاة والسّلام – فهو ليس من مدينة الخليل أصلًا، ولكنّه نزلها وسكن فيها مع أهلها مسالمًا وقد اشترى من الملك الكنعانيّ مكان المسجد الإبراهيميّ حاليًّا حسب المعتقد ليدفن زوجته في مغارة هناك [2]، وهذا التّواصل التّاريخيّ ليس نبذًا من الشّاعر لهذا الحدث وإن استعمل لفظ "الغريب" فليعبّر عن هويّة الأرض والوطن قبل إبراهيم، ويؤكّد أنّ دعاوى الصّهيونيّة اليوم باطلة، بدليل أنّه من ملّك إبراهيم قبر زوجته حيث لم يكن يملك مكانًا لقبر فكيف به يملك بلدًا ووطنًا يستحلّه مدّعو إرثه باطلًا وبهتانًا ويطردون ورثة بائعه وهم من تعايشوا معه وجاوروه دون مشاكل، والهويّة الوطنيّة العربيّة لهذه الأرض هي شغل الشّاعر الّذي يؤكّده في هذا التّناصّ ويلحّ عليه في كثير من قصائد هذا الدّيوان.

ويستدعي الشّاعر حالة نضاليّة ووجودًا تاريخيًّا من زمن الدّولة الإسلاميّة القويّة لتكون مجالًا للتّناصّ، يقول:

"فإن طقّ قلبي وصاح:

خيول الثّغور ستحرس جمرك هذا الزّمان الجديد

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 865.

([2]) ينظر: الحنبلي، مجير الدّين، **الأنس الجليل في تاريخ القدس والخليل**، 121/1.

قيل: بل إنّها سوف تهرس صمت الحدود"[1]

وقد يكون هذا التّناصّ أكثر العناصر السّابقة سخرية، إذ تجسّدت فيه صورة المفارقة في الجزء الّذي تناصّ به مع الماضي، فوجود "خيول الثّغور" قديمًا كان مرتبطًا بالجهاد وحماية الدّولة الإسلاميّة والدّفاع عن الوطن العربيّ الإسلاميّ الكبير، وهو يستدعيها ويجعلها في مقام حرس الحدود اليوم، ويسخر من وظيفتها في الحماية الجمركيّة المتعلّقة بالمال أكثر من أيّ شيء آخر، ويبالغ المناصرة بإدخاله صوتًا يصحّح فكرته "بل إنّها سوف تهرس صمت الحدود" ما يعني أنّ وظيفتها حماية الحدود مع الأعداء من أن يشوّش صمتها صوت حقّ ينطلق به رصاص أو حجر أو حنجرة غاضبة، وهكذا تنقلب الوظيفة عبر التّاريخ من حماية الوطن إلى تأمين الأعداء بدلالة الهرس الّذي هو التّفتيت، فكأنّ تلك الخيول تعمل في هرس الصّمت ونشره على الحدود، وهو في هذا الجزء الحواريّ قلب حقيقة خيول الثّغور الغائبة قبل أن يصل إليها القارئ، تغييب يهدف منه إلى تجديد الإبداع وكسر جمود النّصّ وتجاوز بعض الاعتبارات الاجتماعيّة الفكريّة إضافة إلى السّخرية والتّهكّم [2]، وهذا ما حصل فعلًا بنقد لاذع تنطوي عليه القطعة السّابقة وتعريض قاسٍ تحتويه بحرس الحدود اليوم مقابل خيول الثّغور في أطراف الدّولة الواحدة المترامية قديمًا.

ويغلق باب الحديث في التّناصّ بتقرير مفاده أنّ معظم الحالات التّناصيّة قام فيها الشّاعر بإحداث تغيير في المدلولات، وذلك مع بقاء دوالّ المستدعيات التّناصيّة على حالها أو تغيّرها [3]،

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 863.

([2]) ينظر: ناهم، أحمد، **التّناصّ في شعر الرّوّاد**، 56.

([3]) ينظر: واصل، عصام حفظ الله، **التّناصّ التّراثيّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 78-79.

كانت تنتج دومًا وفي الحالتين دلالة جديدة، وعلى أقلّ تقدير تمّ إسقاط الحالة على واقع جديد فأثّر الإسقاط عميقًا في نفس المتلقّي وحرّك استجابته الشّعوريّة وردّة فعله العاطفيّة بقوّة أكبر.

وقبل إغلاق هذا الفصل كاملًا يجدر التّنبيه أنّ حدود الرّمز والتّناصّ كانت متداخلة متشابكة، وأنّ العمل في استخراجها من بعضها استدعى الوقوف على خصائص التّوظيف، فتميّز توظيف الرّمز بالكثافة والقصر واستعمال الشّيء الدّال في ذاته، بينما كان التّناصّ أكثر انتشارًا في مقاطعه، وكان توظيفه مبنيًّا على جوانب متعدّدة في بعض الأحيان، ربّما قد يكون هذا الواقع لدى الشّاعر بحثًا لقراءة نقديّة عنوانها رمزيّة التّناصّ أو التّناصّ الرّمزيّ لإبراز ما للظاهرتين الفنّيّتين من تداخل وترابط وإفادة توظيفيّة فعّالة.

الفصل الخامس

البنيـة الإيقــاعيّة

أوّلًا – الإيقاع الصّوتيّ

أ –الأصوات

ب القافية

ت التّجانس الصّوتيّ

ث الوقفة

ج الوزن

ثانيًا – الإيقاع المعنويّ

ثالثًا – التّكرار

أ –التّكرار الاستهلاليّ

ب التّكرار الختاميّ

ت تكرار اللازمة

ث التّكرار الهرميّ

ج تكرار الدّائريّ

يمكن للشّعر أن يستغلّ إمكانات اللغة كافّة، فعدا عن استعانته وإفادته من أساليب فنون القول الأخرى، هو يسخّر جانبًا أظهر ما يكون فيه، بل يكاد يكون الخاصّيّة الّتي لا تنفكّ عنه، ذلك العنصر هو الإيقاع، الّذي يحمل فاعليّة عالية صوتيًّا ودلاليًّا، ويؤثّر مباشرة على النّصّ الشّعريّ وبالضّرورة على المتلقّي.

ومن المهمّ التّعرّف على مفهوم الإيقاع قبل الشّروع في دراسته، إضافة لضرورة معرفة ما قد يندرج تحت هذا المفهوم من فروع تتناولها الدّراسة، فالإيقاع هو "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب"[١]، وهذا يعني الصّلة الوثيقة بين الإيقاع والنّغم، الّذي يفهم منه طريقة الأداء الصّوتيّ للعبارات، ثمّ هو قانون خفيّ لا يتحقّق إلّا بالتّناسب، لذلك حدّد المفهوم مقدار النّقلة ونسبتها إلى المجموع. وهذه الظّاهرة توافق ميلًا فطريًّا عند الإنسان إلى النّغم والموسيقى [٢]، ما يجعل الإيقاع ذا تأثير قويّ وحيويّة نصّيّة، فهو نفسه مرغوب لذاته، وذلك يسهّل مهمّة الشّاعر في الوصول إلى القرّاء كونه يمتلك من أدوات الإيقاع والموسيقى ما لا يملكه غيره، حيث تقتصر الفنون القوليّة الأخرى على جانب محدود من الظّواهر الإيقاعيّة.

ويقرأ الإيقاع في النّصوص بملاحظة وجود بعض المتناقضات، وترابط ذلك الوجود بتسلسل انتظاميّ أو عشوائيّ في بعض الجوانب، وذلك بملاحظة تواتر الحركة والسّكون، والقوّة والضّعف، والصّمت والصّوت [٣]، وغيرها من صفات الأصوات الّتي تجتمع في تأليف جمليّ شعريّ، وضمن هذا التّأليف تتجاور ليقع بينها التّجانس أو التّنافر، والشّاعر يرتكز على خصائص الأصوات ليحدث بينها ما يخدم دلالته ويوافق غرضه، تماشيًا مع رؤية أنّ "القصيدة

---

(١) عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 15. وينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 435.

(٢) ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 435.

(٣) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 16.

بنية إيقاعيّة خاصّة، ترتبط بحالة شعوريّة ... فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوّشة الّتي كانت عليها من قبل في نفس الشّاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقًا خاصًّا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها"[١]، وهنا إشارة جليّة إلى دور النّسق في تنظيم أفكار الرّسالة الشّعريّة وتنظيمها لتصل إلى المتلقّي متماسكة معنويًّا ونغميًّا أو إيقاعيًّا، وهذا التّماسك يسيطر على قابليّة القارئ ويجذبها إليه، غير أنّ مفهوم النّسق المخصوص لا يعني ضرورة الانسجام بين كلّ المكوّنات، فقد يوظّف الشّاعر التّنافر أحيانًا حيث يكون أنسب مع مقصده من السّياق الشّعريّ، يتضافر في ذلك عنصرا الوزن الخارجيّ والإيقاع الدّاخليّ اللذان هما عنصرا البناء الموسيقيّ الإيقاعيّ الشّعريّ يكمّل أحدهما الآخر [٢]، ولذلك فالوزن يشكّل جزءًا من عموم إيقاع القصيدة، ذلك لتدخّله في تشكيل جزئيّات الإيقاع الأخرى، ولا يجب حسب رؤية هذه الدّراسة عزل دراسة الوزن عن دراسة الإيقاع؛ لما يقع بينهما من تلازم في الشّعر العربيّ الحديث، ويغذّي هذا الموقف ما ذهب إليه بعض الدّارسين من أنّ "هناك علاقة وطيدة بين الموسيقى الشّعريّة والمعنى ولذلك فإنّ هذه الموسيقى ليست شكليّة منفصلة عن واقع النّصّ وفضائه الدّلاليّ" [٣]، وإن كان ثمّة حوار حول أيّ المفهومين أشمل الموسيقى أو الإيقاع، مع ملاحظة أنّ الأنسب لدراسة الحالة الشّعريّة المعاصرة هو المزج بين كلّ الظّواهر الإيقاعيّة والموسيقيّة في آن واحد، والحديث عن الظّواهر يقود إلى تحديد عنوانات الدّرس القادم، حيث سيدرس الإيقاع صوتيًّا ومعنويًّا، ففي جانب الصّوت أشارت المفاهيم السّابقة إلماحًا أو تصريحًا إلى دراسة دور الأصوات اللغويّة ومدى تناسقها واتّفاقها مع المعنى، ودراسة القافية جزء مخصوص من الدّرس الصّوتيّ، إضافة إلى دراسة التّجانس الصّوتيّ، والانتقال بين الأسطر داخل النّصّ، ما يعني قراءة وقفاته والحاجة

---

(١) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 64.

(٢) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 23.

(٣) ابن أحمد، محمّد، وعليطي، بشرى، وآخر، **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، 28.

إلى فهمها، دون إغفال دراسة الوزن الشّعريّ وما له من أبعاد موسيقيّة. أمّا الإيقاع المعنويّ فدراسته لن تتناول قضايا محدّدة بعناوين، غير أنّه سيشير بالعموم إلى أثر الصّورة واللون وغيرها من المظاهر المعنويّة ووقعها في النّصّ بما يخدم الإيقاع الصّوتيّ ويتماشى معه ويعزّزه. وتأتي دراسة ظاهرة التّكرار ختامًا لهذا الفصل، حيث تجتمع فيها الإيقاعيّة الصّوتيّة والمعنويّة، وتمّت دراسة التّكرار ضمن أنواع لتسهيل تناولها، وإبراز ظهورها المتنوّع واعتماد الشّاعر على التّكرار بصور مختلفة، وبيان كلّ هذه المباحث فيما يأتي:

أوّلًا – الإيقاع الصّوتيّ

يتخصّص هذا الشّقّ من الدّراسة على الجوانب الصّوتيّة المذكورة آنفًا، ووضع هذا المفهوم بإزاء مفهوم الإيقاع المعنويّ ليجمع تحته الموضوعات الآتية:

أ –الأصوات

قسّمت الأصوات العربيّة حديثًا إلى صوامت والصّوائت، والصّوائت كما هو معلوم الحركات الطّويلة والقصيرة، وما عداها فهو صامت، وستنطلق دراسة الأصوات مرتكزة على مبدأ عامّ هو أنّ الدّور الرّوحيّ للموسيقى الشّعريّة تقوم به الأصوات بدور كبير وفعّال؛ لأنّها تمثّل المادّة الخام لتشكيل الوحدات الموسيقيّة، ولما يحمله كلّ صوت منفرد من صفات في ذاته، وما يطرأ من صفات ممتزجة بتجاوره مع الأصوات الأخرى [1]، ولذلك فإن دراسة الأصوات ستنظر إلى الصّوت مفردًا وإلى علاقته بالمعنى، وإلى علاقته بالأصوات الأخرى ذات الدّلالة في السّياق، يقول الشّاعر:

"قلت يا غائبتي، هذا الرّبيع

كقطار مرّ، أبقاني على جمر الصّقيع

سامحيني إن تعجّلت الرّؤى المحترقة

شجر البندق غنّاني مقام الرّصد

([1]) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 26.

حتى كدت أعلي من صراخي المرّ عيسى قام ... قام"[1]

تعدّ هذه القطعة شاهدًا على مدى توظيف الصّوائت في بناء النّصّ الشّعريّ، فالشّاعر يوظّف اثنين من الصّوائت اثنتين وعشرين مرّة (الفتحة الطّويلة أربعة عشر مرّة، والكسرة الطّويلة ثماني مرّات)، وذلك في الكلمات الآتية "يا، غائبتي، هذا، قطار، أبقاني، على، سامحيني، الرّؤى، غنّاني، مقام، أعلي، صراخي، عيسى، قام، قام" والنّطق السّليم لهذين الصّوتين يبرز تناقضًا بينهما، فبينما ترتفع الألف أو الفتحة الطّويلة إلى الأعلى فإنّ الياء أو الكسرة الطّويلة تنخفض إلى أسفل، فيشكّل هذان الصّوتان معًا حركة صعود وهبوط تجعل خطّ سير الإيقاع متراوحًا بينهما، وذلك يخدم دلالة الشّاعر، فهو عندما يريد الحديث عن الحرقة والحرارة النّفسيّة يجد الألف له نصيرًا، فيستعمل كلمة "أبقاني" ولا يقول: تركني، لما تحمله الأولى من امتداد بصوت الألف يفيد زيادة على الدّلالة الأصليّة تطاول الأمر على الشّاعر وحرقته لذلك، ومثل هذا يقع في كلمة "قام" مكرّرة مرّتين، لتكون الألف عماد رسالة المرارة في امتدادها وارتفاعها إلى أعلى بالصّوت خاصّة بورودها بعد حرف القاف المفخّم.

وتأتي الياء لتمزج شعور الحرقة بالانكسار، وذلك ظاهر في كلمات "الرّبيع، الصّقيع" حيث يشعر القارئ بوقع هاتين الياءين مع انخفاضهما إلى الأسفل بالصّوت، ثمّ ارتدادهما إلى الخلف بفعل العودة لنطق صوت العين الحلقيّ. وفي كلمات أخرى يتزاوج دور الصّوتين، فتجدهما في قول الشّاعر "غائبتي، صراخي" تنتقلان بالشّعور ارتفاعًا وانخفاضًا تماشيًا مع الصّوت الّذي يفعّل الإحساس بالمرارة وعلوّها، والانكسار وهبوطه. ويساعد صوت (الرّاء) في القطعة السّابقة على

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 801.

ترك أثر يوحي بتكرّر ذلك الشّعور وتجدّده في نفسيّته، لما تحمله الرّاء من صفة التّكرار في ذاتها، وقد وردت في القطعة السّابقة تسع مرّات جعلت المشاعر تهتزّ متكرّرة معها.

وثمّة وجهة نظر تقبل هذا التّحليل بتحفّظ، هو أنّه لا يمكن التّسليم بقصديّة توظيف الأصوات وأنّه قد يكون واعيًا أو غير واعٍ [1]، وهذا صحيح إلى حدّ ما، غير أنّ وجود البدائل اللغويّة لكثير من الكلمات ذات التّأثير الصّوتيّ يفيد بنوع من التّحكّم الشّاعريّ بالنّصّ، وأنّ الوعي إن لم يكن مصدر توظيف الأصوات فإنّ الحسّ الشّعريّ يؤدّي هذا الدّور، ثمّ إنّ تصرّف المبدع الصّوتيّ قد يكون ظاهرًا أحيانًا، يقول:

"يا حليب اللوز في دارتنا

عمت مسا

عندما يذكرني العابر يزداد نحيبًا وأسى"[2]

يقف ليحيّي عصير اللوز الّذي يعود إلى ذاكرته من دارهم، ويمكن ملاحظة دور الألف في تطويل المدّة في كلمة "يزداد" وكان بإمكانه استعمال كلمات مثل: يزيد، يطيل، وغيرها، أمّا العلامة الفارقة في هذا المقطع صوتيًّا، فهي جرس السّين المهموسة الصّفيريّة، الّتي تعبّر عن رقّة إحساسه وتسرّب عواطفه بهدوء، مع احتفاظها بأثر حادّ يشبه أثر السّين الواضح في الأذن، ويختار إطلاق العنان للسّين لتصوّت وتترك بصمتها على النّفس بوصلها بالألف، حيث ينفتح الفم تاركًا صدى السّين يمتدّ، ويلاحظ العمل القصديّ للشّاعر بقصره كلمة (مساء) وحذفه للهمزة لكي لتكون حائلًا دون تمدّد صوت السّين بالألف حين ينتقل إليها النّطق ويقطع الصّوت، وكان

([1]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 47.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 808.

بإمكانه أن يثبتها على أصلها غير أنّه سيفقد قيمة صوتيّة إيقاعيّة كبرى، وقد عمل صوتا السّين والألف على تفعيل وظيفة صوتيّة هامّة هي زيادة إيحائيّة الكلمات والصّور وتركيزها [١]، وذلك بإيحاء السّين برقّة الشّعور المنبعث من همسها، وكذلك تجاوب العاطفة مع امتداد صفير السّين بالألف، وعلى مثل هذا النّحو يجري الأثر الصّوتيّ داخل العبارات الشّعريّة لدى الشّاعر المناصرة، معزّزًا دفقه العاطفيّ.

ب القافية

يرتبط مفهوم القافية في الذّهن بالقصيدة العربيّة التّقليديّة المبنيّة على أساس البيت الشّعريّ، غير أنّ تلك القافية المطّردة تطوّرت في شعر التّفعيلة وأخذت أشكالًا متنوّعة، ومن المفيد بداية تحليل القافية بالإشارة إلى أنّ ورود هذه القافية في السّطر الشّعريّ أو المقطع أو القصيدة كلّها ليس ضابطًا موسيقيًّا للنّصّ فحسب، بل هي جزء من الدّلالة بتحقيقها اتّساق النّصّ إيقاعيًّا ما ينعكس على الاتّساق الدّلاليّ [٢]، فوجود القافية يهيّئ المتلقّي لنسق واضح من المعاني يجعله أكثر انفعالًا معه، ويساعده على الاستجابة الفوريّة قبل أن تصبح قراءته للنّصّ واعية، وقد أشير إلى جانب آخر يتعلّق بطريقة فهم القافية، هو ضرورة البحث عن الدّافع وراء اختيارها دون غيرها[٣]، وذلك في شعر التّفعيلة أبين منه في غيره لأنّ الشّاعر فيه تمتّع بهامش من الحرّيّة لا يكون لسواه من الشّعراء. وقد وظّفت القافية بأشكال متعدّدة في الدّيوان محلّ الدّراسة، يقول الشّاعر:

"الحمامُ الّذي شرّقا

---

(١) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 46.

(٢) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 192.

(٣) ينظر: الدّسوقيّ، محمّد السّيد أحمد، **جماليّات التّلقّي وإعادة إنتاج الدّلالة**، 185.

في بوادي النّعاس الّتي أنجبت

سهله الأزرقا

هل يرفرف سرب النّوارس في المنعرج

فوق ملح البياض الشّفيف تعاشقه الشمس

عند ارتعاش سنابل هذا المحيط الّذي

كان من ذهب، سرجه المستطيل الّذي عتقا"[1]

يقع اختيار الشّاعر على (القاف) قافية له في هذا المقطع، وهذه قافية خاصّة به لا تظهر في كلّ القصيدة، ويلاحظ أنّ القافية متفاوتة في المقطع نفسه، فقد جاءت في ثلاث كلمات (شرّقا، الأزرقا، عتقا)، فبينما جاءت الكلمة الأولى والثّانية متتاليتين في سطرين شعريّين استغرقت الثّالثة أربعة أسطر لتظهر، وذلك مردّه أنّ الشّاعر يوظّفها حسب دفقته الشّعوريّة الّتي لا يمكن ضبطها بمقياس محدّد، إضافة لارتباطها بالدّلالة فتارة تسعف الشّاعر الكلمات الدّالة بقافية موافقة وتارة أخرى تتأخّر، وذلك يوضّح مدى التّواؤم بين إيقاع القافية والمعنى، وقد عمل صوت (القاف) الممدود بالألف على ترك أثر موسيقيّ دالّ، ينطلق من مقولة إنّ العين والقاف لا تدخلان في بناء كلمة عربيّة إلّا حسّنتاه سواء أتمّ توظيفهما معًا أو منفردين وذلك لجرسهما ووضوحهما في السّمع أكثر من بقيّة الأصوات [2]، ويحدث الجرس بصوت (القاف) لاتّصافه بالقلقلة كما في علم التّجويد، إضافة لعلوّه في مخرجه عند النّطق ليقارب اللهاة، وتزيد الألف المطلقة جرس القاف وتعطيه امتدادًا يجعل له صدى يتردّد في أنحاء النّفس، فينفعل معه

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 793 – 794.

([2]) ينظر: الفراهيديّ، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، 53/1.

المتلقّي، ويشعر بقوّة العاطفة الّتي تهزّ الشّاعر حتّى نطق بهذه القافية المفخّمة القلقة الممتدّة ذات الصّدى. يقول الشّاعر في قافية أخرى:

"تمهّل أيّها المفتون قلبك في هوى الإيقاع ...

هذا الوافر العالي

وهذا صدركِ الغالي

وهذا نوح موّالي

وهذا الدّرسُ للرّهبان"[1]

تمثّل النّون القافية العامّة للقصيدة الّتي عنوانها "تعلّم حكمة النّسيان" ويختمها الشّاعر بعبارة العنوان نفسها، وتتردّد من حين إلى آخر قفلًا للمقاطع، وهي ليست محلّ الدّراسة هنا لطول القصيدة، يجد الشّاعر في ذكر البحر الّذي تنتمي إليه تفعيلته منفذً دلاليًّا "الوافر" وهو كذلك يذكر الإيقاع ما يعني وعيه بفنون هذا المصطلح، فتجده في شعره يصادق على أنّ الشّعر "يطبّق مجموعة من أنظمة التّشابه الصّوتيّ على خطّ من التّخالف الدّلاليّ" [2]، وذلك بملاحظة ما وقع في المقطع السّابق من انسجام تامّ للتّفعيلات، وتشابه كبير للبنية الجمليّة، بارتكاز الشّاعر على اسم الإشارة "هذا" ثمّ كلمتين تخبران عنه يكون آخرهما قافية اللام المكسورة المشبعة، والملاحظ أنّ هناك ألفًا تردف اللام قبلها في كلّ الكلمات، ما يجعل القافية مركّبة في شكلها ودلالتها، فصوت اللام الذّلق يعدّ مرقّقًا في هذا المقام يوحي باسترسال، إضافة لما يشعر به من حركيّة تتناسب مع موسيقيّة التّفعيلة ووقعها الخفيف على الأذن، ثم يأتي دور الوصل

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 804.

([2]) فضل، صلاح، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، 247.

بالياء المشبعة ليوازي الرّدف بالألف، فيحقّق الشّاعر التّوازن الصّوتيّ الكامل بين الارتفاع والانخفاض، ويوحي بنسقيّة شعوره المتدفّق في هيئة صوتيّة متّزنة، عدا عمّا تؤسّسه كلمات القافية من دلالة تستفيد من هذه البنية. وأشكال القافية في ديوان الشّاعر هي من قبيل ما سبق، فقد تكون في سطر أو سطرين، وقد تمثّل مقطعًا وهو الأكثر ومنه المثالان السّابقان، وغير ذلك من الأشكال الّتي لا يفيد استقصاؤها فالقافية ظاهرة لدى الشّاعر يكاد لا يخلو منها مقطع.

ت التّجانس الصّوتيّ

يقصد به حالة التّواتر للأصوات في المقطع الواحد، بورودها مكرّرة، أو وجود مشترك في بنية الكلمات يجعلها متقاربة، ويبدو أنّ هذه الظّاهرة جارية في شعر المناصرة بانتظام في مستوييه الفصيح والعامّيّ، فهو يوظّف التّجانس الاشتقاقيّ وتكرار الصّيغ المتوازنة، وترديد الحروف داخل الجمل وغيرها من أشكال التّجانس [1]، وقد تقدّم في هذا الجزء من البحث الحديث عن تكرار حروف المدّ والرّاء وأثره على الدّلالة، وذكر الحديث عن القافية آنفًا شيئًا عن توازن الصّيغ، أمّا توظيف الجناس الاشتقاقيّ فمن أمثلته قول الشّاعر:

"يا صباح الصّباح

الصّبوح

الّذي

جاء بعد نزوحي

([1]) ينظر: ابن أحمد، محمّد، وعليطي، بشرى، وآخر، **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، 126 – 128.

شقيقة روحي

أريحي

أريحي"[1]

يظهر الجناس الاشتقاقيّ في الكلمات الأولى "صباح، الصّباح، الصّبوح)، فالكلمة الأولى يقصد الشّاعر بها التّحيّة، والثّانية الوقت الّذي ضدّ المساء، والصّبوح وصف لذلك الوقت بالإشراق، ثمّ يأتي لتكراره كلمة "أريحي، أريحي" ضمن هذا النّسق، ويزيد بقافية (الحاء) مشبعة بوصل الياء مكرّرة باطّراد وانسجام، جعلت هذه القطعة صورة مثاليّة عن عمل الأصوات الإيقاعيّ، فبداية المقطع تشهد ظهور صوت (الصّاد) المفخّم، ثمّ تنحسر ليظهر صوت (القاف) الّذي هو في درجة ثانية من التّفخيم وليس مثل فخامة الصّاد، وأخيرًا تبقى الأحرف المرقّقة والحركات، ولعلّ ذلك يتّحد مع التّجانس والقافية لأداء رسالة مفادها تعبير عن الحالة العامّة بعد النّزوح والنّكسة، بتدرّج الإحساس بها من الكارثيّة الصّادمة بداية، ثمّ تراجع الإحساس بها وتلاشيه شيئًا فشيئًا، وربّما ذلك ليس بمبعث زوال الانتماء بل بتتابع النّكسات الّتي قاربت عظم نكسةة النّزوح فتركت أثرها مكانها.

ث الوقفة

تعبّر الوقفة عن السّكنات أو السّكتات أثناء الكلام، وهي فعل يحتاجه القارئ سواء أقرأ جهرًا أو سرًّا[2]، والوقفة لا يشترط أن تكون آخر السّطر والشّاعر في بنائه لنصّه الشّعريّ تتحكّم الدّلالة

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 829.

([2]) ينظر: ابن أحمد، محمّد، وعليطي، بشرى، وآخر، **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، 124.

بوقفته، غير أنّه قد يدخل في سياقه مواضع يمكن أن تشكّل له أو للقارئ متنفّسًا يقف عليه قبل أن يتابع القراءة، يقول الشّاعر:

"نادتني الكلمات الصّفراء العسليّة في الصّحف السّوداء

الغابات الوحشيّة قرب الجامعة تناديني

النّهر المدعوس صباحًا تحت بساطير الغيلان

الشّمس الشّتويّة في غور الرّوح البدويّة

رائحة الكتب الكحلاء المرميّة في السّاحات

موجات الخطّ الكوفيّ المحفور بأغوار شراييني"[1]

ومثل هذه الأسطر الشّعريّة الطّويلة المترابطة قد يبدو التّوقف فيها صعبًا، خصوصًا مع تباعد القافية الختاميّة للأسطر "تناديني، شراييني" فلو كان الوقوف يقتضي الإكمال حتّى الوصول إليها لانقطع النّفس، فقام الشّاعر بتضمين أسطره كلمات تشترك في خاصّيّة تسمح للمتلقّي أن يقف عليها، فالكلمات "العسليّة، الوحشيّة، الشّتويّة، البدويّة، المرميّة" تمثّل نقطة يمكن أن تمنح سكتة صغيرة للقارئ قبل أن ينطلق بالمطالعة من جديد، وقد استعان الشّاعر في هذه الوقفة بالكلمات المنسوبة المؤنّثة، وأسعفته التّفعيلة المتحرّكة الخفيفة (فاعلن) وصورها في تحقيق تلك الغاية، وقد تختلف الوقفات عن هذا فتكون التّفعيلة هي العلامة الفارقة فيها، ولعدم الإطالة فإنّ النّموذج السّابق في الحديث عن التّجانس تمثّل فيه التّفعيلة بكلمة واحدة وقفة شعريّة، لتكون

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 871.

القراءة مقطّعة حتّى تكتسب الإيقاع، فالقراءة المتتابعة دون الوقفات تسرق من النّصّ جزءًا من جماليّة إيقاعه وإنتاجيّته الصّوتيّة.

ج -الوزن

تدخل دراسة الوزن في جدل حول مدى علاقته بالمعنى، فهناك من يرى أنّ للأوزان معاني توحي بها، ومن يرى أنّها مجرّد قوالب، ومن يرى أنّ "الشّاعر حين يعبّر عن نفسه من خلال الوزن المعيّن إنّما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطّبيعيّة تناسبًا مع حالته الشّعريّة وعندئذ يمكن أن يقال إنّ الوزن يحمل دلالة شعريّة عامّة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدّلالة. والواقع أنّ هذه الفكرة لا تصحّ إلّا بالنّسبة للشّاعر الأوّل"[1]، والحقيقة أنّ ربط ذلك بالشّاعر الأوّل أو في الزّمن القديم لا يسلّم به، فالحرّيّة المتاحة للشّاعر المعاصر في شعر التّفعيلة تجعله أقدر على استغلال الأوزان بما يخدم أغراضه ومراميه الشّعريّة، مع ضرورة الاعتراف أنّ الوزن وحده قد يحمل معنى عامًّا واحدًا تأتي من طريقة تكوينه المقطعيّ بين الحركة والسّكون، وذلك المعنى العامّ المبهم المقصود في الفقرة السّابقة، غير أنّ تزاوج الوزن وعلم الأصوات يمنح الوزن معاني فرعيّة يمكن استقراؤها نصّيًّا، ثمّ إنّ طريقة إلقاء النّصّ الشّعريّ أو قراءته هي محدّد مركزيّ في معنى الوزن، تمامًا كما لطريقة الأداء الموسيقيّ من وقع يجعل النّاس يطلقون أحكامًا عامّة مثل: لحن حزين، لحن فرح ... ومهما يكن من أمر فإنّ للوزن دورًا ربّما لا يؤدّيه شيء أكثر منه في القصيدة، فالشّعراء يوظّفونه "من أجل أن يحقّق في القصيدة تماسكًا نسيجيًّا يصل بها إلى تشكيل صفات النّوع"[2]، ليمثّل الوزن حسب هذا التّوجّه اللحمة الّتي تنسج بناء النّصّ وتضمن ترابطه وتواصل أجزائه قبل كلّ العناصر الأخرى، ولعلّ ذلك يشارك في تأسيس شكليّ للدّلالة المنتظرة

([1]) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 54.

([2]) عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 26.

للقصيدة خصوصًا مع ما ذكر من فطريّة الميل إلى الموسيقى والنّغم. وأمر الموسيقى في الشّعر المعاصر والقديم على حدّ سواء مردّه إلى التّفعيلة، والتّفعيلة هي "أساس النّظام الصّوتيّ الّذي يقوم بتكراره الشّعر" [1]، بصرف النّظر عن استعمال نظام البيت أو التّفعيلة المستقلّة أو المركّبة مع تفعيلات أخرى، فالبيت مكوّن من تفعيلات محدّدة النّوع والعدد، بخلاف نظام التّفعيلة المتحرّر من شرطي النّوع والعدد، حيث اكتشف الشّعراء بعض العلاقات بين التّفعيلات ووظّفوها في البنى الإيقاعيّة [2]، ومن هؤلاء الشّاعر عزّ الدّين المناصرة الّذي كثيرًا ما يدلّل على هذه العلاقة، يقول:

"نبّهتْني فعولن على صوت خالتها فاعلن وأنا

نائم الرّوح في قاع قاع سكوتي"[3]

حيث يشير إلى صلة وثيقة بين تفعيلتي "فعولن، فاعلن" ويؤكّد ذلك باستعمال صلات القرابة الإنسانيّة بين التّفعيلتين "خالتها"، وإن كان اكتشف هذا التّقارب فإنّه وظّفه في قصائده، وبالوصول إلى الدّراسة العمليّة للوزن فإنّه لن تتمّ مناقشتها تفصيليًّا، فليس الموضوع دراسة العروض، ولكن سيتمّ مناقشة دور الوزن في بعض القصائد، علمًا أنّه لم يوظّف في ديوانه إلّا خمس تفعيلات هي (فاعلن، فعولن، متفاعلن، مفاعلتن، فاعلاتن) وأشرك مع كلّ تفعيلة بعض صورها الفرعيّة، يذكر أنّه لم يخلط بين التّفعيلات إلّا فيما يتعلّق بتفعيلتي "فاعلن، فعولن" وذلك تماشيًا مع ما رآه هو من القرابة، ومطابقة ذلك لواقعهما عند ورود أيّ منهما في السّطر الشّعريّ بل يمكن أن يتحوّل من واحدة إلى أخرى لا شعوريًّا ولا يحدث ذلك أيّ خلل في استرسال القارئ

([1]) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 83.

([2]) ينظر: زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 170.

([3]) **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 796.

واستقباله للنّصوص، غير أنّ إمكانيّة تداخلهما تنحصر في أن يحدّد الشّاعر الصّور الفرعيّة الّتي يستعملها للتّفعيلتين، فيستعمل (فاعِلنْ، فَعِلنْ) ويستعمل (فعولنْ، فعولُ) داخل المقاطع والأسطر الشّعريّة. ولكي ترتبط هذه الإشارة بواقع الدّيوان سيرفق في الجدول الآتي قصائد الدّيوان وبجانبها تفعيلاتها، مع وضع رقم صفحة القصيدة بجانب عنوانها حيث هي في نسخة الدّيوان الّتي ضمن الأعمال الشّعريّة الكاملة للشّاعر، وستقتصر الإشارة إلى القصائد الفصيحة لتعذّر التّوصّل إلى أوزان القصائد العامّيّة كونها من لهجة لبنانيّة [1] لا تتبيّن مفاصلها إلّا بنطقها، وسيتمّ الإشارة إلى القصائد الّتي يمكن فيها ملاحظة المزج بين التّفعيلتين (فاعلن، فعولن) مع تقديم التّفعيلة الّتي تبدأ بها القصيدة:

القصيدة	**تفعيلتها**
الحمام الّذي غرّبا (793)	فاعلن، فعولن
كلبة هذه السّيّدة (796)	فاعلن، فعولن
موشّح سقف السّيل (798)	فاعلاتن
منامات الليلة الماضية (800)	فاعلاتن
تعلم حكمة النسيان (803)	مفاعلتن
لا أثق بطائر الوقواق (806)	فاعلاتن
شط ريقي عليها (815)	فاعلن، فعولن
ليلة الافتتاح (818)	فعولن، فاعلن
ما للقصيدة لا تطاوعني (822)	متفاعلن

(1) ينظر: المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الكاملة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 883.

سوالف الوثني (826)	فاعلن، فعولن
هكذا، هكذا، يا عزيزي (832)	فاعلن، فعولن
بعد البحيرة مطعم خشبي (835)	فاعلن، فعولن
بأغنيتي أسحر العناقيد (838)	فعولن، فاعلن
ابتسامة مضيفة (841)	فاعلن، فعولن
ضفدع المستنقعات (843)	فاعلن وحدها مع صورها الفرعيّة
عاصفة عصافير (845)	فاعلن وحدها مع صورها الفرعيّة
مثل قديس (847)	فاعلاتن
صباح أصفر يليه ثلج (849)	فاعلن وحدها مع صورها الفرعيّة
طفولة هذا السياج (851)	فاعلن، فعولن
هويّة مشروخة	فاعلاتن
شكوى إلى دالية الأرجوان (862)	فاعلن، فعولن
مكانًا أكنعس فيه (870)	فاعلن وحدها مع صورها الفرعيّة
القصيدة ناشفة لا قناديل فيها ولا أسئلة (874)	فاعلن، فعولن

يلاحظ من الجدول أعلاه أنّ معظم قصائد الدّيوان (أربع عشرة قصيدة) جاءت على تفعيلة (فاعلن) ذات العلاقة بتفعيلة (فعولن) ويمكن أن تضمّ إلى هذا العدد القصيدتان اللتان من الدّائرة الموسيقيّة نفسها واللتان تبدآن بتفعيلة (فعولن)، وهناك خمس قصائد جاءت على تفعيلة (فاعلاتن) وقصيدة واحدة لكلّ من تفعيلتي (مفاعلتن، متفاعلن) فيكون الجوّ العامّ الموسيقيّ للدّيوان شبه متّحد، يرتكز على ثلاث تفعيلات رئيسة هي (فاعلن، فعولن، فاعلاتن) وهي

تفعيلات ذات حركيّة كبيرة ونغمة خفيفة وإيقاع لطيف القبول من القارئ أو السّامع، الأمر الّذي سمح لبنية الأصوات في عموم الدّيوان أن تستغلّ هذا النّمط من التّفعيلات بشكل واسع، وتؤثّر على المتلقّي بعمق وانسيابيّة غير مباشرة، حيث قدّمت هذه التّفعيلات قالبًا تنتظم فيه معاني الشّاعر بتوالي أصوات مؤثّرة، وباشتراك عوامل نغميّة مختلفة، ساهمت كلّها في تدعيم القدرة الإيحائيّة للإيقاع والصّوت والموسيقى، الأمر الّذي وضّحته زوايا هذا المحور من الدّراسة.

ثانيًا – الإيقاع المعنويّ

ربّما يبدو من الغريب أن يكون للمعنى إيقاع، لكنّ الغرابة تختفي إذا ظهر أنّ ثمّة استغلالًا معنويًّا للصّوت، كما أنّ هناك استغلالًا صوتيًّا للمعنى، ليكون هذا الجدل أو العلاقة الدّائريّة سببًا في تحقّق "التّماسك النّصّيّ في القصيدة عندما يبلغ الامتزاج أعلى مراحله بين جميع العناصر المكوّنة للنّصّ وفي مقدّمتها تحقيق تناسب حيويّ بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار" [1]، ويمكن أن إثبات إيقاع الأفكار من طريق إيقاع الأصوات، فالتّعبير عن المشاعر الرّقيقة بأصوات غليظة يبعث على النّفور منها، ما يعني أنّ للفكرة وقعًا لم تتناسب معه صفة تلك الأصوات ولا وقعها، ومهمّة الشّاعر لا تتحقّق بانصرافه إلى الأصوات دون اتّساق مع الدّلالة، بل إنّ الأصوات مجرّدة من السّياق والتّأليف قد تكون فارغة من إيقاعها، ولذلك فإنّ مهمّة الشّاعر تقتضي منه أن يوازن أفكاره وصيغها، فإذا "كانت مهمّة الموسيقيّ تتركّز في التّأليف بين الأصوات (في الزّمان)، ومهمّة الرّسّام تتركّز في التّأليف بين المساحات (في المكان)، فإنّ الشّاعر يجمع بين المهمّتين مندمجتين" [2]، ويلزم ذلك الشّاعر أن يعمل على توقيع صوره وأفكاره بما يلائم المساحة والمكان كما هي مرتبطة بمفهوم الجمال المستقرّ في وعي جمهور المتلقّين، الّذين يصادف هذا التّنسيق المعنويّ التّصويريّ مواقع اللذّة به في نفوسهم فينفعلون ويتأثرون من وقعه عليها. وذلك يترجّح بقراءة تجمّع "الحروف والأصوات في مقاطع لتشكّل جرسًا موسيقيًّا هنا وهناك تبعًا لكثافة المعنى وتركيز العاطفة" [3]، وعليه فإنّ الأصوات أخذت شطرًا كبيرًا من موسيقيّتها بتلازمها مع إيقاع المعنى وأثر العاطفة، وثمّة ملحوظة تلخّص هذا الجدل، هي إثارة

([1]) عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 56.

([2]) إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 48.

([3]) داحو، آسية، **الإيقاع المعنويّ في الصّورة الشّعريّة**، ماجستير، جامعة حسيبة بن بو عليّ – الجزائر، 2008م، 107.

النّقاش حول الحرف المكتوب والصّوت المنطوق وعلاقة الصّوت بالمعنى تبعًا لهذا النّقاش [١]، فالأصوات تنقسم إلى مستويين في تقسيمها، الأوّل إنتاجيّ يتعلّق بالمخارج، والثّاني وصفيّ يتعلّق باستقبال السّمع لها [٢]، وذلك يفرض أن يكون الصّوت مسموعًا، وأن لا تظهر صفاته إلّا بعد إنتاجه، والقارئ للشّعر يحسّ بموسيقاه وبجريان إيقاعه دون أن يلفظ في كثير من الأحيان، ما يعني أنّ ثمّة دورًا نفسيًّا في استقبال هذه الأصوات بفعل ما هو مختزن عنها في الوعي، يفترض وجود مثيل مطابق له لكن في استقبال المعاني والصّور، ويمكن ملاحظة الإيقاع المعنويّ للصّور حيث ترد الأفكار ومراداتها، وحيث يظهر توظيف الألوان، وفي غيرها من السّياقات التّصويريّة، يقول الشّاعر:

"نشارة روحي تسيل على الماء في منحنى غسقٍ

كالحٍ مثل حبرٍ عتيق

تلك روحي الّتي خرجت عن مسار الخيول إلى الهاوية

خوخةٌ من وجع

كرمةٌ قرب ديرٍ وحيدٍ على المرتفع"[٣]

إنّ تأمّل الأسطر السّابقة يفضي إلى ملاحظة هي وضوح بارز للأفكار في مقدّمة العرض الشّعريّ، فالشّاعر يبرز حالته النّفسيّة المؤلمة بطريقة تصويريّة تترك أثرها على المتلقّي، ويبدأ بعبارته "نشارة روحي" حيث ينتقل الإحساس منه إلى المتلقّي بوساطة هذا التّركيب الّذي يصوّر

---

(١) ينظر: الدّسوقيّ، محمّد السّيّد أحمد، **جماليّات التّلقّي وإعادة إنتاج الدّلالة**، 185.

(٢) ينظر: حسّان، تمّام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، 46.

(٣) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 879.

تآكل روح الشّاعر حتّى صارت لها "نشارة" وهي ما يصدر من فتات عن نشر الخشب، واستيعاب هذه الصّورة على هذا النّحو يجعل المتلقّي يقشعرّ من وقعها، وتفرز داخله إحساسًا بالألم وكأنّ المنشار يحزّ أعماقه هو، ويخدم ضمير المتكلّم في "روحي" الشّاعر في هذا التّوصيل، ثمّ تتلاحق الإشارات القاتمة لتدلّل على النّظرة السّوداويّة الّتي ينطلق الشّاعر منها، وذلك في كلمات "غسق، كالح، الهاوية، وجع، وحيد" وهي كلمات تملك دلالاتها المفردة بعدًا نفسيًّا وتستطيع أن تلامس نفس المتلقّي بإشارات ظاهريّة، تتكامل معًا في السّياق السّابق ليتحوّل تأثيرها المفرد إلى كتلة ثقيلة من السّواد والانقباض تقع من النّصّ إلى نفس المتلقّي فترتطم بأعماقه مخلّفة وقع صدى يهزّ كيانه بقوّة.

وتساهم الأصوات في تشكيل الإيقاع في المقطع السّابق بما يخدم الإيقاع المعنويّ، الأمر الّذي يفسّره القول إنّ "طبيعة الأفكار تغذّي الأصوات بألوان إيقاعيّة لا تحملها هذه الأصوات في وضعها المجرّد"[1]، فمثلًا صوت العين يمتلك صفة التّرقيق، لكنّ استعماله ساكنة في كلمتي "وجع، المرتفع" يحوّل رقّته إلى حدّة تجرح النّفس بصداها، وذلك بما هيّأته الفكرة العامّة من أجواء قاتمة، ويتحوّل صوتا (القاف، والعين) من الاستحسان المعهود في السّمع العربيّ إلى وقع غليظ ثقيل في (القاف) رغم كونها مكسورة ما يفرض أن تخفّ فخامتها عادة، وإلى وقع حادّ مزعج في (العين) نتيجة الوقوف عليها وحبس النّفس عن الامتداد بها، الأمر الّذي مهّدت له الأفكار وأحدثت أثره الصّورة، على الأصوات أوّلًا، وهي والأصوات معًا على المتلقّي ثانيًا.

يقول الشّاعر في سياق آخر:

"أيّها الأبيض الدمويّ انفجر

([1]) عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 56.

أيّها الأخضر الرّعوي انفجر

أيّها الأرق النائم في حقل هذا النّعاس

دلّني بالعلامات في ليلة البرتقال

على حزم الضّوء في المنعرج

علّني أتبخّر كالبحر، مثل السّكون

أو

أعدني إلى الأبيض الدّمويّ لكي أنفجر

أعدني إلى الأبيض الدّمويّ لكي أنفجر

أعدني

إلى

الأبيض الدّمويّ لكي أنفجر"[1]

يتمحور الإيقاع في هذا المقطع على مرتكزات ثلاثة، اثنان معنويّان والآخر صوتيّ يضاعف أداءه المعنى، فعبارة الشّاعر "الأبيض الدّمويّ" تشكّل بؤرة التّعبير، وتساندها المفارقة في قوله "الأرق النّائم في ..." فيقع في نفس المتلقّي من أثر التّركيب اللونيّ "لأبيض الدّمويّ" أثر يشعره بتناقض بين الأبيض بدلالته على الصّفاء والحب ودلالة "الدّمويّ" غير أنّ هذا الوقع القاسي الآتي من عدم استساغة التّركيب يجعل القارئ ينفعل مع الحقيقة حين يفهم المغزى،

(1) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 881 – 882.

فالشّاعر يصف ذاته الجمعيّة بقوله "الأبيض" أمّا "الدّمويّ" فهي صفة لازمت تلك الذّات بفعل ما يرتكبه الاحتلال، ولذلك وصف الشّاعر في السّياق ذاته "الأخضر الرّعويّ"، فاللونان هنا صفة للشّعب، و"الدّمويّ" صفة لما تعرّضوا له، و"الرّعويّ" صفة لطبيعتهم وبساطة عيشهم، وتترك هذا المعنى أثره بالوقوع في جانب عدم الاستساغة والنّفور منه في البداية، قبل أن يكتشف القارئ الحقيقة بالتّأمّل، فينعكس اتّجاه الاستجابة وموضع الإيقاع إلى القبول والتّأثّر. ثمّ تشارك المفارقة "الأرق النّائم" في تثبيت معنى التّعاطف مع الشّاعر بإشارته بها إلى سهره المستمرّ عندما يتذكّر ليالي البرتقال، لدرجة تصويره للأرق نائمًا في نفسه بمعنى أنّه مقيم فيها.

ويبرز الأثر الإيقاعيّ الصّوتيّ في ترديد صوت (الرّاء) خاصّة مع ورودها في كلمة مكرّرة (انفجر، أنفجر) ومع كونها ساكنة فتزداد صفة التّكرار الموجودة في نطق (الرّاء)، وهذه البنية المكرّرة تعيد مع اهتزازها الموضعيّ تجديد الوقع في نفس المتلقّي مع كلّ مرّة تهتزّ بها داخل النّصّ، إضافة لمشاركة الوقفات القصيرة الّتي في نهاية المقطع في تشكيل الإيقاع، بإعطائها انطباعًا يوحي بقصر النّفس الحاصل نتيجة التّعب والسّهر المشار إليه في "الأبيض الدّمويّ، الأرق النّائم" ومن غير هذه "التّربة التّصويريّة فإنّ مجال الموسيقى الدّاخليّة يجد صعوبة في التّوغّل في النّصّ والامتداد عبر بناه" [1]، ما يقرّر حقيقة تستخلص من جملة المبحثين السّابقين أنّ الإيقاع في حقيقته مشترك بين الصّوت والمعنى، لا يصدر عن أحد هذين الطّرفين إلّا بتأثير الآخر ومساعدته، في إطار نصّيّ منسجم، وخطّ دلاليّ متّصل.

([1]) داحو، آسية، **الإيقاع المعنويّ في الصّورة الشّعريّة**، ماجستير، جامعة حسيبة بن بو عليّ – الجزائر، 2008م، 108.

ثالثًا – التّكرار

يتّصل مفهوم التّكرار بالإيقاع كونه عمليّة تشابه صوتيّ يقع على مسافات تضمن حدوث نوع من الانسجام، وتؤلّف بين الأجزاء، أو تحدث تأثيرًا على المعنى، والتّكرار مصطلح يعني إعادة اللفظ بالمعنى نفسه أو بمعنى مختلف، أو إعادة المعنى بألفاظ جديدة [١]، وما يتّصل مباشرة بالإيقاع هو الإعادات اللفظيّة بصرف النّظر عن تغيّر المعنى في اللفظ المكرّر أو عدمه، إلّا أنّه "من شأن إعادة اللفظ أن تصرف الانتباه عن عناصرها ... ومهما كانت العوامل المؤثّرة فلا بدّ أن يكون هناك اختلاف بين الإعادات" [٢]، فالإعادة تحمل فائدة معنويّة ولو اقتصرت على التّأكيد، أو على إحداث الإيقاع الّذي يجعل المعنى أكثر فاعليّة على نفس المتلقّي ووجدانه، والتّكرار "يوحي بشكل أوّليّ بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره"[٣]، ما يستلزم بالضّرورة الاعتناء بهذا العنصر قرائيًّا مثلما اعتنى به الشّاعر بنائيًّا، وإن كان هذا العنصر جملة فإنّه يرتبط بشعور المبدع ووعيه كونه عبارة تامّة، لكنّ ما قد يكون ذا صلة بلا شعوره هو دلالة تلك العبارة وليس بنيتها، أمّا قراءة التّكرار فيجب أن تكون واعية تأخذ في مسلكها هذا الموقع للتّكرار من وعي المبدع أو لا وعيه. وقد تناولت بداية هذا المبحث عرضًا لتكرار الصّوت، وتكرار الكلمات في دائرة التّجانس، وسيتناول الحديث هنا تصنيف التّكرارات الّتي وظّفها الشّاعر وأمثلة توضّح تنويعه في تكرار الجمل والعبارات الشّعريّة، الأمر الّذي شكّل جزءًا من البنية الكلّيّة للقصائد، وساهم بشكل صريح في تدعيم الإيقاع والموسيقى الشّعريّة، وجاءت تكرارات الشّاعر على النّحو الآتي:

---

(١) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 192.

(٢) دي بوجراند، روبرت، **النّصّ والخطاب والإجراء**، 304.

(٣) زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 58.

أ -**التّكرار الاستهلاليّ**

هو ضغط على حال لغويّة وإعادتها بصيغ متشابهة في بداية القصيدة[١]، ما يعني اهتمامه بهذا العنصر اللغويّ وبالضّرورة اهتمامه بدلالته، وصلتها ببنية القصيدة، يقول:

"كنت أشوي الحمامات في موقد الغابة الماطرة

كان في الغاب توتٌ بلون الشّفق

مطرٌ غاضبٌ مثل عاصفة الانشقاق

طافحٌ بالأسى مثل فطر الرّعود

على المنحدرة

كان قاع السيول نساءً"[٢]

يلحّ في مطلع قصيدة "سوالف الوثنيّ" السّابق على الفعل "كان" بصيغ مختلفة، ولعلّ دلالة ذلك يترجمها سياق القصيدة كاملًا برجوعه في طيّاتها إلى الوراء واستعادته لأحداث التّاريخ واستعانته برمزيّات خاصّة تنتمي إلى مراحل زمنيّة سابقة، ولعلّ الفعل "كان" يوحي بأنّ الحال تغيّر عمّا كان عليه، وهذه هي الحقيقة ولذلك يهرب إلى "كان" ويوظّفها لينعش ذاكرته وذاكرة من نسي بما يتّصل بها من عبارات موحية، تتّصل بقضايا تمسّ وجدان المتلقي وتحرّك عاطفته.

ب **التّكرار الختاميّ**

---

(١) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 196.

(٢) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 826.

يقابل هذا التّكرار النّوع السّابق، وله قوّة تأثير كبيرة ذلك أنّه تركّز دلاليّ إيقاعيّ في ختام القصيدة[١]، ومن المعروف مدى تأثير الخواتيم على المتلقّي، ودورها في احتفاظه بمعاني النّصوص، يقول:

"يا عزيزي المستحيل

يقرأ الوقواق أسفار الرّحيل

يقرأ الوقواق أسفار الرّحيل

يقرأ الوقواق أسفار الرّحيل"[٢]

هذا المقطع هو خاتمة قصيدة "لا أثق بطائر الوقواق" الّتي يحمل الدّيوان عنوانها، والشّاعر بعد أن يفيض في قراءته الموضوعيّة وفي حديثه عن جرائم الوقواق المحتلّ وعن حال ضحيّته، وبعد أن يتحدّث عن مدى قوّة ذلك الظّلم، يحرص أن لا يطفئ نور الأمل، فيخاطب المستحيل، ويكرّر عبارته "يقرأ الوقواق أسفار الرّحيل" إيمانًا ويقينًا بأنّ المستحيل في رؤية الواقع، هو أمر ممكن برؤية الأمل والإيمان، وتنتقل هذه الفكرة إلى المتلقّي إحساسًا بالعزيمة والإصرار، والعمل على تحقيق هذا الأمل أو انتظار رؤيته يصبح حقيقة.

ت تكرار اللازمة

يحتاج هذا النمط من التّكرار إلى اختيار ذكيّ من المبدع حتّى يحقّق غرضه، ويصل إلى الأهداف الفنّيّة المرجوّة منه، ويكون باختيار جملة أو عبارة أو سطر شعريّ معيّن تشكّل مركزًا أو

---

(١) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 199 – 200.
(٢) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 814.

أساسًا تبنى عليه البنية الدّلاليّة والإيقاعيّة ويتكرّر على فترات في النّصّ على شكل فواصل [1]، ويشبه هذا التّكرار ما يعرف باللازمة التّكراريّة في الأغاني الشّعبيّة، ويضاف إلى دوره السّابق الأساسيّ في البنية كونه يحقّق انسجامًا خارجيًّا للقصيدة، يقول الشّاعر:

"تمهّل، باصُ جامعة يمرّ فتزهر الدّفلى

على شطآن روحك في مساكننا الرّبيعيّة

تمهّل باصُ جامعةٍ يمرّ على سطوح الرّوح

يبعث في حنايانا شقائق من دم النّعمان"[2]

تمثّل عبارة الشّاعر "تمهّل باص جامعة" لازمة يبدأ بها كلّ مقاطع قصيدة "تعلّم حكمة النّسيان" الّتي منها هذا المقطع، فتوفّر هذه العبارة برمزيّتها إلى الحركة والانتقال الجماعيّ منطلقًا لما يبنيه الشّاعر عليها من معانٍ وما يربطه بها من أفكار، ويستعملها وسيلة للانتقال من زاوية فكريّة إلى آخرى دون أن يشعل القارئ بالفجوة أو النّفور.

ث التّكرار الهرميّ

هو تكرار يعتمد شكلًا هندسيًّا في الظّهور، حيث تشكّل كلمة أو عبارة مفتاح البنية الّتي تتفاوت في الطّول متّخذة شكلها النّهائيّ [3]، والحقّ أنّ هذا النّوع من التّكرار غير واضح الظّهور في ديوان الشّاعر، إلّا أنّه يمكن الوقوف على بعض الأمثلة ممّا يمكن أن يندرج تحت هذا المفهوم، يقول الشّاعر:

([1]) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدّلاليّة** 214.

([2]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 803.

([3]) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية المعنويّة** 205.

"لن أصافح تلك الخراف

لن أصافح طاقيّة أو نجومًا تذكّرني بنجيع الدّماء"[1]

يكرّر الشّاعر عبارة "لن أصافح" ويستعملها مع الرّمز في الأعلى الّذي يشكّل تركيز رأس الهرم، ثمّ يحلّل ذلك الرّمز في قاعدته مسندًا إلى العبارة نفسها بتكرارها، ويشكّل هذا التّكرار دعامة لإيقاع المقطع الشّعريّ ورفدًا لموسيقيّتها، وربّما يظهر ذلك أكثر لو كان الشّاعر استعملها في جمل أخرى متدرّجة الطّول، غير أنّ المثال أعلاه يوضّح المقصود، ولعلّ تطبيق هذا النّوع ممكن بإعادة بناء بعض الأسطر الشّعريّة.

ج -التّكرار الدّائريّ

يقوم على ترديد عبارات من بداية الجملة في ختامها، ويعمل على إعادة تدوير الوجهة الدّلاليّة لعموم النّصّ [2]، وليس شرطًا أن يكون التّكرار جزءًا من مطلع القصيدة، فربّما يكرّر الشّاعر جزءًا من ثلثها الأوّل في قفلها الختاميّ فينطبق عليه مفهوم تدوير الدّلالة بتكرار العبارات، وذلك كما في قصيدة "ما للقصيدة لا تطاوعني" الّتي يقول الشّاعر في ثلثها الأوّل:

"تلك القصائد من رمد

وسواي لم يعشق أحد

ويقول في خاتمتها:

تلك القصائد كالرّمد

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 868.

([2]) ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** 209.

وسواي لم يعشق أحد"[1]

وفي إعادة هذا المقطع بتحوير بسيط بين مرّتي وروده "من رمد، كالرّمد" يعدّ ترسيخًا لفكرة حبّ المناصرة المطلق وعشقه الخاصّ الّذي لا مثيل له لوطنه وأرضه، الأمر الّذي جعله يرى كلّ القصائد الخارجة عن هذه الدّائرة رمدًا يؤذي العيون، ويخدعها عن حقيقة الموقف والشّعور، ويترسّخ هذا الفهم بإعادة تلك الفكرة في الخاتمة لكي لا تكون ضاعت من الذّهن وقد أوردها في مقدّمة النّصّ.

ويلاحظ من كلّ ما سبق في دراسة التّكرار أنّه وظّفه بأشكال مختلفة، وقد غطّى التّكرار بأشكاله جزءًا كبيرًا من بنية النّصّ لدى الشّاعر، فهو يورده باستمرار ويضمّنه دلالات مختلفة، يقوم بأدائها إلى جانب دور الإيقاعيّ الّذي جعل قصائد الشّاعر كيانًا حيًّا متماسك الأجزاء مترابطًا في بنيته ودلالته، والتّكرار ممّا يردّ فيه الفضل إلى إبداع الشّاعر في اختيار موضعه، وقدرته على انتقاء العبارة ذات التّأثير، الأمر الّذي قد يتحدّد أحيانًا بسلطان الدّلالة الّتي لا تخرج إلّا عن وعي الشّاعر وقصده.

وخلاصة القول في مبحث الإيقاع إنّه يمكن الاطمئنان بعد كلّ ما تقدّ من قراءة إلى أنّ "أيّ عنصر من عناصر الإيقاع بتفاعله مع العناصر الأخرى، يؤدّي ولا شكّ وظيفة دلاليّة" [2]، وذلك ما استطاع الشّاعر الإفادة منه على مختلف المستويات، فجاءت قصائده مفعمة بالإيقاع، نابضة بالحياة النّصّيّة الّتي جسدها الإيقاع وروحها المعنى، ما أضفى على عموم بنية الدّيوان المتميّزة بتلك الخصائص جماليّة خاصّة حسّية بجرسها الصّوتيّ وفكريّة ببعدها الدّلاليّ.

([1]) المناصرة، عزّ الدّين، **الأعمال الشّعريّة، ديوان لا أثق بطائر الوقواق**، 823 و825.

([2]) ابن أحمد، محمّد، وعليطي، بشرى، وآخر، **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، 29.

خاتمة

انتهت هذه الدّراسة لبنية النّصّ في ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" للشّاعر عزّ الدّين المناصرة، وقد استطاعت أن تمرّ على أظهر القضايا الّتي شكّل اجتماعها البنية الكلّيّة لهذا الدّيوان، محاولة أن ترصد الظّواهر الفنّيّة وأن تحلّلها سياقيًّا بما يتّفق مع وجهة الشّاعر العامّة كما استقرأتها من عموم نصوصه، وخلصت إلى مجموعة من النّتائج الهامّة حول بنية النّصّ الشّعريّ في الدّيوان وعمل الشّاعر فيها، وأهمّ هذه النّتائج:

- عمل الشّاعر على توظيف الصّور الحسّيّة بشكل دائم في ديوانه، فشكّلت قناته التّعبيريّة الأولى، وقد تمكّن من تقديم صور ذات فعاليّة إيحائيّة خدمت موضوعه وفكره.
- لم يكتف الشّاعر بالعناصر التّصويريّة الحسّيّة، وجعل قصائده مسرحًا دراميًّا تتكامل فيه الكثير من العناصر الدّراميّة في التّصوير، الأمر الّذي كفل له تواصلًا إيجابيًّا مع المتلقّي، وأفقًا أوسع في الرّؤية الشّعريّة.
- وظّف الشّاعر رموزًا تراثيّة ودينيّة وإنسانيّة، فكان توظيفه للرّموز التّراثيّة عميق الدّلالة متعدّد الأبعاد، يشترك فيها البعد الوطنيّ العامّ مع البعد الرّيفيّ الخاصّ بالشّاعر، أمّا الرّموز الدّينيّة فقد أخرجها الشّاعر عن إطارها التّقليديّ واستطاع توظيفها توظيفًا جديدًا بإيحاءات مختلفة عن المعهود فيها، وابتكر الشّاعر بعض الرّموز الّتي ترتبط بمفاهيم إنسانيّة عامّة، واستغلّها لتمثيل القضيّة الخاصّة، محاولًا بذلك إضافة بعد إنسانيّ عابر للثّقافات والأفكار يحمل رؤيته، وقد نجح رمز (الوثنيّ) في ذلك، وكلّ تلك الرّموز مجتمعة زوّدت بنية نصّه بخلفيّات ودعامات أبعدتها عن الهشاشة والسّطحيّة، بوجود بعد ثالث يتواصل المتلقّي معه.

– يعدّ التّناصّ من أهمّ الظّاهرات النّصّيّة الّتي بنى الشّاعر عليها معانيه وأفكاره، حيث وظّف هذه الظّاهرة في خدمة أهدافه، متواصلًا مع الأدب بأشخاصه ونصوصه، ومع الدّينين الإسلاميّ والمسيحيّ، ومع التّاريخ بأحداثه ومظاهره، وكشف هذا التّوظيف التّناصيّ المتعدّد عن ثقافة الشّاعر وقدرته في آن، وظهر عنصر القدرة في عمليّة استغلال جوانب ما تناصّ معه لبناء فكرة نصّه ومعانيه، ما أثرى القصائد وعموم الدّيوان بمادّة ذات جوانب دلاليّة عديدة.

– مثّلت اللغة فضاء الشّاعر الرّحب الّذي وجد فيه متنفّسه، فاغترف من مستوياتها المختلفة، وجعل اللغة العامّيّة تداخل الفصحى وتشاركها في بناء القصائد، وتؤثّر في تعبيريّتها من جهة دلالتها في ذاتها على الفكرة الرّعويّة الرّيفيّة الّتي ينتمي إليها الشّاعر بوجدانه، دون أن تخلّ اللهجة برصانة لغة الدّيوان أو تمنع الشّاعر من استغلال مقوّماته اللغويّة الفذّة، فشكّل بذلك هويّته اللغويّة الخاصّة.

– أدخل الشّاعر السّرد بتقنيّاته وعناصره إلى بنيته الشّعريّة، مستفيدًا منه في رواية أحداث الماضي القريب والبعيد وتصوير الحاضر، ومحاولة إنتاج رؤية مستقبليّة، فكان السّرد لغة خاصّة أبدع الشّاعر في توظيفها ومنح شعره بها حركيّة وفاعليّة في الأداء المعنويّ، وجسّد السّرد حقيقة موقف الشّاعر وعواطفه بصدق وإيحاء.

– تبرز المفارقة بنوعيها اللفظّي والدّراميّ أو الموقفيّ جزءًا من توظيف الشّاعر لإمكانيّات اللغة، وقد شحنها بمراميه وأهدافه التّعبيريّة، مستغلًّا عناصر الصّدمة وردّات الفعل فيها، فحقّقت نجاحًا بحضورها الكبير، وتأثيرها العميق، موفّرة للشّاعر ذراعًا لغويّة تجبر المتلقّي على الاستفهام حتّى يكشف الحقيقة ويتفاعل معها كما يوجّه الشّاعر النّصّ إليها بانسجام فحواها مع رؤيته العامّة الّتي يستدرج القارئ نحوها دون أن يشعره.

- ظهر الإيقاع بمختلف أشكاله ومستوياته عنصرًا فاعلًا لا على صعيد الشّكل فحسب، بل في توصيل الدّلالة والتّعبير عن نفسيّة الشّاعر، وكان الشّاعر في توظيفه قصديًّا في كثير من الأحيان، يسيّره بتمكّن واضح ليتماشى مع عاطفته وفكره، وليحقّق تفاعلًا أكبر مع نصوصه مستغلّا الميل الفطريّ لدى النّاس إلى الإيقاع.
- اشتركت العناصر السّابقة بجزئيّاتها وأدوارها في عمل متكامل وبنية متداخلة، تعمل كلّ جزئيّة فيها على إكمال الأخرى، وكلّ ذلك ينصبّ في مصلحة رأي الشّاعر.
- ظهر تماسك البنية في عموم نصوص الدّيوان بخلاف ما قد يظهر في بعضها، فهي وحدة مترابطة كلّيّة يصعب الوقوف فيها على جزء خارج عن السّياق أو إطار النّصّ.
- كلّ تلك النّتائج وغيرها تنمّ عن خصوصيّة بنائيّة ظهرت في تشكيل هذا الدّيوان، أبرزت هويّة الشّاعر عزّ الدّين المناصرة على أنّه مبدع خاصّ استطاع تكوين ذاته الشّعريّة، وذلك بالاندماج مع أبعاد ثقافيّة وفكريّة وواقعيّة جغرافيّة وتاريخيّة واجتماعيّة، واجترار هذه الخبرات إلى النّصّ ليكون في النّهاية علامة فارقة تعرّف بشاعرها الفذّ، وتدلّ على إبداعه المميّز.

المصادر والمراجع

أوّلًا الكتب

-القرآن الكريم

_الكتاب المقدّس، العهد الجديد، إنجيل لوقا

١ -إبراهيم، السّيّد، **الرّمز والفنّ مداخل الأسلوبيّة والسيميوطيقيا إلى الدّرس الثقافيّ** ، مركز الحضارة العربيّة – القاهرة، الطّبعة الثّانية، 2007م.

٢ -ابن أحمد، محمّد، وعليطي، بشرى، وآخر، **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين – القدس، الطّبعة الأولى، 1998م.

٣ -أحمد، محمد فتوح، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر** ، دار المعارف – القاهرة، دون طبعة، 1977م.

٤ -الأسطة، عادل، وعيسى، عبد الخالق وآخرون، **عزّ الدّين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن**، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع – عمّان، الطّبعة الأولى، 2011م.

٥ -إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة** ، دار الفكر العربيّ، الطبعة الثالثة، دون تاريخ.

٦ -الإمام، عبادة، **جاستون باشلار جماليّات الصورة** ، دار التنوير – بيروت، الطبعة الأولى، 2010م.

٧ -امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس** ، تحقيق مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الخامسة، 2004م.

٨ -جاشلار، غاستون، **جماليّات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع – بيروت، الطّبعة الثّانية، 1984م.

٩ -الباهي، حسّان، **اللغة والمنطق بحث في المفارقات** ، دار الأمان – الرّباط، الطّبعة الثّانية، 2015م.

١٠ – بحيريّ، سعيد حسن، **علم لغة النّصّ نحو آفاق جديدة** ، مكتبة زهراء الشّرق – القاهرة، الطّبعة الأولى، 2007م.

١١ – برنس، جيرالد، **المصطلح السّرديّ** ، ترجمة: عايد الخزندار، المجلس الأعلى للثّقافة – القاهرة، الطّبعة الأولى، 2003م.

١٢ – البقاعيّ، محمّد خير، **دراسات في النّصّ والتّناصيّة**، مركز الإنماء الحضاريّ – حلب، الطّبعة الأولى، 1998م.

١٣ – بوتور، ميشال، **بحوث في الرّواية الجديدة** ، ترجمة: فريد أنطونيوس، دار منشورات عويدات – بيروت/باريس، الطّبعة الثّالثة، 1986م.

١٤ – توفيق، سعيد، **الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظّاهرانيّة** ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع – بيروت، الطّبعة الأولى، 1992م.

١٥ – جبر، محمّد عبد الله، **الأسلوب والنّحو دراسة تطبيقيّة** ، دار الدّعوة للطّبع والنّشر والتّوزيع – الإسكندريّة، الطّبعة الأولى، 1988م.

١٦ – ج. ل. ستيان، **الدّراما الحديثة بين النّظريّة والتّطبيق** ، ترجمة محمّد جمّول، منشورات وزارة الثّقافة – دمشق، دون طبعة، 1995م.

١٧ – الجمحيّ، عبد الله بن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء** ، تحقيق طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلميّة – بيروت، دون طبعة، 2001م.

١٨ – جيرو، بيير، **الأسلوبيّة نحو نظريّة جديدة** ، ترجمة منذر عيّاشي ، **مركز الإنماء الحضاريّ – حلب، الطّبعة الثّانية، 1994م.**

١٩ – حسان، تمّام، **اللغة العربية معناها ومبناها** ، دار الثقافة – الدار البيضاء، دون طبعة، 1994م.

٢٠ – حسين، مسلم حسب، **جماليّات النّصّ الأدبيّ دراسات في البنية والدّلالة** ، دار السّيّاب – لندن، الطبعة الأولى، 2007م.

٢١ – الحملاوي، محمد بن أحمد، **شذا العرف في فن الصرف** ، تحقيق محمد عبد المعطي، مكتبة الكيان – الرياض، دون طبعة وتاريخ.

٢٢ – الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس** ، تحقيق مصطفى حجازي وآخرين، وزارة الإعلام – الكويت، ط2، دون تاريخ.

٢٣ – حمودة، عبد العزيز، **البناء الدّراميّ**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب – القاهرة، دون طبعة، 1998م.

٢٤ – الحنبليّ، مجير الدّين، **الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل** ، تحقيق عدنان أبو تبانة ومحمود كعابنة، مكتبة دنديس – الخليل، الطّبعة الثّانية، 2009م.

٢٥ – الخيّاط، جلال،

– **الأصول الدّراميّة في الشّعر العربيّ**، دار الحرّيّة للطّباعة – بغداد، 1982م.

– **الزّمن والشّعر**، دار الحرّيّة للطّباعة – بغداد، دون طبعة، 1975م.

٢٦ – دايك، فان، **النّصّ والسّياق** ، ترجمة عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشّرق – الدّار ابيضاء/بيروت، دون طبعة، 2000م.

٢٧ – الدّسوقيّ، محمّد السّيّد أحمد، **جماليّات التّلقّي وإعادة إنتاج الدّلالة** ، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع – كفر الشّيخ، الطّبعة الأولى، 2007.

٢٨ – الدّليميّ، سمير علي ، **الصّورة في التِشكيل الشّعريّ** ، دار شؤون الثّقافة العامة – بغداد الطّبعة الأولى، 1990م.

٢٩ – أبو ديب، كمال، **جدليّة الخفاء والتّجلّي دراسات بنيويّة في الشّعر** ، دار العلم للملايين – بيروت، الطّبعة الثالثة، 1984.

٣٠ – دي بوجراند، روبرت، **النّصّ والخطاب والإجراء** ، ترجمة تمّام حسّان ، **دار عالم الكتب – القاهرة، الطّبعة الأولى، 1998م.**

٣١ – دي سوسور، فرديناند، **علم اللغة العامّ** ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربيّة – بغداد، الطّبعة الثّالثة، 1985م.

٣٢ – دي. سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النّقديّ** ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر – بيروت، الطّبعة الأولى، 1993م.

٣٣ – دي لويس، سيسل، **الصّورة الشّعريّة** ، ترجمة أحمد نصيف الجنابيّ وآخرون ، مؤسّسة الخليج للطّباعة والنّشر – الكويت، دون طبعة، 1982م.

٣٤ – ابن ذريل، عدنان، **النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق** ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب – دمشق، دون طبعة، 2000م.

٣٥ – الرّبيديّ، عبد السّلام عبد الخالق، **النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة** ، دار غيداء للنّشر والتوزيع – عمّان، الطّبعة الأولى، 2012م.

٣٦ – زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، مكتبة ابن سينا – القاهرة، الطّبعة الرّابعة، 2002م.

٣٧ – الزّركليّ، خير الدّين، **الأعلام**، دار العلم للملايين – بيروت، دون تفاصيل.

٣٨ – الزّنّاد، الأزهر، **نسيج النّصّ بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا** ، المركز الثّقافيّ العربيّ – بيروت/الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1993م.

٣٩ – سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة** ، مكتبة الآداب – القاهرة، دون طبعة، 2004م.

٤٠ – س. و. داوسن، **الدّراما والدّراميّة**، ترجمة جعفر صادق الخليليّ، دار منشورات عويدات – بيروت/ باريس، الطّبعة الثّانية، 1989م.

٤١ – صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث** ، المركز الثقافيّ العربيّ – بيروت/الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1994م.

٤٢ – الصّبّاغ، رمضان، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة** ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر – الإسكندريّة، الطّبعة الأولى، 2002م.

٤٣ – عبد اللطيف، محمّد حماسة، **الإبداع الموازي التّحليل النّصّيّ للشّعر**، دار غريب – القاهرة، دون طبعة، 2001م.

٤٤ – عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشعري** ، دار المعارف – القاهرة، دون طبعة، 1981م.

٤٥ – العبد، محمّد، **المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدّلالة** ، دار الفكر العربيّ، الطّبعة الأولى، 1994م.

٤٦ – عبيد، كلود، **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفن التّشكيليّ والشّعر** ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع – بيروت، الطّبعة الأولى 2010م.

٤٧ – عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب – دمشق، دون طبعة، 2001م.

٤٨ – ابن عساكر، أبو القاسم عليّ بن الحسن، **تاريخ مدينة دمشق**، تحقيق عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر العربيّ – بيروت، دون طبعة، 1995م.

٤٩ – عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثّقافيّ العربيّ – بيروت/الدّار البيضاء، الطّبعة الثّالثة، 1992م.

٥٠ – العقّاد، عبّاس محمود، **اللغة الشّاعرة**، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع – القاهرة، دون طبعة، 1995م.

٥١ – عيّاشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاريّ – حلب، الطّبعة الأولى، 2002م.

٥٢ – ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395)، **مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع – بيروت، دون طبعة، 1979م.

٥٣ – الفراهيديّ، الخليل بن أحمد (ت 175هـ)، **كتاب العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ط1، دون تاريخ.

٥٤ – فضل، صلاح،

– **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار الآداب – بيروت، الطّبعة الأولى، 1995م.

– **شفرات النّص دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد** ، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية – القاهرة، الطّبعة الثّانية، 1995م.

– **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، دار الشّروق – القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م.

٥٥ – فلفل، محمّد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر** ، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة – دمشق، دون طبعة، 2013م.

٥٦ – بو قرّة، نعمان، **المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النّصّ وتحليل الخطاب** ، جدارا للكتاب العالميّ – عمّان، الطبعة الأولى، 2009م.

٥٧ – القرطاجنّيّ، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب – تونس، الطبعة الثالثة، 2008م.

٥٨ – القلقشنديّ، أحمد، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** ، دار الكتب المصريّة – القاهرة، دون طبعة، 1922م.

٥٩ – كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة** ، ترجمة محمّد الوليّ ومحمّد العمريّ، مكتبة الأدب المغربيّ ودار توبقال – الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1986م.

٦٠ – لوتمان، يوري، **تحليل النّصّ الشّعريّ بنية القصيدة** ، ترجمة محمّد فتوح أحمد، دار المعارف – القاهرة، دون طبعة، 1995م.

٦١ – المتوكّل، أحمد،

– **قضايا اللغة العربيّة في اللسانيّات الوظيفيّة** ، دار الأمان للنّشر والتّوزيع – الرّباط، دون طبعة، 1995م.

– **الوظائف التّداوليّة في اللغة العربيّة**، دار الثّقافة – الدّار البيضاء، ط1، 1985م.

٦٢ – متولّي، نعمان عبد السّميع، **المفارقة اللغويّة في الدّراسات الغربيّة والتّراث العربيّ القديم**، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع – مصر، دون طبعة، 2014م.

٦٣ – مجاهد، مجاهد عبد المنعم، **فلسفة الفنّ الجميل**، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع – القاهرة، دون طبعة وتاريخ.

٦٤ – المسدّي، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدّار العربيّة للكتاب – تونس، الطّبعة الثّالثة، دون تاريخ.

٦٥ – مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، المركز الثّقافيّ العربيّ – بيروت/الدّار البيضاء، الطّبعة الثّالثة، 1992م.

٦٦ – ابن مقبل، تميم بن أُبَيّ، **ديوان ابن مقبل**، تحقيق عزّة حسن، دار الشّرق العربيّ – بيروت/حلب، دون طبعة، 1995م.

٦٧ – المناصرة، عزّ الدّين،

– **الأعمال الشّعريّة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر – بيروت، الطّبعة الخامسة، 2001م.

– **جمرة النّصّ الشّعريّ مقدّمات نظريّة في الفاعليّة والحداثة**، دار الكرمل للتوزيع والنّشر – عمّان، الطّبعة الأولى، 1995م.

– **شاعريّة التّاريخ والأمكنة محاورات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر – بيروت، الطّبعة الأولى، 2000م.

٦٨ – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر – بيروت، دون طبعة وتاريخ.

٦٩ – الموسى، خليل، **قراءات نصّيّة في الشّعر العربيّ المعاصر في سوريّة**، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة – دمشق، دون طبعة، 2012م.

٧٠ – ناظم، حسن، **البنى الأسلوبيّة دراسة في "أنشودة المطر" للسّيّاب** ، المركز الثّقافيّ العربيّ – الدّار البيضاء/بيروت، الطّبعة الأولى، 2002م.

٧١ – ناهم، أحمد، **التّناصّ في شعر الرّوّاد** ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة – بغداد، الطّبعة الأولى، 2004.

٧٢ – نصر، عاطف جودة، **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، دار الكنديّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع – مصر، الطبعة الأولى، 1978م.

٧٣ – هلال، عبد النّاصر، **آليات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر** ، مركز الحضارة العربيّة – القاهرة، الطّبعة الأولى، 2006م.

٧٤ – هلال، محمّد غنيمي، **النقد الأدبيّ الحديث** ، دار نهضة مصر – القاهرة، الطبعة السادسة، 2005م.

٧٥ – وادي، طه، **جماليّات القصيدة المعاصرة** ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر – القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م.

٧٦ – واصل، عصام حفظ الله، **التّناصّ التّراثيّ في الشّعر العربيّ المعاصر** ، دار غيداء للنّشر والتّوزيع – عمّان، الطّبعة الأولى، 2011م.

٧٧ – اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة** ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، دون طبعة، 1982م.

٧٨ – ياكوبسون، رومان، **قضايا الشّعريّة** ، ترجمة محمّد الوليّ ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر – الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1988م.

٧٩ – يقطين، سعيد،

- **تحليل الخطاب الرّوائيّ** ، المركز الثّقافيّ العربيّ – الدّار البيضاء/بيروت، الطّبعة الثّالثة، 1997م.

- **الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربيّ** ، المركز الثّقافيّ العربيّ – الدّار البيضاء/بيروت، الطّبعة الأولى، 1997م.

ثانيًا – الرّسائل العلميّة

١ -جبريل، خميس محمّد حسن، **التّناصّ في شعر يوسف الخطيب دراسة وصفيّة تحليليّة** ، ماجستير، جامعة الأزهر – غزّة، 2015م.

٢ -داحو، حسيبة، **الإيقاع المعنويّ في الصّورة الشّعريّة** ، ماجستير، جامعة حسيبة ابن بو عليّ – الجزائر، 2009/2008م.

٣ -ديب، وئام رشيد عبد الحميد، **تقانات السّرد في الخطاب الرّوائيّ العربيّ في فلسطين من عام 1994 – 2006م**، ماجستير، الجامعة الإسلاميّة – غزّة، 2010م.

٤ -حسن، هديل محمّد، **الاتجاه الجمالي في الدراسات النقدية العربية المعاصرة الشّعر أنموذجًا**، ماجستير، جامعة البعث – سوريا، 2009م.

٥ -ابن صالح، نوال، **خطاب المفارقة في الأمثال العربيّة مجمع الأمثال للميداني أنموذجًا** ، دكتوراه، جامعة بسكرة – الجزائر، 2011 – 2012م.

ثالثًا – المجلّات والدّوريّات

٦ -التّميميّ، حسام،

- **تجليّات جفرا في شعر عزّ الدّين المناصرة** ، مجلّة جامعة النّجاح، المجلّد 15، 2001م.

- **الخليل في شعر عزّ الدّين المناصرة** ، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلّد 16 (1)، 2002م.

٧ - جرادات، رائد وليد، **بنية الصّورة الفنيّة في النصّ الشعريّ الحديث (الحرّ) نازك الملائكة أنموذجًا**، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 1و2، 2013م.

٨ - صلاح الدّين، بنان، **الحضور الكنعانيّ في شعر عزّ الدّين المناصرة** ، مجلّة المجمع، العدد 7، 2013م.

٩ - الضّمور، عماد عبد الوهّاب، **أثر إليوت في شعر عزّ الدّين المناصرة** ، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 41، العدد 3، 2014م.

١٠ - فضالة، حسن غانم، **أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر** ، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة – جامعة بابل، العدد 10، كانون الثّاني، 2013م.

١١ - الياسين، إبراهيم منصور، **الرّموز التّراثيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة** ، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الثّالث والرّابع، 2010م.

رابعًا – المواقع الإلكترونيّة

١٢ - **وثائقيّ حبّ الطّائر الأمّ – سرّ الوقواق**

https://www.youtube.com/watch?v=gbLgyi5juec

١

١

Abstract

The text of Izz Din Manasra , is a model of artistic richness , it's an example of linguistic and stylistic enrichment .the poet comes as one of the forefront of creative writers who blended different cultural and intellectual levels of their literary works which leads to have its structure well interwind like a mosaic of great interest . Imposing a literature reality worthies to be studied andanalyzed , enriched by the values and phenomena with individual and national privacy of the poet along with his creativity in structural levels . The study is entitled as the structure of the text in Izz Din Manasra's Dewan " la athekbta'ralwakwak" is a model comes to show those creative aspects . To highlight the privacy of artistic aspects , and its response to thoughts , content , and to detect the ability of the poet to employ expressive tools to serve the poetic message. The study absorbed this artistic discloser in five chapters. The first chapter deals with the linguistic structure of Manasra's poetry where he was brilliant in his linguistic choices . The second chapter introduces the issue of the poetic image and symbol with the extent of Their influence on the structure of the text ; Followed by the tired chapter , analyzing the dramatic structure along with the narrative poetry . In the

second and third chapters the poet benefits from different types of arts to enrich his poeticcreativity . The fourth chapter showcases the phenomena of contrasts and intertextuality. The poet has relied on these two tools to diversify the connections of the text with different horizons including language, reality, history and social and cultural life. The fifth chapter highlights the most important elements that have contributed to the rhythmic structure of this diwan. Also, the relationship between the musical rhythms and the semantic level is explained. In short, these chapters when combined do provide the essential elements of the poetic text found in the works and diwan under study of Izz Din Manasra.

Hebron University

Dean ship of graduate studies

The Arabic language and literature program

The structure of the text in Izz Din Manasra's Dewan " la athekbta'ralwakwak" is a model

Prepared by:

Mohammed Y. H. Amro

Supervised by:

Dr. Husam Al-Tamimi

Associate professor of Abassid literature

This thesis was submitted in partial fulfillment of the requirements for the master's degree in Arabic Language Department form the Dean ship of Graduate studies at Hebron University