الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة -
كلية : الآداب واللغات
قسم : اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : ...../.....

رقم التسجيل : 00469045
054103227

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص : أدب حديث ومعاصر

بعنوان

مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة
ديوان " جفرا " أنموذجا

إعداد الطالبتين :
حاج حفصي فيروز
مزعاش فتيحة

تاريخ المناقشة : 2018/05/03

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

د. زلافي إبراهيم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
د. جمال مجناح	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
د. بركة ناصر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2017-2018م الموافق ل: 1438-1439هـ

الإهداء :

إلى من أوصانا الله و رسوله صلّى الله عليه و سلّم ببرّهما ...
إلى أحمل اسمه بكل فخر ... إلى ينبوع العطاء الذي زرع في نفسي الطّموح و المثابرة ... إلى من كانت قدوتي في رحلة الحياة ... إلى من حصد الأشواك و أبعدها عن دربي ليمهّد لي طريق العلم... إلى القلب الكبير ...إلى روح والدي الطاهرة ... رحمه الله ... الذي أسأل الله له المغفرة و الرّحمة و الدّرجات العليا من الجنة ...
إلى نبع الحنان الذي ينضب أبدا ... إلى رمز الحب و بلسم الشّفاء ... إلى القلب الناصع بالبياض ...إلى أمي الحبيبة .
إلى سندي وقوتي و ملاذي ... إلى أخي الحبيب الطاهر أطال الله في عمره وحفظ له ولداه ...
إلى ألاء حبيبتي وقرّة عيني الصّغيرة ... ابنة أخي الغالية ...
وإلى بلال الصغير أطال الله في عمرهما وجعلهما من الذريّة الصالحة ...
إلى من يحملون في عيونهم ذكريات طفولتي وشبابي ... إلى من آثروني على أنفسهم ... و أظهروا لي ماهو أجمل من الحياة ... إلى أخواتي الحبيبات خاصة الغالية نوال و زوجة أخي ...
إلى من ضاقت السطور من ذكرها فوسعها قلبي ... إلى صديقتي فيروز و رفيقة دربي في الدّراسة الجامعية ...
إلى من هم أكرم منا مكانة ... إلى شهداء فلسطين...
إلى كل محبي العلم و المعرفة ... إلى أستاذي الفضال جمال مجناح...
إلى كل من علّمني و أخذ بيدي و أنار لي طريق العلم و المعرفة ...
إلى كلّ من كان النّجاح طريقه ... والتّفوق هدفه ... و التّميز سبيله إلى تلك البراءة التي ساندتني بدعوات صادقة ... إلى تلاميذي بقسم السّنة الثالثة ابتدائي ...
إليكم جميعا الشكر و التقدير .

الإهداء :

إلهي لا يطيب الليل إلى بشكرك و لا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك و لا تطيب الآخرة إلاّ بعفوك .

إلى من بلّغ الرّسالة و أدّى الأمانة و نصح الأمة... إلى نبي الرّحمة... سيّدنا محمد صلّى الله عليه و سلّم -

إلى من كلّله الله بالهيبة و الوقار... إلى من علّمني العطاء بدون انتظار والدي العزيز .

إلى بسمة الحياة و سر الوجود و بلسم الجروح أمي الحبيبة .

إلى رفيق دربي في هذه الحياة إلى من تطلع إلى نجاحي بنظرات الأمل ...إلى زوجي .

إلى ينابيع الحب و الصفاء وبراعم الأمل و العطاء أولادي نور الهدى ، محمد عاشور ، أحمد منصف .

إلى زميلتي وصديقتي التي عرفت كيف أجدها وعلّمتني أن لا أضيّعها أبّدا.... أمال .

إلى كل خرّيجي دفعة سنة ثانية ماستر تخصص أدب حديث معاصر 2017 - 2018

مقدمة

مقدمة:

تتأسس القصيدة وفق بنية لغوية مضبوطة ومتناغمة من خلال ما يقتحمه التركيب والأسلوب والتعبير الشعري من ممكنات جمالية ووظائف رمزية ومما يضفيه الشاعر على نصه من خلال قيم فنية خاصة .

فالقصيدة كائن حي محكم البناء ، تميز في الحالة المعاصرة بتنوعه وتعدد منظوراته الجمالية بحيث لم يعد يحتكم إلى معيار مرجعي شعري أو بلاغي أو أسلوبي ولا يتطلب من المبدع سوى خلق توافق وانسجام فني بين شكل البنية والرؤية الشعرية.

هذا ما جعل المناهج النقدية الحديثة تحدث تغييرا كبيرا في مجال الدراسات الأدبية للنصوص، وخاض هذا المجال الكثير من النقاد، فكانت قراءاتهم ومقارباتهم وفق المناهج الأسلوبية والسيميائية والتفكيكية لا تخلو من بعد نظر وتقصٍّ، فقد وقفوا عند جزئيات كثيرة في هذه النصوص، وكانت بذلك بداية تحول قاد إلى ثورة في المفاهيم، إلى درجة صار ينظر إلى النصوص الإبداعية بأشكالها التعبيرية المتعددة نظرة نقدية كشفت كثيرا من الغوامض واستجلت كنهها وقدمتها في قالب جديد.

وبرغم هذا الاستعصاء بين المتغير النصي والنقدي على حد سواء، فقد حاولت الأسلوبية باتجاهاتها المتعددة أن تحاول الكشف عن تلك الكوامن الجمالية في عالم النص الشعري، وذلك من خلال التأسيس لمجموعة من الآليات والمستويات قادتها إلى ما يعرف بالتحليل أو المقاربة الأسلوبية، حيث ينبثق التحليل الأسلوبي من النص نفسه، وذلك عن طريق تأمل الناقد عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض دون أن تتجاوز حدود النص إلى موقع آخر.

ولكي يحقق التحليل الأسلوبي أهدافه الشكلية والدلالية ، لا يكتفي بالتعرف على المستويات المتشابهة (المستوى التحليلي والتركيبي والدلالي) ، بل يجب أن يستنتج

الآليات النقدية المناسبة لدراسة نص أدبي و ذلك من خلال قراءته لذلك النص؛ لأن النص الحداثي هو الذي يبوح للدّارس بمجموعة من الآليات أو الطرق أو الخطوات التي تمكنه من الغوص في مكنونات أو جماليات هذا النص، وليس المنهج هو الذي يفرض على النص آليات معينة.

وبما أن الشعر المعاصر تضمن العديد من الأعمال الشعرية التي أطلقها أصحابها تعبيرا عن نظرتهم للحياة ومواقفهم منها، فقد كانت أغلب قصادهم تتسم بالخروج عن المألوف والبعد عن التصريح، وبين ثنايا هذا الشعر العظيم وقع اختيارنا على ديوان الناقد والشاعر **(عز الدين المناصرة)** الموسوم ب**(جفرا)** لما لهذا الشاعر من نتاج وحضور متميز في الأوساط الأدبية والنقدية بهدف التعرف على ما يميز أسلوبه، وخاصة أن ديوانه يمثل خلاصة تجاربه الشعرية، وكذلك للتعرف على ما يكتنزه شعره من أدوات لغوية وطاقات تعبيرية، وفي ضوء ذلك نطرح مجموعة التساؤلات هي:

- ماهي الإضافات الفنية والإبداعية التي أثرى بها المشهد الشعري العربي ؟
- ما هي سمات التميز في استخدام اللغة وبناء أدبية النص ؟
- ما هي السمات الأسلوبية التي انفرد بها أسلوبه، والتي تسهم في الكشف عن طريقته في استخدام اللغة لبناء صرح شعري خاص به ؟

وللإجابة هذه التساؤلات المطروحة ارتأينا إلى تقسيم بحثنا إلى مقدمة ومدخل (فصل تمهيدي) و ثلاثة فصول تطبيقية وأخيرا أنهيناه بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتحصل عليها، ففي الفصل التمهيدي تناولنا مفهوم الأسلوب والأسلوبية وخطوات المقاربة الأسلوبية وثوابتها ثم نبذة قصيرة عن حياة الشاعر عز الدين المناصرة و أخيرا التعريف بالديوان ودلالة جفرا في التراث الفلسطيني، يليه ثلاثة فصول قمنا فيها بتحديد مجموعة من السمات الأسلوبية التي تميز بها أسلوب المناصرة ، فالفصل الأول خصصناه للدراسة التركيبية للمثيرات الأسلوبية والتي تتمثل في القيمة الأسلوبية لكل من الفعل والصفة

والمزاوجة الاسمية، بينما الفصل الثاني فتناولنا فيه الدراسة الدلالية للمثيرات الأسلوبية والتي تتمثل في القيمة الأسلوبية لاستخدام كل من لغة الحياة اليومية ومفردات من لغة أجنبية والوحدات الزمنية، اما الفصل الثالث فتناولنا فيه دراسة التشكيل الجمالي (الجوانب الفنية) للمثيرات الأسلوبية والتي تتمثل في القيمة الأسلوبية لكل من رمزية الألوان و التكرار.

وحتى تكون هذه الخطة ناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها، لذلك اتبعنا المقاربة أو التحليل الأسلوبي بصفته المنهج الذي يستطيع فك الكثير من الرموز في ديوان (جفرا) حيث جمعنا فيه بين الوصف والتحليل والتفسير.

وقد تضافرت عوامل كثيرة (ذاتية و موضوعية) لاختيار هذا الموضوع يمكن أن نذكر من بينها:

- المكانة الأدبية والإبداعية للشاعر عز الدين المناصرة في حركة الشعر الحداثي والمقاوم الفلسطيني.
- إعجابنا الخاص بشعره و أسلوبه في تشكيل قصائده واختياره لأنماط تعبيرية ما كانت تألفها القصيدة العربية في مراحلها الأولى.

أما عن الصعوبات أو المشكلات التي واجهتنا في مشوارنا البحثي، فنحن لا نعتبرها كذلك، إنما هي جزء من عملية البحث ولعلها الجزء الأساسي فيه و الذي لولاه لفقدت عملية البحث العلمي كثيرا من أهميتها ومتعتها الناتجة عن المعاناة في قلة الدراسات والمراجع.

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على عدة كتب أهمها:

الأعمال الشعرية لعز الدين المناصرة، صلاح فضل في دراسات في الأدب العربي، وعبد السلام المسدي في الأسلوب والأسلوبية.

ولقد كان مقال الناقد والكاتب الفلسطيني يوسف رزقة المنطلق الذي انبثق منه بحثنا والذي حاولنا فيه أن نحلل شعر المناصرة من خلال ديوان " جفرا " أنموذجا .

كما اعتمدنا على العديد من المراجع الأخرى والتي كان لها عظيم الفائدة وقد أثبتناها في قائمة المصادر والمراجع.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدكتور جمال مجناح الذي كان سراجا منيرا من خلال توجيهاته السديدة في كل خطوة من خطواتنا في هذا العمل أدامه الله وأبقاه ذخرا للطلبة ، والحمد لله رب العالمين.

الفصل التمهيدي

أولا : مفهوم الاسلوبية

ثانيا : التعريف بالديوان ودلالة جفرا في التراث الفلسطيني

أولا: مفهوم الأسلوبية:

ترجع بوادر الأسلوبية إلى العالم اللغوي السيوسري **فرديناند دي سوسير** (1857-1913) واضع علم اللسانيات والذي استطاع التفريق وبدقة بين اللغة والكلام، ثم أتى تلميذه المختص في السنسكريتية واليونانية الباحث اللساني **شارل بالي** (1865-1947م) ليشرح مفاهيم دي سوسير في اللسانيات ويعكف بعدها على دراسة الأسلوب، فكان أول من أرسى قواعد الأسلوبية المعاصرة منذ سنة (1902م)[1].

والأسلوبية في أبسط معانيها هي الدراسة العلمية للأسلوب، وبذلك يكون الأسلوب هو ميدان الدراسة الأسلوبية، لذلك قبل أن نتعرف على مفهوم الأسلوبية يجب أن نبحر في تحديد معاني كلمة الأسلوب أولا.

فيا ترى ما هو الأسلوب ؟

1- ماهية الأسلوب:

المفهوم اللغوي:

عند العرب:

لقد أشار المعجم اللغوي العربي إلى مفهوم الأسلوب اللغوي في العديد من المعاجم فهو:

عند الفيومي: الأسلوب بضم الهمزة هو الطريق والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم، أي طريق من طرقهم[2].

[1]- محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، ط1، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2002، ص 1000.
[2]- الفيومي، المصباح المنير، عن عبد القادر عبد الجليل، ط1، دار صفان، عمان، الأردن، 2002، ص 104.

أما ابن منظور: فيرى أن كلمة أسلوب تأتي بمعنى السطر من النخيل، و كل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب هو الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[1].

في حين يعرفه **الزمخشري** بقوله: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة[2].

كذلك **ابن سيده** يعرفه بقوله: كما يورد الأسلوب على أنه الطريق المستوي ومنه أخذ في أساليب من القول في ضروب منه.[3]

وبذلك فكلمة أسلوب عند العرب قديما تحمل معنى الفن، أو ما يكون متعلقا باللغة من حيث التفنن في إظهارها بسمات تكون أدعى للقبول و أشد تأثيرا للسامع.

عند الغرب:

ورد مصطلح الأسلوب عند الغرب مشتقا من الأصل اللاتيني (Stilus) وهو يعني ريشة أو من الإغريقي (Stylos) و يعني عمودا،[4] ثم انتقل مفهوم الكلمة من الناحية اللغوية إلى معان أخرى، فهي تعني الأزميل أو المنقاش للحفر والكتابة، وقد كان اللاتينيون يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية البلاغية والأسلوبية وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير.[5]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2003، مج1، ص 550.

[2]- الزمخشري ، أساس البلاغة ، دط ، دار بيروت للطباعة و النشر ، لبنان ، بيروت ، 1984، ص304 .

[3]- ابن سبده ، المخصص ، تح خليل إبراهيم جفال ، ط1 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 1996 ، ج3، ص309

[4]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 93.

[5]- عدنان بن ذريل ، النص و الأسلوبية (دراسة بين النظرية و التطبيق)، ط1 ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000،ص43

وبذلك تعددت معاني كلمة أسلوب عند الغرب، وهي معان تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية ثم انتقل المعنى ليطلق على التعبيرات اللغوية.

المفهوم الاصطلاحي:

عند العرب القدامى:

يعرفه **أبو حازم القرطاجي:** (إن الأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنوية وإن النظم هيئة تحصل على التأليفات اللفظية، وإن الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ).[1]

وبذلك فالأسلوب عنده مقابل للنظم، إذ يشمل النص الأدبي كله ويتحدد بتأليف المعاني، في حين يبتعد عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية.

أما **ابن خلدون** فيعرفه: (فاعلم أنها عبارة عنده على المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القوالب التي يفرغ فيه، ولا يرجع الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا اعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان).[2]

لقد ذهب **ابن خلدون** إلى أن لكل فن من الكلام أساليب تختص وتوجد به على أنحاء مختلفة، وسلوك الأسلوب عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، وبذلك فصياغة الأسلوب الجميل عنده هو فن يعتمد على الطبع والتمرس بالكلام البليغ.

[1]- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات، ط1، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 2005، ص 18.
[2]- عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، د.ط، الجيل، بيروت، لبنان، د.ت، ص 631.

عند المحدثين

يعرفه **أحمد الشايب:** (هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني).[1]

كما يعرفه بقوله: (هو اختيار الأديب للمعاني وترتيبها وتفسيرها طوع مزاجه تفسيرا فنيا، ثم التعبير عنها بالألفاظ التي تجذبها المعاني فيأخذ الكاتب باختيار الفن وينتهي بالألفاظ، فيجمع الأسلوب بين وضوح التفكير وجمال التصوير)[2].

- أما **سعد مصلوح** فيعرفه بقوله: (إن الأسلوب اختيار **(Choice)** أو انتقاء **(Selection)** يقوم به المنشئ لمسات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين)[3].
- في حين يعرفه **صلاح فضل** بقوله: (علم الأسلوب هو الوريث لعلوم البلاغة)[4].
- و يستعمل **صلاح فضل** علم الأسلوب مقابلا لـ: **(Stylistique)** و يراها جزء من علم اللغة.
- كما يعرفه **الدكتور رجاء عيد** بقوله: (هو تلك العلاقات القائمة بين كليات لغوية تشير إلى ما هو أبعد من مجرد العبارة لتستوعب النص كله)[5].

من خلال هذه التعريفات نرى أن الأسلوب هو خاصية مميزة و منفردة تدل على حالة فردية بمعنى أن نصا ما قد يكشف عن أسلوبية خاصة لكاتب معين.

عند الغرب:

[1]- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء ،عمان، الأردن، 2002، ص 11.
[2]- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ط9، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1995، ص 49.
[3]- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)،ط1، دار هومة، الجزائر، 2005، ج1، ص 14.
[4]- صلاح فضل، أساليب شعرية معاصرة، دط، ، دار البقاء، القاهرة، 1998 ، دت، ص 14.
[5]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، د ط، منشأة المعرفة، الإسكندرية، مصر، د ت، ص 14.

يعرفه **بيفون:** (أما الأسلوب هو الرجل نفسه، فالأسلوب لا يمكن أخذه و لا نقله و لا تعديله)[1].

أما **موريه** فيرى أن: (الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود وشكل من أشكال الكينونة)[2].

في حين يعرفه **ستاندال** بقوله: (الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بأحداث التأثير الذي ينبغي لها الفكر أن يحدثه)[3].

كما يعرفه **بيارجيرو** بقوله: (هو طريقة للتعبير عن الفكر بوسطة اللغة)[4].

أما **شوبنهاور** فيرى أن: (الأسلوب هو مظهر الفكر)[5].

أيضا يعرفه **ريفاتير** فيقول: (يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذي بعد أدبي)،[6] و يرى أيضا: (الأسلوب هو فرادة النص)[7].

ويعرفه **فلوبير** بقوله: (الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء و يتصور الأسلوب بالأثر الذي يتركه)[8].

إذن **فالأسلوب** هو طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، و يتم الإبانة عن ذلك من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ، و تفردها عن سواها في اختيار المفردات و تأليفها و صياغة العبارة ونظمها.

---

[1]- محمد الأمين شيخة، مجلة المربد، العدد الأول، المركز الجامعي بالوادي، معهد الآداب، 2005، ص 20.
[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، م س، ص 95.
[3]- صلاح فضل، م ن، ص 96.
[4]- بيارجيرو، الأسلوبية و الأسلوب، ترجمة منذر عياشي، د.ط، مركز الإنماء العربي، القاهرة، د ت، ص 60.
[5]- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 34.
[6]- صلاح فضل، م ن، ص 110.
[7]- منذر عياشي، م ن، ص 53.
[8]- منذر عياشي، م ن، ص 35.

ماهية الأسلوبية:

كان للبلاغة دورها في بروز الأسلوب، إذ دخل ضمن مجال عملها باعتبارها (فن للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت ذاته، فضلا عن كونها أداة نقدية في تقويم الأسلوب المفرد)[1]، لكن عجز البلاغة الكلاسيكية عن احتواء الظاهرة الأدبية بركونها إلى النظرة الجزئية و انحصارها في إحصاء الصور الزخرفية في الكلام، جعل المعرفة المعاصرة في حاجة إلى منهج جديد يأخذ على عاتقه استدراك ما فات البلاغة التقليدية في دراستها للأسلوب تنظيرا وتطبيقا، تتجسد في عملية الأسلوب ، وقابليته للدراسة والتحليل وفق مناهج علمية حديثة، فكان المنهج البديل هو علم الأسلوب أو الأسلوبية.

فيا ترى ما مفهوم الأسلوبية ؟

المفهوم اللغوي:

- الأسلوبية هي مصدر صناعي من الأسلوب، و جذر الكلمة الثلاثي هو سلب.

- و الأسلوبية مصطلح مركب من وحدتين (**Stylistics**):

- الوحدة الأولى هي الأسلوب (الجذر) (**Stylis**)و التي يعني أداة الكتابة أو القلم.

- و الوحدة الثانية هي اللاحقة (**ics**) المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية "**ية**" "**ic**" التي تفيد النسبة، وهي صفة العلمية التي تشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة ومن (**S**) للدلالة على الجمع[2]، وتفكيك الوحدتين يعطينا عبارة علم الأسلوب، كما

[1]- فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث و دراسة تحليل الخطاب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، 2003، ص2.

[2]- رابح بخوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري و السردي)، د ط مديرية النشر جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ت، ص 3.

كما قد سبق الأسلوب الأسلوبية إلى الوجود والانتشار، فالأول ظهر في بداية القرن الخامس عشر أما الثاني فتأخر إلى بداية القرن العشرين[1].

المفهوم الاصطلاحي:

لقد عرفت الأسلوبية بتعريفات عدة يقترب بعضها و يتباين بعضها الآخر و ذلك انطلاقا من الزاوية التي ينطلق منها كل دارس للأسلوب:

عند العرب:

يعرفها **عبد السلام المسدي** بقوله: (هي علم تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية)[2].

– أما **منذر عياشي** فيرى (أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب و لكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، و لذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب و الاهتمامات متنوع الأهداف و الاتجاهات)[3].

– **جوزيف ميشال** يعرفها بقوله: (هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، شرطه الموضوعية وركيزته الألسنية)[4].

هذه التعريفات تجمع على أن الأسلوبية علم ألسني موضوعي وصفي منطقة عمله هي الكلام (الكلام/الأسلوب) باعتباره الميزة النوعية للأثر الأدبي والمحدد لصيرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية.

---

[1]- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية(مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه)، مجلة فصول، مج5،العدد 1،ص 61.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، د ط، ليبيا، تونس، 1977، ص 33.

[3]- منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، 2002، ص 27.

[4]- محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ط1 ،مطبعة مزوار، واد سوف، الجزائر، 2010، ص 13.

عند الغرب:

يعرفها **شارل بالي:** (هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية، من خلال اللغة وواقع اللغة عبر الحساسية)[1].

كما يعرفها بقوله: (إن علم الأسلوب يعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة، وأن العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب)[2].

أما **رومان ياكبسون** فيرى: (بأنها بحث عم يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية الأخرى)[3].

ويعرفها **ميشال ريفاتير** بأنها: (علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا)[4].

في حين يعرفها **بيار جيرو** أنها: (البعد الألسني لظاهرة الأسلوب).

وكذلك يعرفها **ميشال أريفي:** (هي وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات)[5].

وبذلك فإن الأسلوبية تتخذ كمجال لبحثها الخصائص الفنية الجمالية التي تميز النص عن آخر أو الكاتب عن آخر من خلال اللغة التي يحملها خلجات نفسه، وخواطر

---

[1]- محمد بن يحيى، م س، ص 13.
[2]- محمد بن يحيى، م ن، ص 14.
[3]- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ط1 ،دار الآفاق، بيروت، لبنان، 1989، ص235.
[4]- محمد بن يحيى، م ن، ص 13.
[5]- محمد بن يحيى، م ن، ص 14.

وجدانه، ومن ثم فهي تحاول الإجابة عن السؤال: (كيف يكتب الكاتب نصا من خلال اللغة)[1].

وبطريقة أخرى فإن الأسلوبية كمنهج تترصد مكامن الجمال والفنية في الآثار الأدبية وما تحدثه من تأثيرات شتى في نفس القارئ، لما تسمو هذه الآثار عن اللغة النفعية المباشرة إلى لغة إبداعية غير مباشرة، فنية و أكثر إيحاء وتلميحا[2].

كما أن الأسلوبية تهتم بدراسة المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية ومن خلال ذلك تقف على اكتشاف السمات الأسلوبية لأدب ما أو كاتب من الكتاب، وهي بشكل عام منهج يدرس النص ويقرأه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحويا ولفظيا وصوتيا وشكليا وما تفرده من وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية[3].

كما أن البحث الأسلوبي ينطلق من مقاربته للنص الأدبي من المقولات التالية: الاختيار– التركيب– الانزياح.

1– الاختيار: اعتبر حدا فاصلا بين الجمالي وغير الجمالي، فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية (إلا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يؤثرها الشاعر أو الأديب دون بدائلها التي يمكن أن تسد مسدها) ... والاختيار يجعل من الأسلوب عملا واعيا و قصديا، فكل علامة لغوية تقوم بوظيفتها التي حددها لها المبدع.

2–التركيب: يعتبر طرفا فاعلا في عملية الخلق الأدبي؛ إذ تكتمل صورة التعبير اللغوي ويخرج من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، والتركيب هو مظهر الأدبية.

---

[1]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه البنيوي في نقد الشعر العربي، د ط، الدار العربية للنشر و التوزيع، 2001م، ص 107.

[2]- عدنان حسين قاسم ، م س، ص 108.

[3]- محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، ع 95،2004 ،ص113.

3- الإنزياح: يعد مؤشرا نصيا على أدبية النص أو شعريته، ذلك أن الخروج عن النسيج اللغوي في أي مستوى من مستوياته: الصوتي، التركيبي، الأسلوبي، البلاغي، يمثل في حد ذاته حدثا أسلوبيا، كما أنه يرتبط بالنص ويتخذ أشكالا وصورا[1].

ثوابت المقاربة الأسلوبية: تعتمد المقاربة الأسلوبية على ثوابت معينة، لا يكون لها معنى إلا بها، نذكر منها:

1- الانطلاق من الظواهر اللغوية خاصة، ومن مختلف مواد البناء والأداء في الكلام عامة، وتركيز النظر في كيفيات التعبير المفصحة عن صور الشعور والتفكير سواء ما تعلق منها بالمفردة أو التركيب أو الصوت أو بالمعنى أو بالصيغة أو الدلالة أو بالحركة أو بالصورة أو بنوع النص و شكله أو بجنس الكتابة أو غرضها، و يكون الاعتماد على الظواهر الموظفة توظيفا جديدا لا على الظواهر المستعملة استعمالا عاديا.

2- التمهيد للتحليل الأسلوبي بأعمال تحضيرية ليست من صميمه، أهمها حل المشكلات العالقة عن الفهم وتحديد الموازين التي بها تعرف قيم الظواهر لتطرح من الحسابات كل ظاهرة مستعملة على غير وجه التوظيف الجمالي ومعرفة ما استقر عليه العرف في الوضع اللغوي والدرس النقدي والتاريخ الأدبي استعدادا لتحديد مظاهر الأسلوب وعناصر الإضافة و مواطن الإبداع التي تقدمها النصوص المدروسة.

3- التحقيق في وضع الظواهر المختارة هل يصدق عليها وصف الظواهر الموظفة ؟

وما مسوغ ذلك فيها؟ وما الذي يصور مدى التوظيف الذي جعلت له وأثره في بنية النص ودلالته ؟ ذلك لأن المحلل الأسلوبي لا يسلم بأدبية النص أو شعرية الشعر تسليما وإنما هو ينحو منحى البحث والمناقشة والمساءلة قبل الاطمئنان إلى أي نتيجة من نتائج التحليل.

[1]- حسين بوحسون، الأسلوبية و النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 378، 2002، ص 44-45.

4- ليست المقاربة الأسلوبية بحثا في الموافقات ولا في المفارقات، أي أنها لا تتأسس على ما في النص مما يوافق كونا موجودا من القواعد وتقاليد الكتابة والمعاني المقصودة والانطباعات الحاصلة أو ما يخالف شيئا من ذلك في النص نفسه؛ وإنما هي تتأسس على ما فيه من إنجاز الكلام موافقا، أو مخالفا لإنجازات معروفة، ويؤسس كونا جديدا خاصا بالنص المدروس[1].

خطوات التحليل الأسلوبي:

ليس كل تناول للنص الأدبي يعد تحليلا أسلوبيا، فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الإضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية في النص الأدبي وجوهرها، لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، وأن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة و مثمرة وقيمة، لذلك من أهم الخطوات التي يجب اتباعها ما يلي:[2]

1- الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل، فحسن اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح، لذلك يجب على من اختار التحليل الأسلوبي للنص أن يختار نصا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.

2- قراءة النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه، حيث يسمى هذا الانطباع الأثر، لذلك لابد أن تقوم علاقة حميمية بين النص ومحلله، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره، فالنص لا يسلم زمامه إلا من يحسن ترويضه.

3- القيام بسلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة، فبعض السمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة لخفائها أو لغفلة الذهن عنها.

[1]- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات، م س ، ص 120و ما بعدها.
[2]- بيار جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، تر منذر عياشي، م س، ص (34-37).

4- ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص.

5- تحديد السمات التي تميز أسلوب النص وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي.

6- القيام بسلسلة أخرى من القراءات لاستكشاف الظواهر التي لم تكتشف في البداية.

ثانيا : التعريف بالديوان:

الديوان (جفرا) هو مجموعة شعرية صدرت عام 1981، يتكون من اثنا عشرة قصيدة هي:

1 جفرا أمي، إن غابت أمي
2 جفرا لا تؤاخذينا
3 بين بودابست
4 آ ... وي ... ها
5 كيف رقصت أم على النصراوية
6 لا تدفنيني هنا
7 الطالع من وادي التفاح الأشقر
8 جفرا دثريني لأنام
9 الحرب و السلام
10 في مدينة، تدعى سانتياجو
11 حسين يفلق البحر
12 وصية[1]

جفرا:

[1]- عز الدين المناصرة، الأعمال الكاملة، دار المجدلاوي ، عمان ، ج3 ، 2009 ، ص 7.

استطاع عز الدين المناصرة أن يصنع من هذا الرمز التراثي (جفرا) أسطورة، اختزل خلالها شحنات و دلالات عديدة، فهي الأم و الأخت والمرأة والحبيبة، وهي في نهاية المطاف فلسطين الوطن.

ففي كل مرة وردت جفرا بدلالة جديدة تغني النصوص وتنوعها، حيث خص لها الشاعر ديوانا أسماه (جفرا) وهو عنوان القصيدة الأولى فيه، هي قصيدة غنائية شعبية فلسطينية قديمة ترجع إلى مئات السنين.

وبذلك أبدع المناصرة في صنع جفرا رمزا نموذجيا واقعيا للأرض والذاكرة والتاريخ المتحرك من الماضي إلى الحاضر، امرأة نبعت من مخيلة عميقة متأثرة بالتراث الحضاري للأمة، وهي أكثر رمز شعبي وظفه المناصرة في شعره.[1]

دلالة جفرا في التراث الفلسطيني:

1- جفرا في اللغة:

يقول **ابن منظور**: الجفر: من أولاد الشاء إذا عظم واستكرش، قال أبو عبيدة :إذا بلغ ولد المعزى أربعة أشهر وجفر جنباه، وفصل عن أمه، وأخذ في الرعي، فهو جفر، والجمع أجفار وجفار وجفرة، والأنثى جفرة ... قال ابن الأعرابي: الجفر الجمل الصغير، والجدي بعدما يفطم ابن ستة أشهر ... قال: والغلام جفر ... قال ابن الأثير: استجفر الصبي إذا قوي على الأكل ... و الجفر: الصبي إذا انتفخ لحمه وأكل وصارت له كرش، والأنثى: جفرة.[2]

[1]- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ و الأمكنة، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2000، ص 135.
[2]-ابن منظور، لسان العرب، م س، مج2، ص 150.

أما **الزمخشري** فيقول: و من المجاز: غلام جفر، وقد استجفر إذا اتسع جفره (أي جوفه) وأكل،[1] وهو بذلك يؤكد أن إطلاق لفظ الجفر على الصبي هو من قبيل المجاز.

وبذلك كلمة جفرا وأصلها اللغوي لجفر يحصر استخدام الكلمة في الدلالة على أولاد الأنعام (أولاد الشاء على وجه الخصوص) عندما تأخذ في الرعي وتعتمد على الأعشاب في غذائها.

2- جفرا في التراث الفلسطيني:

من المؤكد أن البيئة تؤثر في تكوين شخصية الإنسان، كما أن العمل الذي يمارسه الإنسان يسهم في صقل شخصيته، وهذان المؤثران (البيئة و العمل) يسهمان في تشكيل المعجم اللغوي الخاص بكل إنسان، وبذلك فالبيئة التي يعيش فيها الراعي الفلسطيني وعمله قد أوحيا له بتشبيه الفتاة الصبية الجميلة بالجفرا، وهو بذلك يشبهها بأعز ما يملك والتي هي أمله في استمرار الحياة، وهي مصدر عيشته ورزقه، ولا نجده يعرضها للبيع مهما جار الزمن عليه.

ويبدو أن جفرا تحولت بفعل الزمن إلى أغنية شعبية وأصبحت فيما بعد من أنواع الشعر الشعبي الفلسطيني، والتي لم تحاول معظم الدراسات التي تناولت الأدب الشعبي الفلسطيني بالبحث عن كيفية التحول والوصول إلى الشعر أما الدكتور عز الدين المناصرة فقد تصدى للبحث في أصول أغنية جفرا الشعبية وتطورها، وذلك في بحث له بعنوان (محاولة لتحديد الأصل التراثي لجفرا) نشره في مجلة شؤون فلسطينية (1982) ثم نشره في كتاب عنوانه (الجفر والمحاورات- قراءات في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني) وقد اتبع في هذا البحث المنهج العلمي و احتذى حذو الدراسات الميدانية، واستطاع أن يحدد أول من ألف أغنية الجفرا بجمعه لعدد من الشهادات الميدانية من أهالي قرية (كويكات) الذين تركوا قريتهم عام 1948م، و سكنوا مخيم (عين الحلوة) وغيره من مخيمات اللاجئين في لبنان.

[1]- الزمخشري، أساس البلاغة، م س، ص 312.

فقد توصل المناصرة إلى أن الشاعر الفلسطيني الشعبي والمغني الشعبي أحمد عزيز على حسن، الذي ولد بقرية كويكات عام 1915م هو أول من وضع نصا شعريا عن جفرا، حيث يقول المناصرة: **عندما ألححت على أحمد عزيز عن هوية الجفرا، وهل هي امرأة حقيقية ؟؟ أجاب: بنت كنت أحبها.**[1]

ومن خلال شهادات سكان قرية كويكات توصل عز الدين المناصرة إلى أن أحمد عزيز تزوج عام 1939م وطلق في نفس السنة مم جعله يندم على الطلاق، وبعد ذلك صار يغني للجفرا ندما وحسرة، وكانت أول أغنية غناها هي:

جفرا وياها الربيع ... ريتك تقبريني

تدعسي على قبري .... تطلع مريمية...

فقد كانت طليقته جفرا وحيدة أبويها، و الجفرا لم يكن اسمها بل لقبها الشاعر أحمد عبد العزيز عليها تشبيها لها بابنة الشاة الممتلئة الجسم.

وقد عرف الشاعر بين أبناء القرية باسم أحمد عزيز أما الاسم الحقيقي لجفرا فهو رفيقة نايف نمر الحسن، وكان أحمد عزيز ابن عمتها متيم بها تقدم لخطبتها و تزوجا وهي في سن السادسة عشر وهو في سن العشرين، ولم يوفقا في زواجهما وأرادت أمها أن يتم الطلاق وفعلا فلم يستمر الزواج[2]سوى أسبوعا واحدا، فقد قامت بالهروب وحاول زوجها إعادتها لكنها رفضت.

بعد فترة تزوجت جفرا من ابن خالتها (محمد إبراهيم العبد الله) و عندما قطع أحمد عزيز أي أمل في رجوع جفرا إليه شعر بمرارة شديدة لحبه الشديد لها، كان يقول فيها شعرا كلما رآها وهي في طريقها للسقاية من عين الماء حاملة جرة من فخار وبقي على ذلك الحال إلى أن جمع شعره في كتاب أسماه (**الجفرا**) و قد لقب نفسه براعي الجفرا.[1]

[1]- عز الدين المناصرة، الجفرا و المحاورات قراءات في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني،ط1، دار الكرمل، عمان، 1993، ص 7.

[2]- عز الدين المناصرة، الجفرا والمحاورات، م س، ص8.

وذكر عز الدين المناصرة بأن الأغنية ولدت عام 1939م في فلسطين ثم وصلت بعد عام 1948م إلى الأردن و لبنان و سوريا.

ومن شعر الجفرا الذي يقوله أحمد عزيز مبينا حبه لها وشوقه إليها:

ست الجفاري يا أم الصنارة ...
و أخت الشهر عا كل الحارة...
لوقت السجن مع النظارة....
عن كل أوصالك ما يمنعونا....
واجا لعنا حبي ع السهرا...
راكب كحيلة و وراها مهرا... [1]

[1]- عز الدين المناصرة، الجفرا والمحاورات، م س، ص 11.

الفصل الأول :

الدراسة التركيبية للمثيرات الأسلوبية

أولا : أسلوبية الفعل

ثانيا : أسلوبية الصفة

ثالثا : أسلوبية المزاوجة الاسمية

لكل شاعر معجمه الخاص به، يستمد منه لغته الشعرية التي تجعله متميزا عن غيره، والمناصرة أحد هؤلاء الشعراء الذين تميزوا بلغة خاصة والتي بدورها تنفرد بخصائص عديدة، هذه الخصائص تميز اللغة الشعرية عنده و تجعل منها ظاهرة ملفتة في شعره.

والمعجم الشعري هو أحد العناصر الأساسية لبنيوية النص، فكلماته المهيمنة عليه تؤلف خطابه، والمعجم يقوم بدور مهم في تركيب الجمل وفي معناها، فهو يرتبط بحياة اللغة ارتباطا وثيقا، ولهذا فهو خطاب يتردد في نفسه أو بتركيب يؤدي معناه، فالتركيبة ترى في المعجم مكونا أساسيا جوهريا تتأسس عليه بنية الجملة ويتحدد معناها، فالبناء والمعجم غير منفصلين، وعلاقتهما تكوينية ضامنة لاشتغال اللغة.

وانطلاقا من أن لكل خطاب معجمه الخاص به وعدم ثبات معجم شعري وتلونه إنما هو نتاج تضافر فيه تطور الزمن ورقي الأفكار وتباينها عبر مختلف مراحل حياة المبدع، وعوامل أخرى كقدرة الشاعر وعبقريته الإبداعية نسعى إلى التوغل في حقل المعجم الشعري للمناصرة ونحاول تفكيك مكونات خطابه الشعري وتأويل أبعاده الدلالية.

فالقاموس الإبداعي الخاص بالمناصرة واسع جدا يدل على مدى قدرته في توظيف هذا الحارس الأمين لانتزاع أحقية البنية الأسلوبية التي يفرضها الشاعر على المفردات والألفاظ لشحنها بطاقة الذات، وبذلك استطاع المناصرة أن يبني بعض المثيرات اللغوية الأسلوبية لتتميز لغته الشعرية وتحمل بين طياتها نوعا من الغرابة المعجمية لتقدم لنا قيما أسلوبية تتمثل في الفعل والصفة والمزاوجة الاسمية.

أولا : أسلوبية الفعل

الفعل في أبسط تحديداته هو حدث مقترن بزمن، ولهذا الفعل وظيفتان أساسيتان هما:

– الوظيفة الدلالية الزمنية (وهي بيان زمن الفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا).

– الوظيفة الدلالية المعنوية (والتي تتعلق بالمعنى الذي يتضمنه الفعل).

وما يهمنا في دراستنا هو الوظيفة الدلالية المعنوية، والتي من خلالها تتعرف على المعاني التي تضمنها الافعال في المعجم الشعري للمناصرة، حيث تنوع استخدامه للجملة الفعلية، فقد جاء الديوان متحركا بين الفعل الماضي والمضارع والأمر، وكان للفعل المضارع شرف الصدارة من حيث الاستعمال.

وإذا أخذنا القصيدة الأولى في ديوان جفرا وهي بعنوان (جفرا لا تؤاخذينا إن نسينا أو أخطأنا) والتي تتكون من (56) ستة وخمسين سطرا فإن الأفعال فيها تبلغ (52) اثنين وخمسين فعلا، وهذا يعني أننا مع كل سطر شعري تقريبا أمام فعل من الأفعال، وإذا تأملنا زمن الأفعال في النص نفسه وجدنا الغلبة الساحقة للفعل المضارع حيث تكرر (52) مرة، بينما تكرر الماضي (4) أربع مرات فقط، في حين سجل الأمر غيابا تاما ولهذا دلالته الفكرية والعاطفية، إذ يرى الباحثون أن ثمة ارتباطا نفسيا بين تردد الأفعال وبين الشخصية، فزيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما تعني أننا أمام شخصية تتمتع بصفات حركية وعاطفية عالية، تتجاوز الموضوعية والعقلانية.[1]

وقد كان للفعل في مجموعة جفرا أهمية خاصة سواء كان من حيث دلالته المعنوية والعاطفية، أو من حيث علاقته بتجربة الشاعر الذاتية، فهو يحاول – من حيث البنية– الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية معينة، أو ابتكار صيغ فعلية جديدة

[1]- يوسف زرقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجا)، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، المجلد 10، العدد 02، 2002، ص 337.

باشتقاقها من الأسماء الجامدة، وهو يعتمد على الفعل كثيرا – من حيث الدلالة– في إبداع المعنى، سواء باستخدامه استخداما حقيقيا أو استخداما مجازيا.

وتبدو تجليات شعرية الفعل في نتاج المناصرة في نقاط متعددة هي:

1 – يميل عز الدين المناصرة إلى مضاعفة الفعل مضعف العين، أو يستخدم الفعل المضعف، ومن الأول قوله:

كان إبراهيم غريبا
بللنا جفاف شفتيه
ومنحناه قبرا لـ "سارة" الغريبة في سفح جبل الجوهر[1].

فقد استخدم (بلل) مكان (بل) بالتضعيف، وبذلك يعطي التعبير قيمة أسلوبية واضحة يعبر بها عن قوة البلل ويدل على شدة الحدث.

كما نجد قوله في الثاني:

أنجبنا أطفالا وذهبنا للمرج، نقيم علاقات
واسعة والأرض تهلل بشرا
والزعرور أصفر وقال الحمكة عندي
اللوز البري اصطف على الجنبين كما يصطف
الحراثون[2]

[1]- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1994، ص 530.
[2]- الديوان، ص 412.

فالشاعر هنا يكثف من حضور الأفعال المضاعفة **(تهلل، وتشدد واصفر واصطف)** متوسلا بالتضعيف لتحقيق قيمة أسلوبية أخرى تفيض بمعاني القوة والشدة[1] (فالتضعيف هو أحد الوسائل التعبيرية التي يعبر بها عن قيم انفعالية وعاطفية)[2].

كما نجده استخدم الفعل الرباعي مكرر الأول والثاني، نحو **(غرغر)** و **(هزهز)** و **(ذرذر)** في قوله:

تعتريني الكآبة حين يجيء الشتاء
أقول: لماذا هو الثلج أحمد
حين يذرذر قصنه الوطني
من مطار صوفيا
حتى جبل الفيتوشا[3]

إن في استخدامه للفعل "**يذرذر**" مكان "**يذر**" في الدلالة على النشر والتفريق ما يكسر أفق التوقع لغرابته، وفيه على مستوى الإيقاع حركة موسيقية ترددية يخلوا منها بديله بسبب الإدغام[4].

– وقد استعمل المناصرة في نفس السياق: الفعل **(طخطخ)** في قوله:

تبدأ الحرب أو تنتهي
ستظلين أمي
ونبقى لعينيك نكتب
نبقى نطخطخ
نبقى فقراء[1]

[1]- يوسف زرقة، م س، ص 337.
[2]- فندريس، اللغة، تر عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 201.
[3]- الديوان، ص 472.
[4]- يوسف زرقة، م ن ، ص 338.

فبدل أن يستعمل الفعل **(طخ)** استعمل الفعل **(طخطخ)** فمعنى الأول: رماه وأبعده، أما الثاني: فضحك فوق القهقهة،[2]و بذلك فدلالة الفعل **(طخطخ)** على كثرة الضحك والشدة والاستمرارية لا يتحقق في بديله (طخ).

2- كما توجه أسلوب المناصرة إلى استخدام دلالة بعض الأفعال في معنى سياقي غير معناها الأصلي ففي قوله:

صرخت كالديك
وهم يلقون هراواتهم
على جسدي النحيل
كان الدم يعفر بنطلوني يا جفرا
في ذلك النهار[3]

فالفعل **عفر** معناه مرغه في التراب، في حين أن الدم يلطخ ولا يعفر، فاستعمل الشاعر الفعل **(عفر)** في غير معناه الأصلي توسعا وتحقيقا للإثارة من جهة، وتجسيدا لمعنى ارتباط الأرض بالدم.

وقد أكثر الشاعر في استخدامه لمعنى الفعل على هذا المنوال في أمثلة كثيرة،

فنجده يقول:

"**ينشج دمعا**" بدلا من "**يذرف دمعا**"، (فالنشيج للصوت في الصدر عند البكاء)[4]و ليس للدمع.

كذلك يقول:

---

[1]- الديوان، ص 520.
[2]- ابن منظور، لسان العرب، م س ، ص 575.
[3]- الديوان، ص 480.
[4]- المعجم الوسيط، أخرجه ابراهيم مصطفى و آخرون بإشراف مجمع اللغة العربية، مطبعة مصر، 1961، ص 616.

اشرأب قلبي مكان اشرأبت الأعناق و عصفت الرمال بدل عصفت الرياح[1].

3- وكان للحياة اليومية الأثر الكبير في نفسية شاعرنا، إذ راح يشتق من الاسم الجامد متأثرا بلغتها العامية، وبذلك ابتكر صيغا فعلية جديدة ليحقق نوعا من الدهشة التي تستوقف المتلقي وتثير فيه رغبة المعرفة والاستيضاح، وبذلك تتحقق المشاركة منه في عملية الإنتاج، فنجد ذلك في قوله:

نهرس لوز رام الله
نهر الليطاني يسرسب ماؤه
وأنا جالس قرب خرير أنهار المنفى
توشوش جراحكم في قلبي المتعب من الرحيل
استمعو الأسلاك تنخر عظمي[2]

4-كما يستخدم المناصرة الفعل لتشخيص المعنوي، ففي قوله:

ومن منكم سيصدق: جفرا تطوف شوارع صوفيا.
نعم إن جفرا تزور المحب إذا ما أراد
ولو أنها تقطع البحر والرمل، نغترف
الانتظار، وتنتظر المهزلة
على مرفأ البحر، عند المطارات، عند الجمارك،
عند حدود الممالك[3]

استخدم الفعل **يغترف** مع الانتظار، فالشاعر في اغتراف الانتظار تجسيد وكأنه شيء نلمسه و نحسه ثم نغترفه.

[1]- الديوان، ص 432.
[2]- الديوان، ص 530.
[3]- الديوان، ص 501.

وفي استخدامه الفعل ينتظر مع المهزلة، فهو يشخص ويجسد المهزلة وكأنها كائن حي، وفي ذلك تصوير مكثف لما يعنيه الفلسطيني خارج وطنه.

– كذلك يستخدم الفعل **(يموت)** مع **(الكره)**، في قوله:

تزحف حوريات الماء وتهترئ الأصفاد

والقاتل بالطلقة، والكره يموت

حينئذ تصبح ... بيروت[1]

فالشاعر يجسد الكره، وكأنه كائن يحيا ويموت، ففي حياته فناء لبيروت وفي موته حياة لها.[2]

5– كما يربط المناصرة في معجمه الشعري حروف الاستقبال (السين و سوف) بالفعل لتحقيق فاعلية الذات في الماضي والحاضر، ورسم صورة التحدي، فنجده يقول:

أيها الفلسطيني المقيم في صحرائهم

سأحاول تصحيح وطني المائل

نحو موت كنعان

سأقول: أعراب يبحثون عن زبد البحر

سأقول للشاعر القابع في السجن

أنت ممثلنا الشرعي الوحيد[3]

6– كما نجد الشاعر استعان بالنفي المصاحب للفعل، فنجده في قوله:

زوجتك غير مثقفة أيها الرفيق

فهي لا تدخن

[1]- الديوان، ص539.

[2]- يوسف زرقة، م س، 341.

[3]- الديوان ، ص 483.

ولا تشرب الوسكي

ولا ترقص على أنغام فرقة بابل[1]

هذا النفي المصاحب للفعل بشكل متوال لبناء مثير أسلوبي يعبر به الشاعر عن مواقف السخرية والتهكم والاستهزاء.

كما نجده تجزم في مواقف أخرى فيقول:

لأنك لم تسرق

لم تزن

لأنك لم تشرب الخمر

ها هم يجلونك بالسياط المقدسة[2]

فالشاعر يتحدث عن التهكم والاستهزاء بالواقع وهو لا يجد ذلك يتحقق إلا بالنفي.

7- كما كان للتأنيث جانبه الأكبر في شعرية المناصرة وذلك باستعماله لتاء التأنيث حيث يتجه إلى الجانب الأنثوي في لغته، فيخاطب المكان وكأنه محبوبته، كما راح يشتكي همومه وآلامه ولم يجد صدر أحن من الأنثى لتتلقى رسالته، وتبقى هي الأنثى الرمز الذي تكرر في ديوانه والذي كانت له دلالات متعددة، وبذلك صار معجمه اللغوي معجم أنثوي.[3]

فنجده في قوله:

ليلا ... آتيك

[1]- الديوان ، ص 470.
[2]- الديوان، ص482.
[3]- يوسف زرقة، م س، 347.

ليلا أغويك

ليلا تجريني ذكراك[1]

نجد الشاعر يلحق كاف المخاطبة للفعل وذلك دليل على اهتمامه بالأنثى.

كما نجده يلحق بالفعل ياء المخاطبة، كقوله:

تنتظرين رصيفا مخدوعا[2]

أو يلحق بها نون النسوة في قوله:

يا بنات الخليل اللواتي

يتمشين قرب السرو و الصنوبر

في شارع الحيطان لإلقاء خطب للوطن[3]

فاستعمال الشاعر لصيغ التأنيث الملحقة بالفعل تكشف عن قيمة أسلوبية تحكي عن عشق الشاعر للأنثى الرمز، الأنثى الوطن المحتل، فقد راح الشاعر يثري لغته بعلامة التأنيث ليحقق ما أراد الوصول إلى في التعبير عن مشاعره الجياشة للأنثى التي تمثل الأم والوطن والحبيبة.

8- كما زاوج المناصرة بين الفعل و الاسم مزاوجة مجازية في قوله:

أنت وحدك من يعرف السر ... والميتون

يعيشون خلف كراسيهم ...[4]

فقد كان لهذه المزاوجة بين الموت كاسم ويعش كفعل أن توفر لأسلوب المناصرة قيمة وإثارة تكمن في علاقة التضاد والذي من خلالها يتوصل الشاعر إلى إبداع المعنى وشحنه بعاطفة جياشة[1].

[1]- الديوان، ص 393.
[2]- الديوان، ص 395.
[3]- الديوان، ص403.
[4]- الديوان، ص 517.

وهكذا كان للفعل قيمته الأسلوبية في المعجم الشعري للمناصرة، ويظل بذلك أداة قيمة من أدواته الشعرية المكتنز بالدلالات والمعبر عن عاطفته الجياشة التي يكنها للوطن ولكل ما يختلج بأعماقه.

ثانيا : أسلوبية الصفة

الصفة هي أحد أنواع التوابع في علم النحو في اللغة العربية، فالتوابع هي الأسماء التي تتبع ما يأتي قبلها، والصفة في اللغة من الفعل الثلاثي وصف، أي حدد ماهية الشيء بدقة متناهية أو شرح أهم ميزة فيه، حيث تأتي لبيان صفة الاسم الذي تتبعه في الإعراب.

وتتجلى القيمة الأسلوبية للصفة في قدرتها الإيحائية، وظلالها المعبرة والمنبهة للخيال،[2]

وهي بذلك تشحن الجو العام بمشاعر تفيض من أعماق شاعرنا يجسدها قلمه وصفا.

ففي مجموعته (جفرا) الشعرية كان لحضور هذه الصفة الدور الكبير، استعمل مزاوجات لفظية بين الاسم والصفة باستخدام الكلمات استخداما مجازيا، وبعض هذه المزاوجات مبتكرة من أعماق تجربة شاعرنا الخاصة تقترب من اللغة اليومية ولغة الحلم وكان هذا الاستخدام المجازي ينبع من تجربته ويعبر عن مشاعره الخاصة وأحاسيسه.

1- و لعل أول ما سيوقفنا عند هذه القيم الأسلوبية للصفة قوله:

من هذا الطفل- بشير الفجر، أجئت

على سيف مغروز في سفح التل المذبوح

[1]- يوسف زرقة، م س، ص 348.

[2]- يوسف زرقة، م س، ص 349.

أما أنت الذاهب للبحر القادم من بحر أسود
أو أحمر أو أبيض، هل جئت لنا
كغزال يركض في الريح
يصرخ في البرية – لا يسمعك الحجر و لا الوعل و لا الأشجار
لا يسمعك النهر و لا السيل الغاضب، لا اللوز البري ولا طير
الحجل الثرثار[1]

فالشاعر يحاول عرض مشهد الطفولة الفلسطينية المعذبة، القلقة، الحائرة، فيفتن في ذلك بريشته ليرسم معالم هذا الجو السالب في قوله: (التل المذبوح)، ثم بعدها راح يقول الطفل بشير إلى فجر ... إلى غزال راكض دليلا على بزوغ عاطفة إيجابية اجتاحت الشاعر بعدما فتته الألم.

2- كما نجد الشاعر يستعمل الصفة التي تمتلئ بعبارات إيحائية متعددة في قوله:

أيها الكافرون لكفر الرئيس
أيها المؤمنون لأن الرئيس
مؤمن ... أيها السابقون لجميع التواقيع،
قلبي امتلأ بالتوابيت، هيا اتركوني
لهذا الزمان الخسيس[2]

ففي قوله: الزمان الخسيس تعميم في الوصف يقع على الزمان نحويا، ولكنه يقع على إنسان هذا الزمان، على واقع معيش الرؤية الشعرية فقد فيه المحيطون بالذات الفاعلة ذواتهم وألوانهم أمام ذات الرئيس ورضوا بحياة النفاق بطرفيها المتباعدين تماما

[1]- الديوان، ص 451.
[2]- الديوان، ص 481.

وبما هو واقع بينها، يكفرون بكفر الرئيس ويؤمنون بإيمانه، وهي صورة سالبة محاصرة للذات الشاعرة تحيط بها إحاطة الزمان الخسيس بالأشياء[1].

وبذلك فالصفة (الخسيس) بلغت بها المزاوجة اللفظية مرتبة متقدمة في الإدهاش والإثارة.

وقد استعمل الشاعر صفة المهاجر إلى جانب الزمان في قوله:

مالي أراك هنا ساجدة
كالزمان المهاجر حين يكون المغنون في
آخر الليل ... لا يطلبون سوى واحدة[2]

فالشاعر هنا يصف الزمان بالهجرة، ويصور فيها معاناته ويشخص تجربته الممتلئة هما وألما.

كمان كان للمكان الشعري نصيب في معجم المناصرة، حيث يقول:

انجمعت أعظمنا من دالية خضراء على السفح المهجور[3]

فالسفح المهجور فارق معاني الهجر والترك في تركيب العبارة ليحمل معاني التجمع والتلاقي، فقد تماهت الذات الجمعية مع الدالية الخضراء على السفح المهجور في إشارة رمزية للمقاومة والبقاء والعودة.[4]

3- كما نجد المناصرة استعمل تراسل الحواس في بعض الصفات، ففي قوله:

لكن ما إن تكتمل الصفحة حتى ألقاك: شهيد

[1]- يوسف رزقة، م س، ص 351.
[2]- الديوان، ص 517.
[3]- الديوان، ص 396.
[4]- يوسف رزقة، م س، ص 352.

أفتح دفتر ذكراك و أقرأه في هذا الصبح الناعم[1]

فالشاعر هنا يخاطب الشهيد بعد أن قرأ خبر استشهاده بالجريدة وهو في منفاه، فالمزاوجة بين الاسم والصفة جعلتنا نبصر بأيدينا في قوله: الصبح الناعم فنعومة الصبح جمع فيها الشاعر حاسة اللمس مع الصبح بدل حاسة الرؤية التي تعودنا أن نرى بها ضوء الصبح.

و كذلك في قوله:

و في زهرة المدائن
أكلت مديحا سمينا[2]

فالشاعر جعلنا نسمع بألسنتنا في قوله: مديحا سمينا، إذ تمثل الصفة سمينا الاهتمام والانتباه، وهو يحاول بذلك أن يعطي الموصوف (مديحا) بعدا حسيا بنقله بين المعقول والمألوف إلى اللامألوف.

4- وقد أصاب المناصرة في اتخاذه من التضاد أداة في بناء العلاقات بين الصفة والموصوف، ففي قوله:

وقطعنا رؤياك لأن مرافقتنا ميخائيل
أعلن بدء الرحلة نحو المدن الحروقة
نحو بلاد الثوار[3]

ففي قوله: (نحو المدن المحروقة) كيف تكون المدن مدنا يرتحل إليها وهي محروقة، فقد وصف المدن بذلك ليتفنن في إبداعه الجديد، وأو هذا الخلق الفني المبتكر للاستعارة.

[1]- الديوان، ص 446.
[2]- الديوان، ص 440.
[3]- الديوان، ص 448.

كذلك نجده في قوله:

من هذا الحامل طلقته في الفجر وراء صخور الفجر المجروح
من هذا الطفل– بشير الفجر، أجئت على
سيف مغروز في سفح التل المذبوح[1]

والشاعر يحدثنا عن الفجر المجروح، فقد تعودنا على دلاله الفجر لولادة جديدة بعيدا عن الجرح والحزن، لكنه استعمل صفة المجروح مع الفجر لينشر معنى الهدم والدمار، بذلك استطاع أن يحقق قيمة أسلوبية من علاقة التضاد.

وفي قول آخر للشاعر:

سأذكر بسمتك الرائعة
كما البرتقال إذا هطل المطر الناعم المتراعش
فوق الحقول[2]

حيث يصف المطر بالنعومة وبذلك يبين عطاء المطر المفيد للأرض، لكن إضافته لصفة التراعش جعل الصورة غريبة فيها توليد مبتكر يعبر الشاعر عن حالته النفسية المذبذبة، فالمطر الناعم المتراعش هو مصدر موحد للحياة والخصب والنماء.

كما نجده في قوله:

ورأينا موسكو تبكي مطرا
أخضرا كالبلور الناعم[3]

[1]- الديوان، ص451.
[2]- الديوان، ص505.
[3]- الديوان، ص 510.

فقد وصف الشاعر المطر بأنه أخضر ناعم، أعطاه لون العطاء، وهذا اللون يحتل المرتبة الأولى في اختياره للألوان في ديوانه، وبذلك تكتسب الصورة الكثير من الجمال والدلالات العاطفية والمعنوية وربطه بصفة الناعم ليؤكد أن موسكو كان لبكائها الأثر البالغ في نفسيته فراح يعبر عن بكائها ليكون لهم رمزا للحياة والوطن، وبتلك المزاوجة كان التوليد المبتكر في الصورة الشعرية.

ثالثا : أسلوبية المزاوجة الاسمية

لقد نجح المناصرة في إبداع المعنى عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد ومبتكر، لذلك كان لكل كلمة في اللغة مزاوجاتها المألوفة، فالخيال الشعري يخرج الشاعر –أحيانا– من عرف اللغة إلى رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التي لا تترابط في الاستعمال العادي، وتأخذ هذه العلاقات في شعر المناصرة صورا مختلفة، ففي قوله:

تمر السنون الأربعون
و البدوي لا ينسى دمعة المهراق
على ثلج المنافي[1]

لقد اعتمد المناصرة في مزاوجاته الاسمية في هذا القول على علاقة التناسب فهي تعظم الاختيار والتركيب في قوله: ثلج المنافي، فالبدوي يسكن الصحراء وهذا ينافي وجود حالة الثلج القاتل، فالنفي والثلج دلالة على السلب، وهما من حقلين مختلفين جمعت بينهما لغة المناصرة الشعرية في مزاوجة تقوم على التناسب في الدلالة والإيحاء.

كما نجده في قوله:

تنزع الأرض قشرتها

[1]- الديوان، ص 103.

لينهمر الدم حناء من لحاء شجرة ابراهيم

حناء لكفي غزالة حلحول

ذهبنا متشحات بقمصان الدم

إلى المرج لنجلب الحطب لعرس جفرا[1]

والمزاوجة الاسمية هنا قائمة على التضاد، حيث يجمع المناصرة بين الشيء وضده، فالقمصان جمع قميص وهي من حقل دلالي يتسم بالأمن والحفظ والستر وكل معاني الجمال، في حين أن الدم من حقل دلالي آخر يختلف عن الأمن والستر، وبذلك تتجلى القيمة الأسلوبية لهذه المزاوجة القائمة على التضاد في تعميق المعنى والشعور فالقميص تحول إلى مصدر تدمير ومعاناة.

و من مزاوجات التضاد أيضا نجد قوله:

ها هم يجلدونك بالسياط المقدسة

ويجبرونك إلى الثكنة الوطنية[2]

فالشاعر يرى بأن السياط مقدسة، والسياط أداة تبتعد تماما عن القداسة ولا تمدها بأي صلة في المعنى، لكن خياله جمع بينهما ليحقق المفارقة ويتم تفريغ المعنى من دلالاته الإيجابية، فالسياط هو أداة جلد من كان على ذنب كالزاني والسارق في حين أن الشاعر ألزمه نقيضه (القداسة) وهو بعيد عن الآثام والذنوب، وبذلك أبدع في تعميقه للحالة النفسية التي تسكن ذاته الشاعرة.

كما نجده في قوله :

[1]- الديوان، ص 407.

[2]- الديوان، ص 484.

خافوا من عينيها السوداوين

و من ثوب يتلألأ ... كصهيل الماء[1]

فالصهيل للخيل وليس للماء، والشاعر هنا يخاطب جفرا و يصف ثوبها المتلألأ الذي أوقع في نفس العدو خوفا ورهبة ويشبهه بوقع الماء عند الصهيل، وبذلك هو يبتكر صورة جديدة ترمز إلى الحياة الفلسطينية توقعها جفرا.

وفي قوله:

قلبي تنقذه الطلقة، غمغمة الشجر الصيفي إذا

هبت ريح قرب القيسوم، الشيح البري[2]

فحفيف أوراق الشجر صار (غمغمة)، والغمغمة لا علاقة لها بالأشجار فهي (الكلام الذي لا يبين و قيل: هي أصوات الثيران عند الذعر وأصوات الأبطال عند القتال)[3].

وبذلك أراد الشاعر أن يرمز إلى الفدائي المقاتل المتخفي وراء الشجر بغمغمته ليعطي لغته الشعرية قيمة أسلوبية جديدة في هذه المزاوجة الخاصة.

كما تميز المعجم الشعري للمناصرة بوجود نوع آخر من المزاوجات الاسمية والتي تبنى من (اسم + اسم) في حركة تعاقبية، ففي قوله:

كنت أغويت كرما على السفح حين التقطت

خيوط النبوة عن صخور اليقين و تحت

مغاور وادي الحنين ... و بيروت كانت

شبابيك حلمي وعرسي و ما كان قلبي

[1]- الديوان، ص458.

[2]- الديوان، ص 543.

[3]- ابن منضور، لسان العرب، م س ،مج6، ص 283.

يرى المقصلة[1]

حيث يربط هنا في المزاوجة الاسمية بين ما هو محسوس وما هو مجرد، والمحسوس يقوم بتجسيم المجرد وتقريبه وملامسته، فقد اختار الصخور وأضافها إلى اليقين والوادي إلى الحنين، وبذلك وقع اختياره على مكونات مكانية لها علامات بارزة في بلدة الخليل الجبلية، تلك الدلالات تهب اليقين ثباتا وصلابة وتعطي الحنين تدفقا وامتدادا.

كما نجد المناصرة يبني مزاوجاته الاسمية بين محسوسين، ففي قوله:

فالخليل عنب دمي
و إن شئتم أن أحدد أكثر
دموع السيد يوم اعتلى الخشبة
هديل حمائم في أعالي الصخور
سجون
بركة تستل هديرها من عروق الجبل
رعاة و حراثون و ثوار[2]

هذه المزاوجات في قوله (عنب دمي ودموع السيد وعروق الجبل)، هي لا تخلو من خصوصية التجربة والتميز العاطفي لدى المناصرة الذي يصف فيها الخليل ويصف الحياة البسيطة المفعمة بالحرية التي تتميز بها بلدة الخليل مما جعله يتغنى بها.

وهكذا استطاع عز الدين المناصرة أن يوظف مجموعة من السمات الأسلوبية التي ميزت لغته الشعرية أو أضفت عليها جمالية خاصة نابعة من المشتقات اللغوية المبتكرة، فكان للفعل والصفة والمزاوجة الاسمية كمثيرات لغوية أسلوبية القدرة على التفاعل مع

[1]- الديوان، ص 102.
[2]- الديوان، ص 510.

السياق النصي الجديد من خلال تجسيد الرؤيا الخاصة بالشاعر والتعبير عن مشاعر وحالات نفسية عميقة استنبطتها التجربة الشعرية.

فلقد كان للفعل كقيمة أسلوبية دلالته الخاصة في تجسيد التجربة الشعرية الذاتية، حيث ابتكر الشاعر صيغا فعلية جديدة من خياله، و راح يتفنن في توليدها من الالفاظ العامية ليكون له قاموسا جديدا خاصا به ينفرد فيه بهذه اللغة الخاصة، وكان اعتماده على الفعل بشكل كبير في إبداع المعنى.

كما كان للصفة الحضور الخاص والكبير في الديوان فقد زاوج الشاعر بينها وبين الاسم، كما كان للتضاد كأداة في بناء العلاقات بين الصفة والموصوف هو السمة الغالبة على لغته الشعرية.

بالإضافة إلى ذلك نجح المناصرة في إبداع المعنى أيضا عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد و مبتكر يقوم على التضاد حيث يجمع بين الشيء وضده، كما يربط في المزاوجة الاسمية بين المجرد والمحسوس وبين محسوسين، وبذلك كانت خصوصية تجربته الشعرية و تميزه العاطفي.

الفصل الثاني :

الدراسة الدلالية للمثيرات الأسلوبية

أولا : أسلوبية استخدام لغة الحياة اليومية

ثانيا : أسلوبية استخدام مفردات من لغة أجنبية (الازدواج اللغوي)

ثالثا : أسلوبية استخدام الوحدات الزمنية

ترتكز الدراسة الأسلوبية على الوسائل والإجراءات التي تُنتج العاطفة الشعورية أو أثر الوقائع اللغوية على الحس التعبيري.

لاشك في أن الكلام الفنّي – والشعر واحد منه – أداته اللّغة بأنساقها ومفرداتها المتعددة، يثير في المتلقي ما لا يثيره نص آخر، على الأغلب، وهذه الأنساق والمفردات تنبئ عما يتّصل بفكره، وعاطفته ووجدانه[1].

وعزّ الدين المناصرة الشّاعر الحداثي الذي حاول تطويع اللغة فاستخدم في نقل تجربته الشعرية لغة الحياة اليومية حينا وأخرى في استخدامه لمفردات من لغة أجنبية كما لجأ إلى استعمال الألفاظ الدالة على الزمان كإحدى وسائل المناصرة في بناء شعرية النص.

أوّلا : استخدام لغة الحياة اليومية:

الشعر الحداثي يغاير الشّعر الكلاسيكي في مسألة اللّغة (اختيارا أو تركيبا) مغايرة شديدة، فالشعر الحداثي يميل إلى التعامل مع لغة الحياة اليومية منها ينتقي ألفاظه وعلى هدى نظامها في تركيب الجملة و العبارة تسير أقدامه أحيانا.

إن الإفادة من لغة الحياة اليومية فيما يبدو لي يرجع إلى طبيعة الموضوعات التي عالجها ويعالجها هذا الشعر حيث تبرز بينها الموضوعات التي تتعلق بقضايا الإنسان ومشكلاته لا سيما تلك الموضوعات التي تتحدث عن الغربة والضياع والحزن.

وقد شارك الشاعر الفلسطيني رفاقه من شعراء الحداثة العرب التعامل مع هذه المشكلات فنّيا، وإن تفرد عنهم بخصوصية ما تمت بصلة مباشرة إلى طبيعة تجربته الخاصة بما فيها من نفي وهجرة، وغربة، ومقاومة، وحرية، ومؤامرة، وعدوان، ولا مبالاة

[1]- جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي: " أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة" أطروحة دكتوراه تحت إشراف علي ناصر غالب، كلية التربية (صفي الدين الحلي) قسم اللغة العربية جامعة بابل، 2011، ص 34. (335) ورقة.

عربية لما يحدث له، فضلا عن شيوع النّفاق السياسي والإعلامي في الحديث عنه وعن وطنه المسلوب.

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

" و الغريب إن بعض المحدثين انبرى ينتصر للشّكل الجديد من الشعر على حساب القديم إذ يرى أن الفرق يكاد ينحصر اليوم بين لغة الشّعر ولغة الخطاب اليومي لوجود دعوات للتّجديد في كل شيء، ومنها الدّعوة إلى تقليل وملء الفجوة بين لغة الشّعر وبين الكلام الذي يتكلم به النّاس في واقع حياتهم ... لأن التّغيير المستمر الذي طرأ على لغة الكلام أدى بلغة الشعر القديم إلى أن تنقطع عن لغة الكلام العادي.[1]

إذا كان بعض الشعر الفلسطيني المقاوم قد عبر عن هذه الموضوعات بلغة خطابية عالية النبرة، فإن المناصرة سلك طريقا آخر يقول فيه: "إن القصيدة الرّعوية هي التي أطرحها بديلا للجفاف الشعري ... قصيدة تُردم فيه الهوة بين المنظور والشّكل وبين العاميات والفصحى وبين العالم والقرية، مفتوحة فضائية عفوية تتمحور حول المكان الذي هو حقيقة زمانية وحول الزمان الذي هو حقيقة مكانية" .[2]

نحن إذا مع واقعية جديدة، واقعية يومية تستمد من الحياة الشعبية والريفية روحها وألفاظها وعباراتها وتستفيد من الأغنية والموّال وقد رمز الشاعر لهذا التّوجه العام في

[1]- ينظر: محمد النويهي قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، 1971، ص 13.
[2]- مجلة كتابات، العدد 6، مدينة القنيطرة بالمغرب، 'حداثة التقنيات أسوء أنواع الحداثات، (حوار مع عز الدين المناصرة)، ص 8.

شعره حين قدم لمجموعته الشعرية الكاملة (ط 1994م) ببيتين من الأغنية الشّعبية التي كان يقدمها أحمد عزيز سنة 1939م.

جفرا وياها الرّبع ريتك تقبريني

تدعس على قبري تطلع ميرمية[1]

وفي هذا التوجه اللغوي وأهميته يقول ت، س، اليوت: " إن الشّعر يجب ألا يبتعد ابتعادا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها".[2]

ويوضح إليوت مقصده هذا بقوله "إننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي وطريقة أسرته وأصدقائه وحيّه الخاصة، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره".[3]

وقد تمثل شعر المناصرة دعوة إليوت هذه خير تمثيل في عدة مستويات تشكل في مجموعها سياسته في التعامل مع اللغة ، وقد رصدنا استعمال لغة الحياة اليومية في الديوان من خلال ثلاث مستويات وهي:

1- التعامل مع الألفاظ المفردة العامية.

2- التعامل مع العبارة العامية.

3- التعامل مع مستوى التركيب النحوي العامي.

[1]- الديوان، ص 6.
[2]- محمد النويهي قضية الشعر الجديد ص19.
[3]- المرجع نفسه، ص22.

المستوى الأول: التعامل مع الألفاظ المفردة العامية

ورد في المجموعة الشعرية "جفرا" ألفاظ من الحياة اليومية التي لا يلتفت إليها الشعر الكلاسيكي ولا يضمها إلى معجمه و من هذه الألفاظ نجد: الخسيس[1] والأشبار[2] والبساطير[3] والسريس[4] والمزابل[5] وروث الإبل[6]

لجأ المناصرة إلى استخدام ألفاظ ترتبط بمعجم اللغة العامية و هذا ما يعدل عنه الشعر الكلاسيكي إلى نظرائها الفخمة نحو: "تبوسين" و "نطخطخ" و " ترف" و هذا ما نجده في قوله:

تبوسين عشب الخليل[7]

و يقول أيضا:

و نبقى لعينيك نكتب

نبقى نطخطخ

نبقى هنا فقراء[8]

و يقول أيضا:

و رسائل أمي لم تصل بعد

و عيني اليسرى ترف[9]

كما استعمل ألفاظ مثل: "نهرس" و "توشوش" و "تنخر" في قوله:

[1]- الديوان، ص 513.
[2]- الديوان، ص 524.
[3]- الديوان، ص 528.
[4]- الديوان، ص 417.
[5]- الديوان، ص 524.
[6]- الديوان، ص 533.
[7]- الديوان، ص 498.
[8]- الديوان، ص 520.
[9]- الديوان، ص 436.

نهرس لوز رام الله [1]

– و في قوله أيضا:

نهر الليطاني سيرسب ماؤه [2]

و يقول في موضع آخر:

و أنا جالس قرب خرير أنهار المنفى

توشرش جراحكم في قلبي المتعب من الرحيل

أستمع و الأسلاك تنخر عظمي[3]

المستوى الثاني: التعامل مع العبارة العامية

نلاحظ تكرار بعض العبارات ذات العلاقة بالغناء الشعبي أو القصص الشعبي والأسماء الريفية نحو:

اللازمة الغنائية التي تكررت في قصيدة: "كيف رقصت أم على النّصراوية" فيقول:

هيه يام على

ليش ما تغنّينا

أسامة العريس ... حنوه بالدما

ليش يا ام على ما تغنينا[4]

و في قوله في القصيدة نفسها:

آه آه – ويلي آه[5]

[1]- الديوان، ص 522.
[2]- الديوان، ص 525.
[3]- الديوان، ص 530.
[4]- الديوان، ص 476.
[5]- الديوان، ص 410.

و قوله أيضا:

ظلت خيلينا على وسط الدار[1]

وهي لازمة متكررة في قصيدة آ .... وي .... ها مع تغيرات طفيفة في الشطر الثاني من البيت وقوله:

الليلة عرسك يا جفرا[2]

.... و عظامنا حطب القدور[3]

دقوا رؤوس أطفالنا بالصخرة [4]

فمها كخاتم سليمان[5]

يقول أيضا في مواضع أخرى من الديوان:

طاح الدم سيُول[6]

و اسمك .... منقوش في القلوب[7]

سرجها ذهب و حوافرها فضة[8]

باعني و اشتراني، وكنت .... [9]

ياما نفيت، وياما رحلت[10]

إن المقاربة اللغوية لقصيدتي "كيف رقصت أم على النصراوية" و " آ... وي ...ها" و بالذات الوحدة الثالثة منها "ظلت خيلينا" تكشف بجلاء عن مدى عناية الشّاعر

[1]- الديوان، ص 422.
[2]- الديوان، ص 454.
[3]- الديوان، ص 403.
[4]- الديوان، ص 406.
[5]- الديوان، ص 430.
[6]- الديوان، ص 454.
[7]- الديوان، ص 454
[8]- الديوان، ص 424.
[9]- الديوان، ص 510.
[10]- الديوان، ص 511.

بلغة الحديث اليومية، ومدى استمداداته الشعرية من الألفاظ والعبارات المتداولة في " الغناء الشعبي، بل من لغة الأسواق حيث البيع و الشراء".[1]

مما يعني أن شعرية النص في الديوان تتغذى من لغة الواقع اليومي بقول عبد الله رضوان: إن استخدام الموروث و الخبرة اليومية، خبرة الحياة وتجاربها، واستلهام الروح الشعبية إنما يمثل الخصيصة الأكثر بروزا في شعر المناصرة منذ ديوانه الأول، وهذه الخصيصة تمثل إحدى تجليات الحداثة في التجربة الشعرية المعاصرة "[2].

المستوى الثالث : التركيب النحوي العامّي

نلاحظ تأثر التركيب النحوي للجملة في شعر المناصرة بنحو العامية وصرفها في كثير من المواضع من الديوان ومن نماذج ذلك:

- إدخاله حرف الجر على الفعل في قوله:

ما بيروح بلاش

بيحصدو الرشاش[3]

- استخدامه "ياما" للدلالة على الكثرة في قوله:

ياما نفيت و ياما رحلت[4]

- إهمال همزة " أبو" كما نجد في اللهجة الجزائرية في قوله:

اسألوا بوعلي[5]

[1]- الديوان، ص 431.

[2]- عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني ، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، (عز الدين المناصرة و تجلّيات الحداثة) المؤسسة العربية للدراسات و النشر،1999،ص16.

[3]- الديوان، ص 455.

[4]- الديوان، ص 539.

[5]- الديوان، ص 500.

كما ترك أسلوب الحديث اليومي وأسلوب السرد القصصي أثرهما في بناء الجملة طولا وقصرا حيث تطول في القص، وتقصر في الوثبات العاطفية المفاجئة ويمكن التّمثيل لهذا الاتجاه بتوقيعة "تيسرسبول" حيث يقول الشاعر:

امرأة

وطن

و قصيدة

كان حلمه من وطنه الكبير

تطلع في المرآة المشروخة[1]

والدّارس لشعر عز الدين المناصرة يجد " أن هناك ظاهرتين جليتين تتصلان اتّصالا وثيقا بظاهرة توظيف التراث في شعره.

أولاهما فهي شيوع القصيدة الرعوية في شعره التي تتصل بالحياة الشعبية في الريف الفلسطيني في مدينة الخليل وجبالها على وجه الخصوص و قد ظهرت قصائده ذات المشاهد الرعوية أول ما ظهرت في ديوانه الأول واستمرت في الظهور على شكل مشاهد وصور شعرية مستوحاة من الريف ومفردات رعوية باللغة المحكية إلى أن تكاملت في شكل ديوان أسماه بـ "رعويات كنعانية" حيث حاول من خلاله إظهار ملامح الريف الفلسطيني وسرد قصص الصبايا والشباب في الريف "[2].

فالمناصرة لم يهتم بالصورة الشعرية فحسب بل بكل أدوات العمل التي من صورة ورمز وحوار ولغة ولكنه عُني باللغة بشكل خاص لأن مثل هذه المشاهد لا تقدم إلا باللغة المحكية.

[1]- الديوان، ص 439.

[2]- حسام جلال التميمي، (تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة) مجلة جامعة النجاح للأبحاث المجلد 15، دائرة اللغة العربية، برنامج التربية جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2001، ص4.

" أما الظاهرة الثانية فهي ولع المناصرة بالتراث الشعبي الفلسطيني أغنية حكاية و مثلا ولغة وحوارا ،و ارتقائه بالشخصيات أو الرموز الشعبية الفلسطينية إلى مستوى أبطال الملاحم وقد اتصل المناصرة بتلك الثقافة و بالشعر الشعبي أو اللهجي منذ مرحلة الطفولة فقد كان جده شاعرا شعبيا في العشرينيات أو الثلاثينيات في فلسطين وعمه أيضا شاعرا شعبيا مشهورا يغني أشعاره في الأفراح وقد كان لهذه البيئة أثرا كبيرا في تكوين شخصية الشاعر"[1].

ثانيا: استخدام مفردات من لغات أجنبية

يعتبر استخدام المناصرة لكلمات أجنبية وثيق الصلة أيضا بلغة الحياة اليومية المتداولة وهذا ما يمثل ظاهرة أسلوبية واستعماله لمفردات أجنبية يهدف إلى إقامة النص وبناء الدلالة، وهو استخدام يكشف عن" حجم ثقافة الشاعر"[2] من ناحية، ومشاركة الموروث الثقافي العالمي في إنتاج النص المعاصر، وإذا تحدثنا بلغة الإحصاء فقد استخدم الشاعر اللغة الأجنبية في ثمانية عشر موضعا في مجموعته جفرا و نسجل على هذا الاستخدام الملاحظات الأسلوبية التّالية :

أ- ميل الشاعر إلى ذكر " المكان" و غالبا ما يكون المكان المذكور عاصمة لبلد أجنبي "كموسكو، وبرلين وبودابست، وصوفيا"[3] وهذا يتوافق نفسيا مع تعلق الشاعر العام العام بالمكان، وتعدد المنافي التي ارتحل إليها ومنه يتصل المكان العام بالمكان الخاص و يميل مؤشر بوصلة الاستخدام إلى الداخل فيذكر: القدس ونابلس والكرمل وبيت صفافا"[4] و "عوش أمونيم"[1] وهو استخدام مسكون بالمعاناة والتحدي في آن واحد، يقول يقول الشاعر:

[1]- المرجع نفسه، ص5.
[2]- ينظر الملحق رقم 01.
[3]- ينظر الديوان، ص 445و 457 و 442 و 472 على التوالي.
[4]- الديوان، ص 539 و 526.

أمي شجيرة صبار

مزروعة شرقي مستعمرة كريات أربع[2]

ومن هنا يتضح لنا أن المكان هو روح الشاعر ومأواه و وجوده وماضيه بحيث يحمل خصوصية قومية كما يعبر عن رؤية ما لذلك قال عنه محمود درويش:

" المكان هو بيت التاريخ، والتاريخ صناعة اللغة التي هي أخطر مقتنيات الإنسان"[3]و منه فعلاقة الإنسان بالمكان علاقة وطيدة، وقديمة قدم الإنسانية، واستخدام الإنسان للمكان هو استخدام يومي ومستمر ويشكل جزءا من نشاطه الحيوي.

كما حدده بشلار بأنه: " وجود الإنسان ككل"[4]

وبالتالي فالمكان "هو مركز التجربة و البؤرة التي ينفجر منها الإبداع الشعري فكل ما يجول بأحلام وخواطر الشاعر من قضايا معنوية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمكان خاصة ما نراه طاغيا على الشعر الفلسطيني من حس مأساوي، وما نستقرئه من خلال الاغتراب والحلم بالعودة ورغبة في الانتماء وإيمانا بالقضية في سبيل الحرية وإصرارا على التحرر"[5].

ومن ها نرى أن المناصرة تفنن وأبدع في ترويض أدوات الشعر المعاصر ليبثها في قصائده مجسما التميّز المكاني.

ب- ميل الشاعر إلى ذكر أسماء شخصيات أجنبية و كأنه يريد أن يشرك تلك الشخصيات تجربته ومعاناته أو الاستفادة من تجاربهم في بناء الدلالة وشعرية النص

---

[1]- الديوان، ص 529.

[2]- الديوان، ص 429.

[3]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 114.

[4]- غاستون باشلار: جماليات المكان: ترجمة غالب هلسيا، ط5، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 2000، ص 22.

[5]- حاج حفصي فيروز: (رمزية المكان في شعر عز الدين المناصرة)، بحث مقدم لنيل شهادة الليسانس إشراف جمال مجناح، معهد اللغة العربية و آدابها جامعة المسيلة، 2003-2004، ص7. (158 ورقة).

فذكر "فلاديمير مايكلوفسكي"[*1] "بوشكين"[*2] و "إليوت"[*] و "باوند "[*3]و "برتولدبريشت"[*] "برتولدبريشت"[*] يقول الناصرة:

لك زبد البحر
و لهم البحر
حقا إنّه زمن أسوَد
يا برتولد بريشت[4]

ج- ميل الشاعر إلى استخدام كلمات شائعة الاستعمال في الوسط العربي ولها يعد خاص مثل: "ديالكتيك"[5]التي جاءت عنوانا للتوقعة الحادية عشرة من قصيدته " وهل بقي بقي في المدينة حدائق أيها السيد ؟ !!

- و نحو استعماله أيضا لكلمة النفي الأجنبية No في قوله:

صاح في السائح القادم من بلاد النخيل
أيها السيد
هل تتكلم العربية ؟
" نو ...." أيها السيد
"نو" أيها السيد[6]

[*]- ينظر الملحق رقم 02.
[1]- الديوان، ص 439.
[*]- ينظر الملحق رقم 02.
[2]- الديوان، ص 473.
[*]- ينظر الملحق رقم 02.
[*]- ينظر الملحق رقم 02.
[3]- الديوان، ص 512.
[*]- ينظر الملحق رقم 02.
[4]- الديوان، ص 470.
[5]- الديوان، ص 436.
[6]- الديوان، ص 438.

ثالثا : استخدام الوحدات الزّمنية

يظهر أن " الزمان" كان إحدى وسائل المناصرة في بناء شعرية النص وبناء جسر بين عالم الواقع وعالم الشعر من خلال استخدام خاص للغة والأرقام بحيث يتعدى عالم الشعر حدود الواقع والتاريخ وإن استقى مادته الخام منها.

يقول تودروف: " لا يوجد مسبقا عالم معين يعيد تقديمه النص فيما بعد وإنما توجد وسائل لا نهاية لها لتشكل عالم فني له خواصه ومعاييره وملامحه ومن بينها ملاح الزمن فيه، التي تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين "زمن الخطاب" و "زمن الخيال" و "زمن القص" و "زمن التأمل"، بحيث تبدو العلاقة ين هذه الأوجه المختلفة متدابرة حينا ومتقاطعة حينا آخر ومتكاملة بعض الأحايين، وليس من الضروري أن تتفق الوحدات الزمنية مع مقاييسها في عالم الخطاب النثري، لأن منطق اللغة الشعرية مفتوح على عالم الشعور واللّاشعور في حركة تتجاوز العقل كثيرا"[1].

لقد حاولنا تتبع الوحدات الزمنية التي استعملها الشاعر من خلال التركيز على ظاهرتين أسلوبيتين لاستخدامه لهذه الوحدات حيث يظهر استعماله للزمن من خلال التأريخ للزمان والمكان في إطار أسلوب القص ويظهر أيضا من خلال تجاوزه لدلالة الزمن التاريخية إلى دلالات أخرى سنذكرها فيما بعد.

نركز في بحثنا من خلال استعمال الشاعر للوحدات الزمنية على ظاهرتين أسلوبيتين:

[1]- أحمد درويش، "ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش"، مجلة فصول، العدد الأول، الحادي الحادي عشر، ص 97.

الأولى: وهي وثيقة الصلة بالاستخدام اليومي للغة، و بأسلوب القص، بحيث يبدو الشاعر كأنه مؤرخ بالشعر، وقد اتكأ الشاعر على هذه السمة كثيرا في تحديد زمن الحدث الشعري "بدقة متناهية، ولا غرابة أن يلتقي هنا الزمان و المكان في عملية التأريخ يقول الشاعر:

تحت شجرة الصنوبر
في مدرسة عين سارة الثانوية
كل شجرة سيف قاطع الحد
كل دالية تظاهرة[1]

ويتكرر هذا التاريخ نفسه في قصيدة أخرى من الديوان[2]، لتوثيق حدث مأساوي وقع وقع في الزمان والمكان المحددين لتلاميذ المدرسة الثانوية، لكن الدلالة تتجاوز ما حدث في ذلك العام" إن التأريخ بالرقم هو نقش في ذاكرة الأيام والأشخاص ودعوة لعدم النسيان، وعلى مستوى الأسلوب فإن الوحدة الزمنية تكسو الأسلوب ثوب التصوير القصصي نقف أمامه و نحن في شوق للمتابعة و معرفة ما يحدث"[3]

لقد جاءت بنية الأسلوب المعتمد على الوحدة الزمنية على النحو التالي تجريديا: التاريخ و فيه (الشهر + السنة) ثم الحدث الشعري وهذا ما نجده في قوله:

في أيلول السبعين
آه، آه، ويلي آه
هبط الجند الصُّفر على أطراف الصحراء.[4]

ثانيا: قد يتجاوز الأسلوب في تعامله مع الوحدات الزمانية الدلالة التاريخية وينحرف إلى دلالات أخرى، كطول المدة وثقلها مثلا ونجد هذا في قوله:

[1]- الديوان، ص 405.
[2]- الديوان، ص 466.
[3]- يوسف زرقة، "مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة، (ديوان جفرا نموذجا)، ص 364.
[4]- الديوان، ص 421، ينظر: الديوان ص 437، و 473.

ثلاثون سنة ... أيّها السيد

منذ ثلاثين سنة، أيّها السيد

و نحن نستفز القلب[1]

ويتكرر الرّقم "ثلاثون" مرة أخرى في قصيدة أخرى حاملا الدّلالة نفسها، ومشحونا بظلال المأساة يقول الشاعر:

وا حسرتاه يا شجرة الميس بيننا و بينكم جدار

عمره ثلاثون سنة

هل مازلت سمراء ... و طويلة[2]

ومن هنا يبدو الدور الفاعل الذي لعبته لغة المناصرة في عملية الإدراك، إذ أنه ابتعد عن المقاييس العقلية للشعر لفهم الواقع وتصويره، لذلك لم يجد الإنسان لُبسا في التلقي، وهذا طابع قصيدته الفنّي.

حيث فلسفته في خلق صورة فاعلة، تصبوا إليها الحواس، ومنه فالحواس والمشاعر تشكل طريقا سهلا لمعرفة أحوال الشيء، وكذلك للعقل دوره و ميزته لفهم الزمن ورؤيته.

يعد المستوى الدّلالي من أهم عناصر البحث والتّحليل الأسلوبي وجاء تركيزنا فيه على الألفاظ في المقام الأول لما لها من تأثير جوهري على المعنى إذ تطرقنا إلى ألفاظ من حياة اليومية وألفاظ أجنبية وأخرى دالة على الزمان ودلالتها وما تحدثه من أثر في نفسية المتلقي فهي تزيد المعنى قوة وجمالا كما تعتبر الأخيرة انعكاسا لذات الشاعر ونفسيته فهي تحمل هويته خلال تعبيرها عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، وتجاربه الخاصة، فقد بين فيها نظرته في الحياة وخاصة حالة بلاده فلسطين بلغته الخاصة وشكّلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من عمق التجربة الشعرية.

[1]- الديوان، ص 443 ، ينظر: الديوان، ص: 397 و 407 و 425 و 473 و 474 و 476 و 488 و 523 و 526.
[2]- الديوان، ص 484.

الفصل الثالث :

الدراسة الجمالية للمشيرات الأسلوبية

أولا : أسلوبية رمزية الألوان (اللغة اللونية)

ثانيا : أسلوبية التكرار

لا يمكننا أن نفتح مغاليق قصائد شعرائنا إلا إذا ولجنا عاملها الداخلي وجلنا مداخلها الدّلالية وتعرفنا على غوامض رموزها.

ولم يعد هذا الجهد بحثا لا طائل منه بل هو حصيلة لتمركز عناصر متفاعلة فيما بينها، هاته العناصر تشكل الصفحة الشعرية أو القول الشعري.

أينما تكون اللغة يكون الجميل بحثا عن الجديد المبتكر والغريب المدهش لذا فاللغة لابد أن تنزاح ويحرّف الأسلوب دلالتها ليتحول النّص الشعري إلى حقل من الإشارات والدلالات المتعددة المختلفة حيث "يكاد يلفت الشعر العربي الحديث من كل تحديد لكونه حركة مستمرة من التحولات التي يصعب معاينتها في الواقع العيني، الواضح بمعطياته المنسّقة وفق قوانين معلومة وهو يفتح مجاله الخيالي الرّحب في ساحة الاحتمال المتعدد، المشبع بطاقة المفاجأة والإثارة، هذه الطاقة التي لا تتهيأ في لغة مفهومة، ورمز قريب أو صورة معقولة، وإنما في توسيع لمدى البعد الشعري عن النثر والواقع معا"[1].

فمن خلال البنايات الأسلوبية تأتي شاعرية النص الشعري القائم على التراسل الدلالي أو المفاجأة الأسلوبية أو التّكرار أو اللغة اللّونية وغيرها.

ولعل هذه العناصر هي المفجرة للدّلالات الشعرية الجديدة في فضاء العالم فالدلالة الشعرية مفاجأة كما يقول "ريفتار" كلما كانت غير منتظرة كان أثرها أقوى أما تكرارها فيخفف من درجة تأثيرها في نفس المتلقي ويرى "جاكسون" أن "مدلول المفاجأة يعود إلى مبدأ تكامل الأضداد ويقرر أنّ المفاجأة الأسلوبية هي توليد اللامنتظر من خلال المنتظر"[2]، فمجمل هاته العناصر الأسلوبية تغني النّص الشّعري.

[1]- ابراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، رقم النشر، 09.4، 3022، ص 102.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، الدّار العربية للكتاب ،ط3 ، جانفي 1982 ، ص 86.

لذا فإن التشكيل الجمالي هو جزء من البناء الفني الشعري وداخله نستطيع أن نستشف هاته العناصر الفنّية وصفاتها من خلال ربطها بالعالم الشعري والتجربة الشعورية الخاصة بالشاعر ذاته.

" والواقع أن جوهر الشعر لا في شكله الخارجي من وزن وقافية ولا في ألفاظه وموضوعاته وإنّما في التّجربة الروحية لنفس الشّاعر وعلاقته باللّغة "[1].

وعز الدين المناصرة الشاعر الحداثي الذي حاول تطويع اللغة فاستخدم اللغة اللّونية التي لها قيمة شعرية تتجاوز حدود اللّون إلى مستويات عاطفية وإيحائية، كما نلمس قيمة أسلوبية أخرى وهي التّكرار وهو أسلوب يرفع درجة التّأثير ويركز الإيقاع ويكثّف حركة التردد الصوتي في القول الشّعري، وهذا ما سنتطرق إليه في الفصل الثّالث.

أوّلا : رمزية الألوان (اللغة اللونية):

يساهم اللّون في تشكيل البنية الدّلالية للنص الشعري، ومن ثم فهو عنصر هام من العناصر المكونة لتكامل الصفحة الشّعرية دلاليا ومعجميا.

فشعرية اللون تعد معبرا لدلالته التّرميزية كما أن الحقول اللّونية تساهم بشكل أو بآخر في التشكيل اللغوي.

بحيث أن الدلالة اللّونية " لم تعد حبيسة المعجم والبلاغة الموضوعة بل تستمد قيمتها من حركة السياق وجدلية بنية القصيدة ولا سبيل إلى فهمها بقرائن غير نصية فاللون علامة داخل نظام مرهون بعلامات هذا النّظام، وعلم العلامات كشف لدلالات هذه العلامة في قلب النّظام، الذي يبدأ تاريخه من فعل الكتابة لتاريخ بلا سوابق.

[1]- شوقي ضيف: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، د ت، 189.

تتعقد دلالة اللون في تفاعلها السّياقي مع المستويات الأخرى التّركيبية والإيقاعية إذ أن كلمات اللون تساهم بجانبها الصّرفي في إثراء البعد الجمالي للغة التّصويرية وإقامة ما يسميه "يوري لوتمان" "الطّباق الموسيقي" كما تشيع الإيحاء في جانبها الإيقاعي غير أن البلاغة الإيقاعية في الشعر – بإيغالها في توليد الدلالة من موسيقى اللفظ دون مراعاة المعطى المعنوي – قد تكرس الشّكلانية على طريقة المذهب الرمزي"[1].

ويوظف "عز الدين المناصرة" الحقل اللّوني بألوانه المختلفة في تركيب أسلوبي غني بالدلالات والاحتمالات التي تتجاوز الصفات اللونية المتعارف عليها لتشمل لون المرحلة أو الأفكار تبعا لمستوى الرؤيا والفكر لديه والتي ترتبط بدورها لتجربة الشعرية فتظهر على شكل جملة من التراسلات الدّلالية.

كما يظهر من خلال النص أنه تخطّى الدّلالة المعجمية للألوان ،لتأسس دلالات جديدة خاصة بالشاعر نفسه بحيث تكون هاته الدلالات تخضع لعدة تأويلات مختلفة حيث يكون فيها الشّاعر متأثرا بعلوم و ثقافات متعددة والتي تصطبغ بشكل أو بآخر في رؤاه الشّعرية فتظهر الألوان زاهية، ممتدة التعابير، متناقضة الدلالات لا نهائية التأويل.

ويتم ذلك كله في نظام العلامات والدوال ومدلولاتها، وبالتّالي فإن اللّون باعتباره عنصر تشكيل للبنى التّرميزية ، هذا << يستدعي الدّرس الذي أغفله أغلب النقاد المحدثين يقرّ عالم النفس الإنجليزي "أدوارد بلا " أنّه "لا يمكن وضع قاعدة قارة بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام"،[2] إذ أنّ الاستجابة لجماليات اللّون تتعدد وتتنوع في استجلاء الدلالة اللونية في الشعر.

وذلك لأن شعرية اللون على حد تسمية "دوني" "تصدر عن إطار إشكالي يربط الشاعر بالتراث والطبيعة والعصر واللغة والإيديولوجيا"

[1]- ابراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 186.

[2]- ابراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 181، نقلا عن محمد حافظ جماليات اللون في القصيدة، مجلة فصول، ع2، م5، القاهرة، 1985، ص 410 و دوني: الجمال الإبداعي، دراسات في علم النفس، لندن 1929، راجع فصول ع2م5، القاهرة، 1985، ص 41.

فالدلالة اللّونية تكتنز دلالات غامضة متغيرة وغير ثابتة حيث تتكون جملة من الصّور التي يحطم فيها الشاعر القيود البلاغية وتعقيدات البناء الدلالي للنص الشعري، وهذا ما يضمن للدلالة اللونية شاعريتها: لذا ينبغي البحث في رمزية اللون كمعبر لمعرفة الدلالة اللونية في الشعر وقد قال في هذه الرمزية "ريد غوجان": " إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا بل ننظر في توظيفها بطريقة رمزية"[1].

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

يقول "جان كوهين": « إذا كان الشعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسّية وعلى الخصوص كلمات اللّون فإن ذلك ليس – و لنقل ليس فقط- لأجل إدراج الحسي في المجال الشعري كما يعتقد .... إن كلمة اللون لا تحيل على اللون، أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلا في اللحظة الأولى وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية، عندما يقول "ملارمي": "الأذان الأزرق فإننا لا نعثر هنا على عملية تستثير استجابة عاطفية لا يمكن أن تستثار بطريقة أخرى ..."»[2].

ولشعراء الحداثة الفلسطينيين تجربة توشك أن تكون خاصة في التعامل مع الألوان واستكشاف عالمها الرمزي المشحون بمشاعر عاطفية ذات صلة بالواقع الفلسطيني وتجربة الشاعر الخاصة فنجد ذلك عند الشّاعر محمود درويش في استخداماته للألوان بدلالات الحرية والإرادة المستمرة والبراعة والطهر حيث استعمل اللونين " الأخضر والأزرق" مثلا.

ونجد الاهتمام نفسه عند المناصرة في استعماله للألوان حيث يستنزف طاقتها التعبيرية لينقل تجربته وواقعه الفلسطيني لا سيما المكان ومكوناته المنفى ومشكلاته، وقد وظف في ديوانه

[1]- ابراهيم الرّماني ، الرجع نفسه ، ص 181.
[2]- ينظر مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول و الثاني، ص 90.

"جفرا" الألوان المألوفة كافة (الأخضر، الأسود، الأبيض، الأحمر الأصفر، الأزرق) بل وتجاوزها إلى الألوان المتداخلة (كالرمادي والحنطي والمرقط والأشهب) ومن خلال هذه الألوان حقق المتعة والإدهاش في آن واحد وهذا ما نحاول الوقوف عند نماذج منه.

أ- اللّون الأخضر:

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

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

تتصاعد أغنيتي خضراء و حمراء، الأخضر يولد
مع دم الشهداء على الأحياء، الواحدة تولد من
نصف الجرحى، الفجر من الصبح إذا شهقت حبات ندى الصبح،
افتتح الأخضر نافذة في وجه المجهول، ترسلني جفرا للموت[1]

لقد قرن الشاعر بين اللونين الأخضر والأحمر في مزاوجاته (أغنيتي خضراء وحمراء) فأغنية الحرية لديه خضراء وحمراء معا، فالأخضر فيه ترميز للحياة والحرية والوطن ويولد عنه اللون الأحمر الذي يرمز إلى الشهادة والتضحية من أجل الوطن والحرية، من أجل الحياة في الواحة الخضراء يسقيها الجرحى بدمائهم، هذا المشهد في الظاهر بين الألوان، لكنه في أعماقه يقص علينا قصة المقاومة من أجل الحرية والحياة وبالتالي فاللونين الأخضر والأحمر لم يعودا مجرد لونين، فقد تحولا إلى مستويات من الرمز والمجاز، الأحمر يحاكي الشهادة والأخضر يعادل الحياة و الحرية.

[1]- الديوان، ص 537.

وإذا كانت الشّعرية في المقطع السّالف أقامت علاقة من (محسوس و محسوس) في (أغنيتي خضراء و حمراء)، فإن ثمة مزاوجات حسية رمزية أي تستخدم اللون استخداما رمزيا مثل: (المدن الخضراء) و (الطائر الأخضر) و (الشمس الخضراء) و(أبو الليل الأخضر)[1] يقول الشاعر مخاطبا جفرا:

وكيف أصالح منفاي و منفاك مع المدن الخضراء
اللائي نعشق، و المدن الخضراء اللائي نعشق
يشنقها الحرس الأزرق، يحرسها
الذّهب، النفط، الياقوت[2]

فالمدن الخضراء هي مدن فلسطين وقُراها أما الحرس الأزرق يرمز إلى الاحتلال الصّهيوني فهناك علاقة تضاد وتقابل بينها وبين المنفى فلم يستطع الشاعر المقابلة بين المدن الخضراء والمنافي، فهو في حيرة من أمره وهذا ما تعبّر عنه الصيغة "كيف"، فدلالة اللون الأخضر هنا هي الحياة والوطن أما اللون الأزرق رمز الموت والاحتلال، رمز العلم الصهيوني، رمز اليهودي ذي العينين الزرقاوين.

وفي مزاوجة "الطائر الأخضر" و " أبو الليل الأخضر" نشهد التحول في رمزية اللون لترمز إلى الفدائي المناضل "أبو الليل" يقول الشاعر:

الطائر الأخضر
يطير فوق الطين الزعرور
يبني عشه فوق أغصان الصنوبر
حتى لا تأتي العاصفة
و تقحش الدجى

[1]- ينظر: الديوان ص 394 و 476 و 170 و 448.
[2]- الديوان، ص 544.

و الليل الأخضر من أجلك ياجفرا

يقذف طلقته .... ويموت[1]

فالطائر الأخضر يبني وطنه في الأعالي ويحمي أولاده وصغاره من العدوان وهو نفسه المناضل " أبو اللّيل".

لقد تفرد المناصرة في استغلال الطاقات الكامنة في اللون الأخضر فأبدع منه صورا رائعة حيث أعطى للشمس لونا جديدا فأصبحت " الشمس خضراء" يقول المناصرة مخاطبا صورة الشهيد:

تأملتك تضحك في موتك، و أنا في المنفى الرابع

المطر شديد و الشمس الخضراء

تطّل على العشب الطالع

والمنفى من حجر، والمنفى سهل شاسع[2]

فنحن أمام صورة مبتكرة تجمع بين "الشمس و الخضرة" بما فيها من دلالات رمزية تكتسب دلالات عاطفية ومعنوية أيضا حيث ربط الشهادة بالحرية وشبهها بالشمس.

ب . اللون الأحمر:

يظهر أن اللون " الأحمر" لدى المناصرة في حالة امتزاج دائم مع اللون " الأخضر" فالأخضر لدى الشاعر يعني الممارسة الثورية والأحمر يعني الطهارة و" الثورة والطهارة" من حقل دلالي واحد لا ينفصل أحدهما عن الآخر يقول محمود درويش مخاطبا الفدائي:

[1]- الديوان، ص 544.

[2]- الديوان، ص 456.

فلتواصل أيها الأخضر

لون النار و الأرض و عمر الشهداء

و لتحاول أيها الأخضر[1]

ويقول المناصرة:

أخضر أخضر ... كالممارسة الثورية

أحمر أحمر ... كالطهارة[2]

كما يعني اللون الأخضر في موضع آخر من الديوان النصر يقول الشاعر:

الأحمر ... شارات النصر الحمراء

لقد اعتاد الناس أن ينسبوا الطهارة إلى اللون "الأبيض" ولكن المناصرة خالف المعتاد وتحول بها إلى اللون الأحمر، لأن الطهارة في عرف الثائر هي الدم والشهادة لا البياض ومن ثمة انعكست تجربته الخاصة وظروف عيشته في المنافي على الدلالة اللونية يقول الشاعر:

ثم عنِيت لنا الأرصفة الحمراء

كما أتعبت يديك و أنت تقدم للفقراء الأزهار[3]

ففي (الأرصفة الحمراء) مثير أسلوبي مشبع بالدلالات التي تلتقي مع (الغناء) الذي هو رمز الحياة ومع المكان (الأرصفة) الشاهدة على الحياة، وإذا كانت " الأرصفة الحمراء" في هذه القصيدة فإن الثلج في مطار صوفيا أحمر أيضا يقول الشاعر.

أقول لماذا هو الثلج أحمر[4]

[1]- محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، ط13، 1989م، ص 635.
[2]- الديوان، ص 495.
[3]- الديوان، ص 490.
[4]- الديوان، ص 472.

كما يرمز باللون الأحمر أيضا إلى الحرية حين يشير إلى اللون قبعة القائد أو الفدائي يقول: تسير مظاهرة

ما اسمك يا ذا القبعة الحمراء[1]

وهنا يلتقي المناصرة بأحمد شوقي و استخدامه للون الأحمر رمزا للحرية في قوله:

و للحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق[2]

ونلاحظ أن الشاعر جعل اللون الأحمر صفة لـ: الفدائي وأخرى للنصر وحينا للثلج والأرصفة أو الحرية، "فكلمات اللون الأحمر في أكثر استعمالها تتجاوز المعجم اللوني، والمألوف في دلالته لتأسس انفجارات إيقاعية عاطفية ودلالية في بيانها الجديد، ويمكن تحسس إيحاءاتها الغامضة دون القدرة على فهمها بوضوح"[3].

فمن خلال هاته الصور الرمزية التي تتوحد في قالب لغوي واحد تنزاح من خلاله الدّلالة اللّونية عن مرجعيتها لتتجه إلى دلالات فكرية وانتقالية أشد غموضا.

ج ـ اللّون الأسود:

استعمال الشاعر للغة اللونية وفق تركيب مجازي يلفت انتباهنا لخصوصية اللغة الشعرية و ارتباطها بالتجربة الخاصة بالشاعر فينتج عن هذا غياب ارتباط الألوان بدلالتها المباشرة و انزياحها عن دلالتها المعجمية لتؤسس لنفسها دلالة خاصة تستمد إيحائها من السياق الذي وضعت فيه.

[1]- الديوان، ص 490.
[2]- مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ص 86.
[3]- إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 183.

فاللون "الأسود" قد جاء في ديوانه مقترنا "بالنفي" و " الحزن" و "الأيام" بدلالتها المجازية كما ربط هذا اللون بأسماء يمكن حصرها في " الثلج الأسود"[1]و "الأيام السود"[2]و"الزمن الأسود"[3] و الأسود"[3] و " البحر الأسود"[4]، يشير المناصرة في الاستخدام المألوف للون على ما يخيف ويؤلم ويؤلم في قوله:

الأسود زمن الأعداء[5].

ثم يذهب بصفة السواد إلى منحى آخر تغذّيه دلالة السياق الواردة حيث يصبح "الثلج أسودا" في قوله:

المطر شديد جدّا في المنفى الرابع والغيم القاتم

يملأ دربي

والثلج الأسود في الطرقات الصيفية

والمطر الحزن على وجهي الساهم شديد يشبه تلك الأيام ألا تذكر[6]

فكيف يكون الثلج أسودا ؟ ! و كيف يكون في الصيف؟ ! وكيف يملأ الطرقات ؟ ! إنها أسئلة تكشف البعد المجازي للصورة فالسواد صفة للمنفى و ضياع الوطن و يمكن رصد المعجم الدلالي للصّفة السلبية للون و نرصد سلبية اللّون الأسود على النحو التالي:

المطر شديد ← دلالة سلبية

المنفى الرابع ← دلالة سلبية

الغيم القاتم ← دلالة سلبية

---

[1]- الديوان، ص 446.
[2]- الديوان، ص 459.
[3]- الديوان، ص 448.
[4]- الديوان، ص 451.
[5]- الديوان، ص 495.
[6]- الديوان، ص 446.

الثلج الأسود ← دلالة سلبية

وجهي السّاهم← دلالة سلبية

الحزن ← دلالة سلبية

فصفة السّواد والقتامة كمثير أسلوبي تنم عن تجربة الشاعر وتجسد معاناته فذاته في حالة تضاد مع المنفى مع الأسود زمن الأعداء ويعبر عن حيرته فيقول:

كيف أحمل معادلة الأسود والنور

كيف أفك معادلة الزعتر والدامور[1]

فالنور هنا يدل على الحياة أما السواد فيدل على الموت وبالتالي فإن الدمار والموت نال المكان وهو (تل الزّعتر والدامور)، هذا الزمن الذي أصبح أسودا في قوله "لبرتولد بريشت":

حقا إنه زمن أسود[2]

أما اللون الأسمر الذي يرادف الأسود ذو دلالة إيجابية لدى الشاعر، فأداة المقاومة سمراء "بنادق سمراء"[3] المكان الفلسطيني أسمر "المدن السمراء"[4] ومكونات الطبيعة فيه سمراء " يا شجر شجر الميس السمراء"[5] فالسمرة لون المكان، والطبيعة والبندقية ولون الفلسطيني يقول الشاعر:

فقد كانت أمي سمراء طويلة

تركض كشجر الميس[6]

---

[1]- الديوان، ص 495.
[2]- الديوان، ص 188.
[3]- الديوان، ص 494.
[4]- الديوان، ص 458.
[5]- الديوان، ص 484.
*و الميس شجر حرجي له ثمر أسود صغير تأكله الطير، و خشبه قوي صالح للنجارة (المعجم الوسيط 901/2).
[6]- الديوان، ص 484.

أما اللون الأزرق فإنه ثنائي الدلالة فالدلالة الرمزية الأولى لهذا اللون هي الدلالة الإيجابية كما يحمل ذاته دلالة سلبية ومن ثم فإن السياق وحده هو القادر على فك شفرته لفهم هاته الدلالة من قبل المتلقي، حيث يزاوج في هذا المقطع من القصيدة بين (الحرس واللون الأزرق) في قوله:

كيف أصالح منفاي و منفاك مع المدن الخضراء
اللائي نعشق و المدن الخضراء اللائي نعشق
يشنقها الحرس الأزرق، يحرسها
الذهب، النفط، الياقوت[1]

وقد بيّنا فيما سبق الدلالة السلبية (للون الأزرق و الأبيض) حيث يشير إلى علم إسرائيل ولون لباس جنودهم وتؤكد هذه الدلالة مرة أخرى يقول الشاعر في حديثه عن المنفى:

أزرق، أزرق .... هو الجبل
في عاصمة المنفى[2]

أما الدّلالة الإيجابية للون الأزرق جاءت مع "جفرا" الوطن و المحبوبة في قول الشاعر:

الأزرق يمتد إلى غزّة حتى عيني جفرا الزرقاء[3]

" فجفرا هنا تستمد زرقة عينيها و جمالها من المكان الفلسطيني من بحر غزة"[4].

هـ ـ اللون الأبيض:

أما اللون الأبيض فارتبطت دلالته المجازية بمزاوجات مع أسماء ذات حقل دلالي مرتبط بالأنثى وهذا ما تشير إليه: "رسائلك البيضاء"[5] "فرسه الأبيض"[6]

[1]- الديوان، ص 394.
[2]- الديوان، ص 471 و ينظر ص 467 و 537.
[3]- الديوان، ص 495.
[4]- يوسف زرقة "مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة" ص 973.
[5]- الديوان، ص 538.
[6]- الديوان، ص 522.

ويقول الشاعر في قصيدة "جفرا" زارتني في صوفيا وعادت إلى قبرها في بيروت:

الأبيض .... قلبي المدفون على مدخل قريتنا الحمراء
ورسائل الوطن إليه بيضاء:
يا جفرا من أجل رسائلك البيضاء القلب
و من أجل دواليك، حجارة واديك، السيل
يثور نرمي أنفسنا للموت، الأشباح تموت[1]

فالأبيض هنا قلب الشاعر كما أنه يمت بصلة إلى الأنثى جفرا وإلى الوطن أيضا ولكن هذا التعدد يؤول إلى توحد في (جفرا/الوطن)، كما نلاحظ أيضا تزاوج للألوان (الأبيض والأحمر والأخضر لون الدالية) حيث تتراسل هذه الألوان لتشكل دلالة إيجابية، في مقابل تزاوج و تراسل ألوان أخرى في مقطع آخر وهي (الأسود والأصفر والرمادي والأرقط) ذات الدلالة السلبية في الخطاب الشعري فتكون دلالة على الثعبان عدو الإنسان في قول الشاعر:

أرخيت سهامي قلت يموت القاتل، من لم
يقتل وجه الغول الأصفر تبلعه الصحراء[2]

فمن خلال هاته المزاوجات بين الحقول الدلالية للألوان المتعارضة تغنى تجربة الشاعر وتنمّيها وهاته المزاوجات جاءت متماشية وفق رؤية الشاعر الخاصة، كما أن أسلوب الشّاعر تغلغل في جميع الألوان وغاص في أعماقها وتمكن ببراعة من سبر أغوارها وامتصاص قدرتها التعبيرية الرمزية ليجسد حركة الصراع الفلسطيني عبر رحلة الزمان والمكان.

ويمكننا القول أن الدلالة الرمزية للغة اللونية تكتسي إيحاءات دلالية تختلف باختلاف الرؤى والأفكار بل تتغير من شاعر إلى آخر ومن زمن إلى آخر، " وفي دراسة لجماليات اللون في القصيدة العربية يلخص "محمد حافظ دياب" أهم ملامح الموازنة بين توظيف اللون في القصيدة

[1]- الديوان، ص 495.
[2]- الديوان، ص 538.

العربية قديما وحديثا، والتي يمكن أن تكتشف لنا عما يساهم في بلاغة الغموض القائمة على المفارقة الدلالية اللونية الحديثة للمألوف قديما و حاضرا.

1- الانتقال في توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة.

2- لم يعد توظيف اللون تجريديا بل تجسيدا لتشكيل درامي في الحدث والحوار والإيقاع، والتقاطع والمزج وكسر التوزيع التراكمي للمعطيات الشعرية، لفائدة نمو رأسي متركب.

3- الانتقال من الإيقاع القائم على التركيب السجعي والنهايات الجرسية لدوال الألوان الحمراء صفراء، زرقاء، سوداء ... الخ) الذي لا يتعدى كونه مجموعة من الحلي الصوتية، إلى تفجير طاقة الحمولات الصوتية لهذه الدوال، في صورة أكثرها هارمونية، مع السعي نحو مزيد من اكتشاف ملامحها النغمية.

4- رفض الإقامة في المعجم التراثي للدوال، والبعد عن وهم شامل وشاسع في توظيفها اقترابا من استعادة العلاقة من الفرد والطبيعة وبين الجماعة العربية والتاريخ ..."[1].

وبهذا تشكلت جماليات القصيدة العربية الحديثة على المستوى الصوتي والدّلالي وكان لرمزية اللغة اللونية، دور بارز وهام في ذلك.

إن هذه القفزة التعبيرية لدى الشاعر "عز الدين المناصرة" هي تحقيق لعمل شعري عظيم ينم عن طريقته الخاصة في التعبير عن مكنونات ذاته وفق رؤية حداثية كما أن الإطار الجمالي لهذا الكم الشعري لا يمثل العلاقات الفنية فحسب وإنّما يمثل كذلك جملة العلاقات الخاصة بتجربة الشاعر وصلته بالعالم الخارجي والتزامه السياسي بدرجة أو بأخرى.

[1]- ابراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 187، نقلا عن: مجلة "فصول"، ع2، م5، 1985، ص 47.

ومن هنا فقوة الشّعر تكمن فيما يطرحه من رؤى استشراقية مستقبلية وهذا ما يمثل فاعليته الجمالية.

ثانيا : أسلوبية التكرار

" يعد التكرار عنصرا مهما من عناصر الإيقاع الداخلي الذي يعتمد عليه الشاعر في تلوين إيقاعه وزيادة تنغيمه، بحيث شكل تأثيرا واضحا في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة"[1]، والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر وبناء حياته،" فهو إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها،[2]لأنه يقوم على جملة من الاختيارات الأسلوبية لمادة دون أخرى، " وهو مبعث نفسي ومؤثر أسلوبي[3] ذو قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه،[4] إذ يضع بين أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر.[5]

فالتكرار إذن يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق وتصويره الشعري، وهو إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر في تشكيل موقفه ، و"للتكرار جانبان من الأهمية، فهو يركز أولا على المعنى ويؤكده وهو ثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو عذابه أو فرحه أو حزنه،[6]و لا يقوم التكرار فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، و إنما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، و بذلك فإنه يعكس جانبا من الوقف النفسي والانفعالي.

---

[1]- روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ط1، دار المكشوف، بيروت ،لبنان، 1971، ص 28.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1978، ص 286.

[3]- أحمد علي أحمد، التكرار و علامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الأول+ الثاني 2010، ص 49.

[4]- نازك الملائكة، م ن، ص 286.

[5]- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 09.

[6]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، م س، ص 264.

وإن للتكرار عند المناصرة دور كبير في عكس تجربته الانفعالية التي شكلها وتميز بها عن غيره، لذلك لا يجب أن ننظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ننظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام،[1]و قصائد ديوان (جفرا) التي بين أيدينا غنية بالتكرار سواء كان تكرار الكلمات أو التراكيب، إذ هو سمة تميزت بها لغة المناصرة الخاصة ليكشف من خلالها على رغبته في التأكيد على المعنى الذي يريد أن يظهره، و يظل التكرار صورة لافتة في شعره تشكلت في ديوانه ضمن أشكال متعددة وقعت في الحرف والكلمة والجملة والتي أضفى عليها مشاعره الخاصة، وقد تكون هذه الظاهرة نتاج تأثير ثقافته أو حالته النفسية أو طبيعة شخصيته، ولكون شاعرنا وبما يفيض به من شاعرية إبداعية مرفهة ومخزون لغوي ثري وذوق موسيقي عميق استطاع أن يغني نصوصه الشعرية بهندسة تكرارية كان لها وقع خاص ومتميز في بعض قصائده تجعل القارئ يحس بوقعها وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية بما يضفيه على هذه التكرارات من دلالات خاصة ومؤثرة تفيض بها نصوصه الشعرية، يمكن أن نسلط الضوء على بعض من نماذجها:

أ- تكرار الحرف:

قد لجأ بعض الشعراء إلى التنويع في الإيقاع الداخلي لنصوصهم الشعرية، عن طريق استثمار بعض الأصوات أو الحروف فيعمد إلى تكرارها بشكل لافت للنظر، لأنه يترك أثرا فعالا في نفس المتلقي"[2]، وهذا يعرف بالتكرار الحرفي، "والذي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس"[3].

[1]- موسى ربابعة، التكرار في العصر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي (10-13 تموز1988)، ص15.

[2]- عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982، ص 144.

[3]- عمران خليفة إدريس، البنية الإقاعية في شعر البحتري، ط1، منشورات قاريونس، ليبيا، 2003، ص 199.

حيث نجد الشاعر عز الدين المناصرة أراد أن يؤكد على المعاني التي يحملها وجدانه فراح يتفنن في استعمال التكرار البسيط في إحدى أنواعه والمتمثل في تكرار الحرف في ديوانه (جفرا) إذ نجده:

1- كرر حرف التاء (38)مرة في قصيدة (جفرا أرسلت لي دالية و حجارة كريمة) حيث نجد تقريبا في كل سطر حرفين، وصوت التاء هو صوت لثوي أسناني مهموس، وتكرار الحرف أشاع جوا نغميا خاصا، فقد استعمله الشاعر ليعبر به عن شدة معاناته وحنينه إلى جفرا إذ يقول:

تتصاعد أغنيتي عبر سهوب زرقاء
تتشابه أيام المنفى، كدت أقول:
تتشابه غابات الذبح، هنا و هناك
تتصاعد أغنيتي: زرقاء و حمراء
الأخضر يولد من دمع الشهداء على الأحياء
الواحة تولد من نزف الجرحى،
الفجر من الصبح
إذا أشهقت حبات ندى الصبح المبحوح
ترسلني جفرا للموت،
و من أجلك يا جفرا
تتصاعد أغنيتي الخضراء
منديلك في جيبي تذكار
لم أرفع صارية، إلا قلت: فدى جفرا
ترتفع القامات من الأضرحة، و كدت أقول:
زمن مر، جفرا ... كل مناديلك قبل الفجر تجيء
في بيروت، الموت صلاة دائمة ...
القتل جريدتهم،
قهوتهم،

القتل شراب لياليهم
القتل إذا جف الكأس، مغنيهم،
و إذا ذبحوا .... سموا باسمك يا بيروت
و أنا لعيونك يا جفرا سأغني[1]

فالشاعر يعبر عن حزنه العميق وعن تشابه أيامه المضنية في المنفى، ورغم ذلك فهو يرى أنها وحدها من ترفع غمام الحزن وتعيد له أيامه المفرحة جفرا ... تلك الأسطورة من أجلها تتصاعد أغنيته الخضراء.

2- كما نجده كرر حرف الراء في قوله:

للأشجار العاشقة أغني،
للأرصفة الصلبة، للحب أغني،
للسيدة الحاملة الأسرار، رموزا في سلة تين
تركض عبر الجسر الممنوع علينا،
تحمل أشواق المنفيين،
و لجفرا سأغني
لرفاق لي في السجن، أغني
لرفاق لي في القبر ، أغني
و ضفائر جفرا،
قصوها قرب الحاجز،
كانت حين تزور الماء
يعشقها الماء .... و تهتز زهور النرجس حو الأثداء
جفرا أمي، إن غابت أمي

[1]- الديوان، ص 497.

جفرا، الوطن المسبي
الزهرة و الطلقة، و العاصفة الحمراء
جفرا – إن لم يعرف، من لم يعرف
غابة بلوط، و رفيق حمام ... و قصائد للفقراء
جفرا– من لم يعشق جفرا
فليدفن هذا الرأس الأخضر في الرمضاء
أو تحت السور
أرخيت سهامي،
قلت: سمائي واسعة و القاتل محصور
من لم يخلع عين الغول الأصفر ....
تبلعه الصحراء
جفرا عنب قلادتها ياقوت
جفرا، هل طارت جفرا لزيارة بيروت ؟
جفرا ... كانت خلف الشباك تنوح
جفرا ... كانت تنشد أشعارا ... و تبوح
بالسر المدفون، المغمور
في شاطئ عكا ... البيضاء الدور
و أنا لعيونك يا جفرا، سأغني
سأغني[1]

كرر حرف الراء (50) خمسين مرة وهو صوت مجهور الشدة والرخاء، تكراره أضفى بعدا موسيقيا يعبر عن نفسية الشاعر، وقد نجح هذا الصوت في إبراز الصورة السمعية من خلال ما

[1]- الديوان، ص 471.

أداه في إيضاح الانفعال النفسي المقصود لحالة السعادة التي تجتاح شاعرنا وهو يغني عاشقا لمحبوبته جفرا التي كانت الزهرة والطلقة والعاصفة الحمراء.

كما صاحب هذا التكرار، تكرار حرف الجر (اللام) والذي يبين مشاعر التحدي التي تسكن أعماق المناصرة في تمسكه بالغناء لأجل كل ما هو جميل حوله، خاصة لأسطورته جفرا، فقد راح الشاعر يكرر الحرف تأكيدا لحبه الأزلي لجفرا فهي المكان الذي جسده كرمز للتحدي.

أيضا تكرار حروف الربط في ديوان شاعرنا ومن ذلك الحرف (ثم) والذي يأتي بصورة واضحة في قوله:

ثم ناديت يا وردة في حنايا الصدور،
كيف، لا أستطيع كتابة أسمائها العربية بين السطور
أستطيع الغناء لها في المصاعب،
ثم أنادي، و أصرخ فيها و منها، لها ....
ثم تمنح غيري،
إذا شئتم، فاسألوا القاهرة
ثم أصرخ فيها، و لا من مجيب[1]

فالتكرار هنا دليل على التحدي الذي يسكن الشاعر، فرغم ندائه المتكرر إلا أنه لم يجد مجيبا يزيح عنه هموم العناء، ورغم ذلك لا يزال يلح ويعقب ويعيد.

كما نجده استعمل حرف النداء (يا) في قوله:

يا مدنا لا تعرفني،
إلا مقتولا أو مطرودا في أرض الله ...
آ ... وي ... ها

[1]- الديوان، ص 421.

يا زنبقة باضت في صحن الدار

آ ... وي ... ها

يا تينة وادينا، يا شوكة صبار

آ ... وي ... ها

يا رمزا منقوشا في الصدر المقهور[1]

من المعاني الحديثة التي أدخلها شعراؤنا على التكرار هو التردد والتهيب، فتكرار حرف النداء في قول شاعرنا بسيط جدا حيث يريد أن يكون خطابه مهذبا، فيلفظ حرف النداء ثم يقف لحظة متهيبا ليستجمع شجاعته و يطلق سراح كلماته للنداء والتي كانت تحوي حكم صارما في القتل أو الطرد في أرض الله، وقد ارتبط التكرار بغرض التوكيد ،حيث شكل أسلوب النداء جملة مركزية ثانية ينطلق منها ليكشف عما في أعماقه من خلال حرف النداء (يا) الذي تكرر ليجسد من خلاله نوعا من المعاناة ويشرح من خلالها ما يدور في نفسه من حيرة وألم، حيث أضفى على القصيدة نغمة موسيقية تنقل القارئ إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف.

ب- تكرار الكلمة:

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها نغما وجرسا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد، فالقصيدة تستمد حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذ وضعت موضع تكرار حيث يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مميزة "المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطية،

[1]- الديوان، ص 428.

والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم لمركز في الخامة المبدعة.[1]

فالكلمة المكررة تقوم بدور المولد للصورة الشعرية، و هي في نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين الصور الشعرية مما يحمل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة و تعكس هذه الكلمة في الوقت نفسه إلحاح الشاعر على دلالة معينة،[2]فتكرار الكلمة يعد محورا أساسيا نستطيع من خلاله التعرف على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

وتشكل الكلمة المصدر الأول من مصادر المناصرة التكرارية، فقد كان حريصا على أن يجعل من هذه الكلمات قوة فاعلة –أحيانا– قادرة على استيعاب همومه وآلامه فيتفق التكرار على غالبه عند المناصرة مع طبيعته النفسية:

1– تعتبر كلمة جفرا هي أكثر الكلمات تكرارا في ديوانه (جفرا) فقد وظفت هذه اللفظة في ثماني قصائد من أصل أربع عشرة قصيدة من الديوان، حيث تكررت كلمة جفرا في القصائد الثمانية:

– جفرا أرسلت لي دالية و حجارة كريمة (63) مرة

– جفرا لا تؤاخذينا (90) مرة

– بين بودابست (20) مرة

– كيف رقصت أم علي النصراوية (1) مرة

– جفرا دثريني لأنام (70) مرة

– في مدينة تدعى سنتياجو (1) مرة

– لا تغازلوا الأشجار حتى نعود

[1]- محسن عسران، البيئة الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006، ص 301.

[2]- الجبار مدحت سعد، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ،ليبيا، د ط، 1984، ص 47.

– نشيد الكنعانيات (04) مرة[1]

وبهذا أخذت كلمة **جفرا** المساحة الأكبر في قصائد المناصرة لديوانه (جفرا)، وكل هذا حبا فيها، وهو الذي صنع من هذا التراثي أسطورة اختزل خلالها شحنات ودلالات عديدة، فهي الأم والأخت والحبيبة، وهي في نهاية المطاف الوطن فلسطين.

" فجفرا لم تعد أغنية شعبية فلسطينية فحسب بل أخذت الطابع الأسطوري وخرجت من فلسطينيتها لتصبح رمزا عربيا وعالميا، حيث وظفها الشاعر في ديوانه وكانت المحور الرئيسي في معظم قصائده، وهو بهذا يكون مبتدع أسطورة **جفرا** في الشعر العربي الحديث"[2].

فقد أبدع المناصرة في صنع **(جفرا)**نموذجا واقعيا للأرض والذاكرة والتاريخ، " والشاعر يدرك أهمية التكرار في القصيدة الحديثة، ويعلم الأثر النفسي الذي يخلفه هذا الأسلوب في نفسية المتلقي، وقد لاحظنا كيف أكثر الشاعر من ترداد اسم جفرا في قصائده الجفراوية، وهو بهذا التكرار يرسخ هذا الرمز الفلسطيني ويرتقي به إلى مستوى الأسطورة، ويثبته في عالم الواقع الشعري، ولولا اعتماده هذا الأسلوب لظلت جفرا مجرد أغنية شعبية يوظفها الشاعر في شعره، ولكن تكرار ذكرها مع تحميلها دلالات مختلفة وتصويرها في مواقع متعددة و أشكال متباينة وتقديمها للمتلقي بأبهى الصور حقق له النجاح والتفوق الفني[3].

ولربما ما ميز المناصرة أيضا هو تكرار كلمة العنوان **(جفرا)**، فقد سمى ديوانه **(جفرا)** وأطلق الاسم ذاته على قصائده الأربعة في نفس الديوان وهي:

– جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة.

– جفرا في سهل مجدو.

[1]- حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، دائرة اللغة العربية، برنامج التربية، جامعة القدس المفتوح، فلسطين، مج15، 2001، ص 326.

[2]- حسام جلال التميمي، م س، ص 324.

[3]- حسام جلال التميمي، م ن، ص 344.

- جفرا لا تؤاخذينا.

- جفرا دثريني لأنام.

وبذلك أصبحت **جفرا** بفضل شاعرنا ظاهرة عشق أزلي، تمتد جذورها في نخاع الأرض، فهي لم تعد زجل شعبي فلسطيني فحسب بل خرجت من الرحم الفلسطيني إلى رحاب العالم اللامتناهي، وأضحت أغنية و رمزا و شعارا تتجسد بها إنسانية الإنسان وطموحاته وأحلامه.

2- كما تكررت كلمة القتل في قصيد (جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة) في قوله:

القتل جريدتهم،

قهوتهم،

القتل شراب لياليهم

القتل إذا جف الكأس مغنيهم[1]

حيث يعبر الشاعر من خلال تكراره لكلمة **القتل** عن سخطه لما يحدث في وطنه، إنها الثورة الفلسطينية المتآمر عليها وعلى أبنائها في الحرب اللبنانية والموت في بيروت يطاردهم ويحاصرهم من كل ناحية، وتتناثر أشلاء أبنائها في شوارع بيروت تناثر أوراق الشجر في الخريف، فالعدو وحش كاسر يمتص دماء أبناء جفرا وينهش لحومهم، وتحول بينهم وبين الحياة وتعرقل عودتهم إلى موطنهم جفرا.

3- كرر أيضا كلمة **(قلبي)** في نفس القصيدة، فيقول:

قلبي مدفون، تحت شجيرة برقوق

قلبي في شارع سرو مصفوف، فوق عراقية أمي

قلبي في المدرسة الغربية

[1]- الديوان، ص 497.

قلبي في المدرسة الشرقية

قلبي في النادي، في الظل الأسمر،

في حرف نداء في السوق[1]

فالشاعر هنا يعبر عن مدى حبه و تعلقه بوطنه الحبيب جفرا، وبكل مكان جمعه يوما وكانت له فيها ذكرى بقيت عالقة يتذكرها قلبه كلما مر عليه من الزمن، فيكرر كلمة قلبي ليستشعر تلك المحبة العميقة التي تأبى الرحيل، فالعلاقة التي تربطه والفلسطيني بجفرا هي علاقة حب عميقة لا حدود لها.

4- كما كرر كلمة **(ليلا)** في قصيدة (جفرا لا تؤاخذيني)، فيقول:

ليلا ... آتيك كقبلة

ليلا ... أغويك كنجمة

ليلا ... تجرحني ذكراك الدموية

ليلا ... أبكيك فيمنعني غضب المجروح

ليلا ... في حلمي، أسري نحو كرومك

ليلا ... أسري نحو شعابك،

يا خضراء الروح

.....

ليلا ... أبكيتك، دون كلام

ليلا ... سامحتك، يا شرياني المقطوع

أفرغت زجاج مرارتي، و نهرت نبيذ الجوع

ليلا ... أتسلل مثل فدائي مكبوت

[1]- الديوان، ص 543.

.....

ليلا كلمتك

ليلا قربت البحر إلى جبل الصوان، وصالحت

الشوك مع الجوري، و صارحت الحرس الليلي...[1]

فلقد شبه الشاعر نفسه بالليل فيخاطب محبوبته جفرا، وكأنه يريد أن يعبر عن السواد الذي يعتريه والحزن بالليل، فهو يصف مشاعره الجياشة لظالته (جفرا) ويناديها كحلم.

كذلك نجد كلمة **الليل** في نفس القصيدة بقوله:

تسمعك قطارات الليل

عمال قطارات الليل[2]

والليل يدل على المصير المجهول الذي ينتظر الإنسان الفلسطيني.

5- كما تكررت كلمة (**المنفى**)، في قوله:

المنفى خشب و مسامير

المنفى يا جفرا قبر مفتوح

المنفى كلب مسعور

ينغل في كفيه الدود

المنفى توقيف، و حدود

المنفى خوف، أو جوع

المنفى جذر مخلوع

[1]- الديوان، ص 208.

[2]- الديوان، ص 208.

المنفى يا جفرا ..... [1]

فقد أراد الشاعر أن يصف حالته المزرية بالمنفى ويؤكدها بالتكرار الذي قرنه بالموت والضياع والعذاب، فالعدو شرد سكان فلسطين وجعلهم لاجئين في بلاد غريبة مجاورة يعيشون الجلاء ويفترشون الأرض ويلتحفون السماء ، مأساتهم كبيرة في المنفى الذي شبهه بالخشب والمسامير وبالقبر المفتوح، وبالكلب المسعور، شبح الموت يطاردهم في كل مكان، ورغم ذلك لا يزال أبناؤهم مرتبطين بوطنهم **(جفرا)** ارتباطا وثيقا يشتكون لها قسوة المنفى وصعوبة التأقلم معه، فحياتهم فيه مليئة بالرعب والأحداث المأساوية ووحدها جفرا من تحتضنهم وتخفف عنهم.

6- تكررت كلمة **الفجر** في قوله:

تنتظرين رصيفا مخدوعا، و قطارك في الفجر
يمر سريعا، حيث تصيحين: الفجر
الفجر، الفجر، الفجر
الفجر، سيأخذ في الفجر، حبيبي
ثم، تلمين الصوت إلى الصوت،
فلا يسمعك الفجر، و لا الضوضاء[2]

فالفجر هو رمز الصفاء والنقاء والطهر والعفة، حيث ينتقل الشاعر في قصيدته من حالة اليأس التي فرضتها عليه أحداث الحرب مستشرفا المستقبل مؤكدا أن الفجر قادم لا ريب فيه، يبزغ من أرض جفرا.

فهو يؤكد ضرورة انتقال المقاومة إلى داخل الأرض المحتلة، والثورة الشعبية وحدها التي تأتي بالفجر وتعيد الحق إلى أهله وتنهي بذلك مرحلة العذاب التي يعيشها أبناء فلسطين في المنفى.

[1]- الديوان، ص 471.
[2]- الديوان، ص 510.

ج- تكرار الجملة:

" إن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي ثم ربطها بحركة المعنى"[1]، ويعد تكرار الجملة هو أحد أنواع التكرار المركب"، إذ يتخذ الشاعر من الجملة المكررة نقطة ارتكاز في تفريعه للمعاني، وفي نشر عواطفه، بحيث تصبح الجملة المكررة أداة الشاعرية في استجلاب مفردات الصورة ومكوناتها، وقد تتكرر الجملة بذاتها، وقد يدخلها بعض التغيير في العلاقات التركيبية بالتقديم أو التأخير بالحذف أو الإضافة ...الخ، وهذا يزيدها أحيانا إثارة و إدهاشا بسبب المفاجأة وانكسار التوقع،[2]

ومن تقنيات التكرار التي تميز بها المناصرة في ديوانه (جفرا) هو تكرار الجملة والتي تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا ومركزيا من محاور القصيدة وبغية استجلاء هذا الملمح نقف عند نماذج كثيرة نختار منها:

1- تكرار جملة **(من لم يعرف جفرا)** في قصيدة (جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة) فقد أراد الشاعر أن يؤكد من تكراره للعبارة السابقة التي انتشرت في ثنايا القصيدة أن الفعل ماض ومستمر في الحدوث، فجزم الفعل بـ (لم) حرف نفي وجزم وقلب يدل على حدوث الفعل في الماضي واستمرارية حدوثه في الحاضر والمستقبل القريب البعيد:

من لم يعرف جفرا .... فليدفن رأسه

من لم يعرف جفرا .... فليشنق نفسه[3]

وهو بتكرار هذه الجملة الأمرية يؤكد ضرورة تعرف الإنسان العربي على جفرا (الثورة الفلسطينية) ليتحمل مسؤولياته اتجاهها وإلا فليفعل كما تفعل النعامة في الصحراء عندما يحيط بها الخطر،

[1]- عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط1، دار المعارف، مصر، 1995، ص 109.
[2]- يوسف زرقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة، م س، ص 379.
[3]- الديوان، ص 536.

لكن جفرا وأبناؤها سيواجهون العدو بتحدي وتكتب لهم الحياة كما يكتب لهم الخلود، أما من دفن رأسه وتناسى دوره في مرحلة النضال والكفاح فمصيره الموت والفناء.

2- كما نجد تكرار جملة **(خذ جسدي لفلسطين)** في قصيدة الوصية:

لا تتركني في هذه الصحراء
خذ جسدي لفلسطين
خذ جسدي لفلسطين
خذ جسدي لفلسطين[1]

فالشاعر بتكراره لهذه الجملة الأمرية وصية يصر فيها ويطالب بإرجاع جسده بعد وفاته إلى فلسطين مسقط رأسه، فهو يتأسف على حياته التي قضاها رحالا بعيدا عن بلده الحبيب في منفى شبهه بالطين والصحراء، فقد أصبح حلمه بسيط جدا يتمثل في دفن جثته تحت دالية عنب خليلية.

3- كذلك نجد المناصرة كرر جملة (أغني – سأغني- لنغني) وفق تركيبة بنائية للجملة تبدأ بالجار والمجرور حيث يقول:

للأشجار العاشقة أغني
للأرصفة الصلبة، للحب أغني
للطلقة في صدر الفاشست أغني
لرفاق لي في القبر أغني
لرفاق لي في السجن أغني
لشوارع صبرا .... سأغني
و لجفرا .... سأغني ...[2]

[1]- الديوان، ص 510.
[2]- الديوان، ص 542.

إن التكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية في ذات الوقت، فهي موسيقية لتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية، .... وهي معنوية إذ أن فائدتها تكمن في إعادة ألفاظ بعينها في بنية القصيدة، يدل على أهمية ما تتضمنه تلك الألفاظ من دلالات وهذا ما يجعل التكرار مفتاحا في بعض الأحيان لمقاربة القصيدة،[1] فلقد كرر الشاعر (فعل أغني) في نهاية الجملة تبعا تبعا لدفقته الشعورية التي تتطلب ذلك، "فتكرار الغناء في جملة المضارعة الدال على الاستمرارية والتجدد أتاح للشاعر فرصة عد وإحصاء الأشياء التي استولت على قلبه، وملأت عالمه النفسي وشغلت تفكيره، فأخذ يوزع عليها غناءه،[2]فهو يعيش سعادة تجعله يغني لكل ما حوله، وهذه الأشياء من مكونات البيئة الرعوية التي عشقها هي: الأشجار والأرصفة والطلقة والسيدة و الرفاق ... إلخ.

إن تكرار الغناء هنا فارق معناه الفيزيائي المشتمل على تردد الصوت والنغم ليحلق في عالم الدلالات الرمزية والعاطفية، فغناء الذات للرفاق وللأشجار والأشياء والأماكن هو نوع من تحقيق الوجود للذات نفسها، فالغناء هو رمز النصر والتغلب على الهزيمة[3].

فشاعرنا جعل من الغناء رمزا للحياة في مواجهة الموت، ورمز التفاعل الثوري مع الوطن، ونوعا من التلاحم الحميمي مع ما يربطه بالوطن من أشجار وأرصفة وأماكن.

د- التكرار المقطعي:

هو نوع من أنواع التكرار المركب، و فيه يتجاوز الشاعر تكرار الكلمة والجملة إلى ما هو أكثر من ذلك، هو أقل أنواع التكرار ترددا في شعر المناصرة، وربما في شعر الحداثة على وجه العموم، " والنجاح فيه يعتمد على ما يحدث الشاعر فيه من تغيير طفيف، يكسر أفق التوقع

[1]- محمد أحمد و آخرون، البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998، ص56.
[2]- يوسف رزقة، مقاربة أسلوبية في شعر عزي الدين المناصرة، م س، ص 381.
[3]- يوسف رزقة، م س، ص 381.

والرتابة عند المتلقي ويثير فيه رعشة الفجاءة التي تؤول إلى راحة نفسية وقد يحيل التكرار القصيدة أو المقطوعة إلى كلمة واحدة"[1].

ونجد هذا التكرار المقطعي في قول الشاعر في قصيدة (آ ... وي ... ها).

ثم أطل البرج الشامخ في سهل النار
هل تذكر يا عمر المختار ؟ !!
هل تذكر يا عمر المختار ؟ !!
العين السحرية ظلت تنتظرك،
ظلت منصوبة
الموت رطوبة
موتك يا عمر، بداية عصر الأنوار[2]

فشاعرنا يتساءل ويعود إلى بداية عصر الأنوار ليخاطب البطل عمر المختار، والعودة إلى الماضي تدل على حنين الشاعر ورغبته في تصفحه بعدما هزه اللهب المزروع في صدره لما يعانيه من آلام فراح يكرر السؤال على عمر المختار ليؤكد شدة ما ينتابه من حزن.

كذلك نجد قول الشاعر:
سافرت جفرا إلى الكرمل
لماذا سافرت جفرا إلى الكرمل
سافرت جفرا إلى الكرمل
لتجلب ليس سرا
سافرت جفرا إلى نابلس

[1]- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، 27 دار الثقافة و النشر و التوزيع، الدار البيضاء، 1989،ص213.
[2]- الديوان، ص 428.

لماذا سافرت جفرا إلى نابلس

لتبحث في التراب،

عن قدمين متناثرتين[1]

وهكذا يستمر السفر في ستة مقاطع أخرى وإلى ستة أماكن ، حيث تسافر جفرا إلى (حلحول وبيت صفافا وبني النعيم وجنوب لبنان والأردن مرتين) وتنتهي المقاطع بسؤال : فمتى ينهمر الرصاص ؟

وهذا يعني أن جفرا هي رمز للثورة الفلسطينية وأن الرصاص هو الحل، وأن الكشف عن حركة الثورة باتجاه أرض الوطن من ناحية، وحالة نفي الثورة في الوطن العربي لا يتحقق إلا عبر التكرار المقطعي الذي جاء في شكل حواري درامي بين صوتين، صوت السائل وصوت المجيب[2].

[1]- الديوان، ص 526.

[2]- يوسف رزقة، مقاربة أسلوبية في شعر عز الدين المناصرة، م س، ص 383.

خاتمة

خاتمة:

تزخر اللغة بطاقات أسلوبية كبيرة لأنها حاضنة للتجربتين الإنسانية والخاصة معا وأداة فنية تجسد معالم التجربة الفنية التي تكشف عن التفرد والتميز.

لقد حاولنا في بحثنا الاقتراب من السّمات الفنية للغة المناصرة وحاورناها في نقاط محددة من خلال أشكال من الانحراف أو العدول الأسلوبي الذي يبتعد عن اللغة العادية فحقق بذلك المناصرة التميز في مجال التعبير في الاسم والفعل والصفة وفي مجالات أخرى كاللغة اليومية والأجنبية ودلالة الزمن واللغة اللونية والتكرار التي انعطفت إلى الدراسات السّيميائية .

ولعل هذا لا يمنعنا من توضيح وتبيان الكثير من النقاط والنتائج التي توصلنا إليها في هذه البحث والقول فيها بما نراه – حسب جهدنا– صوابا ينبغي الوقوف عنده.

- تظل الأسلوبية علما ناشئا يصبو إلى التّطور من خلال تداخلها مع العلوم الأخرى كاللسانيات والبلاغة والنقد الأدبي ومناهج أخرى كالسيميائية والتداولية وغيرها ومن هنا توصلنا إلى أن هناك قواسم مشتركة بينهم.
- اتّسم ديوان جفرا لعز الدين المناصرة بالأحاسيس الصادقة المتدفقة وهي الميزة الأولى التي انعكست على لغته الشعرية بشكل واضح فليس هناك انفصال بين شخصية المناصرة وما قدمه لنا من إبداع.
- لغة المناصرة متفردة متميزة بالرغم من وضوحها و بساطة ألفاظها فهي معبرة موحية لها صدى كبير على الملتقى.
- . إن الأسلوب هو الميزة الخاصة بكل شاعر إذ يبرز تفرده وخصوصيته في التعبير عن تجاربه في حين تبحث الأسلوبية في تحليل ما أنتجه الشّاعر وفق مستويات معينة دراسة علمية موضوعية فنية.

- إن المعجم الشعري للمناصرة ذو مجال رحب واسع لبروز اختيار الشاعر لألفاظ مرتبطة بالحياة اليومية وممتدة الجذور في التراث المحلي الجفراوي الفلسطيني وغنية بألفاظ أجنبية تنم عن ثقافة الشاعر الواسعة كما أن الزمن يشكل هاجسا يؤرق الشاعر سواء كان حقيقيا أو نفسيا.
- أشعار المناصرة مادة خصبة للمناهج النسقية التي تكشف عن الوظائف التأثيرية للغة في الملتقى والملامح الجمالية لاستثارة متعته.
- لقد استطاع المناصرة أن يحمل "ديوانه جفرا" مجموعة من الدلالات الوطنية والنفسية والشخصية فدلت جفرا في بعض قصائده على المرأة المحبوبة وأحيانا على الوطن وأخرى عن الثورة وقد وفق المناصرة بتحميله " لجفرا" هذه الدلالات في الارتقاء "بجفرا" إلى المستوى الأسطوري.
- الاعتماد على البناء السردي الدرامي في أغلب قصائد الديوان لكن هذا السرد لم يخل من الصورة الشعرية اللافتة المعبرة حيث سخر كل أدوات الخلق الفني من صورة ولغة ورمز وحوار.
- لجوء المناصرة إلى التكرار الذي لا يخلو من الدلالات الفنية الخاصة بلغته المتفردة.

هذه هي أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا المتواضعة والتي تبقى قراءة قد تتفق وقد تختلف مع قراءات أخرى ولا يعني ذلك أنها ليست كل النتائج وإنما هي أراء جزئية تضاف إلى حلقات البحث السابقة التي علها تكون بداية لجهود لاحقة.

وحسبنا أننا فتحنا بابا من أبواب عدة في شعر المناصرة مازالت تنتظر من يطرقها ليكشف عن مكنوناتها العميقة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1. عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى، 1994م.
2. عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009.
3. –عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الأردن، 2000م.
4. عز الدين المناصرة: لا سقف للسماء، مجموعة شعرية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009.

قائمة المعاجم الموسوعات:

1. ابن سيده: المخصص، تح خليل ابراهيم جفال، ط1، ج3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996م.
2. ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2003م.
3. أحمد خليل أحمد: موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، ج3.
4. الزمخشري: أساس البلاغة دط، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت، 1984م.
5. عبد القادر عبد الجليل: المصباح المنير، ط1، دار صفاء، عمان، الأردن، 2002م.
6. المعجم الوسيط: أخرجه إبراهيم مصطفى وآخرون بإشراف مجمع اللغة العربية، مطبعة مصر، 1962م.

قائمة المراجع العربية والمترجمة:

أ: المراجع العربية .

- ابراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، رقم النشر 4.90،3022، دت.
- أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ط9، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1995.
- الجيار مدحت سعد: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب دط، طرابلس، ليبيا، 1984.
- رابح بخوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، د ط، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، دت.
- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، د ط، منشأة المعرفة، الاسكندرية، مصر، د.ت
- روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، ط1، دار المكشوف، بيروت، لبنان، 1971.
- شوقي ضيف: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، دت.
- صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، دط، دار البقاء، القاهرة، 1998.
- صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأدب بيروت، 1995م.
- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م.
- عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، د ط، الجيل، بيروت، لبنان، دت.
- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، جانفي 1982م.
- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد ألأادب، الدار العربية للكتاب، دط، ليبيا، تونس، 1977.
- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء، عمان، الأردن، 2002م.

- عبد الله رضوان: امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1999م.
- عبد المطلب محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط1، دار المعارف، مصر، 1995.
- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية (دراسة بين النظرية والتطبيق)،ط1، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.
- عدنان قاسم: الإتجاه البنيوي في نقد الشعر العربي، دط، الدرا العربية للنشر والتوزيع، 2001م.
- عصام شريح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا 2005.
- عمران خضير حميد الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر وكالة المطبوعات، الكويت، 1982.عمران خليفة إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط1، قاريونس، ليبيا، 2003.
- فرحات بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث ودراسة تحليل الخطاب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، 2003.
- فندريس: اللغة، تر، عبد الحميد الدواخي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، دط.
- محسن عسران: البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006.
- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة 1971م.
- محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002.
- محمد بن أحمد وآخرون: البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس 1998.
- محمد بن يحيى: محاضرات في الأسلوبية، ط1، مطبعة مزوار، واد سوف، الجزائر، 2010م.
- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ط1، دار الآفاق، بيروت، لبنان، 1989.

- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط1، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 2005م.
- محمد مفتاح: في سمياء الشعر القديم، 27 دار الثقافة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1989.
- محمود درويش: الديوان، دار العودة بيروت، ط13، 1989م.
- منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، 2002.
- منذر العيّاشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990م.
- موسى ربابعة: التكرار في العصر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن مؤتمر النقد الأبي، (10-13 تموز) 1988.
- نازك الملائكة: قضايا الشعري المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1978.
- نور الدين السدّ: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج1، ط1، دار هومة، الجزائر، 2005م.

ب : المراجع المترجمة

1. بيار جيرو: الأسلوبية والأسلوب، ترجمة د. منذر عياشي، دط، مركز الإنماء العربي، القاهرة، د ت.
2. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هيلسا، ك5، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2000م.

المجلات والجرائد:

- جريدة الرأي، العدد 413، السنة 35 الجزائر، 6 ماي 2005.
- مجلة التراث العربي، ع 95، 2004.
- مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، كلية الآداب، غزة فلسطين 2002.

- مجلة المربد، العدد الأول، المركز الجامعي بالوادي، معهد الآداب، الجزائر، 2005.
- مجلة الموقف الأردني، العدد 378، دمشق، 2002.
- مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 15، دائرة اللغة العربي، برنامج التربية، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2001.
- مجلة جامعة دمشق، مج 26، العدد 1 و الثاني دمشق 2010.
- مجلة فصول النقد الأدبي الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد (السابع والخامس والحادي عشر)،الأعداد 47-76-80، مصر 1983، 1985، 1990.مجلة كتابات الغربية، العدد 6، مدينة القنيطرة بالمغرب، 2000.

الرسائل والأطروحات الجامعية

- جبار هليل زغير محمد الزبدي المياحي: أسلوبية اللغة عن نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه تحت إشراف علي ناصر غالب، كلية التربية (صفي الدين الحلي) قسم اللغة العربية جامعة بابل 2011 (335 ورقة)
- فيروز حاج حفصي: رمزية المكان في شعر عز الدين المناصرة، بحث لنيل شهادة الليسانس، إشراف مجناح، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة المسيلة، 2003-2004 (158 ورقة).

المواقع الإلكترونية:

- ويكيبيديا الموسوعة الحرة: Https://ar.wikipedia.arg>wiki2016/08/28
- ذويب بواسطة إخلاص محمود: mawj003.com2016/03/29

الملاحق

الملحق رقم 01 : نبذة عن حياة الشاعر عز الدين المناصرة:

هو محمد عز الدين المناصرة، الشاعر والناقد والمفكر والأكاديمي والمناضل، من مواليد بني النعيم في الخليل الفلسطينية يوم 1946/04/11 م، فيها نشأ و تعلم مبادئ تعلمه الأولى، أنهى دراسته الثانوية في الخليل سنة 1964، ثم غادر إلى القاهرة أين حصل على شهادة الليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية سنة 1968 م، وتحصل في السنة الموالية على دبلوم الدراسات العليا في النقد والبلاغة والأدب المقارن في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، أكمل دراسته وحصل على شهادة التخصص في الأدب البلغاري الحديث ودرجة الدكتوراه في النقد الحديث والأدب المقارن بجامعة صوفيا سنة 1981م، حصل كذلك على درجة أستاذ مشارك من جامعة تلمسان سنة 1990، وعلى جائزة التميز الأكاديمي والتفوق في التدريس سنة 2005، وفي السنة نفسها تحصل على درجة الأستاذية من جامعة فيلادلفيا الأردنية[1].

عمل مذيعا ومنتجا ومديرا للبرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية بين سنتي 1970 و 1973م، وأسس رابطة الكتاب في الأردن سنة 1973م و لما غادر عمان إلى بيروت عمل في إطار منظمة التحرير الفلسطينية محررا ثقافيا في مجلة فلسطين الثورة، وانتخب عضوا في القيادة العسكرية للقوات الفلسطينية اللبنانية سنة 1976، وحمل السلاح دفاعا عن المخيمات الفلسطينية والجنوب اللبناني[2].

اشتغل مديرا لمدرسة أبناء مخيم تل الزعتر بعد تهجيرهم، كذلك سكرتيرا لتحرير مجلة شؤون الفلسطينية وجريد المعركة سنة 1982، غادر بيروت بعد أن عاش الحصار سنة 1982 إلى سوريا ثم غادر دمشق إلى عمان، لكن السلطة الأردنية اتخذت قرار بإبعاده و أسرته ليحط الرحال في تونس في السنة نفسها ثم إلى الجزائر[3] ، هناك عمل أستاذا للأدب المقارن في جامعة فلسطين

[1]- عز الدين المناصرة، لا سقف للسماء، مجموعة شعرية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009، ص (104-105).
[2]- أحمد خليل أحمد، موسوعة أعلام العرب، المبدعين في القرن العشرين، ج3، ص 1815.
[3]- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، عمان، ج3، 2009، ص 561.

ما بين سنتي (1983 و 1987م)، انتخب أمينا عاما مساعدا للرابطة العربية في الجزائر، فصل من عمله في قسنطينة سنة 1987 م، ليتنقل إلى العمل في جامعة تلمسان ما بين سنتي (1987 و 1991) و لما سمحت له السلطات الأردنية رجع إلى عمان سنة 1991م، و هناك أسس قسم اللغة العربية و آدابها في جامعة القدس المفتوحة، و لم يسمح له بالعودة إلى فلسطين حتى الآن.

عمل عميد لكلية العلوم التربوية الأرورنوا في سنة 1994م، ويعمل جامعة فيلادلفيا الأردنية منذ سنة 1995، حيث ترأس قسم اللغة العربية وقسم العلوم الإنسانية واللغات الأجنبية وكان نائبا لعميد كلية الآداب والفنون وآدابها وهو حاليا أستاذ النقد الحديث والأدب المقارن.[1]

حصل على جوائز كثيرة منها:

- وسام القدس 1993م، و جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي 1994.
- جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة 1995.[2]

صدر عن تجربته الشعرية و النقدية منذ 1998م ما يقارب من (29) كتابا نقديا أغلبها رسائل ماجيستير و دكتوراه في الجامعات العربية، وترجمت أشعاره إلى ما يقرب من ثلاثين لغة أجنبية.[3]

المجموعات الشعرية:

- يا عنب الخليل، القاهرة، بيروت، 1968.
- الخروج من البحر الميت، بيروت، 1969.
- مذكرات البحر الميت، بيروت، 1969.

[1]- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية،، م ن، ص 561.

[2]- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ و الأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، الأردن، 2000، ص 688.

[3]- الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، الأعمال الكاملة، منشورات مجلة اتحاد الكتاب الأنترنت المغاربة، جانفي2014،ج2، ص 01.

- قمرجرش كان حزينا، بيروت، 1974، 1974.
- بالأخضر كفناه، بيروت، 1976.
- جفرا، بيروت، 1981.
- كنعاناذا ، بيروت، 1981.
- حيزية عاشقة من رذاذ الواحات، عمان، 1990.
- رعويات كنعانية، قبرص، 1992.
- لا أثق بطائر الوقواق، رام الله، 2000.
- لا سقف للسماء، عمان، 2009.[1]

دخل النقد من أبوابه الواسعة في الثمانينات وساهم بشكل فعال في حركة النقد العربي الحديث.[2]حيث ألف عدة كتب نقدية منها:

- الفن التشكيلي الفلسطيني، منشورات فلسطين الثورة، بيروت، 1975.
- السينما الإسرائيلية في القرن العشرين، بيروت، 1975.
- المثاقفة و النقد المقارن، عمان، 1988.
- علم الشعريات، عمان، 1992.
- حارس النص الشعري، بيروت، 1993.
- جفرا الشهيدة و جفرا التراث، عمان، 1993.
- جمرة النص الشعري، عمان، 1995.
- إشكاليات قصيدة النص، بيروت، رام الله ، 1998.
- امرؤ القيس الكندي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان ، 2011.
- نقد الشعر في القرن العشرين، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2012.

[1]- الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، الأعمال الكاملة، م س، ص 4.

[2]- عز الدين المناصرة، لا أستطيع النوم مع الأفعى، حوارات مع الشاعر الفلسطيني الكبير عز الدين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2010-2011، ص 32.

- الكف الفلسطيني تناطح المخرز الأمريكي، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2013.[1]

ويعد الشاعر عز الدين المناصرة أبرز وأول شاعر عربي استخدم التوقعية الشعرية بتركيز العبارة وتكثيف الفكرة في ألفاظ معدودة، فهي توقظ التساؤلات في ذهن القارئ وتجبره على الولوج إلى عالم الشاعر.[2]

هذه بعض المحطات الرئيسية عند قراءة أعمال المناصرة النقدية والشعرية فهو شاعر مثير للجدل وشخصية نقدية هامة في حركة النقد الأدبي العربي الحديث.

الملحق رقم 02 :

*- ت.س. إليوت شاعر و مسرحي و ناقد أدبي حائز على جائزة نوبل للآداب، 1948، ولد بالولايات المتحدة الأمريكية 26 سبتمبر 1888، توفي في يناير سنة 1965 المرجع نفسه.

*- الباوند، هو الوحدة المستخدمة للدلالة على الكتلة والوزن والقوة، في الولايات المتحدة و بريطانيا، بواسطة إخلاص محمود ذويب، 2016/3/29 mdwdoo3.com

*- برتولدبريشت شاعر و كاتب و محرر مسرحي ألماني ولد في 10 فبراير 1898 ت برلين 14 أغسطس 1956. ويكيبيديا المرجع نفسه.

*- ألكسندر بوشكين، أمير شعراء روسيا و كاتب روائي و مسرحي ولد في موسكو،6 يونيو 1799، توفي في 10فبراير 1837، المرجع نفسه.

*- فلاديمير مايكلونسكي، (19 يوليو 1893، أبريل 1930) كاتب و شاعر روسي ولد في بلدة بغدادي في جورجيا ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة: https://ar.wikipedia.arg>wiki

[1]- الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، الأعمال الكاملة، م س، ص(5،6) .

[2]- حفناوي بعلي، شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة، بحوث و دراسات، جريدة الرأي، الجزائر، العدد 413، 6 ماي 2005.

فهرس الموضوعات :

	الصفحة
شكر	
إهداء	
مقدمة	أ – د
الفصل التمهيدي :	
أولا : مفهوم الأسلوبية	**17-06**
ثانيا : التعريف بالديوان ودلالة جفرا في التراث الفلسطيني	**21-17**
الفصل الأول : الدراسة التركيبية للمثيرات الاسلوبية	
أولا : أسلوبية الفعل	**32-23**
ثانيا : أسلوبية الصفة	**37-32**
ثالثا : أسلوبية المزاوجة الاسمية	**41-37**
الفصل الثاني : الدراسة الدلالية للمثيرات الاسلوبية	
أولا : أسلوبية استخدام لغة الحياة اليومية	**51-43**
ثانيا : أسلوبية استخدام مفردات من لغة أجنبية (الازدواج اللغوي)	**54-51**
ثالثا : أسلوبية استخدام الوحدات الزمنية	**57-54**
الفصل الثالث : الدراسة الجمالية للمثيرات الأسلوبية	
أولا : أسلوبية رمزية الألوان (اللغة اللونية)	**74-59**
ثانيا : أسلوبية التكرار	**92-74**
خاتمة	**95-94**
قائمة المصادر والمراجع	**102-97**
الملاحق	**108-104**
فهرس الموضوعات	
ملخص	

الملخص:

يدخل هذا البحث الموسوم بـ : "مقاربة أسلوبية لديوان جفرا" لعزّالدين المناصرة أنموذجا في إطار الجمع بين الوصف والتحليل والتفسير وفق منهج أسلوبي من خلال تقصّي لغة الشاعر وتجربته حيث ظهر التجديد في النسق اللغوي من خلال المزواجات اللغوية المبتكرة ويبدو من جهة ثانية التجذّر الإبداعي التراثي.

كما تحاول هذه الدراسة الكشف عن فاعلية المثيرات الأسلوبية في بناء شعرية النص، من خلال أشكال من الانحراف الأسلوبي الذي حقق بواسطته المناصرة التميز في مجال التعبير من خلال أسلوبية الفعل والصفة والاسم في الدراسة التركيبية للمثيرات الأسلوبية واستخدام الحياة اليومية وألفاظ أجنبية ووحدات زمنية في الدراسة الدلالية للمثيرات الأسلوبية .

اما الدراسة الجمالية فتصف تلك المثيرات الأسلوبية وتحدد قيمتها في إبداع المعنى وتجسيد الشعور ومن ثمة جاءت مقاربتنا الأسلوبية لشعر الشاعر الفلسطيني الحداثي عز الدين المناصرة من خلال مجموعته الشعرية " جفرا " بحثا في سمات التميز باستخدام اللغة وبناء أدبية النص .

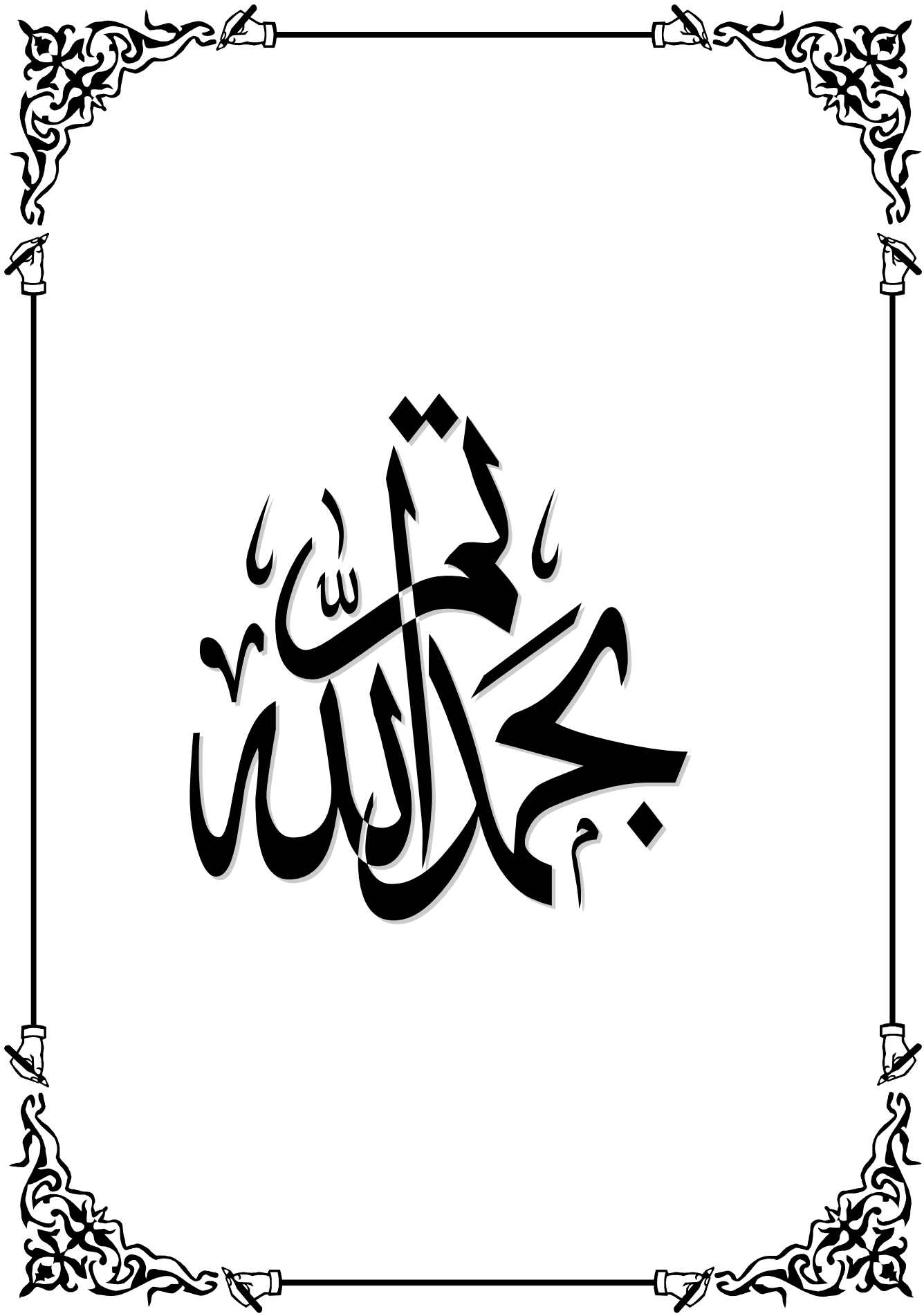
الكلمات المفتاحية : الأسلوبية – المقاربة – المثيرات الأسلوبية – الأسلوب

Résume :

Cette recherche marqué par une approche stylistique de la collection « DJAFRA » de « AZZEDINE ELMENASRA » s'inscrit dans le cadre d'd'association entre la description, l'analyse et l'interprétation selon une méthode stylistique à travers une étude menée sur l'expérience de poète est sa langue , dont on palpe l'innovation au niveau de la coordination l'linguistique à travers l'énormité linguistique innovante, et l'enrichissement créatif patrimonial.

Dans la présente étude , nous essayons de mettre lumière sur l'efficacité des excitateurs stylistiques dans l'élaboration poétique du texte à travers des formes de déformation stylistique avec laquelle «ELMENASERA » s'est démarqué dans le domaine de l'expression à travers la stylisation du verbe , de l'adjectif et du nom dans l'étude complexe des stimulateurs stylistiques et à travers l'implication de la vie quotidienne et l'utilisation des termes étrangers et des unités temporel dans l'étude Significative des stimulateurs stylistiques et détermine sa valeur en la réactivité du sens et l'incarnation de la sensation (sentiment) dont vient approche stylistique du poème du «DJAFRA» ,le contenaporain poète palestinien à traverse de l'excellence en l'utilisation de la langue et l'élaboration littéraire du teste .

Mots clé: Stylistique - Approche - stimulateurs stylistiques – style.


تم بحمد الله