# جمالية الزمن في الشعر العربيّ الحديث من خلال "جفرا" لعزالدين المناصرة

**أ. عمارة الجدّاري**

**سوسة، تونس.**

**Abstract:**

***Esthetics of time in the modern arab poetry***
***Ewwedin Mnassra's JAFFRA as a case in point***

In this study we trace the time manifestation and its esthetic formations as well as its dimension in the techniques of the modern poetic text via a unique poetic experience via "JAFRA" – that of the Palestinian poet Ezzedin Mnassra.

The enquiry into the esthetics of time in the poetic text is made palpable in that the notion of time has become an originator of a unique esthetics in the poem supported by a massive and temporal reiteration in the cadence and the power of expression of language, and the image and meaning of the content. Such are the temporal dimensions that help to shape the text, the creative time as related to the artistic work per se as being different from the personal awareness of time in the daily life – given that the latter is common between all those capable of communicating and accosting.

**Résumé**

Le temps dans la poésie arabe moderne a une approche linguistique, rythmique et sémiotique. Ezzedine Mnasra qui est un poète Palestinien a bien insisté dans son recueil JAFFRA sur le rôle nécessaire de l'espace temporaire poétique.

Nous avons étudié les différentes formes de temps dans cette expérience poétique pour définir la relation entre la poésie et le temps.

يبدو الشعر والزمن متلازمين حدّ الاتحاد فيكون للشعر زمنه الخاصّ وللزمن أشعاره المختلفة المواضيع والأغراض، ومتنافريْن حدّ التقابل والتناظر بين زمن يرفض الشعر ويصدّ عنه[1] وشعر يقف من الزمن ويؤاخذه. والعلاقة بينهما حريّة بالنظر لا سيّما في نهوض الزمن بالشعر نصّا مسموعا له وقْعُهُ الخاصّ ومقروءا له لغته ورؤياه.

إلى هذا المنطلق تحتكم فكرة البحث في مسألة جماليّة الزمن في النصّ الشعريّ إذ يبدو أنّ الزمن قد أضحى منشئا لجمالية، في القصيدة، متفردّة تتجاوز نفسها باستمرار لدوامها وصحّة بنيانها، يقيمها تعاود كمّي زمنيّ في الإيقاع وآليّة تعبير في اللّغة وصورة ودلالة في المعنى الشعريّ. تلك هي أبعاد الزّمن التي تساهم في نحت النصّ، زمن إبداعي متعلقّ بالأثر الفنّي مختلف عن الإحساس الشخصي بالزّمن في الحياة اليومية لأنّ ذلك أمر مشترك بين كلّ الناس الذين يستطيعون التخاطب والتواصل.

ومدوّنة **"جفرا"** لعزالدين المناصرة[بن] تجربة فريدة في الشعر العربيّ الحديث وفي التجربة الشعريّة الفلسطينيّة بخاصّة، إذ توفّرت فيها كلّ المميّزات التي تفردها من إيغال في السردية وإفراط في التوتّر نفسيّا ممّا يؤثّر في شعريّتها وتصرّفها في الزمن إيقاعا ولغة ودلالة، الزمن الذي يحرّك في ذات القارئ حوارا دفينا بين زمن الإبداع والخلق وزمن الواقع الذي تفوح به رائحة الزّعتر والرّصاص، رائعة الحب لجفرا ودفء الرّيف الفلسطيني إذ كثيرا ما يؤثر الزمن المعيش، باستبطانه رؤيا شعرية تتضح بها الذات ورؤية واقعية تنبو عنها الحوادث، في زمن إيقاع القصيدة وزمن لغتها. وبين الأزمنة الثلاثة ترد **"جفرا"** تعبيرا فنّيّا حمّال أساليب شعريّة يتحاور فيها موروث أدبي زاخر وحداثة فنّية مبدعة. إذ يتحرّك الزّمن/الواقع الفلسطيني في عذابه وعذوبته فيبعث في القصيدة بعدا موسيقيّا تشدوه غنائيّة كثيرا ما افتقدها بعض الشعر الحديث. غنائية متشكلة في الإيقاع من جانب وفي ترتيب لغة أخّاذة متراصّة حينا مسترسلة أحيانا تبوح بنصّ فريد النوع يجمع بين السرديّة (بمقوّماتها المخصوصة) والشعريّة. فيتحاور الشعر والنثر لينتجا نصّا يتغنّى بالذات الفلسطينيّة المعذّبة وبصوت هادف يسعى إلى إيقاظ واقع معيش راكد واصفا دماءه وعذاباته وواقع أدبي يسعى إلى الإفلات من ثقل الماضي.

تلك هي تجربة عز الدين المناصرة مدرّسا بين المخيمات ومحاربا في الجبهات وجامعا بين موهبة الشعر وروح التجربة لاسيما أنّه متحصل على درجة دكتوراه في الآداب السلافية. فكان نصّه ناطقا بالتمرّد على القافية وعلى عروض الخليل حتى بمنطق **"الشعر الحر أحيانا إذ عمد الشاعر إلى القصيدة النثرية وإلى أوزان غير مألوفة فقد يكون الوزن آية قرآنية. أو جملة تراثية"** فكانت منجزاته الإبداعية جيدة وجديدة في نَفَسِهَا الملحمي السردي[تر].

وعسى غفلة من النقاد قد أصابته. ومردّها أنّ القصيدة الحديثة قد اختارت أسماءها بعد. فقد غطّت تجربة محمود درويش فضاء الشعر الفلسطينيّ وأسدلت الستائر أمام نقد عديد التجارب المهمّة الأخرى التي ظلّت مخفيّة عن أنظار النقد الحديث كتجربة المناصرة المتنوّعة والغزيرة الآثار في الشعر والنقد[يز] وقد كان زمن خلقها مشوبا بعذابات عدّة موشّحا بتوتّرات صعبة ممّا أنتج صوتا ثوريّا دفينا أشاع فيها بعدا دراميّا وحسّا ملحميّا أفدنا منه كثيرا في مستويات تحليلنا لأبعاد الزمن وكان دافعا لاختيار هذه المدوّنة.

وممّا لا شكّ فيه أنّ مسألة الزمن قد أحيطت بتحاليل وأبحاث عدّة إذ لم تخل تجربة من الأدب والعلم والفلسفة من البحث في مسألة الزمن إنْ تدوينا ونظما وتأليفا أو نقدا لغاية الوقوف على إمكاناتها المترامية حدّ الولوج في مباحث أخرى تكاد تكون غريبة عن هذا الموضوع. فلقد كان للنقد الأدبيّ اهتمام بالزمان في شتّى المواضيع والدلالات. وكان لبعضه أصول في النقد الغربيّ ولبعضه امتداد في النقد العربيّ.

### 1 -الاهتمام بالزمان في النقد الأدبيّ الغربيّ:

عُني بالزمان في النقد الأدبيّ الغربيّ وفق مقاييس متنوّعة تستند إلى مناهج مختلفة. فقد مثّلت قراءة باشلار للزمن علامة مضيئة في النقد الغربيّ من خلال كتابيْن على غاية من الأهميّة، كتاب **لوتريّمون**[سم] الذي استمدّ عنوانه من

الاسم المستعار للشاعر الفرنسي ايزودور ديكاس[شم]. وقد عُنِي فيه بالتركيز على نوع الصلة الزمانية بين الكلمة والفعل وإبراز العقدة التي تضفي على الأناشيد حيويّة خاصّة. وربطها مجازا بعقدة الحياة الحيوانيّة مجسّمة في الطاقة العدوانية ثم رصد زمان هذه الطاقة وبيّن أنّه مستقيم بسيط متسارع خال من الديمومة. وكتاب **جمالية الزمن**[ ] الذي كان فيه أكثر جرأة من خلال فصل **"علامات الزمن"** فقد انطلق من تحديد الزمن باعتباره علامة اعتمادا على تعريف برغسون ووصف التصرف الزمني في المقامات الموسيقية وفي الأوزان الشعرية. لكنّه اعتبر الزمن ما هو إلا نتيجة للتوتر النفسي عند الفنان أو الشاعر إذ أنّ الشعور بالامتلاء والتواصل الذي تتركه فينا الموسيقى والشعر مردّه إلى المشاعر التي تثيرها. فتكاد تتحوّل دراسته في الزمن إلى دراسة نفسيّة رغم إفادتنا منها في كثير الأحيان شأن كتاب رومان ياكبسون[ ] الذي اعتبر قيام الوظيفة الشعرية يستلزم ضرورة دراسة لسانية بالأساس بمعنى آخر لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية. وركّز على بعد المتوازية والمتوالية واعتبر أنّ وزن المتواليات عبارة لا تجد تطبيقا لها في اللغة خارج الوظيفة الشعريّة. وقد أفاد بحثه مسألة الإيقاع في اعتباره النظم خطابا يُكرّر كلّيّا أو جزئيّا نفس الصورة الصوتيّة مستشهدا بقول هوبكنسن.

وتتجاوز القراءات النقديّة للزمن هذه المستويات في دراسات مختلفة لعلّ أهمّها ما ذهب إليْه جورج بوليه في كتابه **دراسات في الزمن الإنساني**[ ] فقد اعتنى بالزمان والمكان وآثرهما على بقيّة المواضيع باعتبارهما من أبعاد الوجود وركّز على الدائرة شكلا مثاليّا من أشكال الكون. وقد عالج الزمان في الأدب نثرا وشعرا لدى جماعة من الأدباء والمفكّرين ولم يؤلف بينهم إنّما تتبّع كلّ واحد في فرديّته الخاصّة.

وقد بحث أندريه فاشون الزمان والمكان في دراسة خصّ بها أشعار بول كلوديل(لج) فاستأنس بالمذهب الأغراضي وغلب الزمان على المكان وطوّع قراءات فلسفيّة ولاهوتية متنوّعة في القراءة.

وتنوّعت القراءات النقديّة الغربيّة المتناولة للزمن متوسّلة بمداخل فلسفيّة منهجيّة متنوّعة مثل المقاربة الأنتروبولوجية عند جيلبار دوران(□□) والمقاربة التأويليّة ونظريّة التلقّي عند ميشال زنك(بر) والظواهريّة التأويلية عند بول ريكور(تر)، لكنّنا اقتصرنا على ما أفدنا منه إفادة مباشرة في هذا المبحث.

## 2 -الاهتمام بالزمن في النقد الأدبيّ العربيّ:

اهتمّ النقد العربيّ بالبحث في الزمن في علاقته بالأدب فتعدّدت الرؤى والقراءات لكنّ أهمّ مجالاتها تعلّق بالوقوف عند أبعاد الزمن وبنيته لتحديد مفهومه ثم إيصاله بملاحق كما دأب على ذلك عبد اللطيف الصديقي(يز) الذي أردف كتابه بملحق **"الزمن في الأدب والفن"** وركّز فيه على خلق الفنان لزمن يعيش في فنّه ووقف على أنّ الكاتب أو الفنّان يعيشان الزمن وركّز على إفراز الزمن في أعمالهم، أعمال شريحة الأدباء التي تتمتع بحسّ جماليّ زمانيّ وهو بعد معنوي تناوله غيره مثل الدكتور علي الغيضاوي(سم) الذي ركز على الدراسة الأغراضية سواء في شعر الشابي انطلاقا من عنوانه **"جمالية الزمن"** أو ما ذهب إليه في رسالته حول الإحساس بالزمان في الشعر القديم(شم)، أو الدكتورة فاطمة محجوب في كتابها **"قضيّة الزمن"** حيث تناولت الزمن في الشعر العربي في علاقته بالشيب والمشيب، أو ما دأب عليه إحسان عبّاس من وصف بعض الدلالات الشعرية للزمن في الشعر العربي. وجلّها كتابات ركزت على الأبعاد الدلالية في الشعر انطلاقا من مقولات مخصوصة ربما اقتصرت على الانتقاء من جهة وفصلت بين القول والواقع المعيش لتتحدث عن زمن ثالث مختلف.

أمّا في مسألة علاقة الإيقاع بالزمن فقد حدّدت نازك الملائكة[□] التعاود الكمّي والزمنيّ في مجالات ضيّقة إذ أنّها اعتبرت الشعر الحرّ ظاهرة عروضيّة بالأساس فتجاوزت الشكل الموسيقيّ من حيث هو تعاود كمّيّ زمنيّ إلى اعتباره وزنا، وكثيرا ما حاولت تأصيله في الخليل ووصلت إلى درجة تخطّىء جملة من الأوزان بخروجها عن الخليل أمّا كمال أبو ديب[□□] فقد غطّى سعيه للخروج من خانة الخليل رصد التعاود الزمنيّ أحيانا. واعتبر الزحاف تعقيدا أساسيّا كان على الخليل تجاوزه والتخلّص منه. وانطلق من فكرة النبر والكمّ ورغم إفادتها فإنّه لم يركّز على بعد الزمن.

ورغم تعدد هذه الدراسات واختلافها فإنها ظلت باحثة في مسألة الزمن دلالة أو إيقاعا لكن المجال اللغوي رغم أهميته ظل بعيدا عن البحث الأدبي باستثناء بعض الشذرات عند لطفي اليوسفي[□□] في **"بينة الشعر العربي المعاصر"**. ولا تزال مسألة الزمن إيقاعيا تحتاج إلى بحث عميق إذ تتعدى دراسة هذا البعد التفعيلة إلى التكرار في الألفاظ والحروف والصمت أحيانا (الفراغ) وربما الحروف الساكنة وذلك ما يجعلنا نسعى للإحاطة به في هذا المجال انطلاقا من بعد الزمن وجماليّات تشكّله.

### 3 -جماليات التشكّل الزمني:

تتجلّى جماليّات التشكّل الزمنيّ في النصّ الشعريّ من خلال أبعاد الزمن ودلالاته، وحاولنا الاشتغال على هذه المجالات فوقفنا على وجوه الاستفادة من الزمن في النص على مستوى البنية الأساسية ثم تشخيص ماهيّة أبعاده فكمن البحث في المسألة من زوايا ثلاث مختلفة تمثل كل زاوية رؤية جديدة ودعامة من دعائم جماليّة النص: قصدنا بجماليّة الزمن إيقاعا توزّع مقوّمات الإيقاع -أوزانا وتجنيسا- توزيعا زمنيا مفاده أن خالق النصّ يتصرّف في بنائه -البناء الإيقاعي- تصرّفا زمانيّا يحتكم إلى مقولات قياسيّة تنشدّ إلى البعد الجمالي باعتباره

الأسّ الأوّل في الأثر الفنّيّ. وجمالية الزمن لغة يتجلى في ما يمكن أن يفيد به النص من إمكانات شعريّة يعضدها البعد الدلالي. وجماليّة الزمن دلالة نلحظ فيه العلاقة بين الزمن الواقعي والزمن الشعري لنخلص إلى موقف للشاعر من الزمن عموما.

**4 - جماليّة الزمن إيقاعا:**

تقوم بين الإيقاع والزمن علاقة تماه وتداخل وفق نظام ما، هذا النظام هو أسّ التعاود الكمّي لنفس الكمية الايقاعية التي مرّدها إلى الوزن والزمن. فيتولد التجاور والتحاور بين وقع ماوكمية وقتية تتعاود في الجملة الإيقاعية وقد برزت هذه العلاقة بين الزمن والإيقاع جلية في تعريفات وتحديدات مختلفة فالإيقاع نظام الحركة عند أفلاطون وهو مجموعة من الأوقات مرتبة حسب نظام معين عند أريستيد كانتيليان ونظام في توزيع المدد عند أرستوكسين وهو النظام في الزمان والمكان عند دينيدي وهو نظام الوقت عند برولات وهو في معناه الأوليّ نظام الوقت عند هوارد.(لح بر).

وتتعدّى العلاقة بين الزمن والإيقاع هذه التعريفات مختلفة إلى التجسّد في النظام عبر كيفيّة توزيع المناطق من الثقل والخفّة وترتيب العناصر في صلب الإيقاع(□ بر) وفي توزيع عدد الوحدات الصوتيّة التفعيلة في السطر الشعري من جانب وفي الجملة الإيقاعية من جانب آخر ليصل بنا الأمر في رصد ظاهرة التزحيف ومدى استخدامها عاكسة قيام الزمن بوظيفة إيقاعية ولعلّ الوقع أو الحركة التي يعكسها التجنيس من تكرار للحرف والكلمة والعبارة هي نهوض الزمن بالإيقاع تزيدها توضيحا المقاربة الموسيقية.

**أ -طبيعة الأوزان المستخدمة:** تخامرنا، انطلاقا من طبيعة الأوزان المستخدمة الأسئلة حول نوع البحور المستخدمة ومدى حضور التفعيلة فيها

تحديدا لعلاقتها بالسطر الشعري والجملة الإيقاعية لنقف عند مسألة النقاء الإيقاعي.

وفي احتكامنا إلى مدونة النقد القديم نقسم الأوزان عند الخليل( ير بر) أو عند مدرسة النقد القديم بصفة عامة تبعا للوحدات الصوتية المكونة لها أو حسب أهميتها في الشعر – لاحقا – قوة ومنزلة( تر بر). لكن الشعراء المعاصرين وابتغاء لعنصر الثورية والتمرد اعتمدوا ما أهمل من الأوزان أو تصرفوا في استعمال هذه التشكلات صياغة لأوزان مختلفة في نفس القصيدة حرصا منهم على تنويع الإيقاع.

ولم يتجاوز المعاصرون الوزن في عدد وحداته الصوتية فحسب بل كونوا أوزانا مختلفة عديدة إذ -وانطلاقا من **"جفرا"**– لا يخرجون وزنا مخصوصا للقصيدة واعتمادا على المقاربة الزمنية للإيقاع يبرز الحرص على تكوين إيقاع ينبض بحياة القصيدة وغنائينها وبدراسة "جفرا" تستشف طبيعة الأوزان المستخدمة انطلاقا من الوحدة الصوتيّة الناتئة( ير بر)/التفعيلة(سه بر) يقول المناصرة(شه بر)

**من لم يعشق "جفرا " فليشنق نفسه** فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِ

**من لم يعرف"جفرا" فليدفن رأسه** لُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

**من لم يقذف طلقته من أجلك يا جفرا** فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ.

اعتمد الشاعر تفعيلة "فَاعِلُنْ" وزحافها "فَعِلُنْ" أو "فَعْلُنْ" وهي من وزن المتدارك الخبب وهو وزن له قوانينه واستخداماته إذ أنه (المتدارك) كما ذكره الجوهري مقلوب من دائرة المتقارب وذلك أن "فعولن" يخلفه "فاعلن" ويخبن( لم بر) فيصير "فعلن"، وهو الذي يسميه الناس اليوم الخبب(□ بر) ويستعمل تامّا أو مجزوءا أو منهوكا.

إنّ اعتماد هذا الوزن بالذات يشحن القصيدة بجوّ موسيقيّ يغطّي هيكلها العامّ فترشح بإيقاع صاف ينضح عن تسلسل قوامه نفس الكمّيّة الوقتيّة وبتعاود هذه الكمية الوقتية الجزئية المتمثّلة في التفعيلة تتكون كمية من الوقت. ومن المنظور ذاته نقف على علاقة وطيدة بين الزمن والنص الشعري وما التفعيلات والأوزان(□ بر) إلاّ آليّة دقيقة تفكّ أغوار النصّ وتفسّر ظاهرة الزمن في إيقاع النصّ الشعريّ. لذلك قد تغيب وحدة الوزن ليستعير الشاعر أوزانا أخرى شأن قوله(لح تر) "**ترفل بالزيتون**" فعول مفاعيلن

"**تقاتل بالنبوت**" فعول مفاعيلن

إنّ غياب وحدانية الوزن في القصيدة يمس من قداسة عمل الخليل ويسمح بتأتي إيقاع القصيدة من مجالات أخرى ويقرّ بأنّ الإيقاع أشمل من الوزن وأوسع. وما الوزن إلا تمظهر من تمظهرات الإيقاع وقد يستعير تفعيلة خارجة عن الوزن يقول(□ تر): "**فليشرب كأس السم الأحمر يذوي** فعلن فعلن فعلن فعلن فع

**يهوي ويموت**" لن متفعلن

أو قوله: "**تتشابه غابات القتل هنا وهناك** فعلن فعلن فعلن متفعلن فعلن

**يا جفرا أين ستأخذني عيناك من الأحراش** فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن ف

**إلى الوادي من مدن الذبح إلى بيروت**" علن فعلن متفعلن متفعلن فعلن

إن التفعيلة – وحدة صوتية – فقدت أهمّيتها كوحدة تتجزأ زحافا وعلّة ولا تتغيّر. وصارت على صلة كبيرة بالدلالة فعملية الموت بتجلياتها – القتل والذبح -تأخذ ايقاعا مخصوصا و**[مستفعلن]** تستغرق وقتا أكثر من **[فاعلن/ فعلن]** فاختلف الإيقاع ليتجلى لنا الموت عملية صعبة ضخمة تتفتح على غيب أو مجهول.

فالتفعيلة إذا على وطيد علاقة بالدلالة من جهة ويمكن على ضوئها أن نطلع على ظاهرة النقاء الإيقاعي إذ أنّ الشاعر يستعمل بحورا مختلفة في قصيدة واحدة ويستعمل تفعيلات مختلفة في سطر واحد وكأنّ للإيقاع مأتى آخر أهمّ من الوزن وهو ما يتجلّى خاصّة في تحديد علاقة التفعيلة بالسطر الشعريّ أو الجملة الإيقاعيّة.

**ب -علاقة التفعيلة بالسطر الشعريّ وبالجملة الإيقاعية:** يتفاوت عدد التفعيلات من سطر إلى آخر. تشحن سطرا وتفرغ آخر حتى يلتزم الناظم/الشاعر إيقاعا مخصوصا يتجاوز الإطار/ في التفعيلة ويبعث في نصّه نبضا آخر يُكسِبُ النصّ إيقاعه يقول(بر تر):

"**إنّني أستغيث...لكي تسمعي** فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

**هل تغني الثعالب شيئا مريحا** فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

**وهل من يقول الخليل كمن ينزف الدمع والدم** علن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فع

**من أجل ظفر الخليل**" لن فاعلن فاعلن

لئن حضرت التفعيلة في هذه الجملة الإيقاعية حضورا تقليديا في احتمالات التغييرات كزحافات فإن عددها بين الأسطر متفاوت لكن كثيرا ما يتعدّى المعنى الشعري السطر الواحد فيلجأ الناظم إلى "التدوير" أو ما يُسمّى "ظاهرة الجريان" أو "التفعيلة الناقصة" فلا تغدو التفعيلة إلاّ أنْ تكون موزّعة بين سطريْن متتاليين ممّا يشي بأنّ إيقاع النصّ لا يتأتّى من تفعيلة مفكّكة بين سطْرين فحسب بل من الكمّيّات الزمنيّة الموزّعة في السطر ويمكن أن تكون التفعيلة إلى حدّ ما طريقة لاستقرار توزّع هذه الكميات. والتفعيلة إن حضرت في النص الشعري فإن الالتزام بها نادر إذ كثيرا ما يستعير الشاعر تفعيلات أخرى ويتصرف فيها بظاهرتي "التزحيف" و"التدوير".

كل ذلك يشي بأن الإيقاع في النصّ لا يلتزم بوزن معيّن بقدر ما يحرص الشاعر على التصرّف في الأمداء الزمنيّة وفق حسّه وذوقه ويجعل نصّه نابضا بحركيّة تتأتّى من التكرار والتجنيس التي تمثل مظهرا من مظاهر نهوض الزمن بالإيقاع فيعكس عليه جمالية تسدّ فراغات الأوزان.

وكثيرا ما كان التركيز على بعد دراميّ في النصّ يتطلّب ترتيبا معيّنا لزمنيّة الإيقاع. إذ أنّ الترجيع الدرامي حسب نازك الملائكة لا يجيء إلاّ عبر عقدة مركزة تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها فتروح تتكرر في حرّيّة وقد تُبْتر وتتشكّل بمعزل من إرادة الذهن الذي يعانيها(تر تر) فيتصرّف الشاعر في هذا الزمن وفق ما تتطلّبه حركة النص (باعتباره لوحة) فيتصرّف في عدد تفعيلات السطر الواحد إذ أنّ السطر الشعري -على حدّ تعبير نازك الملائكة – لم يعد يساوي الشطر في الطول وإنما يضع الشاعر شطرا ذا تفعيلتين إلى جوار آخر ذي أربع. ومن ثمة فإنّه يحتاج إلى مزيد من اليقظة والتنبّه لكي يضبط الوزن ويسيطر على الموسيقى(ير تر).

وهذا الطول والقِصر في الأسطر الشعرية –وفق عدد التفعيلات– قد يبعث الحركة في البعد الدرامي للنص فينهض بدلالته ويتماشى مع لوحته (باعتبارها مرسوما) وقد يعكس بعدا نفسيا يشي بتوتر ما. وهذا التوتر حسب باشلار هو الذي يعطي الزمان وما الزمن إلاّ نتيجة(سه تر) وبذلك يكون للتوتر علاقة ببناء القصيدة وتأرجح هيكلتها بين الطول والقصر. يقول عمانوئيل: "**من حيث المبدإ ...يكون التوتر متصلا بالطول بمعنى أن الأطول هو الأقوى بين عنصرين زمنيين غير متساويين. إن الطول والقوة مقترنان: إنه في علم الإيقاع القديم نوع من الضرورة وفي نظم الشعريّ الإيقاعي القوة تستدعي الطول**"(شه تر).

ولعلّ ذلك ما جعل سجلّ الموت والقتال في **جفرا** يحمل تفعيلة أطول من تفعيلات القصيدة إذ استعمل تفعيلة الطويل في قوله "**تقاتل بالنبوت**" – فعول

مفاعيل والقصيدة تعتمد تفعيلة المحدث **[فاعلن]** وتغييراتها **[فعلن]**. وبحر الطويل يحمل من القوة ما جعله من أوزان المطوّلات لاحتوائه المقاطع الطويلة ولقيمة الأغراض التي تحتويه حتى أن بطرس البستاني قد ترجم عليه الالياذة والأوديسة. إنّ قيمة هذا الوزن تتأتّى من جمعه الطول وزنا والقوة في محتوى النص كما في **[جفرا]**.

واستعمل تفعيلة **[مستفعلن]** كلّما كان سجلّ الموت والقتال حاضرا في نفس السطر الشعري يقول(□ تر):

**تتشابه غابات القتل هنا وهناك** فعلن فعلن فعلن متفعلن فعلن

أو قوله(□ تر)

**فليشرب كأس السمّ الأحمر يذوي** فعلن فعلن فعلن فعلن فع

**يهوي ويموت** لن متفعلن

فسجلّ الموت باعتباره بعدا قويّا لأنه موت من أجل "جفرا" بكلّ ما حمل من شدة يتنزل في إيقاع نابض بالشدة والطول. وحتى لا نقف عند معطى الموت نرى أنه كلما تطلب الإيقاع قوة اشتدت الأصوات وكانت التفعيلة أطول.

**تتصاعد أغنيتي عبر سهوب زرقاء وكان جراد** ‖ **تتشابه أيام المنفى كدت أقول**
**الأيام الآتية يزحف نحو الأخضر، كدت أقول** ‖ **تتشابه غابات القتل هنا وهناك**(□ تر)

إنّ "عبر سهوب" تحمل مجالا بعيدا من الزمن والمكان اللامتناهي (سهوب زرقاء) فكان طول المكان وابتعاده تماشيا مع تصاعد الأغنية متجانسا مع طول التفعيلة واستغراقها وقتا أكثر مقارنة بتفعيلة الأسطر "فعلن".

وكذلك كان **"زحف الجراد"** والإقدام على القول بعد صمت **"كدت أقول"** و**"القتل هنا"** كلها تعابير قوية تحمل بعدها الثوري وحسّها الغنائي فكانت أطول زمنيا طول قوتها وثوريتها فكانت مختلفة ومن ثمة يكون الاختلاف بين عنصرين زمنيين غير متساويين اختلاف **"فاعلن"** عن **"مستفعلن"** فـ**"مستفعلن"**

تستغرق زمنا أكثر من **"فاعلن / فعلن"** تماشيا مع ما حمله النصّ من دلالة. وربّما تحتاج جمالية الزمن في الإيقاع مقاربة أخرى تختلف عن الوزن والتفعيلة ألا وهي المقاربة الموسيقية لكن الخوض فيها مشوب بحساسيّة مفرطة لكننا يمكن أن نفيد منها في هذه المسألة انطلاقا من المرابطة التي تشد الشعر والموسيقى إلى نفس المنبع.

ج -**المقاربة الموسيقية:** إنّ قراءة النص الشعري وفق مقاربة موسيقية مرده إلى اعتبارين: أولهما العلاقة الوطيدة بين الشعر والموسيقى وقد رسخ في النقد العربي القديم أن مقود الشعر الغناء به(لح ير). وثانيهما انشداد الإيقاع فيهما إلى الكميات الوقتية ووفق هذه المقاربة نلحظ ما يمكن أن ينهض به الزمن في النصّ الشعريّ على مستوى الإيقاع من ترابط بين وحدات دنيا دقيقة ذلك ما نستشفه من الدراسة الزمانية للجمالية الموسيقية والشعرية التي تؤدي حسب باشلار إلى الاعتراف بالتعدد والترابط المتبادل تماما بين الإيقاعات والوتائر(□ ير).

إن الموسيقى جملة من كميات صوتية تحتل أوقاتا معينة على السلم الموسيقي وتتعاود هذه الكمية على مدى القطعة الموسيقية كاملة تعاود الوحدة الناتئة في النصّ الشعريّ وهو مأتى من مآتي علاقة الشعر بالموسيقى ومنه نفيد في هذا المبحث.

ولن ينكر أحد ما في الشعر العربي من إمكانات موسيقية يتجاوز امتدادها الوزن والتفعيلة. ولعل إيمان عزالدين المناصرة بهذه العلاقة بين الشعر والموسيقى وما تعكسها من غنائية جعله يعتمد **"نشيد الكنعانيات"** عنوانا للقصيدة الثانية من المجوعة وما تحمله كلمة نشيد من معاني الغنائية وكذلك في **"كيف رقصت أم علي في عرس أسامة من منقذ"** والرقص لابدّ له من إيقاع حتى يكتمل، ومدار القصيدة نواح، وهذا المنحى فيه طرب وشجن إذ أنّ الغنائية لم تقترن بالفرح فحسب فمعظم مباعث الغناء تحمل بعدا مأساويا بقوله(بر ير):

**هيه يا أم علي**

**ليش ما تغنينا**

إنّه المدخل الذي منه الولوج داخل نصّ المناصرة لننكبّ على استقراء المقاربة الموسيقية فيه عسى أن تجلي عن قيمة الزمن ككميات وقتية تتوزع على طول السّطر الشعري تماشيا مع دلالة النص ومحمول كلماته. إن الغنائية واللين في النص الغنائي لا تعكسه معاني النص فحسب بل يعضدها إيقاع مخصوص يجانسها ويتماشى معها. فهذا المقطع من "جفرا" يعكس الخيار الصعب لغير عاشق **"جفرا"**( تر ير)

**من لم يعشق جفرا فليشنق نفسه** | **فليشرب كأس السم الأحمر يذوي**

**من لم يعرف جفرا فليدفن رأسه** | **يهوي ويموت**

**من لم يقذف طلقته من أجلك يا جفرا**

أو قوله:

**تتصاعد أغنيتي خضراء وحمراء... الأخضر يولد**

**من دمع الشهداء على الأحياء.**

يتصرّف الشاعر في زمن إيقاعه وفق الدلالة التي يحمّلها نصّه فيكون انطباع عنف الإيقاع وصلابته متى استدعت الدلالة ذلك ومن ثمّة نخلص إلى نتيجتين: تتمثل الأولى في أنّ الزمن في إيقاع القصيدة تمتد وحداته وتقصر نهوضا بالدلالة وحرصا من حسن صياغة الشاعر. والثانية أن المقاربة الموسيقية تفيدنا من وجهتيْ تعيين النص إمّا لينا أو صلابة بفضل التصرف في المُدَدِ الزمنيّة التي تقيم إيقاع النص، وإحالة على التفعيلة من حيث التغيير الذي يطرأ عليها حتى تتماشى مع زمنيّة إيقاع النص. فتبرز لنا ظاهرة التزحيف. كتعبير في التفعيلة وتمظهر موسيقي وبينهما تتجلى جمالية الزمن، فيستلزم المعنى الشعري إيقاعا مخصوصا أو مُدَدًا زمنيّة معينة فيتصرف الشاعر في الوحدات / التفعيلة بالتجائه

إلى ظاهرة التزحيف سعيا منه إلى المحافظة على المقاييس الزمنية المحددة التي يستعملها. فالزحاف إذن تصرف في المدة الزمنية حتى تكون القصيدة قريبة من المقاييس الزمنية متجاوزة كل نشاز وعلى علاقة بالمعنى العام للقصيدة المسموعة ومدى قبولها واستساغتها.

د -**التزحييف:** أقرّ النقد العربي الزحاف واعترف بكثرته في الشعر الجاهلي إذ يقول شوقي ضيف: "**معروف أن الزحافات تكثر في الشعر الجاهلي واحتفاظ الشعر الجاهلي بهذه العيوب العروضية يؤكد صحته بالجملة**"(ير ير).

إنّ الزحاف بهذه النظرة هو من العيوب عند البعض ومردّ الاحتفاظ به تأكيد صحة هذا الشعر وذلك لا ينفي استحسانه من قبل بعض النقاد متى قلّ ودلّ إذ ورد في "العمدة" "**ومنه –أعني الزحاف – ما يستحسن قليله دون كثيره كالقبل اليسير والفلج واللثغ**"(سمه ير).

أو عند نازك الملائكة "**إنه علّة تعتري البيت وليس أساسا فيه أو هو مرض يصيب التفعيلة واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا**"(شمه ير). فمتى قلّ الزحاف زادت قيمته واستحسن غير أنّ القصيدة الجديدة – بقراءتها قراءة عروضية – تكثر فيها ظاهرة التزحيف وقد مثل ذلك مأخذا في النقد الحديث إذ ترى فيه نازك الملائكة المرض حيث تقول: "**إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية وقد تفشى الزحاف الذي هو، في نظرنا، مسؤول إلى حدّ كبير عن شناعة الإيقاع، والنثرية وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر، والحق مع الجمهور**"(لم ير). وللزحاف قراءة أخرى إذ ما هذه الظاهرة إلا اختيار من الشاعر حتى يشحن أسطره الشعرية بجوّ موسيقيّ هو في حقيقة الأمر تصرف يوازن الكميات الوقتية التي تحكم السطر. وتبعا لذلك يمكن أن نعتبر الزحاف ظاهرة اضطرارية التزمها الحيز الزمني للمتوالي من الكميات الوقتية. وما ورودها في "جفرا" إلاّ تأكيد لما انكببنا على تحليله يقول المناصرة:(□ ير)

**عمي صباحا يا عصافير الخليل** متفعلن مستفعلن مستفعلن
**ورفرفي على الصخور الجبليـة** متفعلن متفعلن متفعلن مس
**نـاصـب الفخـاخ في المنفـى** تـفعلـن مـتفعلـن ...

وفقا لعمليّة إحصائيّة نجد في السطر الأول زحافا من ثلاث تفعيلات وفي السطر الثاني ثلاث تفعيلات أصابتها العلة وفي السطر الأخير تفعيلة من اثنتين. وإنّا لنلاحظ من خلال هذا الإحصاء أن التفعيلات المصابة بالتزحيف أكثر من السليمة وقد أبيح هذا الوزن **(مستفعلن– مفاعلن/متفعلن)** في الرجز وقد ورد كثيرا في شعر القدامى وكان وروده جميلا لا مأخذ عليه. وإنّما أبيح ذلك لأنّه يُدْخِلُ تنويعا وتلوينا على التفعيلة **(مستفعلن)** حيث الانتقال منها إلي زحافها بين الحين والحين، يدخل على القصائد الرجزية جمالا وموسيقية(□ ير).

ويمكن للتزحيف أن يغطي مقطعا كاملا من القصيدة فيعطيه إيقاعا مخالفا وربما يشحنها بجو موسيقي مخصوص يقول:( لحسم). **من لم يعشق جفرا فليشنق نفسه** فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

**من لم يعشق جفرا فليدفن رأسه** لن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

يأخذ المقطع، وجلّ القصيدة، وزنا مخصوصا يقوم على التزحيف ويعطي للقصيدة بعدا إيقاعيا مخصوصا يجعلها قابلة للغناء ولولا تفعيلة (فاعلن) المتناثرة في بعض الأسطر (السطر الثالث -السطر الرابع والعشرون). لاعتبرناه من الأوزان الخارجة عن الشعر العربي شأن موقف النقاد القدامى من أبيات لأبي العتاهية يقول فيها:

**"همّ القاضي بيت يطرب قال القـــاضي لما عوتب**
**ما في الدنيا إلاّ مذنب هذا عذر القاضي واقلب"**

إذ أنّ هذا الوزن لم يكن معروفا لدى العرب من قبله وقد أخذه المحدثون من بعده وسمّوه **"دق الناقوس"**(□سم).

إنّ اعتبارنا **"فعلن"** زحافا أصاب تفعيلة **"فاعلن"** أقرب إلى الصواب والمنطق لاسيما أنّ **"فاعلن"** قد وردت في القصيدة ومردّ هذا الزحاف إلى أمرين: شحن القصيدة بإيقاع مخصوص يميل إلى الغناء أملاه الالتزام بكمية زمنيّة محدّدة، ورغبة من الشعر الحرّ في التمرّد على جملة القوانين وتجاوز البحور المتعارف عليها ولو بإكثار زحافاتها. وقد يعكس ذلك على الأذن وقعا خاصا نتبين منه التصرف في زمن السطر الشعري. وقد يدعم تصرّف الزمن تمظهرات أخرى تقوم في ظاهرها على الوقع لكنها تستبطن حياكة لزمن السطر الشعريّ، كظاهرة التجنيس.

**هـ – التّجنيس:** يبنى التّجنيس، على السماع ومنه على الوقع –إحداث الصوت للتأثير في السامع– وللتّجنيس إيهام بنفس الكمية الصوتية التي تحتلّ حيّزا زمنيا معينا.

والتّجنيس تعلق كثيرا بالشعر القديم( برسم) لقيامه على المشافهة( ترسم) وهو على ضروب كثيرة من المماثلة أي أن تكون اللفظة واحدة مع اختلاف المعنى. وقد يكون التجنيس محققا( يرسم) تتفق فيه الحروف دون الوزن أو مضارعة(سمسم) بزيادة عدد الحروف أو نقصها.

وللتّجنيس أهميّة بالغة حرصا من الشاعر على حسن التصرف في الكميات الصوتية ليصوغ وحدة زمنية تحمل دلالة. فيكون للتجنيس بعدان: بعد يتعلق بالوزن وصياغة الكمية الزمنية وبعد يتعلّق بالدلالة قوامه البيان من تشبيه ومجاز واستعارة:

والشاعر الحديث قد نظر إلى التجنيس باعتباره مولّدا للوزن وربّما كان سادّا ثغرة وحدة الخليل وكله لا يتجزأ.

وكان لعزالدين المناصرة وعي بقيمة التجنيس في القصيدة الجديدة، يساهم في إيقاعها ويحدث قيمة الزمن فيها كعنصر ناهض بالإيقاع. فاللفظة

بتجانسها تحدث إنتاجا لنفس الكمية الزمنية ويكون لها في المتلقي تأثير. ففي مقطوعة له بعنوان"**الحنين الذي يفلق البحر**"يقول:(شمسه)

| | |
|---|---|
| **ظلّ دمع الخليل يلاحقني في** | **ترافق حلمي كسوط ومثل الحنين إلى** |
| **المنافي/** | **الحور والزيزفون -هنا الرمل** |
| **والحنين الذي يفلق البحر** | **قولي متى تحدث الزلزلة** |
| **أمي حنانيك لا تقتليني** | **تمنحني قوة الطيران إلى الجلجلة** |
| **لقد طال عودي** | **مستعدا لموت يفاجئني لصليب جديد** |
| **لأنّ الحدود** | **لنفي جديد ويا من نفيت ويا من رحلت وحيدا** |
| **لأنّ السدود** | **بليل القطارات ليل المحطات إن الخليل** |
| **لأنّ المطارات** | |

نواجه في هذه **"اللوحة"** الشعرية جانبا أثيلا من التأكيد على صيغة زمنية معينة يقيمها هذا البعد من التّجانس بين جملة ألفاظ: **"الحدود"/"السّدود" -"ليل القطارات"/"ليل المحطّات" -"الجلجلة"/"الزّلزلة" -"الحنين"/ "حناكيك" / "الحنين"**.

إنّ هذا التجانس وإنْ كان غير تامّ فانّه يعكس وزنا وصيغة متماثلتين مما يكتسب قيمة زمنية واحدة لنفس اللفظتين المتجانستين فيبعث في المقطوعة مظهرا من التناغم، تناغم يتولّد من ذكر نفس الحروف أو من تجاورهما في المخرج. ولهذا التجانس أهمّيّته على المستوى الدلالي لاسيّما أنّ **"الحنين"** الذي يتجاوز **"الحدود"** و**"السدود"** يتحدى الموت والصلب سؤالا عن **"الزلزلة"**. فتتعلق **"الجلجلة"** بالطيران وعسف الرمل استعدادا **"للزلزلة"**. وقد شقها الحنين واخترق المقطوعة من عنوانها -الذي يمثل نصا صغيرا ينفتح على نصّ كبير- إلى نهايتها. فيتعانق اللفظ بمعناه والتجنيس على مستوى اللفظ تعضده الدلالة

فيكتسب قيمة في النص. ومن التجنيس الحامل للدلالة والشكل الموسيقي الذي تسوقه كمّيّة زمنيّة تعيدها نفس اللفظة قوله:( لهسم)

| | |
|---|---|
| **حتما سوف تحبك أشجار** | **الأحمر شارات النصر الحمراء** |
| **الليمون الممتد على الساحل** | **الأبيض قلبي المدفون على مدخل قريتنا** |
| **والساحل علم كالقوس الزاهي** | **الحمراء** |
| **المنشور** | **الأسود زمن الأعداء** |
| **الأصفر حبّات الزعرور** | **الأزرق يمتد إلى غزّة حتى عيني جفرا الزرقاء** |

فقد ورد التجنيس بين **الساحل** مكانا تمتد عليه أشجار الليمون و**الساحل** قوسا تختلط فيه الألوان وبين الساحليْن شَبَهٌ في الدلالة يُحْييه الواقع المعيش وفي الوقع الموسيقي تحييه غنائيّة ووزن مخصوصان. وربّما زاد هذه الظاهرة أهمّيّة قوله(□سم): **وما رميت إذ رميت**

**ولكن الطفل رمى**

**حجرا في وجه الجندي**

فأقام التجنيس في هذه الأسطر وزنا مخصوصا تقيمه لفظة **"رمى"** لتعطي حسّا بالرمي إنْ حجرا أو لفظا. وتحيل بوقع مردّه إلى **"رميت"** المكرّرة في سطر واحد وهو ما سيحيلنا إلى ظاهرة أخرى لها أهمّيّتها على مستوى بحثنا إذ تعكس جماليّة للزمن بتكرار نفس اللفظة أو العبارة .

**و -التّكرار:**

قد يكون **"التكرار"** ظاهرة من مجريات التجنيس، كثر وجودها في الشعر العربيّ(□سم) وله مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها يجري في الألفاظ والتعابير وقلّما يكون في المعاني. وكان التكرار حمّال دلالات مختلفة يوجّهها غرض القصيدة وموضوعها. لكن حضوره لم يتخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا وربما عدّ لونا من ألوان التجديد في الشعر لاحتوائه البعد الإيقاعي

المخصوص بوجود نفس الكمية للمكرّر في أكثر من موقع في القصيدة. فيحمّل النص طاقات إيقاعيّة وإيحائيّة تعبيريّة وبهذه الإمكانات يغني المعنى ويدعمه والتكرار يجري في اللفظ أو الحرف أو التركيب. ولعلّ أبسط ألوان التكرار، تكرار اللفظ إذ الكلمة ما هي إلا كمّيّة صوتيّة تتكوّن من جملة من الوحدات الدنيا/الحروف التي تخرج متتالية، خطّية فتحتلّ حيّزا زمنيّا محدّدا. وبتكرارها يتكرّر نفس الحيّز الزمنيّ فتعكس تصرّف الشاعر في الأمداء الزمنيّة تصرّفا مخصوصا يسدّ فراغات الوزن الإطار.(لحشم) وبتصفحنا **"لجفرا"** نلحظ أنّ التكرار يرد في مواقع مختلفة من القصيدة: في أوّل السطر أو يخترق النصّ كاملا فيبعث فيه وحدة وتناغما أو داخل السطر الواحد فيبعث تجانسا يشدّ السامع ويؤثر فيه. وبقراءة مدوّنة **"جفرا"** نجد هذه التمظهرات مختلفة. وحول التكرار في أوّل السطر نجد قوله:(□شم)

| | |
|---|---|
| **ليلا آتيك** | **وليلا في حلمي أسري نحو كرومك** |
| **وليلا أغويك** | **ليلا أسري نحو شعابك** |
| **وليلا تجرحني رضاك** | **كالصلّ الأرقط أنساب على الطرقات** |
| **وليلا أبكيك** | **الرمليّة اترك آثاري وأموت** |

تتكرر كلمة **"ليلا"** ستّ مرّات في بداية السطر الشعريّ فتساهم في إضفاء جوّ موسيقيّ شأن كلمة **"حزنك"** في قوله:(برشم)

| | |
|---|---|
| **قالت إني من هذا اليوم أخاف** | **حزنك لهب شفاف** |
| **حزنك مشروع لكن البحر جميل جدا** | **قالت إني من هذا اليوم أخاف** |
| **حزنك رؤيا لن تحدث** | |

إنّ لفي تكرار كلمة **"ليلا"** أو كلمة **"حزنك"** دفعا للقصيدة إلى الأمام لتستحوذ الكلمة على نفس الحيّز الزمنيّ فيسهّل ولوج السطر الشعريّ نفس المتلقي. وإعادة نفس الكميّة الصوتيّة ومنها الكمّيّة الوقتيّة فيه نهوض بإيقاع

القصيدة وتهيئة الجو الموسيقي له. وهذا البعد الزمني في الإيقاع تعضده دلالة يحدّدها التمظهر الزمني **"ليلا"** لما لليل من قداسة فيه الغزو والوحدة والبكاء والحلم فكانت اللفظة المكررة **"ليلا"** وثيقة الارتباط بمعنى النص. أو ما تحمله كلمة **"الحزن"** من دلالة يفرضها السياق المتراصّ بالكلمات فيكتسب الحزن معنى جديدا أن يكون رؤيا وحلما صعب حدوثه لكن جمال البحر يرفضه. وقد يكثر التكرار لا في بداية الأسطر بل في حشْوها كما في المقطع الموالي[ ترشم]:

| | |
|---|---|
| **ليلا كلمتك، ليلا قربت البحر إلى** | **مدن النار ولا ترتحلين أيا جفرا من** |
| **الجبل وصالحت الشوك مع السوسن** | **منفاك** |
| **والحرص[ يرشم] الليلي** | **ولا أنتقل إلى منفاك** |
| **مع الشعب المنتظر برابرة يأتون من** | **وكيف أصالح منفاي ومنفاك مع** |
| **البحر** | **المدن الخضراء** |
| **يأتون من الرمل ويأتون من النفط** | **اللآئي نعشق، والمدن الخضراء اللآئي** |
| **ويأتون** | **نعشق** |
| **ليلا أشتاقك: لا تنتقل المدن الخضراء** | **يشنقها الحرس الأزرق، يحرسها** |
| **إلى** | **الذهب، النفط، الياقوت** |

فتتكرر نفس اللفظة ثلاث مرات داخل السطر الواحد **"يأتون من الرمل ويأتون من النفط ويأتون"** فتعطي حشو السطر جوا موسيقيا يتناغم مع الانتظار، وما يقابل فعل الإتيان فعل الانتظار وكذلك كانت **"جفرا"** في الانتظار ويدعم هذا المعنى تكرار لفظة **"المنفى"** أربع مرات و**"المدن الخضراء"** أربع مرات فيكتسب النص إيقاعه من جانب ودلالته من جانب آخر فيتلازمان ليعطياه نسيجا من الموسيقى والمعنى. وتتكرر لفظة **"يأتون"**[سمشم] مرة أخرى في المجموعة لتخترق المدوّنة كاملة، فتحمل -شأن كل الألفاظ المكرّرة- حيّزا زمنيّا معيّنا وبتكرارها يتكرّر نفس الوقت فيحدث جوّا موسيقيّا حينها نلحظ نهوض الزمن

بإيقاع القصيدة وتكتسب الكلمة أهمّيّة بإمكاناتها الدلاليّة وبتكرارها في النصّ وبإيقاعها. ويتعدّى تكرار اللفظ بداية كل سطر أو حشو الأسطر إلى اختراق نسيج القصيدة فيقيم لها جوّا موسيقيّا حافلا بالشوق والاستعذاب كما هو الشأن في قصيدة **"جفرا"**(شمشم). إذ تتكرّر لفظة **"جفرا"** (سبعا وثلاثين مرة) فتخترق النصّ كله لتبعث فيه حسّا دراميّا.فتكون اللفظة مقيمة لإيقاع قصيدة كاملة فتجمع شتاتها وتجعل من إيقاعها كلاّ لا يتجزّأ رغم طول القصيدة(تسعة وعشرون ومائة سطر). حينها تكون اللفظة محور أقسامها وعماد إيقاعها وأساس معناها. ويكون تكرارها بوعي من الشاعر والغرض منها دراميّ يتعلّق بهيكل القصيدة العامّ. إذ تتراوح بين الغياب يجسّدها ضمير الغائب المفرد "**من لم يعشق جفرا**"( لهشم). والحضور كمنادى قريب "**من أجلك يا جفرا**"(□شم) ثم يعود إلى الغائب و"**لجفرا المخطوفة عند الحاجز**"(□شم). لينتهي في السطرين الأخيرين إلى النداء الأخير( لح لـ).

**"وأبو الليل الأخضر من أجلك يا جفرا**

**يقذف طلقته... ويموت"**

وبه ينغلق النصّ ليصير الموت نقطة احتكام القصيدة إلى الدائرية، به تنفتح وبه تنغلق لتعكس توجها دراميا يولّد إيقاعا ينهض عن تكرار العنوان **"جفرا"** داخل النص بل تَعَدَّتْهُ إلى المجموعة. وقد عكس هذا التكرار بعدا دراميا حفلت به القصيدة وعضدته غنائية يقيمها السماع والزمن في تعاود نفس الكمية الوقتية. ولفظة **"أغنّي"** التي أعيدت (عشرين مرة) في النص ممّا يفي بالتشوّق والاستعذاب الذي كثيرا ما وُجِدَ في النسيب(□ لـ) فامتزج في النص الغنائي بالدرامي وحوار الإيقاعيّ بالدلاليّ ويجمع بينهما نهوض الزمن بالإيقاع راصدا مجريات أحداث النصّ ليبعث فيه جماليته.

ولا يقف التكرار عند الكلمة ليتعدّى إلى تكرار التركيب والعبارة. وأهمّيّته تفوق أهمّيّة تكرار الكلمة نظرا للحيّز الزمنيّ الذي يحتلّه سواء في السطر الواحد أو القصيدة وفق بحثنا في مسألة نهوض الزمن بالإيقاع فإنّ التركيب يكتسي مأخذا مهمّا باعتباره تعاودا لحيّز زمنيّ طويل الأمد فيكون مأتى من مآتي الإيقاع بتعاود نفس الحيّز الزمنيّ في القصيدة فيخلق ضربا من الانضباط الوزني وبقراءتنا جملة من التراكيب المكررة في **"جفرا"** قراءة عروضية نستشف الدور المهمّ الذي يقوم به التركيب:

**من لم يعشق جفرا** فعلن فعلن فعلن

**من لم يعرف جفرا** فعلن فعلن فعلن

هذا التركيب يقوم على ثلاث تفعيلات (فعلن، فعلن، فعلن) ويعاد في القصيدة (سبع مرات) وأهميته تكون على مستويين: في السطر الشعري له بعده الإيقاعي وفي النصّ عموما يعطي مجالا أبعد للتجاوب الصوتي إذ يساهم في تطور الحدث الشعري بل ويضبط مقاطعه في تسلسل منطقي. وكذلك الشأن في التركيب التالي **"تتصاعد أغنيتي"** الذي يتكرّر ثلاث مرات:

**تتصاعد أغنيتي عبر سهوب زرقاء وكان جراد ...** (السطر17)

**تتصاعد أغنيتي خضراء وحمراء الأخضر يولد ...**(السطر21)

**تتصاعد أغنيتي ويهون الموت ... وأغنيتي ...**(السطر26)

يعاد هذا المقطع ثلاث مرات فيعطي هيكلها العامّ بناء محكما تعضده القراءة العروضيّة حيث يقوم على تفعيلة بحر المحدث **(فعلن)** وقد تلتزم بعض الأسطر من بدايتها إلى نهايتها بنفس التفعيلة أو إحدى مبدلاتها وبذلك يكون التعاود التركيبي خالقا لضرب من التتالي المقطعي يوهم بالتوازن أو التماثل بين الأسطر وإنْ اختلفت.

والتركيب قد يُعاد تامّا دون تغيير شأن ما كنّا في صدد تحليله فيُعدّ ترديدا ويصوّر معنى شعريّا واحدا قوامه تصاعد الأغنية. وقد تُعادُ بنيتُه العامّة مع تنويع محتوياته فيعد تقطيعا.

إنّ أهمّ ما يسم التكرار في القصيدة الحيّز الزمنيّ الذي يحتلّه في السطر الشعريّ. وما تعاود الكمّيّة الزمنيّة بذاتها إلاّ إيحاء بأنّ الزمن (كميات متوزعة) ينهض بإيقاع قصيدة غابت فيها الأوزان والتفعيلات وإنْ حضرت فتشي بقيمة الزمن. ومن ثمة نخلص إلى أنّ الإيقاع لا يقف عند أوزان الخليل والتفعيلات وإنما ذلك ما هو إلاّ تمظهر من تمظهرات الإيقاع في النصّ الشعريّ.

ونخلص من قراءة الزمن إيقاعا إلى مجموعة من النتائج نجملها في مستويات أربعة:

أولا: إن جملة الخصائص التي قامت عليها الدراسة من نوعيّة البحور المستخدمة والتجنيس والتزحيف والمقاربة الموسيقية وطيدة الصلة بالمعنى الشعري المركزي الذي ينطق عنه النص الشعري وربما نطقت هذه الخصائص الإيقاعية بمضمون النص.

ثانيا: تشي قراءة الزمن من هذا المنظور بالفرق بين الإيقاع والوزن. فالوزن تمظهر من تمظهرات الإيقاع. ونغمية الإيقاع يتجاوز مأتاها الوزن إلى جملة الخصائص التي ذكرنا بعضها ولعلّ قراءة الزمن من منظور النظام الوقتي قد أفادتنا في تعيين جملة من خصائص الإيقاع التي تتجاوز مجرّد الوزن.

ثالثا: قيمة الزمن، باعتباره نظاما في رصد إيقاع النص الشعري، إذ غدا محددا لعناصره معينا لجملة من مظاهره.

رابعا: إنّ الزمن، وإنْ تشكّل حسب قراءتنا في جملة من الظواهر كالتكرار للفظة أو العبارة أو الوزن الخليلي وفي التزحيف وفي المقاربة

الموسيقية، فإنه الجامع بين مختلف هذه التشكّلات بل هو العنصر المدعّم للقول فيها بتعاود كمّيّات وقتيّة معيّنة.

### 5 -جمالية الزمن لغة:

نفهم الزمن لغة موصولا بالفعل من جهة وموصولا بالجملة وصياغتها من جانب ثان. وتبعا لهذا الاتصال يتحدّد دور الزمن في النهوض ببناء النصّ الشعريّ على مستوى اللغة. والزمن الذي يُفْهمُ من صيغ الفعل[بر لم] والجملة نوعان زمن صرفي وزمن إعرابي انطلاقا من زمن الحاضر **[الآن]** وزمن اللغة لا يكون اعتباطيا بل يتماشى مع دلالة النص وملاءمة لإيقاعه حينها يكون النصّ الشعريّ كلاّ متكاملا تتعانق عناصره نهوضا بجماليّته. والأزمنة في اللغة تنطلق من الحاضر لتتعيّن كماض وحاضر ومستقبل وربّما كان لاقترانها بالزمان أثر على هذا التقسيم يقول ابن يعيش "**لمّا كانت الأفعال مسابقة للزمان والزمان من مقوّمات الأفعال توجد عند وجوده وتتعدم عند عدمه انقسمت بأقسام الزمان ولما كان الزمان ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل وذلك من قبل أن الأزمنة حركات الفلك فمنها حركة مضت ومنها حركة لم تأت... ومنها حركة تفصل بين الماضية والآتية كانت الأفعال كذلك ماض ومستقبل وحاضر**"[تر لم] فالماضي يدلّ على الحدث المنقضي بالنظر إلى زمن تلفظه وقد سُمّي ماضيا حسب أبي سعيد المؤدب لأنه مفروغ منه ولوقوعه في الزمن الماضي[بر لم]. والحاضر كثيرا ما اقترن حدث فعله بالآن والحاضر ويعبّر عنه بالمضارع. أمّا المستقبل فهو بَعْدَ الآن وهو ما يمكن أن يقع فيما بعد ويعبّر عنه بأفعال المضارع مسبوقة بأدوات التنفيس والتسويف والأمر الذي يطلب به الفعل من المخاطب[سمه لم]. غير أنّ هذه الأزمنة الثلاثة الصرفيّة الناطق بحملها الفعل لا تفي بسياق النصّ أو الجملة فتتجاوز زمنيّتها لتفيد دلالة أزمنة نحويّة. إذ نكتشف الأزمنة الصرفيّة من صيغة الفعل مستقلا[شمه لم] والنحويّة من سياق الجملة تامّة.

هذا المدخل سنفيد منه في كيفيّة نهوض الزمن اللغويّ بالنصّ الشعريّ حيث لا يقف عند حدود اللغة بل يحمل دلالة النصّ وينطق بمحتواه وبمقاربة نصّ المناصرة نجد الدلالة متحكّمة في زمنه اللغوي بل لا يحمل معناها إلاّ بمعاضدة زمن معيّن. فالدلالة والزمن اللغوي متعاضدان إذا أَخلّ بطرف اختلّ الثاني. ولو استقرأنا دلالة الماضي لوجدناها تروي حدثا مضى إمّا استحضارا لذكرى أو تحسّرا على لحظة لن تُعادَ يقول المناصرة[٢]:

**وعادت عندليب الصباح مع غروب الشمس**

**ممزقة الأثداء –واحسرتاه**

**ولكن شامخة الرأس**

تدور أحداث النص في زمن الماضي (عادت)، في زمن يكاد يكون محدّدا تحديدا دقيقا **"مع غروب الشمس"** ولا جدال في أنّ الماضي قد يفيد الحسرة على حدث وقع شأن هذا المعنى الشعري وقد أردفته كلمة **"واحسرتاه"**.

إنّ معنى التحسّر والتألم تعضده في هذا المقول الزمنيّة اللغويّة فيتعاضدا لتشترك مقوّمات النصّ في إفادة المعنى الشعري إذْ لوْ اعتمد الشاعر زمن المستقبل أو الحاضر فلن تفيد معنى القول المرجوّ بل تختلّ هيكلة النصّ(اقصد بهيكلة النصّ اتّحاد كلّ المقوّمات: إيقاع –لغة– دلالة في النهوض بالنصّ الشعريّ) ويقول[٣]:

| | |
|---|---|
| **كان عليه السلام** | **ويضرب البحر** |
| **يحب البحر الأحمر** | **صرخ البحر: أخ أخ** |
| **مع هذا أوصاه الرب** | **وانشق إلى نصفين** |
| **أن يحمل عصاه** | |

يحمل هذا النص معنى دينيّا ورد في الكتاب المقدّس، في سفر الخروج وفي القرآن[٣] وحضوره الدينيّ حمّال عنصر قصصيّ حدث في الماضي.

وحضوره في النصّ الشعريّ لم يكنْ لمجرّد السرد فحسب بل تأطيرا للنصّ وإعطائه منحى يجسّد المعنى ويعبّر عن الراهن. فكان الماضي زمنا ينطق بما حدث فعلا وتؤكده الأديان وفي النصّ حدث المعنى في الماضي: "**وحدثت الحركة التصحيحيّة الأولى**

**بفضل عليه السلام**

**وعليه السلام"**

في "**بلاد الكنعانيين**" تقابل عليهما السلام ليقوما بالحركة التصحيحية الأولى وحضرا في نص المناصرة لينزلاه في ما خلد من النصوص ويبعثا فيه معنى شعريا ينطق به حضور الزمن الماضي دالا على الحاضر معبرا عن الواقع وعما يخالج الذات الفلسطينية من عذابات المنفى والذكرى والألم وحوار الأمل. فالماضي يتعلّق بحدث مرّ ووقع في غياهب الزمن وكما عبّر عن معاني الحسرة والتأمّل عبّر عن الذكرى. والذكرى لا تكون إلاّ لما مضى يقول:(لح□)

| | |
|---|---|
| "**جفرا أذكرها في الوادي تحمل جرتها، أذكرها...** | **أسمر بين زهيرات الوديان ثغاء يملأ قلبي الآن** |
| **تطلع في الباص وأذكرها ترعى الماعز،** | **هنا في المنفى عشقا للموت المقبل،** |
| **آه الماعز** | **أقبل نحو الموت"** |

إنّ الذكرى تعود حتما على ما مضى فحالة الشاعر[**الآن**] تبعث فيها ذكرى أحداث الماضي عشقا مخصوصا "**للموت**" يدعمه هذا البعد المكاني بين "**الوادي**" في الماضي والمنفى في الحاضر/الآن. والحديث عن الذكرى غور في الماضي ويكتسب قيمته من الحاضر عودا على بدء. كأن يقول(□□):

**التركة.**
**أطلعني أبي على وصيّته لنا**
**كان نصيبي منها ....أيّها السيّد**

**رسالة، تتنبّأ لي بمنفى جديد**
**منفى جديد. أيّها السيّد**

وانطلاقا من التركة/ الميراث يتعيّن شيء من الماضي ليتحاور مع الحاضر **(أيّها السيّد)** كخطاب مباشر يستدعي الحضور الآنيّ الذي يبقى واصلا بين ماض **"أطلعني"** ومستقبل **"تتنبأ لي"**. فدلالة النصّ تحتّم الغور في الماضي حديثا عن التركة وخطابا مباشرا آنيا ومستقبل غامض يقوم على النبوءة حول منفى جديد. ويتلوّن الزمن وفق المعنى الشعريّ فيمرّ بخطّه المتتالي ليرتسم ارتباط النص الشعري بالتركيبة اللغوية زمنيا.

أمَا الحاضر فقد عبَر عنه بصيغة الفعل صرفيّا والسياق الأعرابيّ نحويّا. ولعلّه الزمن الذي اتخذته القصيدة الجديدة سبيلا حسب محمد علي اليوسفي حتى تتمكّن من الإيحاء بأنّ الزمن الذي تتحرّك فيه يتّسم بالديمومة( بر□) وجعل الماضي والمستقبل موظّفين لخدمة الحاضر يقول:( تر□)

**ترسلني "جفرا" للموت ...ومن أجلك يا جفرا**
**تتصاعد أغنيتي ويهون الموت...وأغنيتي:**

**يا جفرا أين ستأخذني عيناك من الأحراش**
**إلى الوادي من مدن الذبح إلى بيروت**

يحرّك القصيدةَ الجديدةَ هوَسُ الثورة والتمرّد والرغبة في تحقيق الوجود الدائم. لذلك كانت كما يراها اليوسفي مأخوذة بكسر مساحة الزمن الموضوعي فتخلق زمنها الخاص حتى ترتقي إلى مستوى الأسطورة فتضمن لنفسها الإفلات من شروط الزمن وتدخل مملكة الخلود. فعدّ إفلاتها منشرط الزمن حتى تمارس فعلها في التاريخ ومرد ذلك إلى محاكاتها للأسطورة( بر□). والدائم مسكون بفعل الحاضر ومجبول على تواتر لغة الحاضر متى نطقت ولعل ذلك مسلك تدعمه الغنائية. والشاهد المذكور يحضر فيه السعي إلى الديمومة

بتكثيف أفعال المضارع **"ترسلني/ تتصاعد/ يهون"** وابتغاء الغنائية: **"تتصاعد أغنيتي"** فكان لهذين النّهجيْن ضرورة في استعمال الزمن الحاضر. ولعلّ النبرة الرؤياوية، التي تسعى إلى بلوغ غياهب الفضاءات البعيدة، تستلزم استخدام المضارع باعتباره الزمن الذي يصوغ هذه الفكرة ويدعمها يقول:(سمل)

**"تتصاعد أغنيتي عبر سهوب زرقاء."**

إنّ **"السهوب"** تعني الامتداد والفضاءات البعيدة واللون الأزرق دليل على الابتعاد والفعل **"تتصاعد"** له محمول زمن الحاضر ويدلّ على الحركة إلى أعلى فاتّحدت بذلك النبرة الرؤياوية في المعنى مع الزمن المضارع في اللغة. ومن ثمة نخلص إلى أنّ اختيار زمن معيّن مردّه إلى رؤية مخصوصة يرسمها الشاعر ويطمح إلى خطها. ولعلّ قوامها الهوس بخرق قوانين النص السائدة ونواميس الواقع وهذا الهوس بكل ما فيه من جدة وتمرد يفتحنا على زمن المستقبل حملا للدلالة وترسيخا للتجديد.

وأما المستقبل في اللغة فقد يعبّر عنه بالمضارع مسبوقا بأدوات التسويف أو التنفيس أو يعبّر عنه بالأمر. يقول المناصرة:(شمل) **لا تغازلي البحر... حتى أعود**
**أطيلي ضفائرك حتى أحبّك أكثر**

يعبّر الأمر عن المستقبل باعتباره طلبا للقيام بالفعل بعد زمن التلفظ. والمستقبل زمن فيه مدعاة للنذر والوعد وكذلك كان القول **"حتى أحبك أكثر"** ومن ثمة كان الوعد متماشيا مع الأمر **"أطيلي"** تماهيا مع الموعود زمنيا. فكان الزمن اللغوي وحسن صياغته ناهضا بالمعنى الشعري ولعل ذلك ما يدعمه قوله انتظارا:(ربل)

| | |
|---|---|
| **أستند إلى حائط الشارع ك«...»** | **والله العظيم الذي تؤمنين به يا جفرا** |
| **مدّعيًا أنّني أنتظر التّرام** | **إنّني لا أعرف** |
| **وأنا أنتظر حيفا** | **ولا أنت يا جفرا** |
| **تمرّلا تمرّ** | **ولا هم يعرفون.** |

يشكّل عدم المعرفة والتوتر بين النفي والإثبات للمجهول، والانتظار المعنى الشعري في هذا النص وهو معنى يكاد يكون غيبيا مكتنفا بالغموض لذلك لم يكن غير المستقبل زمنا لغويا كفيلا بالتعبير عنه وإن لم يكن بصيغ تفيد المستقبل فإن من الأفعال في المضارع ما يعمل دلالة المستقبل ك " أنا أنتظر ".

ومن الدلالات التي تستدعي المستقبل دلالة الثورة إذ يقول:(□□)

| | |
|---|---|
| **اسمعي يتها الثورة الواعدة** | **من أجل ظفر الخليل** |
| **إنني أستغيث... لكي تسمعي** | **وهل يا بلادي اسكتي لا أريدك أن تخدعي** |
| **هل تغني الثعالب شيئا مريحا** | **أنت وحدك...؟** |
| **وهل من يقول الخليل كمن ينزف الدمع والدم** | |

يكسب الشاعر الثورة بعدا إنسانيا، تسمع وبها يستغاث. ويقرنها في الخطاب بالبلاد "**اسمعي يتها الثورة**" و"**اسكتي يا بلادي**". وتلاوين المستقبل تستبان من هذا الأمر "**اسمعي**" و"**اسكتي**".

والثورة لا يحمّلها المعنى الشعري زمنا مضى بل المستقبل يكفل تضميد جراح المنفيّ المغترب. صوت الشاعر يغتصب الكلمات ويحبلها بالمعاني ويعضدها بالاستعمال المخصوص للزمن اللغوي لذلك كان زمن المستقبل ضرورة في المعنى الشعري.

ويدعم هذا المعنى الشعري خاتمة المجموعة الحبلى بالحسّ الثوريّ والانتفاضة الدائمة يقول:(□□)

| | |
|---|---|
| **فاحمل أحجارك يا وطني واهجم** | **الحجر من الأرض... ولا يفنى** |
| **لا تخش غبارهم الذري** | **الحجر سلام الأرض** |
| **المطر من البحر ويعود إلى البحر** | **الحجر قصيدتنا** |

اكتسب **"الحجر"** معناه من الزمن الواقعي المعيش فكان رمزا للثورة والتمرد والانتفاضة. وغطّى هذا المعنى الشعري التجربة الشعرية الفلسطينية وشعر المقاومة بصفة خاصة.

وهذا المعنى الثوري يقترن بالمستقبل احتكاما إلى منطلقين أوّلهما أن المعنى الشعري كان ختاما للمجموعة فكانت وصيّة للآتي من التاريخ. وثانيهما استعمال أفعال تفيد المستقبل كالأمر **"احمل"** و**"اهجم"** والنهي **"لا تخش"** ودلالة المضارع **"لا يغني"**.

إنّ الزّمن اللغوي وإن تفرق بين ماض وحاضرٍ ومستقبل يستلزمه المعنى في النص الشعري يكثف فيه الإيحاء ويقوّي اللفظة الشعرية ومن ثمّة تبرز جمالية الزمن اللغوي باعتباره عنصرا خادما في النّهوض بالنص ودرجةً تعبيرية للشّاعر.

**<u>الفصل الثالث: جمالية الزمن في النص الشعري دلالة:</u>**

أخذ الزمن في الشعر العربي مأخذا هاما، ولعلّه مثل قضيّة من قضاياه وربّما عاد ذلك إلى أن العلاقة بين الشاعر والزمن تستوي علاقة تفاعليّة يحكمها نحت ذات الشاعر أمام ظاهرة غريبة تتجسد في جملة من التلاوين المختلفة (مصائب، نوائب)[لج] وحياة المرء رهينة هذه الظروف وربّما عاد إلى أنّ الزمان يمثل الوجه والمرآة للشاعر والمجتمع وذلك لما فيه من وجوه اتصال بالحياة الاجتماعية والحضارة عموما. فهو ليس مجرّد أوقات وتعاقب لليل والنهار وإنّما هو أعمق من ذلك وأثرى. إنّه بعد من أبعاد الوجود المعقد. والزمن لشساعته تحدث فيه أشياء عديدة يصبح الإنسان من تلقائها مجرّد كائن في الديجور يعيش الضياع والوحدة والتلاشي...

إنّ الزمن بهذا المنحى بؤرة المعنى والدلالة. لذلك تجاوز بعده كإطار محايد وكيان فيزيائي كما تقبّلته العلوم وإنّما أضحى مكمن الشعريّة بل مكوّنا أساسيّا في العمليّة الإبداعيّة.

إلى هذا المنطلق نحتكم في تنزيل قراءتنا المهتمّة بإشكاليّة الزمن وجماليته في الشعر الحديث على المستوى الدلالي.

**أ -شعرية الزمان:**

إنّ الزمن لم يعد مجرّد خلفيّة تقع فيها الأحداث الدرامية وإنما هو عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني يشكل بعدا جماليا. ومقاربة قصائد "جفرا" للمناصرة تنزّل لنا العلاقة بين الشعريّة والزمان تنزيلا جماليا يتقصّى الجوانب التي تجعل من الزمان واقعيا في ظاهره لكنّه زمان شعري فني منخرط في الخلق الأدبي عموما. فتتعيّن لنا جماليّة الزمن زمنا واقعيا وزمنا شعريا.

– **الزمن الواقعي:** يعرف الزمن الواقعي عادة بصبغته المرجعية التي تنعطف أساسا على الواقع الحضاري. فتعطي النص واقعة تاريخيّة منها يستقي شعريته فتزيد الدلالة إيحاءً وربّما أجلت عن الكلمة غموضا وعن النص تخييله ليتجسد كحدث في التاريخ. يقول(□□):

| | |
|---|---|
| **سافرت جفرا إلى الكرمل** | **لتجلب لي سرّا** |
| **لماذا سافرت جفرا إلى الكرمل؟** | **مدفونا في حجارة 1948.** |
| **سافرت جفرا إلى الكرمل** | |

إنّ التاريخ الصريح، ثمان وأربعين وتسع مائة وألف (1948) حافل بأحداث استعمارية جرت في الشرق حول الانتداب والحرب العربيّة الصهيونية. فأكسب النصّ الشعريّ إيحاءً ينزل نظرتنا إلى النص الشعري تنزيلا خطيرا يقوم على فهم مخصوص لحال الشاعر وهو بين السؤال والجواب وما يعكسانه من توتّر واضطراب ليجد الحل في واقعة من التاريخ.

ومن الأحداث المذكورة أحداث مدرسة عين سارة الثانوية سنة ثلاث وستين وتسع مائة وألف (1963) حين هاجمها الإسرائيليون وذهب ضحيتها عديد الأطفال. وقد ورد هذا الحدث مرتين وأحال إليه إيماء عديد المرات. إذ يقول في موقع أول، قصيدة **"نشيد الكنعانيات"**( برﷺ)

| | |
|---|---|
| **في مدرسة عين سارة الثانوية** | **ظلت أمي المسكينة تسأل قوافل البدو** |
| **عام 1963** | **عن ابنها** |
| **كلّ شجرة سيف قاطع الحدّ** | **فقد أعلنوا الإضراب العام** |
| **كل دالية تظاهرة** | |

ويعيد الحديث عن هذه الأحداث في قصيدة **"لا تغازلوا الأشجار حتى نعود"** إذ يقول:( ترﷺ)

| | |
|---|---|
| **هرعت النساء إلى باب المدينة** | **وأنت تحبسين الدمع الممتد** |
| **ينتظرن تلاميذ المدارس** | **من شارع عين سارة إلى مرج بن عامر** |
| **في عام 1963** | **المرج الذي نعرفه في بطاقات السياحة** |

إنّ لفي ذكر أحداث تاريخية صريحة تأطيرا للنص الشعري حتى يتنزل في سياق مفهومي وشعري مخصوص، يغازل اللاوعي الجمعي في ذكره أحداثا تتجاوز البعد الذاتي إلى بعد أوسع وأشمل لأنه يهمّ الكلّ. وورود في النصّ يثريه ويعطيه الحسّ الشعري ّانطلاقا من البعد الواقعيّ العامّ. وذلك سرّ حضور هذه الأحداث وتكررها في النص وربما أثرت البعد الحماسي والزمن الملحمي كقوله في قصيدة **"وهل يبقى في المدينة حدائق"** في المقطوعة الثانية عشرة بعنوان **"في مدينة تتطق اللغة العربيّة"**( يرﷺ)

| | |
|---|---|
| **يا صباح الأعاصير والمودّات** | **عشرون فهدا وعشرون نمرا** |
| **عشرون نخلة مفعمة بالماء** | **عشرون سلاما عادلا** |
| **أحرقوها على الأعواد** | **عشرون قمرا** |
| **في آيار من عام 1978** | **رفعوا أصابعهم مهلّلين للموت** |
| **عشرون والدا وعشرون أمّا** | **ولم يحتجّ أحد** |

إنّ ذكر أحداث بهذه الكيفيّة متعلقة بوقائع لها مرجعيّتها في التاريخ يعنونها الشاعر ويقدمها في إطار شعريّ بتاريخها الصريح وأحداثها الواقعية الموجعة. يلتبس الواقعي بالشعري فيساهما في الرقي بالنص من جانب وتحريك ملكة التقبل من جانب ثان فتسهل العلاقة بين الباث والمتقبل.

ولعلّ ما يزيد النص شعرية الحديثُ عن أحداثٍ ذاتية متعلّقة بالشاعر ويكسبها بعدها الواقعي بذكره لتاريخ وقوعها كحديثه عن منفاه في قصيدة **"لا تغازلوا الأشجار حتى نعود"** يقول:(سم□)

| | |
|---|---|
| **في يوم كهذا** | **نحو قبو التعذيب الثوري** |
| **من شهر ديسمبر 1977** | **وغرغر الدم في فمي يا "جفرا"** |
| **كانوا يجرّونني بالسلاسل** | **والله لقد غرغر الدم** |

يوجّه الشاعر حديثه لـ**"جفرا"** فيناديها ويقسم لها ويذكر التاريخ دقيقا وكأنّه يسعى إلى إضفاء مسحة من الواقعية حتى يلقى التصديق وكأننا تجاوزنا النظرة التقليدية في أنّ **"أحسن الشعر أكذبه"** حتى نجد الشاعر المعاصر يذكر الأحداث صريحة واقعيّة مفعمة بالتأريخ لها، فكأن مباعث الشعريّة في النص قد استبدلت من سياق سعي الشاعر إلى إكساب التخييل بعدا واقعيا إلى سياق إكسابه الوقائع التاريخية بعدا تخييليا.

إنّ علاقة الزمن الواقعي بالتخييل مقامة على اللغة وفي اللغة. فذكْرُ أحداث واقعيّة إنّما مردّه إلى تحريك سواكن المتقبّل وجعل النصّ نابضا بظروف الواقع المعيش ومستجدّاته ولعلّه الأمر الذي يتّصل في علاقة ثانية بالزمن، علاقة بغير الزمن الواقعيّ حتى يكتسب النص بعده الشعريّ إذْ بين الشعر والتاريخ بؤرة شاسعة وإنْ استفادا من بعضهما بسعي من النص الشعري لاحتواء الموضوعات التاريخيّة: مواقع وتجارب حتى يضمن لنفسه الشمولية والديمومة والتجدّد فيحاكي التاريخ ويتخطّي الزمن ليكتسب الزمن كموضوع سمة تخييليّة إيحائيّة فنكون إزاء زمن ثان لا حضور له إلاّ في اللغة وباللغة هو الزمن الشعريّ.

– **الزمن الشعريّ**: يعرّف الزمن الشعريّ بكونه زمانا منساحا يبني مكوناته وخصائصه من اللغة وباللغة فهو بهذا المنحى – فضاء لفظي Espace verbale لا يوجد إلاّ من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المبدع بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدإ الزمان ذاته.(شم□)

وهذا النوع من الأزمنة يحتوي الفضاءات ولا يتعيّن تعيينا دقيقا بل يبقى فضفاضا مطلقا. وبإدراكنا سمة أنّ الشعر –والفن عموما– أهمّ ما يقوم به هو الإيهام بالواقع لأنّه يستعيده بطرائق فنّيّة مخصوصة فلا تكاد من تلقائها تطأ الواقع وتحلّ في تلافيه. لذلك سوف نحاول أن نلمّ بشتات الصورة العامة للزمن

التي قدمها عزالدين المناصرة حتى تبرز الدلالات التي حرص على إثارتها. يقول في **"وهل يبقى في المدينة حدائق أيها السيد"**(١٠)

**منذ ثلاثين سنة أيها السيّد**

**ونحن نستنفر القلب**

يُعَدُّ هذا الزمن شعريّا في مقابل الزمن القصصيّ يبيّن الأمد البعيد ومشقّة العيش **"استنفارا للقلب"** فأعطى الدلالة عنفا شديدا وصورة للمعاناة الأزليّة للشاعر وإن حدّد الزمن بثلاثين سنة. ربّما تحوّل الشاعر إلى الدقّة في التحديد فيحرص على ذكر الساعة والدقيقة لكنّه يبقيها إلى اللّبس ليعطيها المعنى الشعريّ المخصوص يقول في قصيدة **"لا تغازلوا الأشجار حتى نعود"** في مقطوعة **"استقبال القائد"**(١١)

| | |
|---|---|
| **"كم انتقدنا القائد معا أيّها الرفاق – ليلة الأمس** | **هل سأقول للقائد:** |
| **وإنْ أردتم الدقّة** | **كم أنت عظيم أيها القائد"** |
| **في الساعة السابعة والدقيقة العشرين** | |

ويزيد القول تأكيدا في نهاية المقطوعة:

| | |
|---|---|
| **ثم كيف سأشرح لزوجتي أيها الرفاق** | **وإنْ أردتم الدقّة** |
| **ما سمعته ليلة الأمس** | **في الساعة السابعة والدقيقة العشرين** |

إنّ لفي هذا التحديد بعدا شعريا يتأتّى من الجدل بين الإفصاح عن تاريخ دقيق والإيحاء بزمن مطلق **"ليلة الأمس"**. ومن ثمة يتأتىّ إبداع الشاعر لأنّ الزمن بقدر إطلاقيّته وإنفتاحيّته يستوعب جملة الدلالات والمعاني وحالات توتر الشاعر.

**2- -معاني الزمان:**

بقدر ما نسعى إلى تحديد مواضع الزمن الشعري نلفي مواقف شعرية من الزمن الذي تتجاذب أطرافه بين الحد والإطلاق إيهاما منّا بمعرفة الزمن لكن

السؤال حول الزمن لا يجد الإجابة عنه شأن القديس أغسطينيون الذي أشار إلى أنه يعرف الزمان ما لم يسأله أحد عنه ولكن متى سئل استبانت له استحالة معرفته.

وقد تجسّد الزمن في قصيدة المناصرة مرّا خسيسا يقول في مقطوعة **"الطواويس"** من قصيدة **"تبدأ الحرب أو تنتهي"**:(□□)

**قلبي امتلأ بالتوابيت، هيّا أتركوني**

**لهذا الزمن الخسيس**

يبدو الزمن خسيسا متربّصا بالشاعر الذي يتملّص من الجماعة ليستفرد بهذا الزمن ويحدث سجالا دائما تنحت منه الذات وكأنّ الصراع لا يكون إلا فرديّا، تمرّدا على نواميس الجماعة وتأكيدا على قدرة الفرد على المقاومة دفاعا عن **"جفرا"** رافعا شعاره : **لا تعتريني بالديجور**(لج لج□)

ولعلّ هذا السّجال الدائم مع الزمن يكتسب مرارة مبعثها الواقع المعيش من جانب وتوتّر الشاعر من جانب آخر، يقول في **"جفرا"**:

**زمن مرّ، جفرا كل مناديلك قبل الموت تجيء** ‖ **قهوتهم، والقتل شراب لياليهم**
**في بيروت الموت صلاة دائمة والقتل جريدتهم** ‖ **والقتل إذا جفّ الكأس مغنيهم**(□لج□)

إنّ الموت والقتل عمليّة دائمة في فلسطين بل الحال الدائمة مع كلّ وقت ولعلّه يكتسب قداسة **"صلاة دائمة"** واقترن الموت بالزمن، صباح مساء وليل نهار فهو الجريدة بإحالتها على اليوم والقهوة إحالة على الصباح والشراب إيحاء إلى الليل. فاقترن القتل بالزمن في كيفية الوقت ليعطي للزمن مفهوما جديدا هو زمن مرّ بكل ما في المرارة من إيحاء بمعاناة ومكابدة وتصوير فنّيّ رائع لواقع معيش.

إنّ الزمن يتحدد في هذا الشاهد باعتباره أوقاتا وظروفا معيّنة وواقعا معيشا. فنستنتج طريقة معيّنة في التعبير بتصرّف شعري (النص) في عنصر طبيعي (الزمن) ممّا يكسب القصيدة جملة من المعاني والدلالات بها تتحدد وإليها تومئ وعنها تكنّي.

إنّ دور الزمن في هذا المستوى بالذات يتحدّد باعتباره عنصرا ناهضا بالنص الشعري فيضفي عليه جمالية قولية، فالزمن بتعيّنه كفضاء قولي يكتسب مقوماته من اللغة يجعل القصيدة حبلى بالمواقف من الأحداث والوقائع وإنْ تلونت فإنّ جامعها الزمن.

إنّ الجمالية الزمنية وظيفة ينهض بها الزمن في النص الشعري على مستويات ثلاثة: (الإيقاع–اللغة–الدلالة). ويُعدُّ المعنى الشعري، الذي ينهض به النص ويدعم محموله / مضمونه لتحديد هذه الجماليّة ذا أهمية بالغة إذ يغدو متحكما في لغة النص وإيقاعه وإن عدّ الإيقاع بدوره لغة ودلالة. فللإيقاع محموله ومضمونه بل يجسد بدوره مضمونا. ولا تغفل عنا أهميّة الدلالة في النص أو الإيقاع ذلك الاتحاد بين مختلف مقومات النص (اللغة -الإيقاع–الدلالة) والوقوف على الفصل بينها غايته منهجية للوصول إلى مكمن الجماليّة في النصّ لأنّ النصّ كلٌّ لا يتجزّأ، تقيمه جملة العلاقات بين اللغة والإيقاع والمعنى وقراءتنا للزمن في النصّ الشعريّ تؤكّد هذه العلاقات وتشيح عن أهمّيّة الإيقاع واللغة وضرورة ترسب المعنى داخلهما.

والإيقاع بذلك لم يعد أقفاصا أو سلاسل ينكبّ داخلها النصّ بل صار ناطقا بدلالة حبلت بها القصيدة ممّا يجعله يختلف عن الاستعمال اللغويّ الذي ينضبط مع النسق العامّ للدلالة. فالأفعال في تصرّفها لا تتجاوز الدلالة. ومن ثمّة يتأتّى الاختلاف بين الإيقاع واللغة في النصّ الشعريّ انطلاقا من قراءة الزمن.

وانْعدّت اللغة من الظواهر المرصودة الأولى في الخطاب السردي وربما الشعري فإنّ الإيقاع يفوقها أهمية لحضوره الأكيد في الشعر وللعلاقة بينهما (الإيقاع–الشعر) فلم يخل الشعر يوما من الإيقاع وإن تنوّع، وفي تنوّعه تأكيد على أهميّة المعنى الذي يحمله.

***الإحالات:***

1- فصل كثيرا بين الشعر والدين خاصة. إذ كثيرا ما تبرأ الدين من الشعر في القرآن "الشعراء يتبعهم الغاوون" الشعراء 224. و"ما علمناه الشعر وما ينبغي له". يس 68، حتى صارت الآيتان بمثابة المثل السائر.

2-عزا لدين المناصرة "جفرا" دار التقدم للنشر والتوزيع ط2. تونس قرطاج 1983.

3- الطيب بن رجب- مقدمة مجموعة "جفرا" -."أبو الليل الأخضر "أبدا لجفرا" يغني" - ص 5 ص 16.

4- صدرت للشاعر جملة من المؤلفات في الشعر: يا عنب الخليل 1968/ الخروج من البحر الميت 1970/ قمر جرش كان حزينا 1974/ با جس أبو عطوان 1974/ لن يفهمني أحد غير الزيتون 1976/ جفرا 1981 وفي الدراسات: الفن التشكيلي الفلسطيني 1975/ السينما الصهيونية 1975/عشاق الرمل والمتاريس 1976/ (مذكرات عن الحرب الأهلية في لبنان). الدروز الفلسطينيون من سياسة فرق تسد البريطانية إلى سياسة حلف الدم الصهيونية 1980/ بيجماليون بين الحكيم وبرناردشو دراسة في الأدب المقارن 1969/ الأصل التراثي للأغنية الشعبية الفلسطينية "جفرا وياها الربع" قرية كويكات 1939- 1982.

5 -Bachelard (Gaston), Lautréamont, 2eme édition, Corti 1956

6-Isodore Ducasse (1846-1870).

7- باشلار (غاستون) جدلية الزمن ترجمة خليل أحمد خليل المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 1982 م / 1402 هـ.

8- ياكبسون (رومان) قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون المعرفة الأدبية ط1. 1988.

9- Poulet (Georges), études sur le temps humain, Plon 1952.

10- Vachon (André), Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel, Seuil 1965.

11- Durant (Gilbert), les structures anthropologique de l'imaginaire, série Bordas 1980.

12- Zink (Michel), La subjectivité littéraire, Presses Universitaires Françaises «série écriture» 1985.

13- Ricœur (Paul), Temps et récit, Tome1: 1983, Tome2: 1984, Tome3: Le temps raconté, Seuil 1985.

14- الصديقي(عبد اللطيف) الزمان أبعاده وبنيته. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1-1982.

15- الغيضاوي(علي)، جمالية الزمن في شعر الشابي، الحياة الثقافية مارس 1989. ص 121.

16- الغيضاوي(علي)، الإحساس بالزمان في الشعر العربي من الأصول إلى نهايى القرن الثاني للهجرة، (جزءان) منشورات كلية الآداب بمنوبة، 2000.

17- الملائكة (نازك) قضايا الشعر المعاصر دار العودة دار الثقافة بيروت 1986.

18- أبو ديب (كمال) البنية الإيقاعية للشعر العربي دار العلم للملايين بيروت ط2. ديسمبر 1982.
19- اليوسفي (لطفي) بنية الشعر العربي المعاصر دار سيراس للنشر ط 2. أفريل 1992.
20- العياشي (محمد) الكميات الإيقاعية والكميات اللفظية في الشعر العربي- المطبعة العصرية تونس 1987، ص 28.
21- نفسه، ص 29.
22- ابن رشيق- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل بيروت ط 5 – 1981 ص 137.
23- عدّ الطويل والبسيط من الأوزان الفخمة عليها تخاطب الملوك والرجز والهزج من بحور المواضيع الأخرى.
24- اعتبر لطفي اليوسفي التفعيلة وحدة ناتئة – المرجع المذكور ص 146.
25- نقصد التفعيلة بمعناها الخليلي ونعتمدها لتعيننا على رصد الأوزان المستخدمة ومدى التصرف فيها.
26- "جفرا" ص 23.
27- الخبن ظاهرة عروضية: (فعولن ← فاعلن).
28- ابن رشيق المرجع المذكور ص 137.
29- بحور الخليل مثلا، في البحث لم نتناول أهمية التفعيلة ودورها في الإيقاع وإنما كتمظهرا للزمن أو وحدة لتجلي الزمن على مستوى الإيقاع.
30- "جفرا"، ص 23-24.
31- نفسه ص 23.
32- "جفرا" ص 181.
33- الملائكة (نازك) المرجع المذكور، ص 290.
34- نفسه ص 281.
35- باشلار المرجع المذكور (فصل علامات الزمن)، ص 69.
36- استشهد به باشلار في جدلية الزمن، ص 71.
37- "جفرا" ص 24.
38- نفسه ص 23.
39- نفسه ص 24.
40- ابن رشيق المرجع المذكور، ص 89.

41- باشلار المرجع المذكور، ص 69.
42- "جفرا" ص 53. (قصيدة "كيف رقصت أم علي في عرس أسامة بن منفذ").
43- نفسه ص 23.
44- ضيف (شوقي) الفن ومذاهبه في الشعر العربي دار المعارف (مركز الدراسات الأدبية) ط 10 [د-ت].
45- ابن رشيق: "فالقبل بفتحتين إقبال سواد العين على الأنف أو مثل الحول، أو حسن منه، أو إقبال إحدى الحدقتين على الأخرى والفلج في الأسنان بفتحتين تباعد ما بين الثنايا والرباعيات وبابه طرب واللثغ أن يصير الرّاء لاما أو غينا أو السين تاء وبابه طرب أيضا" المرجع المذكور ص 139.
46- الملائكة (نازك) المرجع المذكور، ص 109.
47- نفسه ص 111.
48- "جفرا" – قصيدة" طفولة" ص 87.
49- الملائكة (نازك) المرجع المذكور ص 110.
50- "جفرا" ص 23.
51- الفاخوري (حنّا) تاريخ الأدب العربي – منشورات المكتبة البوليسية ط 12. 1987، ص 428.
52- ابن رشيق، ص 327: استشهد كثيرا في كل ظاهرة بقول البحتري وأبي نواس وابن هرمة وأبي تمام وابن الرومي وابن أبي سلمى.
53- كان الخطيب فيهم بليغا صاحب هامة يخطب بالمخاصر ويعتمد على الأرض بالقسيّ ويشير بالعصا والقنا.
54- يسميه ابن رشيق المحقّق ويسميه الجرجاني المستوفي – ابن رشيق المرجع المذكور ص 323.
55- يسميه ابن رشيق المضارعة ويسميه الجرجاني التجنيس الناقص – نفسه ص 325.
56-"جفرا" ص 178.
57- "جفرا" ص 161.
58- "جفرا" ص 196.
59- ابن رشيق المرجع المذكور ص 175.
60- الملائكة (نازك) المرجع المذكور ص 265.
61- "جفرا" ص 61.
62- "جفرا" ص 54
63- "جفرا" ص 75.

64- وردت بالصاد بدل السين.
65- نفسه ص 161.
66- نفسه ص 25-32 (القصيدة الأولى بنفس عنوان المجموعة، "جفرا" ).
67- "جفرا" ص 23.
68- نفسه ص 26.
69- نفسه ص 29.
70- نفسه ص 32.
71- ابن رشيق المرجع المذكور ص 131.
72- ابن جني- الخصائص- ج 3 تحقيق محمد علي النجار الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 3 1978. ص 118 "إن بناء الفعل يدل على زمنه".
73- ابن يعيش- شرح المفصّل – ج 7 عالم الكتب بيروت [ د-ت ]، ص 40.
74- المؤدب (ابن سعيد) دقائق التّصريف تحقيق أحمد ناجي القيسي مطبعة المجمع العلمي 1987 – ص 13.
75- التهانوي – الكشاف – ج 1 مكتبة لبنان ط 1. 1996. "الأمر ما يطلب به الفعل من الفاعل المخاطب".
76- سيبويه – الكتاب ج 1. تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الكتب العلمية بيروت [د- ت.] ص 12.
يقول "فأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولما يقع وما هو كائن لم ينقطع".
77- "جفرا"، ص 86.
78- نفسه ص 87.
79- وردت القصة في "سفر الخروج" أي خروج النبي ببني اسرائيل من مصر ووردت في القرآن (الشعراء).
80- "جفرا" ص 31.
81- نفسه ص 38.
82- اليوسفي (محمد علي) المرجع المذكور، ص 148.
83- "جفرا"، ص 26.
84- اليوسفي المرجع المذكور، ص 142.

85- "جفرا" ص 26.
86- نفسه ص 144.
87- نفسه ص 142.
88- "جفرا"، ص 180.
89- نفسه، ص 203.
90- كثيرا ما وقف الشاعر الجاهلي متسائلا أمام الزمن / الليل / الدهر ولعل تجربة الطلل خير دليل على علاقة الشاعر بالزمن في الحل والترحال والتذكر.
91- "جفرا" ص 194.
92- نفسه ص 46.
93- نفسه ص 128.
94- نفسه ص 91.
95- نفسه ص 135.
96- بحراوي (حسن) – بنية الشكل الروائي- ط 1- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1990 ص 31.
97- "جفرا" ص 97.
98- نفسه ص 136.
99- نفسه ص 180.
100- نفسه ص 108.
101- نفسه ص 25.