المنحى التواصلي وتمظهراته في شعر عز الدين المناصرة

Communicative Approach and its Representations in Izz al-Din al Manasarah Poetry.

أحمد سواري*

جامعة أصفهان-إيران ahmadsawari1981@gmail.com

حميد أحمديان

جامعة أصفهان-إيران ahmadian1776@yahoo.com

نرگس گنجي

جامعة أصفهان-إيران nargesganji@yahoo.com

تاريخ الإرسال:27-06-2020 تاريخ القبول:17-09-2020 تاريخ النشر:03-01-2021

ملخّص: حافظت تجربة المناصرة على نقطة متوازنة بين جمالية الشعر، ورسالته الجماهيرية. فكان التزامه بقضايا الوطن جعل أدبه لصيقا بالثقافة العامة لجمهوره العربي وحفل نصه الشعري بالجانب المحبب من الوسائل الفنية والجانب المعهود من الأساليب اللغوية التي أسهمت إسهاما كبيرا في توجيه القراءة وإقامة التواصل الأولي مع المتلقي العام. إن اتصال المناصرة بالواقع وتعبيره عنه ليس انعكاسا حرفيا له، وإن محاكاته للمألوف لا تعني إشباعا للوظيفة الإفهامية، بل العدول الفني عن ما هو مألوف في الواقع أو الأدب، من خلال شبكة من الانزياحات الفنية، منحت شعريته قدرة على تمثل حساسية العصر والرقي بالوعي الجمالي للمتلقي. وقد سعت هذه الورقة البحثية إلى دراسة هذا المنحى وبعض تجلياته في شعر المناصرة مثل؛ الحضور المميز للمكان الذي بات يمثل بؤرة للتشكيل الشعري، وتوظيف المحكي من اللغة، وتوظيف الأمثال والأغاني، والمفارقة الساخرة وكذلك الجانب التنغيمي.

كلمات مفتاحيّة: التواصل؛ الشعر الحديث؛ التلقي؛ الجمهور العام؛ عزالدين المناصرة.

---

* المؤلف المرسل.

Abstract: Izz al-Din al Manasarah is one of the poets who paid special attention to the communicative dimension of poetry. He established a balance between poetics and the audience of poetry. Because of his commitment to patriotic issues and addressing the concerns of the nation and the oppressed, his literature is often considered inseparable from the popular culture of the people, and a cry against the oppressors. Due to these facts, his discourse is full of linguistic and non-linguistic elements of popular heritage and those techniques that have been effective in the process of reading the work and communicating with the audience. This poetic approach has been reflected in the works of Al-Manasarah in several manifestations, the most important of which are: special illustration of the place, techniques such as the use of vernacular and the formalization of vernacular, the use of native proverbs and songs, enriching the work through ironic and humorous spirit, as well as rhythmic expression that is expressed through visual image and writing signs.

Keywords: Communication; Arabic Modern Poetry;Receiving Audience; Izz al-Din al Manasarah.

1-المقدمة: أعادت نظرية التلقي الاهتمام بالقارئ بوصفه طرفا جوهريا في عملية التواصل، فقد طرح إيزر مفهوم "القارئ الضمني" الذي جعله روبرت هولب مرادفا لـ"بنية التشويق"[1]وهي؛ "البنية المحببة والمستوى المعهود لدى المتلقي"[2]. فالأدب – حسب نظرية التلقي – ليس متعارضا مع الواقع؛ وإنما" وسيلة لإعلامنا بشيء ما عن الواقع"[3]عن طريق وضع القارئ " في موقف تواصل يشبّه بفعل التلفظ في نظرية الفعل الكلامي."[4]أما لغة الشعر فقد تمتلك خصوصية تجعلها بحاجة إلى مستوى ثقافي محدّد للتمكن من التواصل معها[5] فمن هنا يتضح لنا أن المستوى المعهود في النص الشعري والبنية المحببة لدى القارئ تسهم إسهاما مهما في توجيه القراءة ومواصلتها من قبل القارئ، التي قد تتعثر من دونها عملية التوصيل، ويعجز النص عن إثارة استجابة القارئ.

أما التحول الذي طال الحياة السياسية والاجتماعية في عصرنا الراهن والتأثر الشديد بالفكر والأدب الغربيين، وما أفرز عن ذلك من هجر لعمود الشعر العربي وتجاهل لخصوصية الثقافة العربية، قد أحدثت مجتمعة انقلابا في جماليات الشعر

وطبيعة العلاقة بين الشاعر وجمهوره. لأن عدول بعض رواد الحداثة إلى لغة الانفعال والمبالغة في الانزياح التركيبي والسير في متاهات التجريب قد باعدت الهوة بين الشعر وجمهوره، وباتت الرسالة في النص الشعري مهددة بالانغلاق، بحيث يصبح تداولها حصرا على منشئها ويصبح النص معزولا غريبا على الذوق العام.[6]وكان قد فطن طه حسين لهذه المعضلة ودعا الشعراء إلى الاتزان بين الاسترفاد الأجنبي والثقافة القومية، في قوله: " أخوف ما أخافه أن تلهينا الثقافة الأوروبية عن الثقافة المصرية والعربية.... ولكن من الحق علينا ألا نفني أنفسنا فيها".[7]

غير أن هذه لم تكن سمة غالبة على الشعر الحديث، فثمة شعريات قد أولت الجانب التواصلي أهمية كبرى وجارت الشارع بقضاياه وتمثلت الحساسية الجمالية لأبناء المجتمع. فتمكنت بذلك من إعادة الأدب إلى قاعدته الجماهيرية بفضل اعتماد الشعراء على بنى معهودة وأساليب محببة لدى الجمهور، واهتمامهم بالقضايا العامة. فكان لشعراء الواقعية الحديثة السبق في تمثل المنحى التواصلي وكان عزالدين المناصرة أحدهم حيث حافظ على نقطة متوازنة بين جمالية الشعر، ورسالته الجماهيرية.

أما الورقة البحثية التي بين يدي القارئ فجاءت لتعالج جوانب من هذه البنية المحببة في نص الشاعر، ومناقشة الآلية؛ التي يُمكنها التكفّل بإعادة الحميمية بين الشعر العربي الحديث والقارئ العام من خلال الإجابة على سؤالين: أولا: كيف تجلت بنية التشويق في النص الشعري لعزالدين المناصرة؟ ثانيا: ما هي الوسائل التي اعتمدها الشاعر لتحقيق المنحى التواصلي لنصه الشعري؟

لم يعدم ميدان البحث العربي محاولات خاضت في هذا المضمار. فقد سبقنا إليه الباحث عبد الغني حسني في كتاب عنوانه" حداثة التواصل –الرؤية الشعرية عند نزار قباني" تناول خلاله التجربة الشعرية لنزار وبين أسباب إقبال القارئ عليه، والدور

الذي قام به الإيقاع لتحقيق المنحى التواصلي. وكتاب" شعرية الجذور–قراءات في شعر عزالدين المناصرة" أيضا يحتوي على مقالات جمعها الدكتور محمد عبيدا الله. تناولت جوانب من شعرية المناصرة من دون أن تعالج المنحى التواصلي إلا ضمن إشارات بسيطة وقد اعتمدناه مرجعا في بحثنا. ومن ذلك أيضا كتاب "الحداثة الشعرية عند عزالدين المناصرة." ضم مقالات جمعها زياد أبولبن. تحدثت عما يميز هذا الشاعر عن سواه، وأبرز ملامح شعريته.

ومن ذلك أيضا مقالة" الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة" للباحث إبراهيم منصور الياسين نشرت في المجلد السادس والعشرين لمجلة جامعة دمشق في عددها الثالث. ناقش فيها توظيف الموروث في تجربة المناصرة. وغير ذلك من الكتب والمقالات والرسائل الجامعية والأطاريح، التي قاربت المنتج الشعري لشاعرنا. ولم نطالع بحثا تفرد بدراسة المنحى التواصلي في شعره أو ناقش أدبه من خلال علاقته بجمهور المتلقين.

تناولنا في المهاد النظري لهذا البحث مفهوم التواصل ودوره في تحقق القراءة واستجابة الجمهور. وفي التطبيق، عالجنا أهم تمظهرات هذا المنزع في المجموعات التالية: "يا عنب الخليل" و"جفرا" و"لا أثق بطائر الوقواق" و"قمر جرش كان حزينا" و"لا سقف للسماء". وتوصل البحث إلى أن البنية المشوّقة للنص الشعري عند المناصرة ظهرت، من دون حصر، في عدة مظاهر أبرزها؛ تجليات المكان وعلاقته بالمنحى التواصلي، واللغة الشعبية وتفصيح العاميات، وتوظيف الموروث الشعبي من أمثال وأغان، وكذلك النزعة الساخرة في شعره، وظاهرة التنغيم؛ المتمثل بالتشكيل البصري كتابيا.

إن المنهج المتبع في هذه الدراسة استقرائيا تحليليا، فضلا عن الإفادة من معطيات المدارس النقدية الحديثة لا سيما نظرية التلقي، بما يتلاءم مع النص المدروس وما تفرضه علينا الدراسة ومحور البحث. لم ندعِ الإحاطة التامة بالموضوع بل ما غاب

عن النظر أكثر مما سُلط عليه الضوء، فهذه الخطوة ليست سوى دعوة للباحثين على إتمام هذا البحث وإضاءة جوانب مهمة من مجاهل هذا الموضوع، الذي يستحق مزيدا من الاهتمام.

وفي الختام نسأل الله تعالى السداد فيما ذهبنا إليه، فإن أصبنا فذلك مبتغانا، وإن تكن الأخرى فالله المستعان، عليه توكلنا وإليه ننيب.

1. مهاد نظري: إن الاهتمام بالجانب التواصلي في النقد الحديث بدأ مع ياكوبسن عندما جعل الوظيفة التواصلية وظيفة مهيمنة في الخطاب اليومي وثانوية في الخطاب الأدبي. ورأى أن وجودها ضروري في الخطاب الأدبي ولكنه جعل الوظيفة الشعرية رهينة بالرسالة دون غيرها. وتوصل إلى تحديد شعريته من خلال هيكلته للحدث الاتصالي، وعناصره المتمثلة بالمرسل والرسالة والمرسل إليه، والسياق، والسنن والاتصال وهي: قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه.[8]

يحدث التأثر بالمنتج الفني نتيجة للتفاعل المبدع بين الفنان الذي يستخدم الوسط الفيزيقي للتوصيل والمتلقي الذي يشحذ خياله كي يمنح الحيوية والنشاط للمعطيات المنقولة اليه. أما فهم المتلقي للموضوع مرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة الموضوع من قبل الفنان والمادة الخام التي يستخدمها.[9] فبهذا المعنى تصبح العملية الإبداعية قائمة على طرفين لا يمكن إلغاء طرف دون آخر، ولا يتحقق عنصر الإمتاع إلا إذا تمكن المبدع من التأثير على القارئ وشدِّه إلى عالمه الشعري.

من هنا باتت نظرية التلقي تولي أهمية كبرى للقارئ ودوره الفاعل في فهم النص الأدبي وكشف دلالاته وتأويله، انطلاقا من رؤيتها في أن العملية الإبداعية "لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ"[10] وقد طرح إيزر مفهوم القارئ الضمني الذي يرى أن جذوره " مغروسة بصورة راسخة في بنية النص"[11] ويرى روبرت هولب في تعليقه على هذا المفهوم: "فإذا كان وجود القارئ الضمني وجودا

نصيا فسوف يكون مرادفا لبنية التشويق"[12]. ويرى أن بنية التشويق هذه تتمثل في جانبين؛ البنية المحببة والمستوى المعهود لدى المتلقي أولا والمستوى المتمثل في شبكة الانزياحات النصية التي تعيد خلق الواقع بما تثير من دهشة وإعجاب لدى المتلقي الخاص.[13]

ويرى إيزر: أن ما يميز الأدب عن الكلام العادي، هو تعامله المختلف مع المواضعات. فإذا كان الكلام العادي يقر بالمواضعات في استغلالها خبرات التواصل السابقة سعيا إلى الفهم، فإن الأدب يتحفظ إزاء هذه المواضعات،[14] لأنها تُنتزع في الأدب" من سياقاتها الاجتماعية، ويُحال بينها وبين وظيفتها التنظيمية، وتصبح في ذاتها موضوعات لإنعام النظر فيها"[15]. إن هذه المواضعات تُعد رصيد النص، وتمثّل "المنطقة المألوفة، التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل."[16]

أما هذه الألفة لا تهيمن على مجمل الخطاب وأن لقاء النص بقارئه لا يتوقف عند تواصلية الكلام العادي، بل يعدل الخطاب عن المألوف، وتحدث مخالفة لأفق توقع القارئ، لأن هذا الرصيد إذا كان" مألوفا على الإجمال، فإن النص قد لا يحقق الوظيفة المعزوّة إليه في توصيل شيء جديد إلى القارئ".[17] فنستخلص من هذا؛ أن العمل الفني يتداخل فيه مستويان؛ أحدهما يتطابق فيه أفق توقع القراء مع أفق توقع الموضوع، المحاكي للنظام السائد اجتماعيا أم ادبيا. ومستوى يتعارض فيه الأفقان، وينزاح فيه أفق النص عن توقع القراءة. وبهذا الأفق تقاس القيمة الفنية والجمالية للأدب وفي ضوئه يفهم " الرصيد الذي أعيد تنظيمه".[18]

بناء على هذه الرؤية حلّل أصحاب هذه النظرية البنى الأساسية لكل خطاب أدبي ولخصوها في ثلاث طبقات؛ البنية السطحية، والشاركة، والعميقة. وقصدوا بالبنية الشاركة: تلك التي تتضمن العناصر والوحدات الأكثر إشراكا للقارئ مع النص، لها دلالتها وتؤدي معنى معينا، وفيها درجة مشتركة من الوضوح والإضمار تجعل

اكتشافها ذا قيمة جمالية خاصة، إلى جانب البنية المضمرة في النص وهي الأكثر عمقا والحاملة للمعنى والرسالة.[19]

2. التواصل واتجاهات الشعر العربي الحديث: بإمكاننا أن نميز داخل الحداثة الشعرية العربية بين موقفين نظريين من الإبداع؛ الأول يقدّم الرسالة، على المرسل إليه ويتجاهل دور الجمهور العام في تحقق القراءة ولا يكترث إذا حلت القطيعة بينه وبين المتلقي العام، انطلاقا من فكرة؛ أن الشعر يُكتب للنخبة التي تستطيع الرقي إلى مستواه، من جهة، وأن شعرية الحداثة قائمة على تحطيم الثوابت التي يؤمن بها الجمهور، وهدم المقاييس التي تربى في حضنها. وقد احتكر هذا الاتجاه لنفسه صفة الحداثة وألقى خارجها كل من يخالفه في هذا المبدأ.

أما الاتجاه الثاني فتقوم رؤيته على أسس فكرية وجمالية تؤمن بالرسالة الجماهيرية للأدب، وينطلق أصحابها من الوظيفة التغييرية التي يُطلب من الشعر إحداثها في الوسط الاجتماعي، فيبني رؤيته الجمالية على أساس المعايير والمواضعات الفنية المشتركة بين الشاعر وجمهوره. فالشاعر الذي آمن برسالة الشعر الاجتماعية وضرورة نهوضه بالمجتمع، لا يتنكّر، في الأغلب، لوسطه الثقافي وجمهوره، بل يحاول أن يتمثل، قدر الإمكان، مقاييس جمهوره الجمالية ويلتزم قضاياه.

أبرز من يمثل الاتجاه الاول، على مستوى التنظير والإبداع معا، هو أدونيس. إذ يرى: أن التحول الذي طرأ على النمط الاتصالي بين الشاعر بجمهوره، وآلية تلقي الشعر من المشافهة والسمع، إلى الكتابة والقراءة، من أهم مستجدات عالم الإبداع الشعري وعاملا أساسيا في تبدّل حساسيات العصر وذوق المتلقين، كما أن هذا النمط الجديد من الاتصال أفرز عن ولادة شعرية جديدة مبنية على الغموض الذي يُعد " قوام الرغبة بالمعرفة، ولذلك هو قوام الشعر"[20]. فالشعر، بوصفه كتابة، ليس ممارسة تهدف إلى استحضار الأشياء أو تمثيل الواقع، وإنما فعل يدعو إلى التأمل وإثارة

السؤال.[21] أما القارئ فيجب عليه أن يغير آلياته فيتوجّه إلى النص وهو واع بحدود هذه الشعرية، إذ "ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه، إدراكا شاملا، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة"[22] والقصيدة الحديثة، لا يطلب منها أن تقدِّم للقارئ أفكارا ومعاني، شأن القصيدة القديمة، وإنما حالة من الأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها. والشاعر الذي يكتب المعاني التي يعرفها هو ويعرفها المتلقي لم يخرج " من دائرة المشافهة والخطابة".[23]

وقد ذهب صلاح فضل في أن: "الإبداع مغامرة، وأن لذة الاكتشاف لا تتم جماليا إلا بإدراك المجهول"[24]وأن "مقولة احتجاب المعنى الشعري، واحتياجه إلى قدر من المجاهدة والمعاناة لبلوغه"[25] أساس الشعرية الحديثة. وهذا تصور صحيح في بعض جوانبه، ولكن نناقشه من جانبين:

أولا: ينطبق هذا الكلام على بعض وجوه الفن وبعض أنماط التعبير، وليس من العدل تنميط الفن_ وهو أبي على كل تعريف في وجه واحد وتأطيره ضمن قانون صارم. فثمة أنماط متعددة للتعبير الجمالي تتفاوت "سعة وشدة وكثافة بتفاوت موضوعاتها الحسية وتفاوت الخبرة والثقافة في حاستي السمع والبصر خاصة، فما تثيره الغابة من أحاسيس بصرية وسمعية وسواها، لا تثيره الحديقة، وما تثيره الحديقة لا تثيره الوردة وكذا هي الحال في القصيدة والمقطع والبيت."[26]. فللوضوح، مثل ما للغموض، جمالية ما زالت حية يتذوقها ويأنس لها جمهور كبير من المتلقين. فيرى بيتس: "أن شعر الشاعر ينبغي أن يكون مباشرا وطبيعيا مثل كلام محكي."[27]

ثانيا: لا نختلف حول صحة ما ذهب إليه صلاح فضل فيأن الإبداع مغامرة، والاكتشاف لذة، وأن الشعر تجاوز للمألوف والعادي وارتياد لعوالم جديدة وسفر في آفاق الدهشة. أما الإشكالية التي نقف منها موقف الرافض، تتعلق في الممارسة الشعرية التي تقطع الصلة بالقارئ، وتبالغ بالتجريب وتحلق بعيدا في متاهات الابهام حتى يفقد الشاعرُ القارئ منذ السطر الأول، ما يجعله عاجزا عن التواصل. فهذا بلند

الحيدري، وهو شاعر وأحد رواد الحداثة الشعرية، يضيق ذرعا بغياب دلالة بعض النصوص وتجاوز الحد في الإغماض بقوله: " إن الشعر عرف الغموض ولكن ليس الغموض الذي يقولون به اليوم"[28].

يرى أصحاب هذا التيار أن الحداثة بمفهومها العام لا ترتبط بحقبة زمنية معينة وإنما هي رؤية تعني مفارقة النمطية والجمود، فظهرت " تاريخيا مع أبي تمام الذي أحدث شعره انقلابا، تغيّر فيه نظام الدلالة والمعنى ونظام التعبير والفهم".[29]

فيما أنه سيلاحظ كل دارس لشعر أبي تمام، أن المذهب التغريبي الذي سار عليه هذا الشاعر على مستوى إبعاد طرفي الإستعارة وغموض الصورة الفنية ومنزعه إلى تجاهل دور القارئ العام، لم يجد صدى إيجابيا ولم يتحول إلى تيار يسير عليه غيره من الشعراء، ولم يحظ بحضور بارز إلا بمقدار ما يُستشهد به مثالا للأسلوب المتصنع ووجها من وجوه البلاغة المستجدة... فأن أبا تمام، على تميُّز تجربته، وفرادة أسلوبه وسعة معارفه، لم يحظ سائر شعره باستحسان القارئ، بمقدار ما حظيت به (بابيته) من نجاح وانتشار.

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد والكذب

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب[30]

وهي القصيدة التي قالها في فتح عمورية وشكّلت محطة بارزة في تاريخ الشعر العربي، بفضل إقبال جمهور القراء عليها وأُنسهم لبنائها. وهي القصيدة التي اقتفى فيها، إلا في خروجه على المقدمة، عمود الشعر العربي، ووفّر لها أكثر قدر ممكن من وسائل الشد والمثيرات اللغوية والصوتية والاحتفالية، وجعلها تنبض بالواقعية والحيوية. أضف إلى ذلك تجسيده لقيم المجتمع، ونزوله لرغبة الجمهور المتعطش لمفاهيم الشجاعة والحزم والنخوة في حماسة تحريضية ونبرة تتسم بالعلو والوضوح.

أما الفريق الآخر من شعراء الحداثة، فقد اهتم بدور القارئ وأولوه أهمية كبرى. وذلك قد تم عرَضا نتيجة لآليات تقبع في صميم الابداع الشعري أوعن قصد وإرادة

مسبقة، انطلاقا من رؤية جمالية ترى في أن" الاتفاق بين الشاعر وجمهوره على تقليد واضح ضروري. (...) والمتلقي يجب أن يشعر بالقصيدة أول ما يسمعها أو يقرأها، حتى من غير أن يفهم معناها. ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتفاق على تقاليد معينة"[31]. أما التجديد الشعري فسيصبح عديم القيمة ما لم يراع، بشكل مبدئي، الجانب التواصلي للإبداع والطرف المتلقي له.

كان عزالدين المناصرة، وهو أحد رواد الحداثة الشعرية ومحطة بارزة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، مخلصا للرؤية التواصلية في بناء قصائده، فكانت ومازالت تجربته "واحدة من التجارب الأولى التي حافظت على نقطة متوازنة بين جمالية الشعر، ورسالته الجماهيرية من خلال جملة من التقنيات".[32] فتمكّن انطلاقا من هذا المبدأ، من إقامة علاقة تواصلية جيدة مع الجمهور، ولا سيما القارئ العربي، من خلال التركيز على مغريات لسانية وغير لسانية ومثيرات مستمدة من البيئة والذاكرة القرائية. فهومن الشعراء الذين آمنوا بأن الشعر تفاعل إنساني، وله دور في إيقاظ المجتمع ومخاطبة الفرد وتوجيه الجماهير. من هنا اتجه إلى مواضعات أسلوبية يكون الجمهور قادراً على تذوقها ووسائل مألوفة ومحببة لديه، وعيا منه بالدور الفاعل لهذا المنحى في مستوى التلقي وتوفير (المفاتيح) اللازمة للتواصل بين الشاعر والجمهور العام.

ففي ضوء هذا العرض نلخص مشروعنا في أنه محاولة لدراسة الجانب المتعلق بالرصيد المألوف والبنية المحببة في النص الشعري المناصري، بأبرز مظاهرها، وتحليل فاعليتها في النص ومدى قدرتها على شد الجمهور وتوجيه القراءة، وبعبارة أخرى دراسة لبعض المواضعات التي تمثِّل " المنطقة المألوفة، التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل."[33] في الخطاب الشعري لعزالدين المناصرة.

3. تمظهرات المنحى التواصلي في الخطاب الشعري للمناصرة: إن الآليات التي اعتمد عليها المناصرة للنيل برضى الجمهور وتقريب نصه منه، اتخذت عدة جوانب

وتمظهرت في مجموعة من الأساليب. منها ما يتعلق بالشكل، مثل الإيقاع بمستواه الخارجي (وزن وقافية) والإيقاع الداخلي، والتشكيل اللغوي، والتشكيل الخطي مثلا، وجانب آخر يتوجه إلى المضمون والبؤر الدلالية المرتبطة في معظم الحالات بقضايا المجتمع. أو يتعلق بالعاطفة وتعويل الشاعر عليها في شحن خطابه بفاعلية تعبيرية مرتبطة بهواجس فردية، وجمعية معا، مثل تعبيره عن معاناته مع الغربة وتشوّقه إلى وطنه، وهو الألم الفلسطيني الذي انتشر على مساحة شعب بأكمله. فإن الاستعداد النفسي لدى الجمهور وتجربته العاطفية مع الغربة والتهجير، لا شك، يجعله يستجيب لمن يستثير فيه هذا الشعور.

يتعذر على الباحث الإحاطة بجميع الجوانب المتعلقة بالموضوع وجمع الوسائل التي اعتمدها شاعرنا لتحقيق المنحى التواصلي ضمن مسميات محددة، لأن البحث في هذا الجانب يتبع الزاوية التي ينظر منها إلى النص وطبيعة الباحث بوصفه قارئا يعرف شيئا وتغيب عنه أشياء من عالم النص الشعري الشائك والذي تتداخل فيه بنى متعددة. أما البحث سيشمل الجوانب التي شكلت نتوءا بارزا في النص الشعري والتي وقعت عليها عين الباحث عند استقرائه لبعض أعمال الشاعر، ومن بين المواضيع التي نوقشت هي: الحضور المميز للمكان في النص الشعري بوصفه بؤرة نصية تحوم حولها الدلالات، وظاهرة تؤسس لتحقق الجانب التواصلي. وإفادة الشاعر من الموروث الشعبي (اللغة، والغناء، وبعض الرموز، والأمثال)،وكذلك، الأسلوب الساخر والجانب التنغيمي الذي اختزلناه ضمن إشارة وجيزة وإن كانت تستحق وقفة طويلة وبحوثا متعددة.

1.4 الحضور المميز للمكان: يعد المكان بجمالياته ودلالاته وايحاءاته، العنصر الأهم الذي يسهم إسهاما عظيما في تشكيل العمل الإبداعي ونسجه وبنائه.[34]ويرى عزالدين اسماعيل أن القصيدة ليست سوى" بنية زمانية ومكانية"[35]. أما ما يعنينا من المكان في هذا المخاض هو الآلية التي تساهم في تشكيل معالم المكان الأليف و"هو

ذلك المكان الذي عشنا فيه وتآلفنا معه، وغمرنا بالدفء، والحماية، وأصبح كل ركن فيه مادة خصبة لذكرياتنا الجميلة"[36].

إن الحضور الاستثنائي والمميز للمكان في إبداع عزالدين المناصرة يجعل منه " العنصر الأبرز والأظهر والأكثر قيمة وحيوية في سياق التشكيل الجمالي الشعري"[37]والذي يعمل بفاعلية فائقة على خلق جو من الألفة، لا سيما، لدى المتلقي المرتبط مع هذا المكان شعوريا.

من أهم مظاهر حضور المكان في النص الشعري للمناصرة؛ شغفه باستحضار صور من كل ما هو ماثل في المكان الذي أحبه وارتبط به ارتباطا عاطفيا ونفسيا. وكذلك ألفاظ من بيئة هذا المكان. فإن استحضاره لألفاظ المعجم النباتي، مثلا، وعالم الزراعة يعد معلما بارزا في تشكيل نصه. فديوان شعره يعد موسوعة زاخرة لألفاظ مثل: الزيتون، والعنب، الصنوبر، والقمح، والمخيل، وتوتة الدار، والخس، والكستناء، والورد، والبندق، والذرة، والتفاح، والدفلى، وشقائق النعمان وغيرها. ففي قصيدة "يا عنب الخليل" نلاحظ أنه يتعامل مع بيئته الفلسطينية ويستحضر ملامحها ويصفها وصفا جميلا، نستظهر أنه؛ لا يجيد هذا الوصف الجميل وهذه الديباجة الساحرة إلا من تشبع بروح الطبيعة الزراعية وتعايش معها بعاطفته وشعوره.

عنب دابوقيٌ كرحيق النحل على يافطة بيضاء

عنب دابوقيٌ يتدلى من عُب الدالية كقرط الماس

عنب دابوقيٌ يصهل مثل مغنية خضراء

عنب دابوقيٌ يتمدد كامرأة في شمس المسطاح [38]

فاللفظ، هنا، ليس مجرد دال على مرجع من الواقع وليس إحالة إلى معنى في القاموس وإنما استحضار لعالم من المواقف المترسبة في ذاكرة القراء والحاضرة في لاوعي الجماعة. فلا تتكشف آفاق دلالة هذه الوحدات وظلالها إلا بالعودة إلى البيئة التي تحتضنها. ف "المسطاح" وهو؛ الأرض المرتفعة من التراب والحجر، والتي

يجفِّف عليها الفلاحون التين والعنب والقمح وما عداه من البقوليات، لا تنحصر دلالته وظلاله الشعورية والنفسية بهذا التعريف الموجز وإنما هو لفظ تحيط به مواقف وذكريات ومشاعر، يحيط بها ويستشعرها من كان قد لامس تلك الحياة من قرب. فالمسطاح بوصفه لفظا يشيع بمشاعر السعادة والفرح غالبا لارتباطه بموسم الحصاد وموعد جني الأثمار بعد فترة من الجهد والتعب والصبر. ولا شك أن الإنسان الفلسطيني/ الجمهور الذي علقت روحه بعالم الزراعة سيطرب لهذه الصور الضاربة في أعماق نفسه ويستجيب لهذه الديباجة الجميلة.

إن الخليل، والبحر الميت، وقمر جرش، وأرض كنعان وبيت لحم وغيرها من الأماكن الفلسطينية، هي النواة المركزية في علاقة الشاعر بالمكان[39]. وقال في هذا الجانب: " لقد فجرت ذاكرة المكان، عندما حرموني منه، وعندما تنقلت بين أمكنة العالم – عشت فيها، وتفاعلت معها مجبرا، لأنني لم أكن من زوار هذه الأمكنة."[40]

منذ أن كنت رضيعا في الخلاء

هذه الأرض بساتيني وعليقي

إجاصي وثماري ونجومي والغيوم[41]

إن المكان الفلسطيني، سيظل متداخلا مع كل الأمكنة العربية في المشرق والمغرب، وأوروبا الشرقية، التي عاش فيها الشاعر، وستظل الخيوط الفلسطينية، خيوطا تؤسس بؤرة قصيدته، مهما يكن مكانها أو منطق كتابتها.[42] يقول في قصيدة " " من ديوان "" مجسدا تعلقه البريء بالمكان.

قلبي يحدثني أيها السيد

بأنني سأصبح دالية في الخليل

أو زيتونة في بيت لحم

سأتحول إلى دالية تتشعبط أسوار مريام.[43]

إن علاقة المناصرة بالمكان علاقة شديدة الحميمية ولهفته إليه في زمن غربته كلهفة الطفل لحضن أمه يتعامل مع وطنه ببراءة طفل ويتفاعل مع رموزه ومعالمه بعاطفة ولهفة شديدتين، مما منح شعريته طابعا تعبيريا وحرارة وجدانية لاسيما في قصائد الحنين إلى وطنه. في قصيدة" وحيدا ذات مساء" يقول:

أعيدوا انتظاراتنا في المحطات، عبر اللهيب

أعيدوا إلى الحبيب الحبيب

مناديلنا مزّقتها الرياح

أقول، وقد سرقوا اللون منها قبيل الغروب

أراك فتوحش تلك الدروب.

أعيدوا إلي جبالي، أريد الكروم، أريد القرى:

شارعا، شارعا

أعيدوا إلي المقاهي التي عرفتني فتى ضائعا

أعيدوا إلي السماء التي حضنتني على الشرفة العالية.[44]

من الثيمات التي عنى بها المناصرة وسعى إلى توظيفها لتشكيل حدود المكان وتعزيز الإحساس بطبيعته، وكذلك إضفاء الطابع المحلي لبيئة شعره؛ هو استحضار الرموز الإنسانية للمجتمع، بمختلف أشكالها ومرجعياتها ولا سيما الأكثر فاعلية فيها والأقرب إلى نفس الجمهور. ألا وهي تلك الرموز المعاصرة وأعلام الثورة الفلسطينية، وشخصيات من الواقع، مثل: باجس[45]، وأم سعد، وتمام، وشموط وغيرهم ممن ذكرهم بالاسم. ففي قصيدة " وحيدا ذات مساء" يقول:

وأن أقرأ الأرجوان الطبيعي في لوحة رسمتها(تمام)

أتأمّل (شمّوط)، يُغوي قطيع غمام[46]

وينتظر العودة الأبدية نحو الجذور.[47]

وفي التوقيعة السادسة من قصيدة "قبائل "، يقول:

باجس مازال يحاور صخر الوعر، فتنبجس الأصوات

يتغزل بالدالية المغرورة، يتمختر في الطرقات

يطلع ما بين الزهرة والنحلة، يحمل شارة.[48]

وفي التوقيعة الثامنة من ذات القصيدة، يقول:

كان طفلا بريئا، يحب الزراعة في التربة البكر،

يكره ريح السموم

كان سيفا وبستان لوز، وصوت غضب.

كان باجس في زمن القحط، سدا بوجه السوافي.[49]

إن المناصرة لم يستحضر في هذا النص باجس الإنسان وإنما باجس "الأسطوري" الذي يشبه في صفاته أنصاف الآلهة؛ حضوره مهيمن على مساحة واسعة من السماء" إن سماء الخليل سماك" ومساحة واسعة من الأرض" كان باجس في زمن القحط، سدا بوجه السوافي". وفي الوقت ذاته جعل له ملامح الإنسان الفلسطيني الفلاح المتشبث بأرضه التي ليست عقارا يباع ويشترى بل روحا لصيقة بطفولة بريئة" كان طفلا بريئا، يحب الزراعة"، والمتماهي مع شعبه بمشاعره وعاطفته ووجدانه " يكره ريح السموم". وهكذا تعامل في رسم شخصية "أم سعد" في قصيدة" تُقبل التعازي في أي منفى" مهداة إلى روح الشهيد غسان كنفاني:

حبسنا الدموع وقلنا: يجيء الزمان الجميل

وتبقين يا "أم سعد"

وتبقين يا نجمة في الضباب

تظلين مغروزة في التراب.[50]

يحيلنا الشاعر في هامش الصفحة إلى أن: شخصية أم سعد من شخصيات غسان كنفاني. وهذه الإحالة لما لها من أهمية في توجيه القارئ ووضع علامات لفك شفرات النص وكشف الدلالة التي يقصدها، تشير إلى اهتمام الشاعر بالرموز الشعبية

للمقاومة، القريبة من نفس القراء والمحببة لديهم. وهذا العنصر يدفع بالقارئ إلى التفاعل مع الخطاب والاندماج مع الرسالة بعاطفته ووجدانه.

2.4 . **اللغة المحكية وتفصيح العاميات:** خلافاً لما درجت عليه المدرسة الكلاسية من تقسيم الألفاظ وفق طبقات المجتمع، إن استخدام لغة التخاطب اليومي بات جزءاً من بيان المدرسة الرومنسية التي رفضت التفريق بين " كلمات نبيلة وأخرى مبتذلة "[51]. ومال شعر الحداثة كذلك إلى التعامل مع لغة الحياة المحكية، فانتقى منها ألفاظه، وسار على هدي نظامها في تركيب الجملة والعبارة، فصارت تشكل ملمحا أسلوبيا بارزا لدى كثير من الشعراء، وركيزة تقوم عليها القصيدة الحداثوية ولا سيما ذات المنزع الواقعي التي من أبرز أسسها في الغرب ت. س اليوت إذ يرى: "أن الشعر يجب ألّا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية والتي نستعملها ونسمعها... [لأنه] لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصال بعضهم ببعض"[52]، ويعد هذا الاقتراب علامة على حداثة النص الشعري[53]. ومن فهم خاص لجمالية الشعر وعلاقتها بالواقع وأهمية المنحى التواصلي في الإبداع الشعري، لأن اللغة المحكية تقرِّب " الشعر من أكبر عدد من الناس ولإغناء مفردات الفصحى بحسب ما تملي ذلك نفسية العصر ".[54]

من هنا اقترب عزالدين المناصرة من لغة الحياة اليومية، ومال إلى التقاط ألفاظ الكلام المتداول وتجاوز المعجم الاتباعي في بعض استخداماته. وسعى إلى التعامل مع ما تطرحه الحياة اليومية من لغة عامية، أو فصيح العامية. فزخر ديوانه بشعبي الألفاظ مثل: مرمرنا، وطنشتني، وسخسخت، وشافني، وعلواه، وانطيني وتكهربني ويشعطني وغير ذلك من المفردات العامية التي وإن كانت لا تتصف بالديمومة، لكن لها حضوراً جمعياً طاغياً نابضاً بالحياة. ففي قصيدة "يا عنب الخليل" يقول:

مرمرنا الزمان المر يا حبرون

سمعتك عبر ليل الحزن أغنية خليلية:

خليلي أنت،

يا عنب الخليل المر لا تثمر

وإن أثمرت كن سما على الأعداء.[55]

إن الشاعر لا يتعامل مع المفردة بمعزل عما توحي به من صور وظلال، فتأتي الوحدة اللغوية الشعبية مستثيرة لصور مختلفة عما تستثيره مثيلتها الفصيحة. ففي قصيدة" اليمام الذي غرَّبا" يستخدم الشاعر ألفاظا وإن كانت فصيحة في الأصل، لكنها تتخذ دلالة وبعدا نفسيا مختلفا في تداولها العامي.

الحمام الذي غرّبا

شافني واقفا في المحطة تحت صهيل المطر

غضّ طرفا، وما قال لي مرحبا

ثم غنى الرحيل الطويل، وما أطربا. [56]

ينزاح المناصرة عن الفصيح المعرب ليس على مستوى المفردة الواحدة وإنما بفقرات وجمل؛ جاء بها حسب النسق الدارج وقد حقق للقصيدة جمالا وطاقة عاطفية بالغة التأثير، مما قد يعجز المعجم الفصيح من تحقيق هذا الفضاء الانفعالي والتأثير الوجداني. من ذلك ما جاء في قصيدة " كيف رقصت أم علي النصراوية" من ديوان "جفرا":

ثم ناديت:هيه يم علي

ليش ماتغنّينا؟!!!

كنعان العريس حنّوه بالدما

ليش يَم علي، ما تحنّينا؟!!![57]

وما جاء في قصيدة" ألا يا هلا يا هلا بحبيبي":

ألا يا هلا يا هلا بحبيبي

حبيبي حبيبي

وضمَّته، ضمَّته حتى البكاء:

دزيتلومكتوب

طوّل وماجاني يوما

طوّل وما جاني[58]

إن تجسيد الثقافة الشعبية في النص المناصري لن يكون، في الغالب، ترفا أسلوبيا أو تزويقا شكليا، وإنما توظيف جمالي متسق مع سائر العناصر والآليات المكوِّنة للبناء في شبكة من العلاقات السياقية. وإن شاعرنا، في انفتاحه على حساسيات اللغة الشعبية واستثمار طاقاتها، يعي خطورة الجوانب العاطفية والإنسانية والمكانية والزمنية والحدثية لفضاء كل مفردة، كما يدرك الدور اللساني الكبير الذي تقوم به في شحن لغة القصيدة بطاقات كبيرة لا يمكن أن تتوافر لها في حال استخدم بديلها الفصيح.[59] ففي قصيدة " نقوش الأنباط" يقول:

حين تزورين جهير الماء الطيب

أتشعلق في قبة صدرك مفتونا وأمام الناس

كضحى من ذهب، يغشى أطراف البريّة[60]

فإن فعل" أتشعلق" في النص السابق، يتمتع برؤية دلالية وتراث معنوي خاص في ذاكرة التلقي، ويحصل تحضير لتلك الذاكرة بمجرد ذكره. كما يمتلك حساسية إيقاعية وصورية، لا يمكن لمرادفه الفصيح (تعلق) أو(تدلى) أن يؤدي الدور المنوط به. فالشاعراجتهد في تفجير كامل إمكاناته الدلالية المخزونة للوصول إلى حالة تعبيرية خاصة.

يشترط في توظيف العامي من الكلام؛ أن تكون ثمة حاجة فنية لهذا التوظيف، حتى لا يصبح مجانياً وطارئاً وضاراً بالتشكيل الشعري. فالشاعر يبحث " بين أركام التراكيب الجاهزة، وأكوام الألفاظ المتقاربة في الظاهر حتى يصل إلى كلمة بعينها يشعر أنها تحقق له ما يريد"[61]ومن هذا الباب نلاحظ أن الشاعر في مقطع واحد قد

يستخدم لفظة معينة بصيغتها الفصيحة وينزاح في البيت الثاني في لفظة" انطيني" عن تلك الصيغة إلى الصيغة اللهجية، عندما اقتضت الحاجة الفنية استحضار التصورالشعبي لها.

(أعطيني)، مهراً لعروسي

أَنْطيني سنَّ غزال الطيف

أَنْطيني، مهلة شهرين طويلين[62]

لا ينحصر توظيف المناصرة للعامي والدارج على مستوى الوحدات اللفظية المفردة، وإنما قد طال تراكيب وعبارات من التواصل اليومي تتسم بحضور جمعي طاغ ونابض بالحياة.عمد إلى توظيفها للتخفيف من وطأة اللغة التصويرية والاقتراب من الواقع اليومي والذاكرة المجتمعية. ومن ذلك ما جاء في النص السابق" انطيني سن غزال الطيف" وفي قصيدة" ما للقصيدة لاتطاوعني":

ما للقصيدة تنحني

قدّام جلّاد البلد

لكنّها لا تنحني

قدّام واحدٍ أحد!!![63]

عبارة " قدام واحد أحد" عبارة لصيقة بخطاب العامة، يستعملونها في مواقف يومية مثل: الشكوى فيقولون" أشكيك لواحد أحد". ومن هذا القبيل توظيف تراكيب تصويرية مستعملة لدى جمهور العامة ومرتبطة بواقعهم اليومي. ففي قصيدة " نقوش الانباط " يقول:

ثم مشيت على (اللسِّ)، كماء تحت التبن،

غفطتكِ، أغمضت الورد العطشان[64]

من سمات الخطاب الشعبي الاعتماد على التعبير التصويري الحسي بمرجعياته الواقعية المرتبطة بحياتهم اليومية. فعبارة " كماء تحت التبن" تشير إلى حدوث أمر

دون أن يشعر به الآخرون. فعدل الشاعر عن التعبير المباشر إلى توظيف صورة متداولة مرجعها الواقع الشعبي.

وقد يتخذ التركيب الدال على المعتقد الشعبي، القار في التفكير الأسطوري، حضورا في بنية الخطاب ووسيلة تأثيرية بالغة الوقع في نفس المتلقي، لما يحمله هذا الجانب من عفوية صادقة وعاطفة خالصة. وهو أسلوب لغوي قائم على الصورة المكثفة التي تتمتع بعنصر الإيجاز وتغني عن التعبير المجرد ممل والذي يتطلب وقفة طويلة ومملة. ومن ذلك ما جاء في قصيدة " رسائل متبادلة بيني وبين الموت" قائلا:

فلقد رفّت عيني اليسرى، أعرف أن الباعة

في آخر هذا الليل، يموتون على أرصفة الأحياء.[65]

وفي هذا القول إشارة إلى اعتقاد لدى العامة، ولا سيما النساء في الأرياف، بأن رفيف العين إيذان بمكروه طارئ، " يستذكره الفلسطيني عندما يتوقع حدوث كارثة أو مأساة"[66] قد تكون موت أحد الأحبة. وهي فكرة قد لا تقوم على أساس منطقي وتفسير علمي، لكنها غنية بعفويتها وجميلة بصدقها وقيمتها الوجدانية. كما أنها تصورا عتقادا بأن العضو المسؤول عن الإحساس ليس العقل وحده وإنما جميع الأعضاء تحس وتستشعر. فإن هذا التوظيف " ينطوي على هاجس تجديد لغة الشعر الحديث من ناحية تنوع معجمه، ومن ناحية ربطه بحياة الناس، والنظر إلى الحياة العامة الشعبية بوصفها كنزا أو منبعا من منابع الشعر"[67]إضافة إلى كونه يستبطن اعتزاز الشاعر بجذوره وهويته الرعوية ومحاولته لإعادة الاعتبار إلى صوت الناس المهمشين. وهو يرى نفسه واحدا منهم يفكّر كما يفكرون ويشعر بما يشعرون، فإن الشعراء الذين يمثلون المجموعات المضطهدة أو المبعدة أكثر استخداما في شعرهم للمحكية المحلية.[68]

فإن الشاعر بعدوله عن الفصيح المعرب إلى روح الأداء الشعبي في اللفظ، نشر دلالاته على مساحة الذات الشاعرة وعمد إلى كسر طوق عادات التفكير التقليدي وتخطي صرامة القيم المفروضة على النسيج الشعري من خارج المفهوم الجمالي والواقعي وكذلك صرامة البلاغة الشعرية التي توحد طرق تعبير الشعراء العرب حتى وأن اختلفت مواضيعهم.[69]

3.4. **توظيف الأمثال الشعبية:** تتسم الأمثال "بالتعبير الموجز والتأثير البليغ وتتكرّس في ضمير الأمة وتاريخها بوصفها ميراثاً تتناقله " الأجيال تلو الأجيال لحلاوة تعابيرها وجمالية كنايتها وتشابيهها، ولأنها أصلاً نابعة من أوساط الناس وعاداتهم وأخلاقهم"[70]ويتخذ توظيف الشاعر للمثل مناح متعددة وغايات فنية متفاوتة. وبما أن لهذا توظيف دور أساسي في تقريب الخطاب من الجمهور وإضفاء الألفة إلى الخطاب، زخر ديوان المناصرة بكثير من الأمثال الشعبية، ولا سيما الأمثال ذات الدلالة الموحية، مستغلا كلّ ما فيها من طاقات تعبيرية؛ لشحن مضامينه ومعانيه، وتقوية إبداعه. ومن ذلك إفادته من المثل شعبي" العين ما بتعلى على الحاجب"[71] في هذه التوقيعة:

مثل ذاك الشاعر الكذاب،

لم تشهد عيوني

يرسم الكلب... حمامة

ويوازي بين مقهور ... وقاهر

فإذا جاء زمان كالأظافر

قال إن العين لا تعلو على الحاجب ...

إن شئت السلامة.[72]

يدل المظهر التعبيري لتوظيف المثل في هذا النص على أن الشاعر لم يتجاوز الحدود الدلالية والتصويرية للمثل الشعبي. فنقله بكامل طاقته الأدائية والشعرية. ولا

يسير على هذا النمط في توظيفه للمثل، فلم يُبقيه على الدلالة التي وُضع لأجلها وإنما يحوّر اللفظ ليكسبه دلالة مفارقة وينقله إلى فضاء آخر. ومن ذلك ما جاء في توقيعة، استحضر فيها المثل الشعبي القائل " خبئ قرشك الأبيض ليومك الأسود"[73] الذي يدعو إلى عدم الإسراف وتوفير جزء من الدخل لتقلبات الأيام.[74]قائلا:

خَبِّئْ أشعارك لليوم الفاتر

خَبئْ بعض رصاصاتك في الوعر البدوي

خَبئْ قرشك للأيام الصعبة

ينقل الشاعر هذا المثل إلى فضاء يرتبط بالقضية الفلسطينية ويتخذه وسيلة لبيان وجهة نظره في آلية مواجهة العدو. وقد أفاد لتحقيق هذه الغاية أقرب الوسائل إلى نفس الجمهور. أما في قصيدة "أفعى" فكان المثل يشكل ركيزة أساسية وملمحا أسلوبيا مميزا في تشكيلها.

الباب إذا هبت منه الريح

إخلعه

لتكشف هروب الحراس.[75]

استحضر في هذا النص: "الباب اللي بيجيك منه ريح سده واستريح"[76]ويقصد به ضرورة الابتعاد عن الأسباب التي تجلب للإنسان المتاعب.[77]وهو يمثل فكرة تختزل تجربة إنسانية وموقفا من بعض جوانب الحياة، ولكن الشاعر يتجاوز الدلالة الأولية للمثل ليعبر عن فكرة جديدة مرتبطة براهن مجتمعه، يراها أهم وأجدى بأن نناقشها. وليبين موقفه الرافض لفكرة التطبيع مع العدو.

فإن التغيير الذي حدث على صياغة المثل "اخلعه/ لتكشف هروب الحراس" خلق انزياحا على مستوى الشكل وفتح أفق القارئ على الدلالة التي يتبناها هو بعد تقويضه للدلالة السابقة. كما أنه ولج إلى قلب القارئ من خلال أقرب المظاهر اللغوية إليه

وأكثرها ألفة، ليسايره بأحب الأشياء ويقيم التواصل معه على أحسن شكل ممكن ويمهد ذهنه لتناول الفكرة الجديدة والرسالة التي يبتغي إيصالها.

وفي القصيدة ذاتها، أفاد الشاعر من المثل القائل" الحية تُقتل من رأسها" وجعلها البؤرة التي يدور حولها الخطاب، رامزا بالحية إلى العدو الصهيوني. فصار يحاور من خلال هذا المثل، الأفكار الداعية إلى المهادنة مع هذا العدو الذي أثبتت التجارب بأنه لا يمكن أن يتبدل، رافضا التعامل معه والثقة بوعوده بأسلوب التهكم واللمحة الساخرة والمفارقة الطريفة، في قوله: " الأفعى لا ترحل بالموسيقى" قائلا:

احذر خضراء الدِّمَنِ على مرّ الأزمانْ

احذر غضب المجروح

احذر كيد صديق يعرف شريان الروح

احذر نسوان الخان

ترِدُ الماء وتُصبحُ عطشانْ

القلب لغيرك مفتوحْ

– البحر المالح لا ينجب عسلاً من كنعانْ

العلقم لا يولد من قصب السُكَّرْ

البغلةُ لا تُولد مُهْراً يرعى في الهَضبَةْ

القطةُ لا تنجب أفعى

الأفعى لا تُخلي جُحْراً إلاّ بالفأسْ

الأفعى لا ترحل بالموسيقى

الأفعى لا ترحلُ

إلاّ إن قُطع الرأسْ!!![78]

هذا التوظيف المكثف للمثل الشعبي في هذا النص إضافة إلى الجمل الأسمية القصيرة والوحدات الخبرية التي تجري مجرى الأمثال مع دلالات القطع والتكرار؛ بكل

مظاهره التركيبية واللفظية والسياقية، جميعها تشير إلى ظواهر طبيعية مسلّم بواقعيتها؛ فالبغلة عقيم لا تنجب، والقطة لا تنجب أفعى، والعلقم لا يولد من قصب السكر وكذلك الحية لا ترحل بالموسيقى، ليقارب من خلالها الفكرة السياسية التي تبناها وأراد لها أن تكون مبدأ في أي قرار سياسي وأي موقف من العدو الإسرائيلي. فإن الآلية التي تصلح للتعامل مع الأفعى/ العدو هي المواجهة والانتهاء بالصراع إلى أقصى درجاته.

قد استعان الشاعر كذلك بالحديث الشريف " إياكم من خضراء الدمن" بوصفه جانبا من الموروث الديني للمجتمع والذي يسهم بشكل كبير في تحقيق المنحى التواصلي أولا، وما يتمتع به من طاقة إقناعية وقابلية على ترسيخ الفكرة المحورية للخطاب، لكونه يُعد حجة دامغة وحقيقة لا يعتريها الشك والنقصان في معتقد العامة.

ثم جاءت الضربة القاضية على فكرة المهادنة مع المحتل، في هذا النص، مع القفلة الجميلة " إلا إن قطع الرأس"، ليتجسد على مستوى الشكل والدلالة مفهوم "البناء الدائري". وهو أن: " تختم القصيدة بما ابتدأت به نصاً أو بنوع من التحوير يفرضه نمو القصيدة"[79]. فالشاعر بالاعتماد على الروح الشعبية والتعويل على الطاقات اللانهائية في الخطاب الشعبي، التي ظهرت من خلال الأسلوب، والألفاظ والصورة الشعرية القريبة من الجمهور العام، أراد لخطابه أن يكون سهل المأخذ وواضح الدلالة وقريب من النفس. ذلك لأنه يعالج قضية لأهميتها وخطورتها لا تحتمل أي نوع من المواربة واللبس أو الاستغراق في المجازية الغامضة.

4. المفارقة الساخرة وروح التهكم: ليست الألفة الناتجة عن الوصف الحرفي للواقع وإشباع الوظيفة الإفهامية، هو الشرط لتحقيق التواصل الفعال مع المتلقي وشد انتباهه، إنما على العكس من ذلك، إن المفارقة الجميلة وإخفاء المعنى خلف الصيغة الظاهرة قد تكون هي الكفيلة بشد المتلقي وتحقيق الاستجابة للخطاب وإحداث المتعة. ذلك لأن اختلال الموازين، والخروج عما هو منطقي أو مألوف يحفز المتلقي على

استنطاق النص، للوقوف على قصد المبدع الحقيقي واستكشاف الدلالة.[80]وتُعد الفكاهة، وهي" نزهة النفوس، وربيع القلب، ومرتع السمع، ومجلب الراحة"[81]، منزع أسلوبي يأنس له الجمهور وتميل إليه النفوس وطريقة تعمل على تحقيق التوازن العاطفي والتكامل النفسي والاجتماعي لما تثير لدى المتلقي من ابتسامة وضحك يطهره من توتر الواقع اليومي. وما لها من علاقة في تشكيل الرأي العام وأفكار الجماهير.[82] من ذلك ما جاء في توقيعة في ديوان" يا عنب الخليل" قائلا:

فجأة، فجأة، فجأة...

ظهرت طائرات العدو بحضن الجبل

فقال الخليلي لها.. في خجل:

يا امرأة

طائرات العدو ترانا

فكُفّي عن الثرثرة

خذي هيئة الانبطاح

- **فقالت: أما تستحي يا رجُل!!![83]**

إن الشاعر في هذا النص لم يعتمد وسيلة واحدة لتقريب خطابه من الجمهور وتحقيق المنحى التواصلي؛ فإن البنية السردية، والحوار الشيق القصير، واستحضار شخصية المرأة بسماتها النمطية المعهودة، وسهولة اللغة ووضوح المعنى إلى جانب الأسلوب الساخر الطريف، كلها كفيلة بأن تجعل من النص الشعري وُجهة للقراءة وإقبال الجمهور عليه. غير أن هذا الوضوح وهذه الألفة إن تجلت على مستوى الشكل، فقد استبطنت قابلية للنص على تعدد القراءات. أما اللمحة الساخرة فناتجة من المفارقة التي حدثت بين التصور المفارق للمرأة من قصد الرجل. وإن هذا الأسلوب الساخر يستبطن استهزاء ببطش العدو، ولامبالاة المرأة الفلسطينية بإرهابه والتعامل معه بالضحك والسخرية. فهي لا تكترث لهذه الطائرات وهذا القصف وتنظر إليه

وكأنه فعل اعتيادي، لا يحرك ساكنا ولا يغير من موقف الإنسان الفلسطيني ولا يثنيه عن مواصلة الحياة.

ولع المناصرة في الإحالة إلى شخصية امرئ القيس، شاعرا وملكا، ومن ذلك ما جاء في قصيدته" شكوى أمام دالية الأرجوان" التي تناصت مع بيتين لامرئ القيس هما:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا

فقلت له لاتبك عينك إنما نحاول ملكا أونموت فنعذرا[84]

تحدث امرئ القيس في هذه القصيدة عن هول رحلته إلى روما ومحاولته استعطاف ملكه لنصرته. أما المناصرة باستحضاره لهذا النص هدف إلى إقامة حوار مع الحادثة وربطها بالواقع السياسي والاجتماعي للراهن العربي، فما أشبه اليوم بالبارحة. في إشارة إلى تهافت الحكام على الغرب لنصرتهم في الحفاظ على كرسي السلطة. قال الشاعر في قصيدة" شكوى أمام دالية الأرجوان":

بكى صاحبي حين عز الصديق

عندما شاف (كرسيّه) شبه مشروخةِ

ثم قال: أموت أنا... أوتموت

قلت: خذه... لكي لا يموت رفاق الطّريق" [85]

إن العودة إلى التراث في الحداثة الشعرية ليس" ارتدادا أعمى إلى الوراء لتكرار أنماط قديمة، بل هي: نظرة نقدية لاكتشاف العناصر الحية في التراث التي تجعله معاصرا ومستمرا ومتواصلا".[86] فإن سعي امرئ القيس للحصول على الكرسي، رغم لجوءه إلى قيصر، باء بالفشل. أما العربي في عصرنا فحاله أسوء من امرئ القيس، فليس ثمة كرسي يتربع عليه أو يطمح له، فالكرسي الذي تفانى فيه الساسة "مشروخ" في الأساس ولا يمثل رمزا للسلطة بل مجرد وهم، فـ"لا يوجد كرسي، ولا كعكة، بل: احتلال واغتيال وفساد وحصار وجوع!!"[87]

إن روح التهكم واللمحة الساخرة في هذا الأسلوب، نجمت عن المفارقة القائمة بين تركيبين؛ أحدهما فصيح وفخم ينتمي إلى عصر الفصاحة ويستحضر القديم في السطر الأول، والعبارة ذات البناء الشعبي والعامي المبتذل في السطر الثاني: "عندما شاف كرسيه شبه مشروخة". ففي هذا الأسلوب انتقال بالقارئ من البيئة القديمة وفضائها والانطباع القرائي الذي تحمله، إلى اليومي الحاضر والمبتذل وفي ذلك مفارقة تصدم القارئ وتستثير لديه الابتسامة الحكيمة. فإن السخرية من حال الحكام قد تجسّد عبر رسم صورة كاريكاتيرية مضحكة ومفارقة أحد طرفيها الكرسي رمز السطوة والهيمنة، وطرفها الآخر؛ الشرخ الذي يرمز إلى الضعف والهوان.

يعبر الشاعر من خلال اللمحة الساخرة، عن موقفه المثالي الرافض لعيوب المجتمع وتناقضاته، وعن حرصه على الارتقاء به وإصلاح معايبه، لأن" السخرية، على الرغم من شكلها الهازل، إلا أنها ذات وجه مأساوي ينطوي على فجيعة مدهشة إزاء لا معقوليات الشر والخديعة في هذا العالم." [88] في إحدى توقيعاته الشعرية يقول المناصرة:

أنت أمير!!

وأنا أمير!!

فمن يا ترى يقود هذا الفيلق الكبير!!».[89]

إن الشاعر بهذا الأسلوب الحواري المقتضب والمركّز يعبِّر عن رفضه للعنجهية وإدانته للاستبداد بالرأي وغياب روح التعاون بين أبناء الجيل الواحد، من خلال استحضار المثل الشعبي؛" أنت أمير وأنا أمير، من سيقود الحمير". أما الانزياح عن الوضع الأولي للمثل خلق مفارقة طريفة غير متوقعة جعلت النص ينفتح على دلالات جديدة. كما أن استبدال الحمير بـ" الفيلق الكبير" فيه تلميح ساخر إلى الواقع السياسي والاجتماعي. من هنا ومن خلال هذا التغيير الجزئي في مستوى الصياغة

تمكن من أن يستفز القارئ ويحفّزه على ملئ المسافة الكائنة بين المثل بوصفه جزءا من المواضعات الاجتماعية والنص المفارق في تشكيل القصيدة.

5. حضور الغناء في تشكيل القصيدة: كانت العرب" تزن الشعر بالغناء"[90] لأن العربي محمول بفطرته على حب الموسيقى والترانيم، وإن الشعر الغنائي كان يُعد بمثابة الغذاء الروحي له، " حتى ليخيَّل إلينا بمطالعة كتاب الأغاني، وهو موسوعة الأدب العربي الكبرى، أن شعرهم لم يكن غنائيا بخصائصه الفنية المعروفة فحسب، بل كان يُلحّن فعلا على ضروب الموسيقى ونغماتها"[91]

وقد أفاد الشاعر المعاصر من الأغنية الشعبية بفضائها المشحون بطاقة ترديد صدى الماضي الجميل، لإثارة حسّ الغناء بالشعر، وإشاعة روح الطرب في القصيدة، وإثراء الخطاب بصور سمعية تنهل من فضاء الأغاني وتفتح أمامه آفاق جمالية واسعة ومستويات من الدهشة السمعية. وبالنهاية تحقيق تواصل أمثل مع جمهور القراء المسكون بحب الغناء.

كان المناصرة حريصا على تضمين قصائده نسقا غنائيا، وكان الإحساس بالغناء يطبع جميع دواوينه. فمنذ أولى مراحله الشعرية بدأ يزاوج بين الفنين وجعل الأغنية علامة في التشكيل العلامي ليؤدي غاية دلالية وجمالية ووجدانية. برز حضور الأغنية في شعره وفق مستويات عدة؛ منها تضمينه للمعجم الموسيقي مثل: الآلات، وأطوار الغناء الشعبي، وأسماء أعلام الموسيقى، والرقصات، والتناص اللغوي والإيقاعي مع الأغاني، والقوالب اللحنية والمقامات... كذلك عمد إلى تسمية قصائده ودواوين شعرية بعناوين أغان شعبية معروفة مثل؛ جفرا، ويا عنب الخليل أو" توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا". كما أن لون العتابا والميجانا والمواويل الشعبية كانت حاضرة في ديوان شعره، حتى في قصائد النثر:

من حبرون الدلعونا إلى جرار الإسكندرية

من عتابا بني نعيم إلى مواويل الصعيد

أمسك الجمر بملقطي[92]

وفي التوقيعة السادسة من "توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا" يقول:

أزرع نخلا في الساحات

يا ميجنا، ويا ميجنا... دومي

أتمنى أن تلدغني أفعى المرجان

ترقد تحت العشب الأصفر

تنهي أشجاني وهمومي

حتى لا أسمع عنك، أسيرة سجن الرومي

أو خادمة في قصر... أو خان!!![93]

وفي التناص اللغوي مع الأغنية الشعبية يشحن الشاعر نصه بروح الأغنية المستدعاة بكل عناصرها الدلالية والإيقاعية وما يحيط بها من ذكريات ومشاهد وصور تشغل جانبا مهما من ذاكرة الإنسان العربي. من هنا كان لأغنية (جفرا) حضور مميز في شعره، وجعلها تتمتع بزخم في شعريته. لما لها من أبعاد رمزية وصلة بحياته الشخصية. فيستهل قصيدة " جفرا أمي، إن غابت أمي" بقوله:

من لم يعرف جفرا... فليدفن رأسه

من لم يعرف جفرا... فليشنق نفسه

فليشرب كاس السُم الهاري،

يذوي يهوي... ويموت"[94]

وقد تناصت قصيدة " ياعنب الخليل" مع الأغنية الشعبية "خليلى يا عنب" التي يقول فيها:

سمعتك عبر ليل الحزن أغنية خليلية

يرددها الصغار وأنت مرخاة الضفائر

أنت دامية الجبين

ومرمرنا الزمان المر يا"حبرون"

يعز علي أن القاك مسبيه

سمعتك عبر ليل الصيف اغنية خليلية

تقول تقول: يا عنب الخليل الحر.. لا تثمر

وإن أثمرت كن سما على الأعداء لا تثمر[95]

وفي قصيدة" المقهى الرمادي" أيضا، استحضر أغنيتين هما: "ياعزيز عيني، وانا عايزة أروح بلدي".

والمغني

كان في المقهى يغني

يا عزيز العين إني

لتراب الشام مشتاق، وفي قلبي جروح

من ترى منكم يبيع الآن لي

كبدا دون قروح؟[96]

وفي قصيدة "قمر جرش كان حزينا" يعمد إلى تكرار صيغة (ياهلي) عشر مرات، ليستحضر بذلك لونا غنائيا بدويا من التراث الشامي يبدأ ب(ياهلي).

يا هلي يزحف الرمل نحو المدينة يأكل منا العظام

يا هلي يا اخضرار الحقول التي لا تنام

يا هلي عبق النعنع الحجري مع الفجر[97]

ومن المظاهر الأخرى لتوظيف الموروث الغنائي العربي في النص الشعري، استحضار "الموشح" وهو نمط شعري لصيق بالغناء ويُعد " قصيدة نُظمت من أجل الغناء".[98] وقد أخذ هذا اللون الشعري مساحة في ديوان الشاعر وبرز بأشكال مختلفة. ففي قصيدة " موشح سقف السيل" طفق الشاعر منذ عتبة العنوان إلى استحضار الإحساس بروح الموشح وما يستثيره هذا اللون الشعري من شعور بالمرح،

ثم ردفه بملمح آخر وهو بناء النص على بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فعلن) وهو الوزن الذي غالبا ما يُبنى عليه الموشح العربي. وكذلك فعل في "موشح الانصراف" من ديوان" لا سقف للسماء" قائلا:

طيّر النوم، غزالٌ، من عيوني

رائق الوجهِ، صبوحُ

أكحل العينين، مربوعٌ، فصيحُ.

في بلاد، رمزها،

أوراق تلك الشجرة

ركض العازف نحو القاع،

يجترُّ نشيداً من هموم "[99]

وفي موشح "سقف السيل" سار على نظام الموشح وزنا وقافية، وجعل له مطلعا ودورا وقفلا. واعتمد جرسا موسيقيا يشد الأسماع وجملا قصيرة تكون في فن الموشح، عادة"أكثر استعمالا من غيرها خاصة مع البحور ذات التفصيلات القصيرة"[100]. كما لامس ذات المضامين التي تتناولها الموشحات عادة، مستحضرا بذلك جو الموشحات وروح العصر:

دوزن العود وغنى من قصيدي نُتَفا

كلما قلت له أنت نديمي

أنت مسحور من القاع إلى الرأس... نفى.[101]

وسار خلال هذه القصيدة على هدي الموشح في وصف الطبيعة والخمر وآلات الغناء والمرأة. وأحيا روح الموشح وليالي الأنس واللحظات المشرقة في تاريخ الحضارة العربية. ثم انتهى إلى استدعاء موشّح مغنّى معروف هو" يا زمان الوصل في الاندلس" ليكمل ما قد بدأه بأسطر جاءت بمثابة البيت بجزئيه؛ الدور والقفلة، قائلا:

يا زمان الوصل بالسيل النظيف

-أيها الساقي الظريف

كن لطيفا، فأنا قلبي خفيف

أيها الساقي... هوائي... نشفا.[102]

لكنه مع التزامه بالمستوى الشكلي للموشح، انزاح على مستوى الدلالة بالنص ليمنحه أفقا مغايرا وخطابا معاصرا. فكسر أفق توقع القارئ من خلال الاستعارة التي باعد بين طرفيها (السيل النظيف) وجعلها مفتوحة على متعدد الدلالات وكذلك من خلال التحوير الذي طرأ على اللغة وإسناد " نشفا" إلى "الهواء" بقوله:" أيها الساقي... هوائي... نشفا".

وقد اعتمد في قصيدة "ناطوران" بحر الرمل أيضا ونظام الأدوار والقفلة والجمل القصيرة والرشيقة والتراكيب الواضحة والتوازي الخاص بالموشّح:

ومن السقف تدلّتْ

في الهواء الأزرق المجنون،

عقرب.

يا ليالي السجن بعدك

أنت قد أخلفت وعدكْ

إن تكن أنسيتني أيام سهدي،

فعلى جبهتك الزرقاء ... سهدكْ "[103]

كان لفظ " موشح" من الألفاظ المطردة في المنتج الشعري للمناصرة ولاسيما ديوانه " لا أثق بطائر الوقواق"، وهو لفظ لما له من أبعاد دلالية وجمالية وحضور مميز في الذاكرة القرائية، يشير بوضوح إلى الهوية، ويمثل وجها من وجوه الحضارة العربية في أبهى صورها. كما أن هذا اللفظ يستحضر جو البهجة وليالي الأنس التي طال العهد بها بسبب توالي النكبات والمحن. وتتولد دلالته الإيحائية في النص الشعري كونه يشكل صورة من بيئة ثقافية عربية زالت وأبيدت، فيستحضرها الشاعر لتكون تحذيرا

صارخا من مصير مشابه للوطن/ فلسطين بتهديد الاحتلال. من جانب آخر إن الإتكاء على التراث الوطني في تشكيل النص الشعري لا يكفل التجاوب الأوسع مع ذلك الشعر وحسب، بل يقدم شهادة على الاعتزاز بالموروث، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع هذا الموروث الذي يمثل رمزا للهوية والبقاء.[104]

6. **الجانب التنغيمي للنص الشعري والتشكيل البصري**

لم يغفل الشاعرالمعاصر الجانب التنغيمي الذي يبرز دوره عند الإنشاد ويشكل أحد مظاهرالبنية الشاركة للنص.والذي يُعد مظهرا لتمثل الكثافة الوجدانية واستلهام مشاعر المتلقي. ويسهم بشكل فاعل على فك شفرات النص، والوصول إلى البنية العميقة له.

فالقارئ يستدل على البنية النغمية من خلال التشكيل البصري على الصفحة مثل الفراغات وعلامات الترقيم والأرقام وغيرها من العلامات البصرية فإذا باشر اتصاله بالنص، تظهر أمامه الهيئة البصرية والتوزع الفضائي له.[105]وقد رفدت الإمكانيات الطباعية التي ابتكرتها التكنولوجيا، الشاعر المعاصر بكم هائل من الوسائل البصرية، لتعمل بموازاة اللغة على بناء النص الشعري. ومن ذلك ما فعله المناصرة في قصيدة " دادا ترقص على ضفة النهر ":

طويل، كدربك لوركا... إلى قرطبة

طويل النوى، واسألوا الشاعر الغجري الذي

قشّر البرتقال على المصطبة!!!

1. **هنا كانت منازلنا... قبيل الردم في تموز.**
2. **ولدت وحيدا كالنحلة في البرية.**
3. **نهر العذراء بكى، لمّا سمع الأشجار تذوب.**
4. **الآباء ارتحلوا قبل رحيل الأعداء.**
5. **عين الماء هنا نشفت من حزن الآباء.**

6. تقوقعوا خلف المنى،

ومن هنا مرّوا(←) = بوابةالمنفى.[106]

نجد في هذا المقطع كثافة نغمية ظهرت عبر علامات الترقيم (النقطة، والنقاط الثلاث، والأرقام، وعلامة التعجب، وعلامة الاستفهام، والجهة، والتساوي)، وقد منحت القصيدة جانبا انشاديا مميزا. فإن هذا التشكيل الايقاعي في علاقته بالتشكيل البصري للقصيدة، يُعد وسيلة للاتصال، وأنموذج يتغير وفقا لحاجات التعبير[2]. ووسيلة تلائم ذوق العربي الذي أَلِف القيم الشفاهية والجانب الاحتفالي في الإلقاء وتمظهراته في الوزن، والنبر، والإيماء، والصمت، والاستئناف و..لأن " نفس العربي تضجّ بالقصيدة، حتى إذا أتيح له ان يقرأها على الورق بصمت" [107]

الخاتمة: إن المبالغة في إغماض النص والسير في لغة الشعر في متاهات اللاوعي والإغراق في الانزياح التركيبي في عملية الإسناد خاصة وغيرها من وسائل التجريب، التي تتجاهل القارئ وإمكانياته المعرفية ووعيه بالمذاهب الفنية الجديدة، تهدد الرسالة الأدبية بالانغلاق، فيصبح تداولها حصرا على منشئها، إذا كان قد تصرّف فيها بانفعالية تجاوزت حدود المتفق عليه. وأخرجت نظاما يخصه هوولا يعرفه المتلقون.

فعلى الشاعر أن يتحرك بحرية ضمن الحدود لا خارجها، بما يضمن قابلية الرسالة للفهم والتلقي، فالوظيفة الأولى للغة هي التواصل، وإن كانت هذه الوظيفة محدودة في لغة الشعر الخاصة، بما تقوم عليه من المواءمة بين لغة الحياة اليومية وبنى الانزياح اللغوي. بل إن لغة الشعر تمتلك خصوصية تجعلها بحاجة إلى مستوى ثقافي محدّد للتمكن من التواصل معها.

وقد وعى عزالدين المناصرة، وغيره من رواد شعر الحداثة، إلى أهمية هذا الجانب، فكانت ومازالت تجربته واحدة من التجارب الأولى التي حافظت على نقطة

متوازنة بين جمالية الشعر، ورسالته الجماهيرية. وقد تجلى ذلك بتوظيفه وسائل، فنية وغير فنية، ضمن آلية توفِّر لنصه القدرة على شد القارئ، والظفر بإعجابه. هي وسائل متعددة ومتشعبة، يعجز البحث عن حصرها، وقد يستعصي على الباحث الإلمام بجميعها، ذلك لسعة المنتج الشعري والتعدد الهائل للشعريات. إضافة إلى أن لكل خطاب شعري طبيعته ونظامه الخاص به وأن العناصر الفنية تتعالق في بنية معقدة قد يصعب بعض الأحيان، الكشف عن أسراره وتحليل أبعاده وتصنيفها.

أما في هذا البحث فتناولنا بعض تمظهرات المنحى التواصي وبنية التشويق في شعرية المناصرة التي تجلت عبر تشكيل حدود المكان، والعدول عن الفصيح المعرب من اللغة إلى روح الأداء الشعبي بما يتناسب مع روح الخطاب، وولوع بتوظيف الموروث الشعبي، وإضفاء روح الفكاهة والمفارقة الساخرة لبعض نصوصه، وكذلك التنغيم المتمثل بالتشكيل البصري. وقد عمد بذلك إلى كسر طوق عادات التفكير التقليدي وتخطي صرامة القيم المفروضة على النسيج الشعري من خارج المفهوم الجمالي والواقعي وكذلك صرامة البلاغة الشعرية التي توحد طرق تعبير الشعراء العرب حتى وإن اختلفت مواضيعهم.

إن إتكاء المناصرة في تشكيل النص الشعري على التراث الوطني بجوانبه المتعددة؛ من لغة ودين وتاريخ وأمثال وحكايات. لا يكفل التجاوب الأوسع مع ذلك الشعر فحسب، بل يقدم شهادة على الاعتزاز بالموروث، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع هذا الموروث الذي يمثل رمزا للهوية والبقاء، ولا سيما أن الأمة تعيش مرحلة صعبة وأن الصراع مع العدو يتجه نحو إلغاء الآخر والقضاء كليا على مظاهر الحضور العربي على أرض فلسطين. من هنا بات هذا التوظيف حاجة لا على المستوى الفني فقط، بل على الصعيد السياسي والاجتماعي كذلك.

لن يؤسس المناصرة لمشروعه الحداثي وتوجهه التواصلي، على جمالية الألفة التي تُعد ركيزة أساسية في الشعرية القديمة، ولا يسير في تعامله مع الواقع على الوصف

الحرفي لهو إشباع الوظيفة الإفهامية لدى القارئ، وإنما كان ميّالا في تشكيله الشعري إلى خلق المفارقات النصية وإخفاء المعنى خلف الصيغة الظاهرة والمنزاحة عن المألوف في الحياة والأدب. وإن بنية التشويق في ديوان شعره تجلت عبر مستويين رئيسيين؛ مستوى البنية المحببة والأساليب المعهودة والمتواضع عليها في الذاكرة القرائية، والمستوى الثاني يتمثل عبر شبكة الانزياحات النصية التي تعيد خلق الواقع وتثير دهشة جمالية تجعل القارئ يتلذذ بتواصله مع النص ويستجيب له استجابة جمالية ونفسية. من هنا قداكتسب ديوانه شهرة وانتشارا على مساحة عريضة وحظي باهتمام واسع من القراء، وإقبال من الشعراء على التناص معه ومجاراته، وإقبال من الفنانين على التغني بقصائده.

إن دراسة الجانب التواصلي في النص الشعري سيحظى، لاشك، بمزيد من اهتمام الباحثين، نتيجة لما حل في عصرنا الراهن من تباعد بين هذا المكون الثقافي والأوساط الاجتماعية، وعزوف عن التعامل الفعال مع المنتج الشعري ولا سيما المعاصر منه. لأنها مشكلة تتعلق بما هو أصيل في ثقافتنا ومرتبطة بما يمثل وجها من وجوه هويتنا. فإن إلغاء الشعر في مجتمعنا وتجاهله قد تكون له تبعات أخرى تمس الحضارة والهوية التاريخية للمجتمع وتفرز عن تغيرات عميقة في الذوق والفن ونمط العيش. فمن هنا قد يكون هذا البحث وما سبقه من جهود الأساتذه الباحثين، خطوة نحو ترسيخ قيم جديدة ودعوة إلى إعادة الشعر لحاضنته الجماهيرية التي من دونها سيفقد ألقه وحضوره الفاعل.

الإحالات:

---

[1]. هولب، روبرت. نظرية التلقي– مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1(القاهرة: 2000)، ص 137.

[2]. المرجع نفسه، ص 137.

[3]. إيزر، مرجع سابق، ص 53

[4]. هولب، مرجع سابق 138

[5]. فلفل، محمد عبدو. مرجع سابق، ص 15

[6]. فلفل، محمد عبدو، في التشكيل اللغوي للشعر– مقاربات في النظرية والتطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، (دمشق: ٢٠١٣) ص 15.

[7]. حسين، طه. الأعمال الكاملة، ج 5، الشركة العالمية للكتاب، (بيروت: 1973)، ص434.

[8]. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، (الدار البيضاء: 1988). ص 27.

[9]. الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر_ دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، (الاسكندرية: 1998)، ص132.

[10]. إيزر، فولفغانغ، مرجع سابق، ص13.

[11]. نفس المرجع، 52.

[12]. هولب، مرجع سابق، ص 137.

[13]. نفس المرجع، ص 137.

[14]. نفس المرجع، ص 139.

[15]. إيزر، مرجع سابق، ص 61.

[16]. نفس المرجع، ص 72.

[17]. نفس المرجع، ص 81.

[18]. هولب، مرجع سابق، ص140.

[19]. نفس المرجع، ص 97.

[20]. إسبر، على أحمد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر،(بيروت: 2005)، ص21.

[21]. نفس المرجع، ص 278.

[22]. أدونيس، مرجع سابق، ص 21.

[23]. حفيِّظ، عمر، مرجع سابق، ص 221.

[24]. فضل، صلاح. أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، (القاهرة: 1996)، ص 134.

[25]. مصطفى، محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، قصور الثقافة، (القاهرة: 1994)، ص 44-45.

[26]. كليب، سعدالدين-دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق:1997. ص55.

[27]. اطيمش، عبداللطيف، توابيت عائمة، دار الحكمة، لندن، ط1، 2009، ص 7.

[28]. دربالة، فاروق، المشهد الشعري المعاصر، مكتبة الآداب، (القاهرة: 2017)، ص66 نقلا من مجلة المنتدى، دبي، عدد اكتوبر 1992.

[29]. أدونيس، مصدر سابق، ص 279.

[30]. أبوتمام، حبيب بن أوس، ديوان أبي تمام، تقديم وشرح: محيي الدين صبحي، دار صادر، ط 1 (بيروت، 1997)، ص 96.

[31]. حماسة، محمد عبد اللطيف. الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي القاهرة 1990. ص 84.

[32]. عبيدالله، محمد. شعرية الجذور، قراءات في شعر عزالدين المناصرة، ط 1، دار مجدلاوي،(عمان: 2006)، ص 189.

[33]. إيزر، مرجع سابق، ص 72.

[34]. عبيدالله، محمد. مرجع سابق، ص 125.

[35]. اسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، (القاهرة 1990)، ص 58.

[36]. باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، 1984. ص 5.

[37]. عبيد، محمد صابر، التشكيل الشعري، دار نينوى للنشر والتوزيع، (بغداد: 2011)، ص 25-26.

[38]. المناصرة، عزالدين. الأعمال الشعرية الكاملة، ج1 عنب الخليل. ط 5، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت: 2001)، ص42.

[39]. عبيد الله، محمد،مرجع سابق، ص 150.

[40]. عبيدالله، محمد، مرجع سابق ص 151، نقلا عن حوار في مجلة الآداب البيروتية أجراه علي العامري عام 1992.

[41]. المناصرة، الأعمال الكاملة، ج3، لا أثق بطائر الوقواق، ص 21.

[42]. عبيد الله، محمد،مرجع سابق، ص180.

[43]. المناصرة، الأعمال الكاملة، ص381.

[44]. نفس الصدر،ج 2، قمر جرش كان حزينا، ص 328.

[45]. باجس أبوعطوان (أبوشنار)، مناضل فلسطيني خاض معركة ضد العدوفي الأرض المحتلة، عام 1974. وأصبح رمزا من رموز النضال ونال حضورا مميزا في الذاكرة الشعبية الفلسطينية، وبات يمثل رمزا من رموز الشجاعة والرجولة والبسالة في وجدان الشعب الفلسطيني.

[46]. تمام الأكحل وزوجها اسماعيل شموط فنانان تشكيليان فلسطينيانحظيا باحترام كبير في أوساط الشعب لالتزامهما بقضايا المجتمع وهموم الشارع الفلسطيني.

[47]. الأعمال الكاملة،ج2، قمر جرش كان حزينا، ص 328.

[48]. نفس المصدر، ج2، ص 336.

[49]. نفس المصدر، ج 2، ص335.

[50]. نفس المصدر، ج 2، ص 330.

[51].غنيمي هلال، محمد، دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة العربية،(القاهرة: 1973) ، ص86.

[52]. النويهي، محمد. قضية الشعر الجديد، ط2، مكتبة الخانجي، دار الفكر،(القاهرة: 1971)، ص19.

[53]. النويهي، المرجع نفسه ص 20-21.

[54]. الكبيسي، طراد، شجر الغابة الحجري، مطبعة الشعب،(بغداد: ١٩٧٥)، ص 97.

[55]. الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل ص 39.

[56]. المناصرة، الأعمال الكاملة، لا اثق بطائر الوقواق ج 3 ص 736.

[57]. نفس المرجع،ج3، جفرا، ص 434.

[58]. نفس المرجع، ج2، بالأخضر كفّناه، ص 409.

[59]. السامرائي، نافع حماد، الموروث الشعبي في شعر الروّاد، 2004، كلية التربية – جامعة تكريت، رسالة ماجستير بإشراف محمد صابر عبيد، العراق، ص29.

[60]. المناصرة، الأعمال الشعرية، ج1، يا عنب الخليل، ص 77.

[61]. عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995 م، ص ٣٥٠.

[62]. المناصرة، الأعمال الشعرية، ج2 بالأخضر كفناه، ص 351.

[63]. نفس المصدر،ج2، ص 825.

[64]. نفس المصدر،ج2، ص 351.

[65]. نفس المصدر،ج2، ديوان قمر جرش كان حزينا، ص302.

[66]. عبيد الله، محمد، مرجع سابق، ص100.

[67]. نفس المرجع، ص 188.

[68] .Jeffries, Lesley – The Language -of Twentieth Century Poetry, The Macmillan Press – London :1993 p. 25.

[69].عبيدالله، محمد، مرجع سابق، ص105.

[70]. الأنصاري، مهدي حمود. الأمثال الشعبية البغدادية، مجلة التراث الشعبي، ع3، (بغداد: 1999)، ص 12.

[71]. مبيِّض، محمد سعيد. الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية، دار الثقافة، (قطر: 1986)، ص205.

[72]. المناصرة الأعمال، لا أثق بطائر الوقواق ج3 ص 791.

[73]. مبيِّض، مرجع سابق، ص131.

[74]. نفس المرجع، ص131.

[75].المناصرة، الأعمال الشعرية، ج1، يا عنب الخليل، ص 35.

[76]. مبيّض، مرجع سابق، ص72.

[77]. مبيض، مرجع سابق، ص 72.

[78]. المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ص 35.

[79]. عزالدين، اسماعيل، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره، دارالعودة، (بيروت: 2007) ، ص 255-256.

64. ميويک، دى.سى. المفارقة وصفاتها، تر: عبدالواحد اللؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت:1993)، ص23.

[81]. بن عبد ربه ، محمد. العقد الفريد، ج8 تحقيق: مفيد محمد قميحه، ، دار الكتب العلمية، (بيروت: 1987) ، ص 82.

[82]. الهوال، حامد عبده. السخرية في أدب المازني. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة:1982)، ص 35.

[83]. المناصرة، الأعمال الشعرية، ج1، ص48.

[84]. الكندي، امرئ القيس، ديوانه، تحقيق: مصطفى عبد الشافي. دارالكتب العلمية،(بيروت: 2004)، ص 64.

[85]. الأعمال الكاملة ج3. لا أثق بطائر الوقواق، ص800.

[86]. ريتا عوض، في المعاصرة والتراث، مجلة الكرمل، ج 3، صيف 1981ص 152.

[87]. *المناصرة، عزالدين، أنا شاعر، وهومجرد كرسي، http://www.diwanalarab.com*

[88]. الطائي، فاتن حسين ناجي، المضامين الجمالية للسخرية في النص المسرحي العربي، 2010، رسالة ماجستير تحت اشراف علي محمد هادي الربيعي، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل، العراق، عام 2010، ص30.

[89]. المناصرة، الأعمال الكاملة، ج1، الخروج من البحر الميت، ص 131

[90]. المرزباني، محمد بن عمران، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحعلي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة،(القاهرة: 1965)ص51.

[91]. مندور، محمد، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط3، (القاهرة: 1954)، ص12.

[92]. المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1 عنب الخليل، ص 39.

[93].االمصدر نفسه، ج2، قمر جرش كان حزينا، ص 311.

[94]. المصدر نفسه، ج1 ديوان جفرا، ص 415.

[95]. المصدر نفسه، ج1 يا عنب الخليل ص 39.

[96]. المصدر نفسه، ج1 يا عنب الخليل، ص32.

[97]. المصدر نفسه، ج1 يا عنب الخليل، ج2، قمر جرش كان حزينا، ص 295.

[98]. عاصي، ميشال، الشعر والبيئة في الأندلس، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت: 1986)، ص 103.

[99]. المناصرة، الأعمال الشعرية، ج3، لا سقف للسماء، ص 876

[100]. جيلالي، صابة، الأسس الجمالية للموشحات العربية، 2018، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ص 150.

[101]. نفس المصدر، ج3، لا أثق بطائر الوقواق، ص 741.

[102]. نفس المصدر، ص 741.

[103]. المناصرة، الأعمال الشعرية، ج 1، يا عنب الخليل، ص 65.

[104]. عباس، إحسان، اتجاهات الشعر، ص ١١٨.

[105]. الماكري، محمد، الشكل والخطاب_ مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1،(بيروت:1991)، ص 179.

[106]. المناصرة، الأعمال الكاملة، قمر جرش كان حزينا، ص 316.

[107]. خضير،ضياء،بحثاً عن الطريق_ أبحاث ومقالات في النقد، دار الحرية للطباعة (بغداد: 1983)، ص 131.