

جاذبية السرد الشعري عند عز الدين المناصرة

من منظور عرفاني: (يتوهج كنعان_جفرا)

د. عمر فارس الكفاوين

جامعة فيلادلفيا / المملكة الأردنية الهاشمية

البريد الإلكتروني: Dromar.karak@yahoo.com

Abstract:

This study examines the poetic narrative allure in IzzALdeen Al-Manasrah poems from a linguistic perspective, mainly in his two poems "The Glow of Kanaan" and "Jafra" which serve as a model to apply theoretical linguistic mechanisms on them. The study tested the extent of that poetic narrative appeal through certain linguistic techniques, as the form and its relation to language, its structure, its denotation and the linguistic processes, such as structural inversion and linguistic metaphors.

Key words: Narrative, Theological, Linguistic, Structure, Asstructural inversion, Linguistic metaphors.

الملخص:

تتناول هذه الدراسة جاذبية السرد الشعري عند عز الدين المناصرة من منظور عرفاني لساني، متخذة من قصيدتيه (يتوهج كنعان) و(جفرا) أنموذجاً لتطبيق آليات (النظرية العرفانية اللسانية) عليهما، وقد رصدت الدراسة مدى تحقق جاذبية ذلك السرد الشعري من خلال تقنيات لسانية ولغوية محددة، كالبنية وعلاقتها باللغة وتركيبها ودلالاتها، والحدث اللغوي المتمثل بالانزياح التركيبي، والاستعارة العرفانية.

الكلمات المفتاحية:

السرد، العرفانية، اللسانيات، البنية، الانزياح التركيبي، الاستعارة.

المقدمة:

مما لا شك فيه أن السرد الشعري عنصر مهم من عناصر العمل الأدبي، يسهم في إضفاء سمة الشعرية الجمالية على ذلك النص، سواء أكان نثرًا أم شعرًا، ولعل تقنية السرد تتأتى في النص الشعري بفعل عدة تشكيلات تنتظم وفق الإطار النصي، كاللغة والتصوير والأنساق اللفظية والتراكيب وما يجري عليها من تحولات انزياحية وغير ذلك.

وإذا ما كان السرد يرتبط في طبيعته بالبنية أو الرؤية المضمونية والتشكيل الفني والأسلوبي، فإنه من الممكن أيضًا أن يرتبط بلسانيات النص العرفانية، التي تقوم على مبدأ التأويل والربط الدلالي القائم على أساس الأحداث اللغوية وتواصلها، من خلال الإجراءات النسقية والأفعال الأسلوبية التي تحكم تلك الأحداث.

وتتخذ اللسانيات العرفانية اللغة قاعدة لها، منطلقة من مبدأ الإدراك الذهني لترميزات تلك اللغة وتعبيراتها وشيفراتها، فتغدو اللغة وفقها معنى يجب توصيله ووسيلة ربط بين الرؤى والبنى التي يتضمنها النص، ولا يمكن الفصل بين الرؤية والتشكيل وفق نظرية العرفانيات اللسانية المرتكزة على لغة النص، ذلك أن اللغة هي أداة التشكيل ووسيلة التعبير عن المعنى في آن واحد.

إن توفر التقنيات اللغوية اللسانية على اختلافها، تجعل النص الشعري ذا جاذبية مرهونة بقدرة المتلقي على إدراك مكامن تلك اللغة ولسانياتها وتأويلها، ليصل إلى الدلالات المركزية التي يتقصدها كاتب النص. والناظر في أشعار عز الدين المناصرة يدرك أنه من الممكن أن تُطبق عليها آليات النظرية العرفانية بمبادئها المختلفة، ذلك أنها تعكس في كثير منها رؤية الشاعر تجاه وطنه وتجاربه في الحياة، متوسلاً بمجموعة من التقنيات والآليات الفنية، التي تسهم في إضفاء الشاعرية على سرده الفني، وتجسد مبادئ النظرية العرفانية، التي تحقق نوعاً من الشعرية اللسانية للنص، والتي يجدر

بالمتلقي أن يكتشفها ويتذوقها عبر سببه أغوار النص ولغته وبنائه، وعليه فإن هذه الدراسة ستقف على جاذبية السرد الشعري عند المناصرة من منظور عرفاني، متخذة من قصيدته (يتوهج كنعان) و(جفرا) ركيزة لذلك، مطبقة بعض تقنيات النظرية اللسانية في تحليل النص عليهما.

1- السرد الشعري عند عز الدين المناصرة:

يعد السرد من المفاهيم المرتبطة بالأدب والنصوص الإبداعية على اختلافها، وهو جامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الأدبي ووظيفته الشعرية، التي تتجلى "لغة وأسلوباً وأداء في المنحى الشعري في القول"⁽¹⁾، ويركز السرد غالباً على كيفية القول أكثر من مادة القول، فهو يُعنى في أغلب الأحيان بالشكل ودلالاته أكثر من الرؤية ومضامينها دون إغفالها؛ ذلك أنه في أحيان كثيرة يركز على البنية الفكرية العميقة في العمل الإبداعي.

وإذا كان بعض المهتمين بالسرد يظن أنه مرتبط بفنون النشر الحكائية فحسب، فإن هذا الأمر غير مقبول في ضوء نظريات تحليل الخطاب الحديثة ونظرية اللسانيات، ذلك أن السرد يتأطر في معظم تجلياته الشعرية، وعليه فإنه يرتبط ارتباطاً مباشراً بفن الشعر القائم على توفر الجمالية الشعرية، دون إغفال البنية الفكرية والمعرفية والرؤية الشمولية.

إن السرد "ظاهرة إنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري"⁽²⁾، دون أن تتحدد بلون أدبي أو فني بعينه، ولأن الشعر من أقدم الفنون التي مارسها العرب وابتدعوها، فإن السرد يتحقق فيه لا محالة؛ ذلك أن الشاعر يسعى إلى تحقيق ذلك السرد في نصه من خلال تلك التقنيات والأنساق الأسلوبية والشكلية واللغوية واللسانية، التي يسعى إليها ويجسدها من خلال لغته، فيتحقق لذلك النص ما يسمى بالتقنية، أو ما أسماه (ت.س. إليوت) بالمواضعة التي تعني "كل اختيار أو بناء، وبهذا

فإن كل شيء هو تكنيك عندما لا يكون مجرد صب التجربة ذاتها صباً وإلقائها بلا شك⁽³⁾.

ولا تأتي هذه التقنية المرتبطة بالأسلوب ودلالات النص عبثاً، إنما تحمل أو يتجسد من خلالها مدلولات فكرية وأخلاقية تسهم هو في كشفها، وهي "غير قابلة للانفصال عن الموضوع"⁽⁴⁾؛ لكونها هي المعبر عنه، وهي الوسيلة أو المفتاح الذي يستطيع المتلقي من خلاله كشف الرؤية الشمولية للنص.

ويرتبط السرد بمعناه الاصطلاحي بنقل الخبر أو المضمون النصي، سواء أكان ذلك "النقل أو الإخبار من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"⁽⁵⁾، ويقوم السرد على مجموعة من التقنيات التي تقدم النص إلى المتلقي كاللغة ودلالاتها ولسانيتها، والصور، والاستعارات، والرموز، والمعاني المجازية وغير ذلك، فإن تحقق كل هذا في النص فإنه نص سردي، وعليه تتحقق فيه سمة الشعرية التي تقوم على مبدأ تحقق مجموعة من "القوانين الداخلية للجنس الأدبي، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها"⁽⁶⁾.

ولعل الشكلايين الروس هم أول من تنبه إلى قضايا السردية الحديثة وشعريتها في مطلع القرن العشرين، فظهر ما يسمى "المنهج الشكلي أو الشكلياني، الذي يركز على بنية السرد ودلالته في آن واحد"⁽⁷⁾، واتجهت السردية في تعاملها مع النص الأدبي اتجاهين رئيسين: الاتجاه السيميائي، أو كما يسميه (رولان بارت) الوظائف، والاتجاه الشكلي أو اللساني أو السياقي⁽⁸⁾، في حين أن بعض النقاد جمع بين الاتجاهين، أمثال (شاتمان وبرانس)⁽⁹⁾، ولأن السرد يعني "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"⁽¹⁰⁾، فإن هذا يحقق له الشعرية المرتبطة بالتأويل الذي "لا يسعى فقط إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل...، فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه"⁽¹¹⁾.

وقد أفادت الشعرية في العقود الأخيرة من حقل اللسانيات، فظهر ما يسمى بالشعرية اللسانية أو العرفانية، ذلك أن "اللسانيات هي العلم الشامل للبنىات اللسانية، وعليه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"⁽¹²⁾، ومحور هذا كله اللغة التي تتنوع وظائفها، ولعل من أهم تلك الوظائف الوظيفة الشعرية، فالعمل الأدبي أو الشعري يقوم على ثلاثة أركان رئيسة (المرسل والرسالة والمرسل إليه)، ف"المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً تحيل عليه، يكون قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، ويكون هذا السياق لفظياً، وعليه يتحقق التواصل اللفظي بين المرسل والمرسل إليه"⁽¹³⁾.

إن هذا السياق اللفظي أو اللغوي هو الذي يسهم في تحقيق الشعرية اللسانية أو العرفانية، التي "تركز على البعد الإدراكي للشعر، فتتطرق إلى الكلام الشعري على أنه قبل كل شيء نشاط ذهني يعالج اللغة، كما يعالج بقية الأنشطة العادية، وترتكز الشعرية العرفانية في تناولها النص الشعري على التأثيرات الخصوصية التي يحدثها هذا الضرب من الكلام على القدرة البشرية على أن ينتج بني شعرية، ويفهم تأثيراتها ضمن ما يعرف بالقدرة البشرية أو القدرة التصويرية، وهي قدرة تجعل الشاعر يبني العوالم بأشكال مختلفة، لأنه أدركها بأشكال مختلفة وتفاعل معها بأشكال مختلفة، ونحن حين نتلقاها سنتفاعل معها بإدراك آخر، لأن بناء الشاعر لعوالمه يختلف عن محاولة القارئ/ المستمع، إعادة بناء تلك العوالم، لأسباب ثقافية ونفسية وغيرها، ولاختلاف الآليات التي بنى بها الشاعر الوضعيات التي يصفها، ومن ثم نعمل على إعادة بنائها عند القراءة"⁽¹⁴⁾.

أما السرد الشعري عند الشاعر عز الدين المناصرة، فيتحقق للناظر في أشعاره من خلال ذلك البناء الفني الرصين، الذي يوحى بالتألق الشعري، إنه بناء سردي يقوم على مبدأ تحقق البنية أو الرؤية المقصودة من خلال لغة فكرية، تقوم على أساس

البدال والمدلول والرموز والأقنعة والاستعارات والمعاني المجازية، والحقيقية في بعض الأحيان، كل هذا يتحقق من خلال اللغة، التي يقول عنها المناصرة: "بأنها هي نفسها تستخدم كشكل، وقد تؤدي التعبير على وجهين في آن واحد، لا شكل بلا مضمون ولا مضمون بلا شكل، وعندما ينساق الشاعر نحو الزخرفة والتصنيع، وعندما يبحث عن الزخرفة كههدف أساسي يصبح الشاعر خادماً مؤدياً لخارج الذات والموضوع"⁽¹⁵⁾.

والممتنع لأشعار المناصرة يدرك أنها تقوم على أساس لغة لسانية محكمة، يتبلور الخطاب الشعري بأبعاده الدلالية والجمالية من خلالها، وقد أسهمت في تأسيس شعرية البنية النصية لقصائده على مختلف المستويات، الدلالية والتركيبية والاستعارية وغيرها، وتجسيد رؤاه الفكرية المتمثلة بالمقاومة، والنضال، والترحال، والسفر، والتحرير، والثورة على الاستبداد المتمثل بالاحتلال الصهيوني لفلسطين، والدعوة لرفع الظلم عن فلسطين وأهلها وغير ذلك.

ولأن المناصرة عاش حياة مليئة بالمراحل والتحويلات والسفر، فقد انعكس هذا على سرده الشعري، وبنائه اللغوي، ومضامينه الفكرية العميقة، فاللغة هي أدواته للتعبير عن رؤاه من خلال توظيفها بإشارات ورموز، تجسد نضاله وفكره السياسي والاجتماعي وغيرهما، إنها تسهم في تبيان نزعتيه الفلسطينية، وما تتضمن من معايير مختلفة، كما أنها تعكس نظرتيه إلى المكان الفلسطيني وأهله وتراثه ومفاته.

ويجنح المناصرة دائماً نحو اللغة الرمزية، والأقنعة اللغوية التي تحمل معاني عميقة، يسوقها الشاعر في تجربته الشعرية، مستثمراً "خصائص اللغة بوصفها مادة حكائية"⁽¹⁶⁾، فالكلمات والعبارات في الشعر تعمل على بعث صور إيحائية، يعيد فيها الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة⁽¹⁷⁾.

على أية حال، فالشعرية اللسانية تتمثل عند المناصرة من خلال سرده الشعري؛ وذلك لكونه يوظف نظاماً لغوياً أساسه الكلمة للتعبير عن تجربته الانفعالية، التي تؤثر

في وجدان المتلقي، وتعكس نظرة الشاعر إلى الكون والحياة والإنسان وغير ذلك، ف(يا عنب الخليل)⁽¹⁸⁾ - مثلاً- هذا العنوان الواسع لإحدى مجموعاته الشعرية، والضيق لإحدى قصائده، ما هو إلا تعبير لفظي، يعكس حدثاً لغوياً وفكرياً مهماً، فليست الخليل وعنبها هما المقصودان فحسب، بل إن (يا عنب الخليل) رمز فكري عميق لما جرى ويجري في فلسطين، وما يمارس من ظلم واضطهاد على أهلها، وكذلك (أضاعوني)⁽¹⁹⁾، عنوان إحدى قصائده، يتضمن (ياء المتكلم) الموحية للوهلة الأولى أنها تعود على الشاعر -وقد يكون هذا صحيحاً- لكن ما بعد العنوان يشي بتأويل آخر أوسع وأبعد من الشاعر نفسه، ذلك أنه قد يوحي بفضاعة الضياع الذي حل بفلسطين وساكنيها.

ولا نريد الاستطراد في تقصي العناوين، لأن المجال لا يتسع، ثم إن المتقصي لشعرية المناصرة يستطيع أن يدرك أنها يمكن أن تتجسد بمحاور عدة، ترتبط في إحدى جوانبها بالشعرية اللسانية أو العرفانية، وذلك من خلال مجموعة من المعايير يمكن رصدها، تتمثل بالبنية العميقة، والحدث اللغوي، وسلطته، والاستعارة وغير ذلك.

2- البنية العميقة بين السرد واللسانيات:

ترتبط البنية بمفهومها الكبير بالسرد، فتشمل جميع المكونات الفنية التي تعكس الرؤى الفكرية للنص الأدبي، ولعل كثيراً من الدارسين يربط البنية بفنون النثر كالرواية والقصة وغيرهما، منطلقين من مبدأ أنها تعكس مجريات الأحداث الحكائية، من خلال توافر مجموعة من العناصر تساعدنا في ذلك، كالشخص والزمنا والأمكنة وغير ذلك، إلا أن الحقيقة غير ذلك؛ فالبنية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأشكال الأدب كافة، ومنها الشعر؛ ذلك أن "كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة الذات"⁽²⁰⁾.

ويقصد بالبنية العميقة اكتشاف الرؤية السردية للنص من خلال أفعاله وأحداثه اللغوية، ومكوناته اللسانية؛ ذلك لأنها تمتلك "قوة إنجازية تجعلها قادرة على الإخبار بالمضمون، والتعبير عن المحتوى"⁽²¹⁾، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال تحليل لسانيات النص، والربط بين أفعاله اللغوية، واستنباط البنى العميقة التي يمكن أن تتجسد من خلال حركاتها ومظهراتها وإقامة العلاقات الرابطة بينها، وبذلك يمكن تجريد البنية العميقة التي تختبئ وراءها، من خلال التأويل والتحليل اللغوي.

ولا مجال للشك بأن السرد يرتبط بالبنية اللغوية للنص الشعري؛ لكون "الشاعر يجسد في اللغة خبرته بظواهر العالم الحقيقي، وهذا يشمل خبرته بالعالم الداخلي لوعيه الخاص: ردود فعله، ومداركه المعرفية، وتصورات، وكذلك أفعاله اللغوية في التكلم والفهم"⁽²²⁾، ونتيجة هذا الارتباط بين البنية واللغة، نشأ ما يسمى بالبنية اللسانية، بفضل أفكار دي سوسير الذي يرى أن "مادة الألسنية تتكون من جميع مظاهر الكلام البشري ... التي تشمل جميع أشكال التعبير"⁽²³⁾، والبنية عنده "تنظيم ... يعبر عن تماسك العلاقات داخل النص الموحد"⁽²⁴⁾.

وإذا ما نظرنا في قصيدتي عز الدين المناصرة (جفرا، يتوهج كنعان) فإننا نلمح فيهما بنيات لسانية تقوم على أساس مبدأ الفعل الإجرائي المعبر عن الرؤية الشمولية، وتنطلق هذه البنيات من العنوانين الرئيسين، اللذين هما مفتاحا النصين وعتبتاهما، فـ(جفرا) يعقبها وصف كلي تتعالق فيه كلمة (أمي) مرتين (جفرا أمي إن غابت أمي)، ولعل تكرار (أمي) مرتين ما هو إلا تجسيد عميق لرؤية الشاعر، فجفرا هي فلسطين، وهي أمه الثانية، ولكن الفعل (غاب) يسيطر على الحالتين، وفلسطين غائبة عن الشاعر، وكذا أمه التي غيبها الموت.

إن هذا السياق الأصغر (جفرا أمي إن غابت أمي) يحدد صيغة لسانية أسلوبية تتحقق بإسناد الأمومة إلى جفرا، ولكن الغياب يعترئها أيضاً -وهذا يتضح من خلال

معرفتنا الكلية للشاعر-، فأمه الحقيقية غائبة، وفلسطين (جفرا) أيضاً غائبة عنه، ومن هنا فإنه من الممكن مجازياً أن يتضح التضاد في النص العنواني، الذي يمثل -كما قلنا- سياقاً صغيراً، يعكس السياق الأكبر الذي يمثله الشكل التالي:

السياق الأصغر (العنوان) ← الفعل / البنية ← السياق الأكبر (النص)

وعليه فإن هذا السياق الأصغر يؤهل القارئ والمتلقي لسياق أكبر، بنيته واضحة من خلال عتبة النص الأولى.

وتتشكل البنية الواسعة في السياق الأكبر (النص) من خلال مجموعة من الكلمات والألفاظ المنطوقة، القائمة على استمرارية الأفعال أو انتهائهما، أو ثبات الأسماء مع تغير مدلولاتها، فينفتح النص بالنفي: (25)

مَنْ لم يعرف جفرا ... فليدفن رأسه

من لم يعشق جفرا ... فليشبق نفسه

إنه تركيب لغوي يقوم على معادلة ثابتة:

الاسم الموصول (من)/ أو اسم شرط + النفي للفعل المضارع + اللازمة (جفرا) = النتيجة الأمرية المقترنة باللام وفعلها المضارع.

ف(من) أي (الذي) لا يعرف المتلقي من هو، أهو العربي الذي لم يبذل جهداً لتحرير فلسطين، أو أنه تحاوان في ذلك، وبسبب هذا تكون النتيجة قاسية، إما الدفن أو الشبق، (فليدفن، فليشبق) فعلاان مضارعان يشيان باستمرارية الدفن والشبق؛ ذلك أن إهمال قضية فلسطين مازال قائماً، والأشد من هذا كله إن الدفن والشبق مسبوقان بلام الأمر، وكأن الشاعر يعبر عن غيظه وغضبه تجاه ما يجري في فلسطين ومدنها وأهلها من خلال هذا الأسلوب.

وتتكرر مثل هاتين الجملتين في ثنايا النص، مع بعض التحوير الشكلي، الذي لا يؤدي إلى تغيير الدلالة، بل إنه يسهم في تعميقها من خلال نظام الترادف اللفظي، يقول الشاعر: (26)

جفرا - من لم يعشق جفرا

فليدفن هذا الرأس الأخضر في الرمضاء

إن تكرار مثل هذه الصيغة يوحي ببنية تقابلية بين (من يعرف) و(ومن لا يعرف)، وبين "المعرفة كفعل موجب، وعدم المعرفة كفعل سالب، والمعرفة هنا متعلقة بجفرا/ الوطن/ التاريخ، ومن ثم يسجل النص انتصار المعرفة، وما كان يمكن أن تتحقق هذه الدلالة ولا تلك المشاعر بغير التكرار اللفظي" (27).

وغضب الشاعر لما حدث ويحدث في فلسطين مستمر، تجسده تلك الأفعال المضارعة التي تتكرر في كل مقطع من مقاطع النص (تتشابه، تتصاعد، ترتفع، تعلق)، كل هذه اللوازم أدوات لا يملك الشاعر غيرها كي يرسم تجربته، ويجسد رؤيته تجاه جفرا (فلسطين)، حيث "تتلاقى ذاته (المتكلمة) بالذات المخاطبة تلاقياً، تتفاعل فيه المشاعر، فالشاعر يأتيها... يغويها... ويكيها، وهي تأتية وتجرحه" (28)، وينتهي حدث التلاقي بانسياب الذات والدموع التي تعكس مدى الحب والتضحية: (29)

جفرا، هل طارت جفرا لزيارة بيروت؟

جفرا ... كانت خلف الشباك تنوخ

وأنا لعيونك يا جفرا، سأغتي

جفرا ظلت تبكي في الكرم

وجاء تكرار الاسم المؤنث (جفرا) في القصيدة إحدى وعشرين مرة، كلها جاءت بصيغة التنكير، إلا واحدة جاءت معرفة (الجفرا):⁽³⁰⁾

من يأوي لفراشِ حبيبته، حتى ينسى الجفرا
فليشنق نفسه

ولعل الشاعر وصل إلى مرحلة صعبة أدت به إلى تعريف جفرا بـ(ال)، وجفرا بالأصل معرفة دون (ال)، لكنه أراد أن يؤكد بها بالتعريف، كي يؤلب أولئك الذين استرخوا وناموا واطمأنوا وجفرا مغتصبة، فعليهم قبل النوم شنق أنفسهم انتقاماً لتخاذلهم عن نصرة جفرا.

وفي الحقيقة أن جفرا وردت في النص في سياقات لفظية متعددة، فمرة ترسم وفق جملة اسمية، تكون هي المبتدأ فيها (مبتدأ الحديث):⁽³¹⁾

جفرا، الوطنُ المسبيُّ

(مبتدأ + خبر + نعت)

وهنا تتجسد العلاقة اللسانية في المنطوق اللفظي بين المسند (جفرا)، والمسند إليه (الوطن)، وهي علاقة دلالية تعكس تلك الحميمية بين جفرا والوطن (فلسطين)، بل إن جفرا هي فلسطين نفسها، إلا أن النعت الذي وسم الوطن جاء سلبياً قاسياً (المسبي)، فهذه الكلمة تعكس مدى فضاة الاحتلال، إنه يسبي جفرا والوطن في آن واحد، ويحرم أهل فلسطين من أرضهم وبلادهم، وتتجلى القيمة الأسلوبية لهذه المزاوجة بين الاسم والصفة من خلال القدرة الإيجائية وظلالها، حيث يسهم التركيب (اسم (الوطن) + صفة (المسبي)) في شحن الجو العام بالألم والمعاناة، فالمتلقي يقف أمام واقع مرير، وحياة مسكونة بالحسرة والحزن.

ثم ترسم (جفرا) مرة أخرى فتتحول إلى منادى:⁽³²⁾

وأنا لعيونك يا جفرا، سأغني

الوعل بلون البحر، عيونك فيروز يا جفرا

وأبو الليل الأخضر، من أجلك يا جفرا

فالسباق اللفظي يتألف من أداة ندائية، يليها اسم مكرور في النص، فتتحقق المعادلة اللسانية التالية:

أداة نداء (يا) + منادى أنثوي (جفرا/ فلسطين) = البعد والفراق

ومن المعلوم أن أداة النداء (يا) تستخدم للقريب وللبعيد، وعليه فجفرا البعيدة عن الشاعر مكانياً، قريبة منه وجدائياً، ولعل الشاعر وجد في مثل هذه العبارة (يا جفرا) ملاذاً ووسيلة أسلوبية، يجسد من خلالها حالة التلذذ التي يحس بها عند ذكر جفرا عبر جملة النداء، التي توحى بشعور الغربة وألم الفراق.

وإذا ما تركنا (جفرا) وانتقلنا إلى (يتوهج كنعان)، فإننا ندخل في قفص التوهج منذ اللحظة الأولى، من خلال هذه العتبة النصية المؤلفة من مسند (يتوهج) ومسند إليه (كنعان)، وهي جملة فعلية فاعلها معلوم، وفعلها مضارع يشي باستمرارية الحدث (التوهج)، الذي هو رمز المقاومة، فالتوهج مستمر ما دامت المقاومة متواصلة.

إن هذا المنطوق اللفظي -أو كما قلنا في جفرا-، إنه سياق أصغر يمهّد لسياق أكبر، لكنه يختزل بنية ذلك السياق الواسع، الذي سيأتي بعده، إلا أن هذه البنية لا يمكن لها أن تتحقق إلا من خلال تقنيات لغوية وأسلوبية تحقق لها الوضوح والتأويل في آن واحد.

ولأن (يتوهج كنعان) هو نقطة الانطلاق، فإنه يمثل الإجراء الأسلوبي اللفظي الأول في النص، ويتشكل هذا الإجراء عبر أداتين رئيسيتين: (الفعل المضارع + الاسم / الفاعل)، والاسم (كنعان) لفظ يعود بالمتلقي إلى جذور التاريخ، فما هو إلا "رمز

للتوحد مع العروبة والعالم، والكنعنة لا تعني الأحادية، بل هي رمز وتاريخ جمعي، إنها رفض للإقليمية، ودعوة للالتصاق بالأرض، إنها طريق للعالمية⁽³³⁾، وهي في ذات الوقت تجسد العروبة، بل هي "حالة نفسية ضد الإلغاء، فالتاريخ مشحون بمعاناة الماضي، إنها تمثل التحام الزمان بالمكان"⁽³⁴⁾.

إذن فـ (كنعان) اسم ثابت غير قابل للتغيير، إلا إذا نظرنا إلى التاريخ من منظور حضاري متجدد، ولكن الحيوية تُثبت بهذا اللفظ؛ لكونه مسبوقاً بفعل مضارع (يتوهج)، ولا يقتصر أمر هذا الفعل على دلالاته الآنية والمستقبلية فحسب، بل إن له دلالة رمزية كبيرة، تشي بالشدة والنور والتوقد الشديد الذي يوحي بالإرادة القوية لدى أهل المقاومة، الذين لا ينفكون يحاربون ويدافعون عن أرضهم، فضلاً عن أنه يدل على التلاؤل والنور الذي سيأتي ولو بعد حين، النور هو التحرر الذي يسعى إليه كنعان، وعليه فالعبارة (يتوهج كنعان) توحى ببنية عميقة مفادها السعي والحث على التحرير.

وتتسع المنطوقات اللغوية واللسانية، وتفتح في النص لتوحد الرؤية مع العنوان، المتجسدة بعبارة (تذويب التاريخ) كما أسماها الدكتور بسام قطوس⁽³⁵⁾، فالبنية العميقة في (يتوهج كنعان) تقوم على أساس "الجدل بين تاريخين: تاريخ الذات الكاتبة المبدعة، والتاريخ العام"⁽³⁶⁾، وعليه فإن (تذويب التاريخ) يكمن في الحوار بين ذات الشاعر الممتلئة بالتاريخ، وذات القارئ أو المؤول.

إن كلا الذاتين تدركان "عقم الواقع وألم التاريخ"⁽³⁷⁾، عقم الواقع المتمثل بالاستبداد والظلم اللذين يهيمنان على فلسطين وأهلها، بفعل الاحتلال الغاشم، وألم التاريخ المتجسد بتخاذل العرب، وضعف همهم، منذ زمن بعيد، ولكن (يتوهج كنعان) تسعى لبعث الأمل من جديد من خلال لغة القصيدة التي تعكس "خطاباً

شعرياً يقوم على ثلاثة أزمنة، يشير كل فعل إلى زمن ما، ويشكل كل زمن فراغاً/ فجاً يتطلب من القارئ ملأه أو فكه: فعل أمر، ومفتاحه الجملة الشعرية المحورية: (38)

جَهِّزْ جِوَادَكَ لِلرَّعْيِ فِي مَرْجِ ذَاكِرَةِ الْغَيْمِ

ويتكرر فعل الأمر سبع مرات بنفس الصيغة دون تغيير (39).

ولعل كلمة (مرج) جاءت لتدل على مرج ابن عامر موطن كنعان، الذي يتوق إليه الشاعر، ثم إن تكرار فعل الأمر ما هو إلا إجراء أسلوب في السياق، هدفه التحريض من أجل تحرير الأرض والسعي إلى ذلك.

ثم يأتي المضارع/ المستقبل، ومفتاحه: (40)

أَحَاوُلُ أَنْ أَمْسِكَ الْبَحْرَ مِنْ خَصَرِهِ الْقَرْمَزِيِّ

ودلالته الاستحالة/ كل النوافذ مغلقة، بدليل تردد اللازمة اثنتي عشرة مرة، ولكن بصيغ تعبيرية مختلفة، وهي محاولات تترد إلى ذاتها دون أن تحقق شيئاً (41)، ثم إن البنية تقوم على ما يسمى (الزمن الثابت)، حيث إن الشاعر "يقطع رتوبة الزمن بجملة اسمية، عناصرها الخبر المقدم على المبتدأ، وذلك لأهمية الخبر، ومنحه مركز الصدارة، لضرورات دلالية سيميائية، وإقرار حقيقة الثبات التي تعيشها الذات الشاعرة" (42)، ويظهر ذلك من خلال اللازمة المحورية التي كررها الشاعر للتأكيد على ظلمة الواقع ومرارته، إذ يقول: (43)

بَطِيءٌ بِرِيدُكَ يَا وَطَنِي وَالرَّسَائِلُ لَا تَصِلُ الْعَاشِقِينَ

ولأن بنية النص تقوم على رؤية مفادها أن ذات الشاعر تحاول إقامة علاقة بين الحاضر والماضي، علاقة تقوم على مبدأ الانسداد والانغلاق، وهما ثنائيتان متناقضتان، يجسدهما النص من خلال تحوير الألفاظ ودلالاتها التي تفتح كوة على ماضٍ جميل كان، وحاضر مرير كائن: (44)

وكانت تحومُ النوارسُ
 تملؤني غبطةً والنجومُ
 مسافرةً قرب شمسِ الأصيلِ
 أحاولُ يا فرسًا حجريًا على التلّةِ القرمزيةِ
 فجَهَّزَ جوادكُ للرعي في مرج ذاكرة النعيم
 حيث يقيمون أندلسًا في الكلام

إن الجدل بين الأزمنة (الماضي-الحاضر) يجسد حالة شعورية يعيشها الشاعر بمرارة، فالفعل (كان) يدل على ذلك الزمن الجميل، حيث النوارس تحوم وتملأه غبطة وسرورًا، ثم يأتي الفعل الدال على الحاضر والمستقبل (أحاول)، والمحاولة تعني بذل الجهد، إلا أنه جهد نتائجه غير مضمونة، لذا فقد أقر بأنه سيبي أندلسًا، أي واقعًا جميلًا، ولو بالكلام، لكن هذا ما هو إلا قناع يتستر خلفه أو يواسي به نفسه، لمعاناته تجاه واقعه المرير، ولعل الماضي المتمثل بالأندلس يرتبط بمحالتين شعوريتين لدى الشاعر: تتمثل الأولى بنشوته بما كانت عليه الأندلس أيام عزها إبان الحكم العربي لها في فترة ازدهاره، أما الثانية فتتمثل بحزنه وانكساره على ما آلت إليه أمور الأندلس وضياعها، ورحيل العرب عنها، ولعله بالنسبة للشاعر رحيل مستمر، أما الغبطة والسرور اللتان تملآن نفس الشاعر فيتعلقان بالحلم فحسب، والذي طال انتظاره، وربما أنه لن يتحقق.

إن إقامة أندلس أخرى في الكلام بعد ضياعها، ما هو إلا تعبير عن تلك الطرق والنوافذ المغلقة أمام الشاعر وذاته الحزينة، لذا فإن النوارس لم تعد تحوم، بل أصبحت تزعق: (45)

النوارسُ تزعقُ مثلَ رضيعٍ
 سيغلُنُ رغبته في حليبِ الصباح

والفعل المضارع (ترعق) فيه دلالة واضحة على الصوت المزعج، وهو صوت لا ينقطع، مستمر استمرار الذل والهوان، الذي يعيشه العرب في ظل الاحتلال الصهيوني لفلسطين.

لكن الشاعر لا ييأس، ويستمر في المحاولة، علّه يصل إلى توهج كنعان، وبالرغم من أن جميع محاولاته مستحيلة وعاجزة، إلا أنه يحاول مرات ومرات:⁽⁴⁶⁾

أحاول أن أرسَمَ البحرَ لكنَّهُ

كنساءٍ الينابيع يبدو صديقًا

ترتبط هذه الصورة التشبيهية (كنساء ...) بفترة من فترات عمر الشاعر أيام الخليل، حيث الفتيات على ينابيع الماء، والشاعر يحاول التغزل أو التعبير عن إعجابه بهن.

وإذا ما نظرنا في هذه المحاولات جميعها، فإننا نجد أنها تقوم على معادلة ثابتة:

أحاول (الفعل المضارع) + أن المصدرية + الفعل المضارع = الاستحالة

وعليه فإن الفعل المضارع بعد أن يتضمن الأمنية التي ربما تحققها المعادلة، ثم إن أن المصدرية والفعل المضارع تؤولان بمصدر صريح:⁽⁴⁷⁾

أحاول أن أمسك البحر ← ← أحاول إمساك البحر

أحاول أن أرسَمَ البحر ← ← أحاول رسم البحر

أحاول أن أوقظ البحر ← ← أحاول إيقاظ البحر

أحاول أن أتتبع موال أجدادنا ← ← أحاول تتبع موال أجدادنا

واللافت للنظر أن الشاعر غالبًا ما يربط المحاولة بالبحر، ولعل البحر هو فلسطين نفسها، الذي يحاول الشاعر الوصول إليها، إلا أن المحاولات فشلت، فنظم

هذه العبارات المتساوية نحوياً وصرفياً وإيقاعياً، كي تكون وسيلته في التعبير عما تفيض به مشاعره، هذه المشاعر التي تنعكس من خلال الفعل (أَتَتَبِع) الذي يشي بحكايات أجداده عن فلسطين وجمالها.

إذن فالنزاع قائم بين اللازمة (أحاول) التي تجسد فعل المحاولة، والأمنية المتجسدة بأن المصدرية وفعلها المضارع، ولكن نتيجة هذا النزاع دائماً سلبية؛ إذ لن تتحقق الأمنية من خلال المحاولة التي تبوء بالفشل دائماً.

إن البنية اللفظية في السياق الشعري تقوم على مبدأ الحلم والتفاؤل، ذلك أن الشاعر يصل من خلال لغته الشعرية إلى نوع من التفاؤل في توهج كنعان، من خلال تقنية التكرار، يقول: (48)

فجهّز جوادك للرعي في مرج ذاكرة الغيم قبل الحنين

تراني بعيداً أنا حاضرٌ غائبٌ

غائبٌ حاضرٌ،

ثمَّ أقربُ من سرعةِ البرق حين يحومُ الخطرُ

وأقربُ من شجرِ التوتِ إلى المدرسة

يعكس التضاد المتكرر المعكوس (حاضر غائب/ غائب حاضر)، وكذلك (بعيداً، أقرب)، مرارة الانتظار وحياته، إلا أن تكرار القرب (أقرب) قد يوحي بالتفاؤل، فالشاعر يعيش ثنائية الحضور والغياب، فهو قريب وجدانياً من ذلك الوطن البعيد مكانياً، وقلبه يخفق بالأمل والاقتراب منه، فضلاً عن أن هذا المكون الخطابي (أقرب) ربما يجسد حالة الاتصال من خلال تواتره، وبذلك يتخطى الجدل بين الأزمنة والأمكنة، إذ لا جدوى منه، بل يغدو الجدل بين الحضور والغياب، أي بين الانفصال

والانصال، الاتصال بالقضية/ الوطن، أو الانفصال والبعد عنها، إلا أن الانفصال أو البعد لا يعني عدم الاتصال، بل هو متصل بها، وإن كان بعيداً عنها مكانياً.

ومهما يكن من أمر، فإن التقنيات اللغوية والأسلوبية التي استثمرها الشاعر وفعلها في (يتوهج كنعان) كالتكرار في الالزامات، مثل (جهاز جوادك للوعي في مرج ذاكرة النعيم)، وتكرار (أحاول أن ...)، وكذلك (بطيء بريدك يا وطني ...) وغيرها، فإن هذا له ما "يبرره على المستويين الرمزي والموضوعي، فالجدل بين هذه الأزمنة، إضافة إلى تعدد أصواتها، وما يجري من حوار بين هذه الأصوات هو الذي حرك القصيدة، ودفعها إلى الأمام، ربما في زمن أشبه بالزمن الدائري، أو في الامتداد الزمني للذاكرة، بمفهومها الإبداعي لا الاسترجاعي، وهو جدل احتفى بالتاريخ الكنعاني الحضاري في مواجهة الاقتلاع الصهيوني وادعاءاته المزيفة"⁽⁴⁹⁾.

وفي الحقيقة أن البنى اللغوية واللسانية التي أقام الشاعر قصيدته عليها، أسهمت إسهاماً فاعلاً في تجسيد البنية الشمولية والرؤية التعبيرية التي أرادها من خلال نصه، ويستطيع القارئ الحاذق أن يؤول مثل هذه الاستراتيجيات التقنية اللفظية والأسلوبية ليكتشف مكونات النص وبنائه المضمونية والجمالية.

3- الحدث اللغوي - الانزياح التركيبي:

يتشكل الحدث اللغوي في أي نص أدبي بفعل إجراءات لفظية ولسانية وأسلوبية، تسهم في تحقيق الأفعال والأنساق اللفظية واللغوية، التي تعكس بنية النص وجمالياته الفنية، ويتجسد هذا الحدث أو الفعل اللغوي بتأكيده على "أشياء أو إعطاء أوامر أو إثارة أسئلة أو غير ذلك من الأفعال التداولية، التي تركز على تأويل النصوص باعتبارها أفعالاً للغة"⁽⁵⁰⁾.

ويعد الانزياح التركيبي من أهم التقنيات التي يقوم عليها الحدث اللغوي في النص، ويشكل محوراً مهماً من محاور الشعرية، وهو واحد من أهم العناصر المكونة للغة الشعرية؛ ذلك أن "الشعر لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو، وقوانين الخطاب"⁽⁵¹⁾، ولا يعني الانزياح التركيبي "مخالفة القواعد، وإنما يعني العدول عن الأصل"⁽⁵²⁾، لذا فإن بعض المتخصصين أطلق عليه اسم العدول.

ويقصد بالانزياح التركيبي "الخروج على الاستعمال المألوف للغة، أو الخروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، فهو كسر المعيار اللغوي أو التركيبي، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم"⁽⁵³⁾، وهذا الانحراف التركيبي يعكس الشعرية المتحققة من انزياح اللغة عن الشائع والمعروف⁽⁵⁴⁾، ويتمثل الانزياح بمجموعة من الانحرافات اللغوية التي ترصد في تراكيب النص وألفاظه، فتسهم في إضفاء أبعاد دلالية إيحائية، فيغدو النص من خلالها نصاً متفرداً متميزاً، والناظر في قصيدتي (جفرا، ويتوهج كنعان) يدرك أنهما تضمنتا عدداً من الظواهر الانزياحية، كالتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والفصل وغيرها. ففي (يتوهج كنعان) نلاحظ التقديم والتأخير من خلال قول الشاعر:⁽⁵⁵⁾

كصفوفٍ تحيُّ العصافير

أو مثل تشكيلة الحرس الوطني

على ساحةٍ سقطت فجأةً قرب نبعٍ

ويظهر الانزياح في عبارة (على ساحة سقطت فجأةً قرب نبع)، والأصل أن تكون (سقطت على ساحة ...)، لكن الشاعر عدل عن هذا الأسلوب الإخباري، ربما لأنه لا يخدم الشعرية، فلجأ إلى تقديم شبه الجملة على الفعل، وهو إذ يقدم

مكان السقوط (على ساحة) يريد أن يفتح مجال التأويل، وتوسيع الدلالة المتعلقة -ربما- بالمقاومة وسقوط رجالاتها في ساحات الوغى، إلا أن السقوط يرتبط بدلالة سلبية، تؤدي إلى الخسران.

ويتكرر مثل هذا الانزياح في (جفرا)، إذ يقول الشاعر: ⁽⁵⁶⁾

للأشجار العاشقة أُغنيّ

للأرصفة الصلبة للحبّ أُغنيّ

فقد قدم شبه الجملة (للأشجار) في السطر الأول و(للأرصفة) في السطر الثاني على الفعل (أغني)، ربما لأن المكان (مكان الغناء) وموجوداته يسيطر على الشاعر، ولا يستطيع الفكّك منه، فأمكنة الأشجار والعاشقون فيها، والأرصفة الصلبة والمقاومون فيها، كل هذا يؤرق الشاعر ويحن إليه في الوقت ذاته، فلا يملك وسيلة إلا الغناء، ولأن الغناء ليس مهمّاً بحد ذاته، فقد أخره وقدم مَنْ يُغني لهم .

أما الحذف فإنه تحول تركيبى يحفز القارئ على التأويل، واستحضار النص الغائب وسد الفراغ، وهو نظام أسلوبي يثري جماليات النص ويعمقها من خلال إسهامه في تفعيل تعددية الدلالة، ففي (جفرا) يلجأ المناصرة إلى تقنية الحذف مرات كثيرة، ومثال ذلك قوله: ⁽⁵⁷⁾

في بيروت، الموتُ صلاةٌ دائمةٌ ...

القتلُ جريدتُهُمْ

قهوَتُهُمْ

القتلُ شرابٌ لِيَالِيهِمْ

فقد جاء الحذف في السطر الأول من خلال تلك النقاط الثلاث في آخره، ثم حذف شبه الجملة (في بيروت) في السطر الثاني، والتقدير: (في بيروت القتل جريدتهم)، ثم مارس الحذف مرة ثالثة في السطر الثالث، حيث حذف شبه الجملة (في بيروت) والاسم (القتل)، والتقدير: (في بيروت القتل قهوتهم)، ثم لجأ مرة رابعة إلى حذف شبه الجملة (في بيروت) في السطر الرابع، وأبقى على الاسم (القتل).

ولعل هذه المتواليات القائمة على تبادل الإبقاء والحذف بين التراكيب، تمثل محاولة الشاعر التعبير عن هواجسه وتشبته بطوق النجاة، وتصويره مأساة المناضلين في بيروت، فهم يصبحون ويمسون على القتل، حتى غدا الموت صلاة لهم وجريدة وقهوة وشراباً، ثم إن هذا الحذف يعكس مدى الحسرة والألم في نفس الشاعر تجاه ما يجري، وربما أنه لجأ إلى حذف المكان (في بيروت) ليقول إن ما يجري لا يقتصر على بيروت وحدها، بل هناك في فلسطين أيضاً قتل وسلب، ثم إن حذف المبتدأ (القتل) وإثباته مرة أخرى، يدل دلالة قاطعة على أن القتل مستمر في كل مكان.

وفي (يتوهج كنعان) نجد كثيراً من مواقع الحذف التي يمكن تأويلها، كقول الشاعر: (58)

هذا زمانُ رُماةِ الحَجَرِ

كما الطير يسقطُ فوقَ رؤوسِ الجنودِ

أرشقوهم... يخافون

فالحذف في السطر الأخير يمكن أن يؤول بـ(الحجارة)، فتصبح العبارة (أرشقوهم بالحجارة يخافون)، ويأتي هذا التأويل استناداً إلى السطر الأول المتضمن عبارة (رماة الحجر)، وقد لجأ الشاعر إلى هذا الحذف ليركز للمتلقي التأويل، أو أنه أراد أن يطلق العبارة ولا يقيد بها، رغبة منه في تعددية الدلالة للمحذوف.

ومن مظاهر الانزياح في النصين الالتفات، ويعني "التحول في الخطاب، من الغيبة إلى الخطاب أو العكس، أو التحول في أزمنة الأفعال"⁽⁵⁹⁾، ومن النماذج الدالة على ذلك قول المناصرة في (يتوهج كنعان):⁽⁶⁰⁾

كَذَلِكَ شَاهَدْتُ أُدِيرَةً فِي السَّمَاءِ

تَذَكَّرْتُ أَنَّ الشَّرَائِينَ فَزَّتْ

وَقَالَ الْمَذْبُوحُ: تَكُونُ الْجَزِيرَةُ فِي الشَّرْقِ،

ثُمَّ هُرْعَنَا نَزَاحُمُ أَطْفَالَنَا فِي النُّوَافِدِ

ويتمثل الالتفات في الأسطر من خلال تناوب الضميرين (المتكلم) في (شاهدتُ، تذكرتُ) و(نا) الفاعلين في (هرعنا)، فضمير المتكلم يدل على الشاعر، أو ربما على كل إنسان يشعر بما يحس به الشاعر من ألم ومرارة بسبب الحرب والغربة، أما ضمير المتكلمين (نا) فيأخذ نفس الدلالة، إلا أنه ضمير جمعي للمتكلم، يرتبط بأولئك الذين يعانون كما يعاني الشاعر، ويبحثون عن الأمل، الذي يخلصهم من الظلام الذي يعيشونه في ظل الاحتلال الغاشم لبلادهم.

وفي الواقع أن هذا الالتفات أضفى سمة شعرية على النص من خلال تجسيده صورة الإنسان الذي يشبه الطفل في انتظاره المفاجأة الجميلة، فينحصر معناه في "بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء"⁽⁶¹⁾، وقد أسهم في لفت المتلقي إلى ذلك المعنى وإدراكه من خلال التغيير النسقي للخطاب.

ومن مظاهر الانزياح الأخرى الفصل، وهو عكس الوصل الذي يربط بين المتلازمات اللغوية، إلا أن الفصل أسلوب انزياحي يباين الوصل، وربما يسهم في انعدام الاتساق النصي، ومن أمثلة الفصل في شعر المناصرة، قوله في (جفرا):⁽⁶²⁾

ما كانت بيروت وليست
لكن تتوافدُ فيها الأضدادُ
تجري خلفك قُطعانُ الرومِ

لقد فصل الشاعر بين الفعل (تتوافد) في السطر الثاني، والفاعل (الأضداد) بشبه الجملة (فيها)، وكذلك فصل بين الفعل (تجري)، والفاعل (قطعان) في السطر الثالث بشبه الجملة الظرفية (خلفك)، ولعل هذا الفصل جاء ليلفت انتباه المتلقي إلى مكان التوافد والجري، وهو (بيروت)، ذلك أن (الهاء) في (فيها)، و(الكاف) في (خلفك) تعود على بيروت، فهو يريد من القارئ التركيز على مكان المأساة (بيروت) عاصمة الثقافة والإبداع، حيث عاثت فيها أيدي العابثين فساداً، فجاءت شبيهاً الجملة (فيها، خلفك) لتدلا على معاناة بيروت وأهلها.

ويفصل الشاعر بين المبتدأ والخبر في مواضع مختلفة، يقول في (يتوهج كنعان):⁽⁶³⁾

وملحك يا بحر نبضٌ يقول:

زرعتُ عظامي وقلبي بقاعِ صنوبرٍ في الخليل

لقد فصل بين المبتدأ (ملحك) والخبر (نبض) بالنداء (يا بحر)، ذلك أنه يريد أن يجعل من البحر إنساناً يقول ويسد مسد الشاعر، فيعبر عمّا يجول في خاطره تجاه الخليل وفلسطين كلها، وقد حقق هذا الفصل بعداً تصويرياً واستعارياً من خلال التركيب (يا بحر) الرمزي، الذي غدا قناعاً للشاعر ومعبراً عن (أنا) المرتبطة بذاته.

4- الاستعارة العرفانية:

على الرغم من أن كثيراً من الدارسين وأهل العلم قد ربط مفهوم العرفانية بالدين ومذاهبه، منطلقين من مبدأ "أنها ترقى إلى معرفة تفوق المعرفة العقلية، وتسمو عليها، أي المعرفة الباطنية"⁽⁶⁴⁾، وعليه فهي طريقة دينية مدارها العقل، الذي يؤدي بمعارفه إلى المعرفة والتأويل الديني، إلا أن العرفانية في اللسانيات ترتبط بالمفاهيم والتقنيات اللغوية.

أما الاستعارة العرفانية فهي من المصطلحات التي ارتبطت باللغة ودلالاتها في علم اللسانيات، بأبعاد مختلفة عن تلك الاستعارة البلاغية التي تعارف عليها الدارسون، حيث "أخرج العرفانيون الاستعارة من سجن اللغة التي حُبست فيه لأكثر من ألفي سنة، فلم تعد لديهم ظاهرة لغوية ناتجة عن استبدال أو عدول عن معنى حربي إلى معنى مجازي، بل هي عملية إدراكية كامنة في الذهن، تؤسس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجربتنا الحياتية"⁽⁶⁵⁾، وتمثل "الميدان أو الفضاء الذهني، وتسمى الاستعارة العرفانية أو التصورية، أو هي مزيج بينهما، ولا تعد محسناً من محسنات الكلام، بل تتعدى ذلك إلى أن ترتبط بنظامنا الذهني والإدراكي، فأذهاننا تعمل بطريقة استعارية، ويبرز ذلك حين نستعير تجاربنا المادية لفهم بها تجاربنا الشعورية أو التجريدية"⁽⁶⁶⁾.

ويمكن إضفاء المنهج العرفاني على بعض الاستعارات في قصيدتي (جفرا) و(يتوهج كنعان) للمناصرة، من خلال مبدأ "النظرية التجريبية العرفانية التي لا تعتمد على الخيال الشعري، ولا الزخرف البلاغي، بل يكون النسق التصوري ذات الطبيعة الاستعارية قائماً على اللغة التي تمثل إحدى الطرائق في التوصيل"⁽⁶⁷⁾، ولعل (جفرا) خير مثال على تلك الاستعارة بمفهومها العرفاني؛ ذلك أن الشاعر جعلها وطنياً كبيراً:⁽⁶⁸⁾

مَنْ لم يعرف جفرا ... فليدفن نفسه

من لم يعرف جفرا ... فليشنق نفسه

إن العلاقة الاستعارية العرفانية تتحقق من خلال تلك التناسبات التصويرية للقول، ويمكن أن يبين الجدول التالي ذلك:

المصدر	الهدف	الإسقاط الاستعاري
جفرا (فتاة)	الوطن (فلسطين)	الحنين والشوق (الثورة)

يسهم فضاء التدوق لهذه الاستعارة في مساعدة المتلقي الذي يقرأ النص كاملاً بأن يستنتج أن جفرا ليست مجرد فتاة أحبها الشاعر، ويطلب من الجميع معرفتها؛ لكونها رمزاً للوفاء والحب، بل إن مضمون النص يقتضي أن تكون جفرا هي (الوطن/ فلسطين)، الوطن المغتصب الذي تحاذل العرب عن نصرته، فوجب عليهم دفن رؤوسهم خجلاً من صنيعهم، بل وشنق أنفسهم بسبب هذا العار.

وتقوم الاستعارة على مبدأ الإسقاط، إسقاط مضمون الحب المتجسد في المصدر (جفرا) على مضمون الهدف المتمثل بالدفاع عن الوطن/ فلسطين، فينتج عن الربط بين هذين المضمونين إسقاط استعاري هو (الثورة من أجل التحرير)، فتتحقق المعادلة التالية:

$$\text{جفرا} + \text{الوطن} = \text{الثورة}$$

وفي نسق لفظي آخر يستعيد الشاعر صورة الطفل، ليعبر عن مأساته ومأساة وطنه: (69)

قلبي في النادي، في الطلل الأسمر

في حرفٍ نداءٍ في السوق

وهنا يأتي المزج بين مكانين متباعدين زمنياً، الأول (الطلل)، والثاني (الوطن/ فلسطين)، فيكون قد حدد مصدره المتمثل بـ(الطلل) وهدفه المتمثل بـ(الوطن)، أما الإسقاط الاستعاري الناتج فهو (الخراب والسواد)، ومما زاد من أثر الاستعارة في النفوس وصفه الطلل بأنه أسمى، وعليه تغدو فلسطين سوداء مظلمة بسبب ما حل بها من احتلال واستبداد، فترسم المعادلة اللسانية الآتية:

$$\text{الطلل (الخراب) + الوطن (الاحتلال) = الضياع والظلام.}$$

وتتكرر مثل هذه البنيات اللغوية الاستعارية في (يتوهج كنعان)، فنجد الشاعر يستعين بألفاظ معينة لتجسيدها، كقوله: ⁽⁷⁰⁾

أحاول أن أمسك البحر في خصره القرمزي

فالتأمل في كلمة (البحر) يظن أنها تمثل استعارة من منظور بلاغي فحسب، إلا أنها قد تأخذ بعداً عرفانياً لسانياً، خاصة أنها مسبوقة بالفعل (أمسك) الدال على الاستحالة، فالمصدر هو (أمسك البحر)، والهدف (الثورة/ الحلم)، والإسقاط الاستعاري (التأمل والتحرّيز عليه)، وتفسير ذلك أن البحر رمز للحلم والأمل إذا ما نظرنا إليه من منظور الذات الشاعرة، التي تنظر للبحر متأملة بتحقيق حلم النصر والتحرير، لكن إمساك البحر من الأمور المستحيلة معنوياً، وعليه يغدو النصر في ظل ما نراه من تخاذل مستحيلاً أيضاً، ويمكن رسم المعادلة التالية لهذه الاستعارة:

$$\text{إمساك البحر (استحالة) + الثورة/ النصر = الأمل والتحرّيز}$$

وفي تمثل استعاري آخر يعبر الشاعر عن حال الفلسطيني قبل وبعد الاحتلال والثورات والمقاومة، فيقول: ⁽⁷¹⁾

منذ ثلاثين، كان فتىً ويُغَيَّ على مَهَلٍ في الشعب

ويغرس أشعاره في السهول البراح، ويُشعلُ رَمَانَةً

إن الإجراء اللفظي والأسلوبي (يشعل رمانه) يجسد استعارة عرفانية، تتمثل أطرافها وفق الجدول التالي:

المصدر	الهدف	الإسقاط الاستعاري
اشتعال الرمان	المقاومة	التهيج/ الثورة

فيغدو الرمان لامعاً ملتهباً، والرمان هم أولئك الفتية المناضلون المتقدون حماساً للدفاع عن أرضهم ووطنهم، وقد أجرى الشاعر استعارة الاشتعال للرمان للتعبير بها عن النور (الأمل) المتمثل بالمقاومة ورجالها.

على أية حال، فإن مثل هذه الاستعارات أضفت جمالاً شعرياً على النص، من خلال ذلك المزج والانسجام بين مدلولاتها اللسانية، التي يجب على المتلقي الوصول إليها، وعدم حصرها بدلالات سطحية، تقوم على أساس بلاغي محض.

ومما تجدر الإشارة إليه أن المضامين التي أسقطها الشاعر من خلال المزج بين تراكيبه الاستعارية ودلالاتها وتعالقها، تقوم على أساس اكتشاف البنية العميقة لهذه الاستعارات، التي ترمي إلى ما هو أبعد من حد اللفظ بعينه، بل ترتبط بمفهومات ورؤى عميقة وواسعة، تقود المتلقي الحاذق إلى اكتشافها وسبر أغوارها.

الخاتمة:

يعد النص الشعري نصاً قابلاً للتأويل، وفق عدة نظريات أدبية ولغوية، إذا كان نصاً محكماً، يمتلك لغة قابلة للتطبيق ومرهونة بتراكيب خطائية متعددة الدلالات، وقد سعت الدراسة إلى سبر أغوار النظرية اللسانية من خلال قصيدي (جفرا) و(يتوهج كنعان) للشاعر عز الدين المناصرة، وخلصت إلى النتائج الآتية:

أولاً: تتحقق جاذبية السرد الشعري من خلال قابلية لغة النص للتأويل اللساني.

ثانياً: أن السرد الشعري عند المناصرة يجذب المتلقي من خلال تذوقه اللساني والمعرفي له، وهذا لا يكون إلا للمتلقي الحاذق العارف باللغة ودلالاتها.

ثالثاً: أن البنية العميقة للنص الشعري عند المناصرة يمكن أن تُكتشف من خلال لغته السردية وتحليلها لسائياً، فضلاً عن ارتباطها بنظرية الانسجام القائمة على المعرفة والتحليل الأدبي.

رابعاً: يعد الانزياح التركيبي في اللغة من أهم العوامل التي تسهم في كشف الرؤى الفكرية للنص، من خلال تحليله لسائياً ودلائياً.

خامساً: أن الاستعارة وفق المنظور العرفاني تختلف عنها بلاغياً؛ إذ إنها لا تكتفي بالأسلوب التصويري المجازي، بل ترتبط بالنسق اللغوي القائم على الربط بين الحدث اللغوي وهدفه والإسقاط الاستعاري التأويلي المرجو منه.

الهوامش:

- (1) يقطين، سعيد، كتابة تاريخ السرد العربي، المفهوم والصيرورة، علامات في النقد، ج35، م9، مارس، 2000م، ص41.
- (2) برنس، جيرالد، المصطلح السردى (معجم المصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، ص5.
- (3) شور، مارك، التكنيك، في فان أوكونورد (محرر) أشكال الراوية الحديثة، ترجمة، نجيب المانع، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980م، ص18.
- (4) انظر: المرجع نفسه، ص25.
- (5) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص198.
- (6) إبراهيم، عبدالله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992م، ص12.
- (7) لحمداني، حميد، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993م، ص13.
- (8) انظر : جينيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989م، ص97.
- (9) المرجع نفسه، ص97.
- (10) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، 2004م، ص104-105.
- (11) طودورف، تزفطيان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990م، ص63.
- (12) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م، ص24.
- (13) انظر: المرجع نفسه، ص27.
- (14) انظر: الشبكة العالمية للمعلومات على الرابط:

<http://www.alquds.co.uk/?p=427773>

- (15) المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص53.
- (16) انظر: هلال، مُحمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م، ص357-358.
- (17) الورقي، سعيد، لغة الشعر العربي الحديث، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1983م، ص70-71.
- (18) انظر: المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ط9، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015م، ج1، ص1-112.
- (19) انظر: المرجع نفسه، ص144.
- (20) انظر: مفتاح، مُحمَّد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992م، ص149.
- (21) انظر: عليوي، بنيونس، من البنية العميقة إلى البنية السطحية في الدلالة التوليدية، شبكة الألوكة، ص11، على الرابط: <file:///C:/Users/phi/Downloads/amiqa.pdf>.
- (22) فاوئر، روجر، النقد اللساني، ترجمة عفاف البطاينة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012م، ص342.
- (23) انظر: فردينان، دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي ومُحمَّد الشاويش ومُحمَّد عجينة، ط1، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1985م، ص24.
- (24) عبدالفتاح، سمير، البنيوية، مجلة العربي، الكويت، ع419، 1993م، ص151.
- (25) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج1، ص449.
- (26) المرجع نفسه، ص452.
- (27) رزقة، يوسف، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة _ ديوان جفرا نموذجًا، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، م10، ع2، 2002م، ص381.
- (28) المرجع نفسه، ص374.
- (29) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج1، ص453-454.
- (30) المرجع نفسه، ص454.
- (31) المرجع نفسه، ص452.

- (32) المرجع نفسه، ص 453-455.
- (33) المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ص 119.
- (34) أحمد، حيدر السيد، شعرية العنوان في شعر المناصرة، ضمن كتاب أيقونة فلسطين الشعرية، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ط 1، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014م، ص 169.
- (35) انظر: قطوس، بسام، فخ التاريخ المذوّت، عز الدين المناصرة، ضمن كتاب أيقونة فلسطين الشعرية، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 47.
- (36) المرجع نفسه، ص 47.
- (37) المرجع نفسه، ص 47.
- (38) تكررت هذه العبارة الشعرية في القصيدة سبع مرات. انظر: المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج 2، ص 607-623.
- (39) انظر: قطوس، بسام، فخ التاريخ المذوّت، عز الدين المناصرة، ضمن كتاب أيقونة فلسطين الشعرية، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 47.
- (40) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج 2، ص 607.
- (41) انظر: قطوس، بسام، فخ التاريخ المذوّت، عز الدين المناصرة، ضمن كتاب أيقونة فلسطين الشعرية، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 47.
- (42) انظر: المرجع نفسه، ص 47.
- (43) تكررت هذه العبارة الشعرية في القصيدة عشر مرات. انظر: المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج 2، ص 607، ص 609-612، ص 614، ص 617، ص 619، ص 621.
- (44) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج 2، ص 607-608.
- (45) المرجع نفسه، ص 608.
- (46) المرجع نفسه، ص 608.
- (47) انظر: المرجع نفسه، ص 607-623.
- (48) المرجع نفسه، ص 621-622.

- (49) انظر: قطوس، بسام، فح التاريخ المذوّت، عز الدين المناصرة، ضمن كتاب أيقونة فلسطين الشعرية، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص58.
- (50) انظر: نحلة، مُجد أحمد، أفانق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002م، ص52-53، ص267-268.
- (51) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُجد الولي و مُجد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م، ص176.
- (52) عياد، شكري مُجد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، بيروت، 1988م، ص86.
- (53) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990م، ص81.
- (54) انظر: كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص182.
- (55) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج2، ص620.
- (56) المرجع نفسه، ج1، ص451.
- (57) المرجع نفسه، ص450.
- (58) المرجع نفسه، ج2، ص611.
- (59) انظر: ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت 456هـ / 1064م)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مُجد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972م، ج2، ص45-47. وطبل، حسن، أسلوب الالتفات في البلاغة العربية، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م، ص79، ص103.
- (60) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج2، ص620.
- (61) إسماعيل، عز الدين، جماليات الالتفات، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، (د.ط)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990م، ص905.
- (62) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج1، ص451.
- (63) المرجع نفسه، ج2، ص615.

- (64) انظر: تعليق الدكتور رفيق العجم على موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، للتهانوي، ص34-35، وأحال إلى كتابه أثر الخصوصية العربية في المعرفة الإسلامية، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992م، ج1، فصل العرفان.
- (65) البوعمراني، محمد الصالح، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، (د.ط)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2009م، ص123.
- (66) انظر: الشبكة العالمية للمعلومات على الرابط:
<http://www.middle-east-nline.com/?id=210765>
- (67) لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نَحيا بها، ترجمة عبالحجيد جحفة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 2009م، ص21.
- (68) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ج1، ص449.
- (69) المرجع نفسه، ص454.
- (70) المرجع نفسه، ج2، ص607.
- (71) المرجع نفسه، ص612-613.