Arabic Language & Literature
Vol. 17, No. 1, Spring 2021
Manuscript Type: Research Article

https:// journals.ut.ac.ir/
Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
DOI: 10.22059/jal-lq.2020.313251.1090

The Effect of Aesthetics of Phenomena of Rhythmic Defamiliarization in the Poems of Ez al-Din al-Manāsara (Case Study of the Book of Poems "Anab Al-Khalil)

Behrooz Ghorbanzadeh*
Assistant professor, Department of Arabic, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran

(Received: December 05, 2019; Accepted: June 11, 2020)

Abstract

Defamiliarization in its simplest sense means opposition to the norm and the most beautiful benefit of this is the creation of strangeness that distinguishes between literary language and ordinary discourse language. There are several types of the de-familiarization but the present article has tried to analyze the phonological De-familiarization in the poems of Ez Al-Din Al-Manāsara, especially in the Divan of Anab Al-Khalil, published in 1968. The purpose of writing this article is to study the aesthetics of the prominent phonetic variables in the two outer (Arudi) and inner (phonetic and intellectual) layers. The method of writing in this article is descriptive-analytical in which the poem of al- Manāsara has been placed as a basic subject for research, and the characteristics of the familiarization of the sound that had a high frequency in her poems have been determined and explained. the results of the research are concerned that the poet in external music has used the techniques such as implication, Tadvir, integration of the foots and integration of free verse and classic verse that the aesthetics of the use of these defamiliarizated techniques, in addition to attracting the attention of the audience, is the creation of objective unity.

Keywords

Ez al-Din al-Munasara, Rhythmic Defamiliarization, Implication, Tadvir, Phono Tactics.

* **Corresponding Author, Email:** b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١٧، العدد ١، ربيع ٢٠٢١م
صفحة ٧٧-٩٩ (مقالة محكمة)

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
https://jal-lq.ut.ac.ir/

الجمالية الإيقاعية في ديوان عزّ الدين المناصرة

ديوان "عنب الخليل" نموذجا

بهروز قربان زاده*

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، مازندران، إيران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٩/١٢/٥ ؛ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٦/١١)

الملخّص

إنّ الانزياح في معناه البسيط هو مخالفة المألوف ومن أجمل فوائده تحقيق الغرابة التي تميّز اللغة الأدبية عن لغة الخطاب العادي. للانزياح أنواع متعددة إلا أنّ هذا البحث حاول أن يلقي الضوء على ظاهرة الانزياح الإيقاعي في قصائد عزّ الدين المناصرة من خلال ديوانه (عنب خليل) الصادر ١٩٦٨. يهدف هذا البحث إلى دراسة جماليات الملامح الإيقاعية المتميّزة على المستويين: الخارجي (العروضي) والداخلي (الصوتي والفكري). أمّا عن منهجنا في هذا البحث فهو المنهج الوصفي- التحليلي ففيه جعلنا شعر المناصرة مادة أساسية للبحث مبينة مظاهر الانزياح الإيقاعي، حيث ظهر هذا النمط من الانزياح جلياً في أشعاره. تدلّ النتائج على أنّ الشاعر لجأ في المستوى الخارجي إلى التضمين، والتدوير، والمزج بين التفعيلات والمزج بين الشكل الحر والموروث، حيث تدعو هذه الانزياحات إلى تواصل الأسطر الشعرية عروضياً ودلالياً وتشير إلى أنّه يعتمد في الأوزان الشعرية على الفطرة ولايهتمّ بجوازات البحور. أمّا في المستوى الداخلي فهو استخدم مختلف الأنماط من التكرار صوتياً كان أم لفظياً، حيث لجأ إلى التكرار الصوتي بمساعدة "تكثيف الأصوات" مما عزز النسيج الصوتي لقصائده وجذب مشاعر المتلقي كما أنّه حاول التطرّق إلى خلق الموسيقى الفكرية التي كانت المفارقة وتراسل الحواس من مصادرها الرئيسة.

الكلمات الرئيسة

عز الدين المناصرة، الانزياح الإيقاعي، التضمين العروضي، التدوير، التكرار الصوتي.

* الكاتب المسؤول
Email: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

مقدمة

مما لا شك فيه أنّ الشعر هو فن من فنون الكلام وله عناصر يعرف بها إلا أنّ من أهم هذه العناصر التي يمتاز بها الشعر عن غيره من فنون الكلام هو الموسيقى الناتجة من تنسيق الكلمات بعضها مع بعض. يقول نزار قباني: «الشعر هندسة حروف وأصوات

نعمّر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون ولكلٍّ منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها» (قبّاني، ١٩٦٤: ٣٩). تشير هذه المقولة إلى أنّ لكل طائفة من الشعراء صبغة في أشعارهم حسب غرضها، فإن كلا منها يختص بأسلوب أو بشئ يميزها عن الأشعار الأخرى وكذلك في القصيدة المعاصرة حيث أظهرت القصيدة العربية الراهنة في بنيتها الموسيقية الخارجية نمطا جديدا أخرجها عن النّظام المألوف لدى الشعراء القدامى، فإن شكل القصيدة الحديثة يعد انزياحا عن الشكل العمودي للقصيدة العربية القديمة المبنية على نظام الشّطرين ووحدة الوزن والقافية والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو تقنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية، كما أنّه من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة بمعنى آخر إنّ الانزياح اختراق لقوانين اللغة المألوفة وانحراف عنها بشتّى الوسائل، من أجل خلق صور جديدة غير مألوفة، مع إضفاء طابع الغرابة على العمل الأدبي ومفاجأة المتلقي والتأثير فيه إلا أنّ الانزياح إذا كان عروضياً فهذا يعني خروج عن المألوف في معيار العروض والانزياحات التي طرقها الشاعر المعاصر على مستوى الوزن والقافية كثيرة، إلا أننا قمنا بدراستها في ديوان عز الدين المناصرة في المحورين: أولهما تمثل فيما اصطلح عليه بـ "الموسيقى الخارجية"، حيث قمنا بدراسة الانزياحات التي حدثت في مجال الوزن والقافية واقتصرنا عنده أربعة هي: التضمين، التدوير، المزج بين الأوزان والتفعيلة وأيضاً تطرّقنا إلى جملة التحولات الإيقاعية للشعر الحديث من حيث القافية؛ لأنّها لا تشبه الأنواع السابقة من القوافي التي تُختَم بها الأبيات ولاتستخدم لحبس الصوت في نهاية البيت الشعري وإنما يتم توزيعها على جسد القصيدة، حيث يتغير مكان القافية، إذ ترد أول مرة في نهاية السطر، ثم تتكرر في بداية السطر الثاني، أو في وسط السطر أو نهاية السطر الثاني، وهو ما يعد انزياحا عن الشعر القديم. أمّا المحور الثاني فخصصناه لدراسة ما اصطلح عليه بـ "الموسيقى الداخلية" حيث درسنا هذا اللون من الموسيقى من خلال محور التكرار، وهو الغالب عند المناصرة، حيث نراه ذلك عينة أسلوبية وأيضا في هذا المحور قمنا بدراسة الموسيقى

الفكرية التي متبلورة في مصادر عدة منها المفارقة وتراسل الحواس وبالتالي فإنّ البحث أدّى إلى طرح جملة من الأسئلة:

١. أيّ نمط من أنماط الانزياح الإيقاعي قد احتلّ المرتبة الأولى في مزاوجاته من حيث "الكم"؟

٢. ما هو أهمّ مميزات الموسيقى الفكرية لدى الشاعر؟

٣. ما هي جمالية أنماط الانزياح الإيقاعي والغرض الرئيسي من العدول عند الشاعر؟

خلفية البحث:

جاءت مجموعة عديدة من الدراسات حول الشاعر عز الدين المناصرة وقصائده إلا أننا نشير في هذا المقال إلى الدراسات الخاصّة بأسلوب الانزياح في شعره وهي:

– رسالة ماجستير عنوانها "شعر عزّ الدّين المناصرة" (دراسة سيميائية) إعداد الباحث بلال حسين محمّد الدّباغ، نوقشت هذه الرسالة عام ٢٠١٧م، في الجامعة الإسلامية بغزّة. تهدف هذه الدراسة إلى تناول شعر عز الدين المناصرة من ناحية سيميائية من خلال دراسة تفصيلية لهذا الجنس الأدبي ودورها في إبراز المعني.

– رسالة ماجستير عنوانها "تداخل الأجناس الفنّية في شعر عز الدين المناصرة" إعداد الطالبة تغريد سين على المحتسب، نوقشت هذه الرسالة عام ٢٠١٣م، في جامعة الخليل بكلية الدراسات العليا.وصلت الطالبة في هذه الرسالة إلى أنّ عز الدين المناصرة استثمر كثيراً من تقنيات الأجناس الفنية في شعره، فقد قام بتوظيف تقنيات موسيقية في شعره انطلاقاً من أنّ الموسيقى جزء مهم في المنظومة الثقافية.

– رسالة ماجستير عنوانها: «بنية النّصّ في شعر عزّ الدّين المناصرة، ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" أنموذجًا»، إعداد الطالب محمّد يونس حسين عمرو، نوقشت هذه الرسالة عام ٢٠١٧ م، في جامعة الخليل بكلية الدراسات العليا. تأتي لبيان تلك الجوانب الإبداعية، ولإبراز خصوصية الظّواهر الفنّية، وتجاوبها مع الفكر والمضمون، ولكشف قدرة الشاعر على توظيف أدواته التعبيرية.

– ولا يفوتنا أيضا دراسة "مقاربة أسلوبية لشعر عزالدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)" للباحث يوسف رزقة. نشرت في مجلة الجامعة الإسلامية، العدد الثاني، عام ٢٠٠٢م. تحاول الدراسة الكشف عن دور المثيرات الأسلوبية في بناء شعرية النص.

منهج البحث:

تعتمد هذه الدراسة على الدراسة المكتبية حيث قمت بجمع المعلومات المطلوبة لها كما تقوم الدراسة على المنهج الوصفي-التحليلي في تبيين جمالية الانزياحات الإيقاعية وتطبيقها في ديوان عنب الخليل لعزّ الدين المناصرة .

الانزياح

تعتبر ظاهرة الانزياح من الظواهر الأسلوبية الهامة التي اهتمّ بها الباحثون اهتماماً كبيراً في النقد الحديث. الانزياح في معناه البسيط هو الخروج عن المألوف كما يرى نور الدين السد إذ يقول: «انحراف الكلام عن الاستعمال المألوف، إنّه حدث لغوي يبرز في تشكيل الكلام، وصياغته بواسطة التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي» (السّد، لا تا: ١٩٧). ثمّ يتابع ويو ضّح «والالتقاء الكامن بين علم الأسلوب والانزياح هو كون هذا الأخير يعني انتقال اللّغة من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تحيد عن سنن القاعدة العامة وتتجاوزها، فبدلا من أن يكون لكل دال مدلول تتعدى مدلولات للدال الواحد وهذا ما عبر عنه الأسلوبين بالانزياح» على أساس هذه الرؤية فالأسلوب هو الانزياح نفسه وممن ذهب إلى ذلك "جان كوهن" الذي عد الأسلوبية علما خاصا بالانزياحات إذ يقول: الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة... هو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي، فهو إذن خطأ مراد» (كوهن، ١٩٩٩: ٣٥). فإذا دققنا النظر في التعاريف التي جاء بها النقاد نرى أنّ معظمها ينصب في معنى واحد وهو: انحراف الكلام عن مستواه التواصلي العادي والانتقال به إلى المستوى الثاني للغة وهو مستوى الإبداع. من أجمل الفوائد التي يحققها الانزياح هو تحقيق الغرابة التي تميّز اللغة الأدبية عن لغة الخطاب العادي؛ فالأدب وخاصة الشعر لابدّ أن يختلف عن غيره من الكلام، بل إننا نفاضل بين نصّ شعري وآخر بمدى توافر عنصري الغرابة والإثارة فيه أو اختفائهما فـ «أفضل الشعر ما قامت غرابته، وأردأ الشعر ما كان خالياً من الغرابة» (القرطاجنّي، ١٩٨١: ٧٢).

الانزياح في المستوى الإيقاعي:

من أنواع الانزياحات ما عرف بالانزياح الإيقاعي وهو الذي ينتج عنه تجديد في موسيقى القصيدة العربية. أمّا المراد بالانزياح الإيقاعي فهو «خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلّقة بالوزن والقافية والإيقاع عمومًا فيطرح لنا ما يسمّى بالانزياح الصوتي أو الإيقاعي"»

(أبـو العـدوس، ٢٠٠٧: ١٨٧). بمعـنى آخـر، إنّ الانزيـاح الإيقـاعي يعـني الخـروج عـن الصـورة العروضـية الصـحيحة (الثَّوابت) الـتي نصَّ عليهـا العروضـيون كمـا تـرى صـبيرة قاسـي «أمـا الانزياح عن هذه القاعدة فيكون باللجوء إلى الصور العروضية المتغيرة وهذه الصورة يمكن أن نقسمها قسمين: وقسماً عرفه الشِّعر العربي القديم ونص عليه علم العروض وقسماً ثانياً استحدثه الشُّعراء العرب المعاصرون مع حركة الشِّعر الحر خاصة وإذا كان القسم الأول انتهاكا للشِّكل النَّظري لصور بحر من البحور الشِّعرية، فإنّ القسم الثَّاني يعتبر تماديا في الخرق والانتهاك وذلك من أجل خلق لغة أدبية تختلف عما سواها بفضل نسقها الشِّعري المتفرد» (قاسي، ٢٠٠٨: ٣٩).

جمالية الموسيقى الخارجية

ترتبط موسيقى بالأوزان والقافية، ولا يخفى على أحد ما للموسيقى من سحر على قلوب سامعيها، «إن استعانة الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية؛ لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه» (غنيمي هلال، ١٩٨٦: ٣٨٠). ولهذا نجد "إليوت" يقول: إنَّ المعنى في الشعر «يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل؛ لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءا منه هو المعنى الكامل» (حمد، ٢٠١٣: ١٩٨).

أ. مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن:

قبل أن نتكلم عن الانزياحات في الموسيقى الخارجية في ديوان الشاعر فلابدّ أن نتكلم عن الشعر الحر[1]؛ لأنَّ هذا النوع من الشعر غطّى معظم قصائد ديوانه ـ إن لم نقل جميعها ـ فهو يعطي للشاعر فرصةً ليبحث عن قوالب وأشكال وأنماط موسيقية أخرى وكذلك يعطي للشاعر حرية أكثر في التعبير عن تجاربه وأحاسيسه «فهو شعر يعتمد على التفعيلة كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت» (الغذامي، ١٩٨٧: ١١). نتناول الانزياحات الصوتية في البناء الشعري عند عز الدين المناصرة على المحاور الآتية:

1. Free verse

ظاهرة التدوير

إنّ هذه الظاهرة «هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطوال» (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٨٦). ولا يتم شطر البيت إلاّ من خلال هذا الجزء المنفصل ونجد من خلال دراستنا لديوان عز الدين المناصرة تكراراً لأكثر من بيت مدور في موسيقى النص الشعري من هذا النوع من دون أنْ يؤثر أو يحدث تغيراً في موسيقى البيت، كما في قول الشاعر:

وَكانَ الصَّيْفُ مَوْعِدَنَا **Û Û – Û** /**– – –** **Û** – (مُفَاعَلَتُنْ، مُفَاعَلَتُنْ)

ألا يَا حُلْوَةَ الْعَيْنَيْنِ **Û** /**– – –** **Û** /**– – –** **Û** (مُفَاعَلَتُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، مُـ)

لَوْ تَدْرِينَ - - -/ **Û** (فَاعَلَتُنْ، مُـ)

أنَّ الْكلَّ يَجْحَدُنَا - - -/ **Û Û – Û** – (فَاعَلَتُنْ، مُفَاعَلَتُنْ)

والملاحظ أنّ المناصرة يستخدم في نهاية البيت الأول، التفعيلة (كاملة) وهي من بحر الوافر، إلا أنّه لجأ إلى التدوير في البيت الثاني حيث ينتهي بـ (مُـ) وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني (فَاعَلَتُنْ) ثم يلجأ إلى التدوير في البيت الثالث المكون من كلمتين وقد أوردهما لأهميتهما ولزيادة لفت النظر إليهما في بيت منفرد، ولكنهما لا تستغرقان التفعيلة الكاملة بل جزء منها هو (مُـ) ويكمل هذه التفعيلة في بداية البيت الثالث (فَاعَلَتُنْ) ثم يعود إلى التفعيلة الكاملة في البيت الرابع وهذا يدعو إلى ضرورة الاستمرار في القراءة بدون توقف في الأبيات الثانية والثالثة والرابعة ثم يعود إلى التفعيلة الكاملة في البيت الرابع والتدوير ـ كما هو معلوم ـ يدعو إلى ارتباط هذه الأسطر وتواصلها عروضياً ودلالياً وهذا يؤكد التجربة النفسية الواحدة في الأبيات ويعززها .ومن مثل ذلك أيضاً قوله في قصيدة "وكان الصيف موعدنا":

رَبَّيْتُهُ حَتَّى إِذَا - - **Û – –** /**–** **Û** - (مُتْفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ)

تَمَعْدَدَا **Û – Û** – (مُتَفْعِلُنْ)

كانَ جَزَائِيْ – **Û Û** –/ – (مُتْفَعِلُنْ، مُتـْ)

بِالْعَصَا – **Û** – (فَاعِلُنْ)

أنْ أُجْلَدَا - - **Û** - (مُتْفَاعِلُنْ)

الشاعر عز الدين المناصرة يستخدم في نهاية البيتين الأول والثاني التفعيلة (كاملة) "مُتْفَاعِلُنْ" ومشتقها "مُتَفْعِلُنْ" ثم يلجأ إلى التدوير في البيت الثالث، حيث في نهايته يأتي

بجزء من التفعيلة (مُتـْـ) ويكملها في البيت الرابع (فَاعِلُنْ) وقد أورد كلمة (بالعصا) في بيت منفرد لأهميتها ولزيادة لفت النظر إليها وهكذا استطاع الشاعر بهذه الوسيلة البارعة أن يكسر من حدة تدفق البيت المدور بهذه الوقفات التي لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات وإنّما هي وقفات موسيقية داخلية كما استطاع أن يثري الإيقاع بهذه القوافي الداخلية فهو لا يخرج عن السياق الموسي=قى الأساسي في القصيدة وهو بحر الكامل (متفاعلن).

التضمين العروضي

إنّ التضمين هو ظاهرة من الظواهر المنزاحة في علم العروض وهو احتياج البيت الشعري إلى البيت الذي بعده نحوياً ومعنوياً وعدم اكتماله إلا به، «وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو هو تأخير معنى بيت إلى آخر» (على، ١٩٩٧: ١٨٩). في حين أنّ المعاصر الغربي جان كوهن يعرفه قائلاً «إنّ التضمين العروضي تعارض بين الوزن والتركيب» (كوهن، ١٩٨٦: ١٧٥). فيلاحظ جان كوهن أنّ التضمين بالمعنى الدّقيق «حالة خاصّة من التعارض بين العروض والتركيب إذ يقوم التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض سيلتزم لقاءً تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية» (كوهن، ١٩٨٦: ٦٠). إنّ التضمين في الشعر قد لا يكون عيباً فيه؛ لأنّ للشعر لغته الخاصة فمتى رأى الشّاعر أنَّ في التضمين (تعلق البيت بالبيت الذي بعده) تحقيق قيمة جمالية تؤثر في المتلقّي، فإنّه يجوز له ما لا يجوز لغيره، لأنّ اللغة الشعرية أكبر من أن تدرك وتحدد بقوانين اللغة والعروض، ومثلما يقول كوهن «بأنّ النظم مناف للنحو وانزياح عنه» (كوهن، ١٩٨٦: ٦٩). إذا تصفّحنا قصائد المناصرة فهناك أشكال متعددة من التضمين النحوي حيث لا نرى قصيدة إلا وفيها تكررت هذه التقنية المنزاحة عن المعيار العروضي؛ حيث إنّ تواتره جعله عيّنة أسلوبية في قصائده.على سبيل المثال قال المناصرة في قصيدة عنوانها "المقهي الرّمادي":

كانَ فِي المَقْهَى يُغَنِّيْ
(يَا عَزِيزَ العَيْنِ إنِّي)
لِتُرَابِ الشَّامِ مُشْتَاقٌ وَفِي قَلْبِي جُرُوحْ

الملاحظ أنّ هذه المقطوعة لا تعتمد في بنائها على وحدة البيت، وأنّما على وحدة الموضوع، إذ اعتمدت قافية البيت الثاني على بداية البيت الثالث لإكمال المعنى الذي أراده الشاعر. إذا أمعنا النظر في الديوان نرى أنّ نمطاً من التضمين العروضي مسيطر على

جسد القصيدة ألا وهو التضمين الثنائي وهو التضمين الذي يخلق وحدة تركيبية دلالية بين سطرين شعريين، ويشيع هذا النوع من التضمين بشكل لافت للنظر بحيث أصبح عينة أسلوبية لدى المناصرة كقوله:

لَوْ تَعْلَمِينَ بِأَنِّي - - Û Û /– Û - - (مُتْفَاعِلُنْ، فَعِلَاتُنْ)

هَجَرْتُ شِعْرِي وَفَنِّي Û – Û – /– Û - - (مُتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ)

كما نشاهد أنّ الشطر الأول فيه تمام وزن البيت "مُتْفَاعِلُنْ، فَعِلَاتُنْ" لكن المعنى ليس بكامل بل يأتي الشطر الثاني ليتم المعنى وإن كان هناك تقنية منزاحة عن المعيار العروضي وهي المزج بين التفعيلات؛ إذ امتزج البحران "الكامل والرمل" في هذه المقطوعة ليرينا الصوتين المختلفين: صوت للحبيبة وصوت للشاعر الذي ترك ما يهوى إليه من الفن.

المزج بين الشكلين: الحرّ والموروث

استطاعت الأوزان الشعرية أن تحافظ على البنية الموسيقية للقصيدة العربية وتهيمن عليها إلى حدّ كبير زمنا طويلا، ولكن

هذه الهيمنة تعرضت إلى بعض التغييرات وكان من أهم مظاهرها اختلاف النظام الموسيقي المتمثل في شعر التفعيلة واستثمار الترخيصات العروضية والارتكاز على البحور الصافية أكثر من المركبة. (عبيد، ٢٠٠١: ٢١٣) وما لبثت هذه النزعة التجديدية أن امتدت إلى منعطفات مهمة في التشكيل الموسيقي للقصيدة الحديثة هي ما يعرف بالمزاوجة الموسيقية التي أخذت أشكالا شتى منها الجمع بين الشكل الحر والعمودي في القصيدة الواحدة، أو الجمع بين الشعر والنثر، وقد اعتبره البعض قالبا هجينا وانتقده، لاسيما المحافظين منهم على النمط التقليدي الذي لا يجيز مثل هذا المزج، بينما اعتبره الكثير من النقاد المعاصرين مظهرا من مظاهر التجديد ومحاولات الخروج على رتابة المألوف وأدرجوه ضمن ما يعرف بالتنوع الإيقاعي وهو «من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير» (الغرفي، ٢٠٠١: ٥٩). كثيراً ما نجد القصائد الحرّة عند المناصرة تتجاور في الديوان الواحد مع القصائد المكتوبة بالشكل الموروث، «بل إنّ الشاعر أحياناً يحس أن بعض أبعاد رؤيته الشعرية في إطار القصيدة الواحدة يلائمها استخدام الشكل الحر، بينما يلائم بعضها الآخر الشكل الموروث ومن ثمّ فإنّه يمزج الشكلين في القصيدة الواحدة، وخصوصاً تلك القصائد التي يكون فيها نوع من

الحوار والصراع بين صوتين، أو بين بعدين من أبعاد رؤية الشاعر» (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٧٥).

نجد في قصيدة "ملاحظات قبل الرّحيل" وفيها يتناوب القالبان العمودي والحرّ:

مَرَّتْ كوكبَةُ التُّفَّاحْ، وَرَهْطٌ مِنْ غَجَرٍ قُدَّامَ الخَانْ
نَادَاهَا فِي فَجْرٍ مِنْ ضَوْءٍ طَازِجْ
كيْ تُصْلِحَ أَمْرَ الأَوْزَانْ

★★★

فِيْ مُفْتَرِقِ المُدُنِ الكـــبْرَى دَمْعَتُهَا تَهْذِي لِلرِّيحْ
يَا تُفَّـــاحَـةَ قَـلْبِ الخَالـي فِي غُصْنٍ مِنْ شَبَقٍ فِي الرُّوحْ
خَشَبُ التَّفْعِـيلَةِ مُـــبْتَلٌّ وَالْبَردُ مِنَ الْبَرَدِ يَجُوحْ

يقول هكذا حتّى يصل إلى البيت الأخير وهو:

فِي طَاعَةِ مَرْيَمَ أَشْعَارِي فِي عِشْقِ الْوَطَنِ المَذْبُوحْ

وهو لم يكتف بهذا القدر من التغيير والمزاوجة بل يأتي في المقطع التالي من القصيدة نفسها، باللغة العامّية إذ يبدو أنّ مثل هذه المقاطع عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تتحدّث على الأشكال المختلفة، يقدّم لها الشاعر جميعاً على المتلقّي حيث يقول:

آلُو الأَغَانِيْ، بِتْقُولْ مَعَانِيْ، فِي وَصْفِ خَوْفِيْ، مِنِ السِّنِينْ
النِّيلْ بِيجْرِيْ، قَالُوا بِيْضَحَكْ وَهُوَّا مَاشِيْ، لَكنْ حَزِينْ

فيمثل هذا الشكل إحدى صور التجريب القائم على رفض النمطية الإيقاعية التقليدية، وعلى نظام القافية الواحدة المتكررة، ويتيح للشاعر فضاء دراميا يكسر روتين الرتابة. وفي القصيدة أيضا تنويع صوتي داخلي تمثل في كسره رتابة القافية بين كل هذه المقاطع، إذ نرى أنّ الرّوي في المقطعين الأول والثالث حرف "النون" أمّا الروي في المقطع الثاني فهو حرف "الحاء" ومن الملاحظ أنّ الألف والواو والياء، تتبادل في الرِّدف (وهو حرف المدّ أو اللين الذي يسبق حرف الرّوي دون فاصل)، فقد جاءت "الأوزان" مع "المذبوح" و"السنين" وربما عكست هذه المزاوجة دلاليا ثنائية الموضوع الذي يريد الشاعر أن يلفت إليه انتباه المتلقي وتركيزه.

المزج بين التفعيلات:

من الأساليب التي لجأ إليها عزّ الدّين المناصرة في تنويع إيقاع القصيدة: المزج بين التفعيلات في القصيدة الواحدة؛ حيث يعدّ هذا الأمر خروجاً عن مفهوم الإيقاع «ومن المفترض أنّ هذا النمط من الانزياح أن يسيء إلى غنائية الوزن ويطبعه بطابع التجريب الذي لجأ إليه بعض منظري

الحداثة بهدف قلب مفاهيم الإيقاع عند المتلقّي، ليكون مقروءاً، تتلقّاه العين أكثر مما تتلقّاه الأذن» (حسني، ٢٠١٣: ٩٩). إنّ قضية المزج بين البحور قد شكلت مجالاً للتجريب عند بعض الشعراء المعاصرين الذين رأوا فيها سبيلا للإفلات من الإيقاع الواحد للقصيدة وتمرّداً على مفهومه التقليدي. وهو ما سيوضحه سيد البحراوي رابطاً إيّاه بجانب التلقّي، إذ يقول: «إذا كانت ظاهرة المزج بين الوزن ومجزوءاته تواصلاً، من ناحية، مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجاً واضحاً على الشّكل التقليدي، ولكن في حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعي الذي تربّى لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدي، فإنّ الظاهرة الثانية، وهي المزج بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة تبتعد بنا أكثر عن الشكل التقليدي وعن الذوق السمعي التقليدي» (البحراوي، ٢٠٠٦: ١١٢). فإذا تصفّحنا ديوان المناصرة فإننا نجد هذا الأسلوب في المزج بين البحور شائعاً في ديوانه، حيث عثرنا له على نماذج كثيرة من إحدى قصائده؛ إذ يضمّ المقطع الواحد عنده في كثير من الأحيان بحرين أو بحوراً متعددة يتم الانتقال بينها بطريقة مفاجئة كما نجد في هذا المقطع الذي يمزج بين الرمل والكامل:

الإِذَاعَاتُ تُحَارِبْ: (فَاعِلاتُنْ/ فَعِلَاتُنْ)
أَيُّهَا المُهْرُ العَنِيدْ: (فَاعِلاتُنْ/ فَاعِلاتْ)
قُلْ لَنَا مَاذَا تُرِيدْ: (فَاعِلاتُنْ/ فَاعِلاتْ)
فَسِّرْ لَنَا هَذِي المَصَائِبْ: (مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْ)
هَلْ تَخَلَّيْتَ عَنِ الحَرْبِ وَرُوحُ النَّاسِ فِي الْأَنْفِ تُحَارِبْ: (فَاعِلُنْ/ مُتْفَعِلُنْ/ مُتْفَعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَعِلُنْ/ مُتْ ...

فقد جاءت الأبيات الثلاثة الأولى على الرّمل مع زحاف الخبن (حذف الثاني السّاكن) وعلّة القصر (وهو حذف ثاني السبب الخفيف وتسكين ماقبله) وبقية الأبيات على الكامل إلا أنّه في هذا البحر التزم بزحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرّك) والخزل (اجتماع الإضمار والطي). لجأ المناصرة إلى مثل هذه الانزياحات ليرينا أنّه لا يكون مضطراً للتقيّد بالصور القديمة للبحور، بل إنّ في مقدوره، أن يدخل من التغيير ما يقدّم معه صوراً جديدة لهذه الأوزان فبذلك تخلّى عن القيم الموسيقية في أدائه لتجديد نشاط السّامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف في مشاعره، أو للتوسل بمثير جديد يصافح أذن السّامع.

إنّ هناك خاصية ثانية تتميّز بها معظم قصائد الشاعر - إن لم نقل جميعها- هي أنّها مقسّمة إلى مقاطع يستقلّ كل مقطع منها ببحر كما نجد في هذا النموذج من قصيدة «قِفَا .. نَبك»:

يَا سَاكِنَاً سِقْطَ اللَّوَي: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ)
قَدْ ضَاعَ رَسْمُ المَنْزِلِ: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ)
بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ)

★★★

مُقِيمٌ هُنَا أَشْرَبُ الخَمْرَ فِي حَانَة: (فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ/ فَعُو)
قُرْبَ رَأْسِ المُجَيْمِرِ كلَّ مَسَاءْ: (لُنْ/ فَعُولُنْ، فَعُولُ/ فَعُولُ/ فَعُولْ)

★★★

ضَاعَ مُلْكِي: (فَاعِلَاتُنْ)
فِي دُرَي رَأْسِ المُجَيْمِرْ (فَاعِلَاتُنْ، فَاعِلَاتُنْ)

كما نلاحظ أنّ المقطع الأوّل جاء على الكامل والثّاني على المتقارب والثالث على الرّمل ولا شك أن طبيعة التفعيلات النغمية يضفي حركية متميزة على نصوص عزّ الدين المناصرة بتنوعها وفاعليتها المُستمدة من تباين المواقف الذاتية «فالصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه، وذلك وفقا لنوع التدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية» (فيدوح، ١٩٩٨: ٤٦٨). ينبغي لنا الإشارة إلى أنّ هناك أسلوباً آخر عنوانه: المزج بين وزنين لبحر واحد، حيث لا يعدّ هذا الأسلوب خروجاً عن المعايير الإيقاعية؛ لأنّه لا يسيء في شيء إلى غنائية القصيدة لمجموعة من الاعتبارات أهمّها:

أنّه يحافظ على وحدتها الإيقاعية؛ بحيث لايقع التنويع إلا داخل البحر الواحد.

أنّ قضية المزج بين أوزان البحر الواحد عامّة ليست غريبة عن الشعر العربي، إذ عرفت انتشاراً في الجاهلية والعصر الأموي.

أنّ هذا الأسلوب لم يلتفت إليه شعراء التجريب مثل أدونيس، بحيث لم يجد فيه مجالاً للثورة على مفهوم الإيقاع كما فعل مثلاً في المزج بين البحور المتعددة. وفي القصيدة التي يريد فيها الشاعر أن يمزج بين تفعيلتين، فيجب أن تجري على نظام صارم كما في المثال التالي:

(التفعيلة الأساسية + التفعيلة الأساسية + التفعيلة الفرعية
التفعيلة الأساسية + التفعيلة الفرعية
التفعيلة الأساسية + التفعيلة الأساسية + التفعيلة الفرعية)

وهذا يعني الحرية في عدد التفعيلة الأساسية في كل بيت شعري، وعدم الحرية في تفعيلة القافية المختلفة التي يجب أن ينتهي بها كل بيت شعري، ونورد المثال الذي أورده عز الدين المناصرة على البحر الرمل:

عِنْدَ بَابِ الْقُدْسِ مَاتَتْ جَدَّتِيْ: (فَاعِلاتُنْ، فَاعِلاتُنْ، فَاعِلُنْ)
وَهْيَ تَحْكِي لِشُجَيْرَاتِ العِنَبْ: (فَاعِلاتُنْ، فَعِلاتُنْ، فَاعِلُنْ)
وَعلى خَدَّيْهِ شَامَاتُ الغَضَبْ (فَعِلاتُنْ، فَاعِلاتُنْ، فَاعِلُنْ)

ويشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة «فَاعِلُنْ» فقد انتهت كافة أبيات القصيدة بالتفعيلة الفرعية "القافية "وهنا فاعلن.

ب. مظاهر الانزياح الصوتي في القافية

القافية ركن من أركان الشعر العربي، وهي لا تقل أثراً عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني. (السّد، ٢٠٠٧: ١١٤) القافية عند الخليل: «هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وهي إما بعض كلمة أو كلمة وبعض أخرى أو كلمتان» (خفاجي، ١٩٩٢: ١٢٥). إن الشاعر استخدم أشكال مختلفة من القوافي في قصائده، حيث يمكن النظر إلى القافية في شعره عبر ثلاثة أنواع:

القافية المتتابعة:

القافية المتتابعة في قصيدة شعر التفعيلة هي التسمية الحديثة لتتالي اتحاد نهايات الأبيات، لأننا نادراً ما نجد قافية واحدة وحيدة في القصيدة الحديثة وغالباً ما يلجأ الشعراء إلى التنويع في القوافي بشكل متتالٍ أحياناً. (الحنفي، ٢٠٠٦: ٢٢٣) ومن أمثلة القافية المتتابعة ما نجده لدى الشاعر المناصرة في قصيدته "عاصفة هندية حمراء" على تفعيلة "الكامل":

إِيَّاك، تَكرَارُ التَّرَدُّدِ فِي المُبَاحْ
إِيَّاك، إِيقَاظُ الْقُرُنفُلِ فِي الصَّبَاحْ
قَدِّم لَهَا شَيْئَاً مِنَ الحَلوَى، وَهَيِّئها لِمَذبَحَةِ الغَسَقْ
وَاسْكُنْ جُفُونَ عُيُونِهَا حَتَّى الأَرَقْ
مِنْ قَبْلِ تَجْلِيخِ السُّيُوفْ
مِن قَبْلِ نَقْرِ القَارِعَاتِ على الدُّفُوفْ

كما نلحظ أنّ الشاعر أتى في الشطرين الأوّل والثاني بالقافية المتتابعة الحاء الساكنة تسبقها ألف الرّدف ثمّ نفاجئ أنّ الرّوي في القافية تغيّرت فيم نجد القاف الساكنة دون حرف ردف قبلها في البيتين الثالث والرّابع ولم يكتف الشاعر بهذا النوع من التنويع بل أتى في البيتين الأخيرين شكلاً آخر من الرّوي ألا وهو حرف الفاء الساكنة المردوفة بالواو وهذا التنويع هو جزء من التنوع الموسيقى الذي يرتكز على الوزن الذي يعتمد تفعيلة (مُتفَاعِلُن) ومشتقاتها (متفاعلان) وهذا أيضاً إضافة نوعية إلى الوزن العروضي.

القافية المتواطئة: هي ضرب من القافية، يعتمد على تكرار مفردة بعينها على نحو عمودي في نهايات السطور الشعرية، وقد أشار محمد بنيس إليها بوصفها القافية التي «تنادي توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية» (بنيس، لا تا: ج٣/١٤٠) حيث يقول الشاعر في قصيدة "يا عنب الخليل":

وَهَلْ فِي الْقَبْرِ مَن يَّسْمَعْ!!!
صُرَاخَ فُؤَادِك المَحْمُومْ
إِذَا الْأَحْيَاءُ مَاتُوا فِي ذُرَى (خِلْ إِيلْ)
قَرِيباً يَزهُرُ اللَيمُونُ يَا ذُرَى (خِلْ إِيلْ)

نلاحظ أن كلمة " خِلْ إِيلْ" وهي (الاسم الكنعاني لمدينة الخليل الفلسطينية) تكررت مرتين هي قافية متواطئة، فالقافية المتواطئة كانت تسمي إيطاء في الشعرية العربية القديمة، والتي تتحدد بأتفاق قافيتين على كلمة واحدة بالمعنى الواحد، على أن القدماء قد صنّفوا الغطاء ضمن خانة عيوب القافية، غير أنّها عرفت مفهوما آخر في الشعر المعاصر، فقد أصبحت ميزة من مزاياه، حيث يكون الإيقاع أكثر انسجاما وقوة. (بنيس، لا تا: ج٣/١٤٨)

القافية المتجاوبة (المتداخلة):

يسعى هذا المفهوم إلى وصف ممارسة شعرية أخذت موقعها في النّص الشعري الحديث أساليب بناء الإيقاع خارج الأطر التقليدية، وتقتضي هذه الممارسة «وجود قواف في بدايات أو أواسط أو نهايات الأبيات طبقا لمقتضيات البناء الإيقاعي» (عبد الوهاب، لا تا: ١٤٠). وهي قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافي التي تُختم بها الأبيات ولاتستخدم لحبس الصوت في نهاية البيت الشعري وإنما يتم توزيعها على جسد القصيدة، حيث يتغير مكان القافية، إذ ترد أول مرة في نهاية السطر، ثم تتكرر في بداية السطر الثاني، أو في وسط

السطر أو نهاية السطر الثاني، وهو ما يعد انزياحا عن الشعر القديم. لننظر إلى هذه القافية لدى الشاعر المناصرة في قصيدته (قاع العالم) على تفعيلة (كامل) حيث يقول:

زَمَنٌ مَقلُوبٌ، كالْبَحْرِ الْمَقْلُوبْ
يَا عَرَقَ العَالَمْ، يَا حَقْلَ اللَّيْمُونْ
يَا إِثمَ الْعَالَمْ، يَا بَحْرِي الْمَوجُوعْ
اِخْلَعْ عَنْك لِحَافَ التُّوتْ

والملاحظ أنّ مكان القافية في هذا المقطع ليس مألوفاً بل هو مضاد لما هو معتاد في الشعر القديم الذي حدد للقافية إطارها المكاني في نهايات أبيات القصيدة فنلحظ في الشطر الأول كلمة "مقلوب" وقد وردت في نهاية ووسط السطر الشعري فشكلت نوعا من القافية المتجاوبة، وفي النموذج الثاني تتردد كلمة "العالم" في وسط السطر الشعري الثاني والثالث مشكلةً أيضا نوعاً من القافية المتجاوبة.

جمالية الموسيقى الداخلية

ترتبط الكلمات في اللغة الأدبية بالخيوط المتعددة من المحسنات البديعية والمعنوية أي التناسبات اللفظية والعلاقات المعنوية وشكلت هذه العلاقات إمّا معنوياً وإمّا لفظياً الانسجام بين اللغات وتسمى الموسيقى الحاصلة من هذا الانسجام، الموسيقى الداخلية. (شميسا، ١٣٧٢: ٨٩). لا نريد أن نبحث خلال هذا الحديث عن مسائل الوزن والقافية وعروض الخليل ولابدّ أن نقبل بأن الشعر اليوم لا يسلك في تلك القوالب التي رسمها له الخليل منذ أكثر من ألف عام؛ لأن الأشعار الحديثة مثل قصيدة النثر قد أحدثت انعطافاً شديداً فيما يتعلق بمسألة الإيقاع الشعري، حيث اعتمدت على الإيقاع الداخلي بدلاً عن الإيقاع الخارجي، حيث درسنا هذا اللون من الموسيقى من خلال محور التكرار، وهو الغالب عند عز الدين المناصرة.

أسلوب التكرار:

يعد التكرار ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، فهو «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره» (حمد، ٢٠١٣: ٢٠٢). يقوم التكرار بمهمة فنية وهي إنتاج المعنى والإيحاء به، فيصبح كمفتاح للفكرة الشعورية المهيمنة على الشاعر تساعد الناقد في الكشف عن أعماق الشاعر. للتكرار أنماط مختلفة قد تكون صوتاً أو كلمة أو عبارة بأكملها.

أ. التكرار الصّوتي

إنّ الحروف هي صور الأصوات اللغوية وتكرارها بكثرة لافتة للنظر مشروط بالانتظام الفني، « فالشاعر حينما يكرّر صوتاً بعينه أو أصواتاً مجتمعة، إنّما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النّص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعاً لآذان المتلقّين» (شكر قاسم، ٢٠١٠: ١٥٣). هذا التكرار من أنماط التكرار الشائعة والمنتشرة ويتمثل في «تكرير حرف يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة» (الغرفي، ٢٠٠١: ٨٢). فالحضور المكثّف لصوت بعينه في منطقة من مناطق النّص دون غيره يولّد انزياحاً صوتياً يستشعره المتلقّي؛ لأنّه يثير انتباهه كما في قول عزّ الدين المناصرة في قصيدة "يا عنب الخليل":

وَمَرْمَرَنَا الزَّمَانُ المُرُّ يَا حُبِّي
يَعُزُّ على أنْ ألْقَاك ... مَسَبِّيَّة

فالملاحظ أنّ صوت "الميم" و"الرّاء" تكررا في المقطع الأوّل أربع مرّات إذ جاء صوت "الميم" دالا على الدهشة والحيرة، بينما صوت الرّاء له دلالة التكرار، الأمر الذي ولد إيقاعا اهتزازيا، أي أن الإيقاع المتولد من هذا الصوت بث نوعا من الإيقاع النفسي الداخلي الذي يتردد بين الانخفاض والارتفاع فالإيقاع الموسيقي، والانفعالي الذي يحققه "مرمر" لا يتوفر في بديله "مرّ" وهو ما يجعل بروز صوت "الميم و"الراء" أكثر وضوحاً متوسلاً بالتضعيف لتحقيق قيمة أسلوبية تفيض بمعاني القوة والشدة، ومن المعلوم أن "التضعيف" هو أحد الوسائل التعبيرية التي يعبر بها عن قيم انفعالية وعاطفية. ومن التكرار الصوتي الذي نراه في الصوائت الطويلة، قول الشاعر في قصيدة "المقهى الرّمادي":

أيُّهَا الزَهْرُ الحَزِينْ
فَاتْرُك الأَحزَانَ يَا أزرَقُ، دَعْهَا لِلسِّنِينْ
آهِ لَوْ تَعْرِفُ حُزنَ الآخَرِينْ
يَا حَزِينْ

واللافت للانتباه أن الشاعر وظّف أحرف المد وهي "الألف والياء" بشكل واضح، حيث تشكل النسبة العالية على مستوى جميع أصوات الشطر، ويكون وقعها أكثر وضوحاً في إيقاع النص وتكرار مثل هذه الصوائت المجهورة تدلّ على الآلام والآهات التي تسيطر على نفسية الشاعر وهذا الوضوح يتلائم تماماً مع الحقل الدلالي لألفاظ المقطع ولعل كل لفظة من هذه الألفاظ (الحزين، الأحزان، آه، حزن) تعكس حالة الشاعر وأحاسيسه والشعور بالأسى والحزن والتعب النفسي.

ب. تكرار الصدارة

ويشكل هذا النوع من التكرار مساحة أكبر مما شكلته أنواع التكرار الأخرى ويبدو أن ذلك يرجع إلى نفسية الشاعر التي تعتقد أن تكرار البداية ، هي البداية القوية المكثفة للإنطلاق والتحرر وبذلك تكون أكثر فاعلية خصوصاً إذا عرفنا أن تكرار البداية قد تكثفت عند الشاعر بشكل رأسي ويقصد بهذا التكرار، تكرار اللفظة أو العبارة في بداية كل سطر من أسطر القصيدة (وهبة وكامل، ١٩٨٤: ١١٨) وورد تكرار البدايات لدي عز الدين المناصرة في شعره بصورة وعلى مستوى المفرد والجملة بأنواعها مثال ذلك نجد في هذا المقطع من قصيدة "الأفعي":

اِحْذَرْ خَضْرَاءَ الدِّمَنِ على مَرِّ الأَزْمَانْ
اِحْذَرْ غَضَبَ المَجْرُوحْ
اِحْذَرْ كَيْدَ صَدِيقٍ يَعْرِفُ شَرَيَانَ الرُّوحْ
اِحْذَرْ نِسْوَانَ الخَانْ

كما نلاحظ أنّ الشاعر كرّر كلمة "احذر" في بداية كل شطر وهي كلمة تمكّن الشاعر من خلالها التعبير عن مشاعره حيث بذلك أراد المناصرة من المتلقّي الاحتراز والاحتراس من كل ما يسبب من الأشرار، من جهة أخرى إنّ هذه الكلمة تتجاوز فائدته البديهية المعروفة بالتوكيد، بل له وظيفة تأثيرية وهي إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات.

ج. التكرار الختامي

إنّ هذا التكرار هو يقابل التكرار الاستهلالي وله قوّة تأثير كبيرة ذلك أنّه دلالي إيقاعي في ختام القصيدة ومن المعروف مدى تأثير الخواتيم على المتلقّي، ودورها في احتفاظه بمعاني النّصوص. (حسين عمرو، ٢٠١٧: ٢٢٣) هذا النمط من التكرار شائع في ديوان المناصرة ومن مثل ذلك قوله في قصيدة "توقيعات":

السَّمَاءُ الّتِي لا تَنْحَنِيْ
البَحْرُ الَّذِي يُغْوِينِيْ
هَذَا هُوَ الفِلِسْطِينِيْ
هَذَا هُوَ الفِلِسْطِينِيْ

كما نرى أن المناصرة كرّر عبارة "هذا هو الفلسطيني" في نهاية قصيدة "توقيعات" والغرض من التكرار، بالاضافة إلى إحداث نوع من الموسيقى والإيقاع على جسد النص، التؤكيد على

جنسية الشخص المجهول حيث استعان بأسلوب الحصر المسند على المسند إليه ولجأ إلى أنواع التؤكيد منها: إتيان الجملة الاسمية، ضمير الفصل، والخبر الاسمي المعرّف باللام.

الموسيقى الفكرية

الموسيقى الفكرية هي ليست بالإيقاع الصوتي بل هي صوت ليس بمسموع والتي تجري في النفس وتشبه من جهة التأثير بالأصوات المسموعة في الموسيقى. في النص الأدبي، ليست الموسيقى ناتجة عن إيقاعات المعروفة الصوتية كما نراها في جميع الفنون منها فن الرسم وفن النحت و... (ساعي، ١٩٧٨: ٢٩٧) ومصدرها في القصيدة الشعرية كثير منه:

المفارقة:

وهو من المصادر الرئيسية لخلق الموسيقى الفكرية التي ناجمة عن الكلمات الإيحائية أو الملهمة (ساعي، ١٩٧٨: ٢٩٥) وهو يعني التناقض في المعنيين المتناقضين في الكلام بشكل استخدامها في الكلام يؤدي إلى العدول في الكلام والانحراف أي هو مضاد لما هو معتاد. (الوهبة وكامل، ١٩٨٤: ٣٧٦) كثيراً ما نرى أنّ المناصرة يقوم بالإبداع ويأتي بالتراكيب اللونية المنزاحة عن نمط التعبير بالمألوف، فهو يسعى إلى تقديم دوال لونية بتوظيف جديد غير معهود ولا مألوف من قبل، ومن ذلك قوله:

المَطَرُ شَدِيدٌ جِدّاً فِي المَنْفَى الرّابِعْ والغَيمُ القَاتِمْ
يَملأُ دَربِيْ
وَالثّلْجُ الأسْوَدُ فِي الطُّرُقَاتِ الصَّيْفِيَّةْ (المناصرة، ٢٠١٤: ٤٦)

فكيف يكون الثلج أسود؟! وكيف يكون في الصيف؟! وكيف يملأ الغيم الطرقات؟! إنها أسئلة تكشف البعد المجازي للصورة الملونة بالسواد، سواد المنفى، وضياع الوطن. (رزقة، ٢٠٠٢: ٣٧١) إن الصفات المألوفة التي يمكن أن يمنحها المعجم للثلج ربما تكمن في البياض والنقاء والبرودة والصفاء، غير أننا نلاحظ أنّ الشاعر هنا أعطى الثلج صفة جديدة دون أن يراعي التناسب بين المستعار والمستعار له؛ لأن مقولة الثلج الأسود خروج على الاستخدام المألوف للغة. ما هو جمالية هذه المفارقة؟ إنّ هذا التعبير (الثلج الأسود) انعكاس لما يعتمل داخل الشاعر من حزن وألم وهو يمثل شذوذا يكشف اختيار الشاعر ما يلائم تجربته ورؤيته السوداوية القاتمة.

تراسل الحواس:

وهو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عني بها الرمزيون، وهو يعني «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسّة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسّة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسّة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً، والطعوم عطوراً..» (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٧٨). إنّ هذه التقنية بوصفها تقنية منزاحة عن المعيار اللغوي قد شاعت في ديوان المناصرة حيث وجدنا الكثير من القصائد التي تتزاحم فيها الصور القائمة على تراسل الحواس. ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسي على هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري قول الشاعر في قصيدته "وَكانَ الصَّيفُ مَوعِدَنَا":

يَفْتَحُ طَاقَاتٍ فِي الجَهَةِ الشَّرْقِيَّةْ
المَاءُ السَّمْحُ بِضَحْكَتِهِ البَيْضَاءْ (المناصرة، ٢٠١٤: ٣٦)

كما هو معلوم أنّ التراسل واضح في الشطر الثاني ففيه يصف "الضحكة" – التي هي من مدركات حاسّة السمع- بأنّها بيضاء – وهي صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر فيضفي عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر كما أنّ المناصرة في هذا المقطع لجأ إلى التشخيص وهو يعكس من خلالها نفسيته البهجة على نحو ما نرى في قوله "الماء يضحك ضحكة بيضاء" فالضحكة البيضاء مرتبطة دلاليةً بحالة الفرح كما أنّ الماء السمح (الماء العذب الصافي السلس) مرتبط دلاليا بالنمو والتطور والحياة فقد استعار هنا الشاعر صفة الضحك التي هي سمة من سمات الإنسان وألصقه بالماء، فيكون بذلك قد ذكر المشبه وهو الماء وحذف المشبه به وهو الإنسان ولكنه ترك دلالة عليه وهو الضحك، فهذه الصورة الاستعارية زادت البيت جمالا فجعل كل من يقرأ يتأمل في الطريقة التي كتب بها هذا البيت.

النتائج

درسنا في هذا البحث أشعار عزّ الدين المناصرة وبعد رصد الانزياحات الإيقاعية فيها توصّل البحث إلى نتائج يمكن إجمالها في ما يأتي:

– في المستوى الخارجي تتعدد العناصر المؤسسة للانزياح بين مستوىالعروض من خلال التفعيلة والقافية وكان التضمين والتدوير من أهمّ التغيرات التي طرأت على الوزن مما أدّى إلى الوقفات الشعرية وهو أبدع نمطاً من التضمين العروضي مسيطراً على جسد القصيدة

ألا وهو التضمين الثنائي الذي يخلق وحدة تركيبية دلالية بين سطرين شعريين، ويشيع هذا النوع من التضمين بشكل لافت للنظر بحيث أصبح عينة أسلوبية لديه.

– المزج بين التفعيلات كان من الأساليب الانزياحية التي لجأ إليها عزّ الدّين المناصرة في تنويع إيقاع القصيدة ليرينا أنّه لا يكون مضطراً للتقيّد بالصور القديمة للبحور، بل إنّ في مقدوره، أن يدخل من التغيير ما يقدّم معه صوراً جديدة للأوزان فبذلك تخلّى عن القيم الموسيقية في أدائه لتجديد نشاط السّامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف في مشاعره، أو للتوسل بمثير جديد يصافح أذن السّامع.

– تعدّ ظاهرة المزج بين الشعر الحرّ والموروث من الظواهر المنزاحة عن النظام القافية في الشعر المعاصر مما نرى أنّ الشاعر استخدم في كثير من الأحيان هذه التقنية إذ يضمّ الكثير من قصائده امتزاجاً بين الشعر الحرّ والموروث، حيث تكراره أصبح لدى الشاعر عيّنة أسلوبية فيمثل هذا الشكل إحدى صور التجريب القائم على رفض النمطية الإيقاعية التقليدية، وعلى نظام القافية الواحدة المتكررة، ويتيح للشاعر فضاء دراميا يكسر روتين الرتابة.

– لجأ الشاعر إلى التكرار الصوتي بمساعدة "تكثيف الأصوات" وهو تكرير بعض الحروف دون غيرها، وكأنّه أراد بتلك المجانسة إظهار قدرته الفنية في تقليب وجوه المعاني والدلالات.

– تحمل الموسيقى الفكرية ـ وهي صوت ليس بمسموع بل شبيه من جهة التأثير بالأصوات المسموعة ـ دلالاتٍ توجه فكر المتلقي وتثريه، والتي تتمثل في التعابير المنزاحة والمضادة لما هو المعتاد. يكمن الغرض الرئيسي لهذا النمط من الموسيقى في التعبير عن الخلجانات النفسية لتحقيق حالة من الابداع. كانت المفارقة التقنية الرئيسة التي استخدمها الشاعر في قصائده فأبدع صوراً مفارقية مخالفة للمألوف فهو يلجأ إلى صنع مثل هذه الصور الفنية غير المألوفة قاصداً من وراءها التغيير أو إشاعة عنصر التشويق الجمالي.

المصادر والمراجع

١. أبو العدوس، يوسف (٢٠٠٧م). الأسلوبية. الرؤية والتطبيق. عمّان: دار المسيرة.

٢. البحراوي، سيّد (٢٠٠٦م). موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. جامعة القاهرة: كلّية الآداب.

٣. بنيس، محمد (لا تا). الشعر العربي الحديث. ج٣، الدار البيضاء: دار طوبقال للنشر والتوزيع.

٤. حسني، عبد الغني (٢٠١٣م). حداثة التواصل (الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية). بيروت: دار الكتب العلمية.

٥. حسين عمرو، محمّد يونس (٢٠١٧م).بنية النّصّ في شعر عزّ الدّين المناصرة. ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" أنموذجًا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الخليل.

٦. حمد، عبد الله خضر (٢٠١٣م). أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات. إربد: عالم الكتب الحديث.

٧. الخضري، محمد أمين (١٩٨٩م). من أسرار حروف الجر في الذكر الحكيم. القاهرة: مطبعة الأمانة.

٨. خفّاجي، محمّد (١٩٩٢م).الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي. بيروت: دار الجيل.

٩. رزقة، يوسف (٢٠٠٢م). «مقاربة أسلوبية لشعر عزالدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)». مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد ١٠، العدد ٢، صص٣٣٣-٣٩٠.

١٠. رشيد الددة، عباس (٢٠٠٩م). الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.

١١. ساعي، أحمد بسام (١٩٧٨م). حركة الشعر الحديث في سوريا. لامك: دار المأمون.

١٢. السد، نور الدين (١٩٩٢م). الشعرية العربية. ديوان المطبوعات.

١٣. ـــــــــــــ (لا تا). الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث. الجزائر: دار هومة.

١٤. شميسا، سيروس (١٣٧٢ش). آشنايي با عروض وقافيه. ط٦، طهران: فردوس.

١٥. عبد الوهاب، فاطمة محمد محمود (لا تا). في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية لحديثة (قراءة في نصوص موريتانية). الجزائر: دار المعارف.

١٦. عبيد، محمد صابر (٢٠٠١م). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.

١٧. عشري زايد، علي (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط٤، القاهرة: مكتبة ابن سينا.
١٨. علي، عبد الرضا (١٩٩٧م). موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. دار الشروق.
١٩. الغذامي، عبد الله محمّد (١٩٧٨م). الصوت القديم الجديد. القاهرة: الهيئة المصرية.
٢٠. الغرفي، حسم (٢٠٠١م). حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر إفريقيا الشّرق. بيروت: الدار البيضاء.
٢١. غنيمي هلال، محمّد (١٩٨٦م). النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار العودة.
٢٢. فيدوح، عبد القادر (١٩٩٨م). الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. عمان: دار صفاء للنشر.
٢٣. قاسي، صبيرة (٢٠٠٨م). بنية الإيقاع في الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا. القاهرة: مكتبة الآداب.
٢٤. قبّاني، نزار (١٩٦٤م). الشعر قنديل أخضر. ط ٢، بيروت: منشورات المكتب التجاري.
٢٥. القرطاجنّي، أبو الحسن حازم (١٩٨١م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
٢٦. كوهن، جان (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الوالي ومحمّد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
٢٧. ـــــــــ (١٩٩٩م). النظرية الشعرية. ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب.
٢٨. محمّد، نور (٢٠١٧م). «الانزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري. ديوان أسرار الغربة أنموذجاً». *مجلة الذاكرة*، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري. العدد ٨، صص١٩٤-٢١٢.
٢٩. المسدّي، عبد السلام (٢٠٠٦م). الأسلوبية والأسلوب. ط٥، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
٣٠. المناصرة، عزّ الدّين (٢٠١٤م). الأعمال الشعرية الكاملة. ج ١، منشورات مجلّة اتحاد الكتاب.
٣١. وهبة، مجدي؛ والمهندس، كامل (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة بيروت.

Sources

1. Abd al-Wahhab, F. M. (no date). On the rhythmic structure of the Arabic poem of Hadith (reading in Mauritanian texts). Algeria: Dar Al-Maaref.

2. Abu Al-Adous, Y. (2007). Stylistics, vision and application. Amman: Dar Al-Masirah.
3. Al-Bahrawi, S. (2006). Poetry music of the Apollo poets. Cairo University: Faculty of Arts.
4. Al-Ghazami, A. M. (1978). The old and new sound. Lamak: The Egyptian Authority.
5. Ali, A. (1997). Old Arabic poetry music and hadith. Dar Al-Shorouk.
6. Al-Jarfafi, H. (2001). Rhythm dynamics in contemporary Arabic poetry East Africa. Beirut: Dar Al-Bayza.
7. Al-Khudari, M. A. (1989). One of the secrets of prepositions in the Holy Quran. Cairo: Dar Al-Amana.
8. Al-Manasrah, E. (2014). The Complete Poetic Works. part One, Publications of the Writers Union Magazine.
9. Al-Masdi, A. (2006). Stylistics and style, 5th Ed., Beirut: Dar Al-Kotob Aljadida AlMottahedah.
10. Al-Qarthagini, A. H. (1981). The Methodology of Al-Bulagha and Siraj Al-Adaba. Investigated by: Muhammad Al-Habib Bin Al-Khawja, Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami.
11. Al-Sadd, N. (1992). Arabic poetry. Dar Al-Matbuoat.
12. _____ (n.d.). Stylistics and Discourse Analysis: A Study in Modern Arab Criticism. Algeria: Dar Houma.
13. Ashri Zayid, A. (2002). On the construction of the modern Arabic poem, 4th Ed., Cairo: Ibn Sina Library.
14. Bennis, M. (n.d.). Modern Arabic Poetry, C3, Dar Toubkal for Publishing and Distribution. Morocco: Casablanca.
15. Cohn, J. (1986). The Structure of Poetic Language, Tr: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari. Beirut: Dar-AlBayza.
16. _____ (1999). Poetic Theory. Translate by: Ahmed Darwish, Cairo: Dar Gharib.
17. Courier, A. B. (1978). Modern poetry movement in Syria. Lamak: Dar Al-Mamoun.
18. Fadouh, A. (1998). Psychological Trend in Criticism of Arabic Poetry. Amman: Safaa Publishing House.
19. Ghunaimi Hilal, M. (1986). Modern Literary Criticism. Beirut: Dar Al-Awda.
20. Hamad, A. (2013). Drift stylistics in the poetry of the Muallaqaat. Irbid: Alam Al-Kotob Al-Hadith.
21. Hosni, A. (2013). Modernity of communication (the poetic vision of Nizar Qabbani - a study in rhythm and poetic language). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
22. Hussein Amr, M. Y. (2017). The structure of the text in the poetry of Izz al-Din

al-Manasrah, Diwan "I do not trust the cuckoo bird" as a model, an MA in Arabic language and literature, Khalel university.

23. Khafaji, M. (1992). The artistic origins of the weights of Arabic poetry. Beirut: Dar Al-Jeel.
24. Muhammad, N. (2017). “The rhythmic shift in Mustafa Al-Ghomari’s poetry, Diwan of the secrets of alienation as a model », Memory magazine, issued by the laboratory of the linguistic and literary heritage in the southeast of Algeria. (8), pp. 212-194.
25. Obaid, M. S. (2001). The modern Arabic poem between semantic structure and rhythmic structure, Damascus: Publications of the Union of Arab Writers.
26. Qabbani, N. (1964). Poetry is a green lamp, 2nd Ed., Beirut: Publications of the Commercial Office.
27. Qasi, S. (2008). The structure of rhythm in contemporary poetry, theory and practice, Salah Abdel Sabour as a model. Cairo: Literature Library.
28. Rashid Al-Dada, A. (2009). The shift in critical and rhetorical discourse, Baghdad: Dar Al-Shuon Al-Thaghafeia.
29. Rizqa, Y. (2002). “A Stylistic Approach to Ezz Al-Din Al-Manasrah Poetry” (Jafra's Diwan as a model), The Journal of the Islamic University, 10(2), pp. 333-390 .
30. Shmeisa, S. (1372). Familiarity with pronouns and rhymes, 6th Ed., Tehran: Ferdows.
31. Wahba, M. & Al-Mohandes, K. (1984). Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature. Lebanon: Beirut Library.
32. Mirdamadi, S. M. (1394). Imply relate of word and meaning, the seminary of studies of Islamic jurisprudence and legal foundations, 9(32), pp. 89-112.