دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

OPEN ACCESS

تاريخ الاستلام: 23 سبتمبر 2021
تاريخ القبول: 31 أكتوبر 2021

مقالة بحثية

الصوت والصدى في قصيدة «من روميَّات أبي فِراس الحَمْداني» لمحمود درويش – دراسة في آليات التناص

ناصر يوسف جابر (شبانه)
أستاذ قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، الأردن
shabaneh1@hotmail.com

محمد موسى عليّ العبسي
أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، جامعة قطر، دولة قطر
mohammad.alabsi@qu.edu.qa

ملخص

هذه محاولة نقدية نصّية تحاول الوقوف على جماليات التناصّ الذي هو في جوهره ضربٌ من التواصل بين فضاءين، من خلال نموذج شعريّ هو قصيدة «من روميَّات أبي فِراس الحَمَداني» للشاعر العربي محمود درويش؛ لأجلِ دراستها دراسة تحليلية تغوصُ في أعماقها؛ لمعاينة بناها الفنية، ولا سيما بنية التناصّ التي تستحضر في آلياتها شعر شاعر سابق، في سبيل استلهام التجربة السابقة؛ للخَلاص من واقع قاتم ممعن في التهميش والاستلاب، من خلال معاينة تجربة الأسر والسجن التي عاشها الشاعران: اللذان يمثلان ثنائية الصوت والصدى.

تبحث هذه المقاربة في التقنيات الفنية والآليات التي اجترحها الشاعر؛ لإيجاد البدائل القادرة على تغيير الواقع أو الثورة عليه، وخلق واقع آخر يكون فيه الشاعر قادرًا على الخروج الآمن من عتمة الزنزانة وبرودتها، إلى فضاء من الحرية المنشودة، وذلك من خلال التواصل مع التراث الشعري، والتماهي فيه.

الكلمات المفتاحية: الصوت، الصدى، التناصّ، الأسلوبية، التواصل، الحرية

للاقتباس: جابر، ناصر يوسف والعبسي، محمد موسى عليّ. «الصوت والصدى في قصيدة "من روميَّات أبي فِراس الحَمْداني" لمحمود درويش (دراسة في آليات التناص)»، **مجلة أنساق**، المجلد الخامس، العدد الثاني، 2021

https://doi.org/10.29117/Ansaq.2021.0143

© 2021، جابر والعبسي، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية وفقًا لشروط Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). تسمح هذه الرخصة بالاستخدام غير التجاري، وينبغي نسبة العمل إلى صاحبه، مع بيان أي تعديلات عليه. كما تتيح حرية نسخ، وتوزيع، ونقل العمل بأي شكل من الأشكال، أو بأية وسيلة، ومزجه وتحويله والبناء عليه، طالما يُنسب العمل الأصلي إلى المؤلف.

دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

OPEN ACCESS
Submitted: 23 September 2021
Accepted: 31 October 2021

Research Article

Sound and Echo in a Poem: A Reading of "Rumiyyat Abi Firas Alhamadani" by Mahmoud Darwish - A study in the Aesthetics of Intertextuality

Naser Yousef Jaber
Professor at the Arabic Language Department, The Hashemite University, Jordan
shabaneh1@hotmail.com

Mohammad Mousa Ali Al-Absi
Associate Professor at The Arabic Language Department, Qatar University
mohammad.alabsi@qu.edu.qa

Abstract

This paper is a critical attempt to further examine the above mentioned poem, in order to analyze its artistic structural sense, especially the intertextuality of the of the poems that tends to bring out the spirit of the old poem in a manner that evokes the old experience in it. Whereas the poet -Darwish- tries to escape the melancholia of his reality through reliving the experience, both poets, who represent the bilateral (sound & echo) had being imprisoned.

It also approaches the artistic techniques that the poet used to create the alternatives that are able to change reality, or create another one, where the poet is able to merge from his prison into a different space of freedom.

Keywords: Sound; Echo; Intertextuality; Stylistics; Communication; Freedom

Jaber N Y., Al-Absi M M A., "Sound and Echo in a Poem: (A Reading of Rumiyyat Abi Firas Alhamadani) by Mahmoud Darwish - A study in the Aesthetics of Intertextuality" *Ansaq Journal*, Vol. 5, Issue 2, 2021

https://doi.org/10.29117/Ansaq.2021.0143

© 2021, Jaber N Y., Al-Absi M M A., licensee QU Press. This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0), which permits non-commercial use of the material, appropriate credit, and indication if changes in the material were made. You can copy and redistribute the material in any medium or format as well as remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited.

مقدمة

تعدُّ تقنيةُ التناصِّ وجهًا من وجوه التواصل، فالتناصُّ في أبسط صيغة له هو التقاطع بين النصوص، أو هو ضرب من التعالقِ والتواشج بينها، وهذا يعني انفتاح النصِّ على فضاءات أُخرى قد تكون أدبيّة أو تاريخية أو دينية، وهذا يؤدّي إلى كسرِ عُزلةِ النصِّ التي نادى بها البنيويون، بِناء على قولة «موت المؤلف»، ولهذا يمكن عدّ التناصَّ تقنية تفكيكيةً تنحو بالنص منحى التفكيك، إذ يبدو النصُّ تحت مظلة هذه الرؤية كالثقوب السوداء التي تجذبُ إليها النجومُ والكواكب الميتة لتبتلعها، ثم تُعيد تكوينها من جديد.

وإذا كان التناصُّ قد دُرس من حيث هو تقنية أسلوبية، أو سمةً جمالية، فإنَّ معظم الدراسات ظلت بعيدةً عن دراسته من حيث هو سمةً حضاريّة حين ينحو منحى التواصلِ مع الآخر سواء أكان نصًا أم شخصًا أم حالة؛ لأجل محاورته والإفادة منه، والتفاعل معه وتطويعه للحالة الشعرية الجديدة.

إنّ تقاطعَ النصِّ الأدبيّ مع غيره من النصوص أو الفضاءاتِ النصِّية لهو ضربٌ من التفاعل التبادلي، فهو من جهة محاولةٌ لإحياءِ الفضاءِ السابق، واستحضارهِ في الفضاء الجديد، وهو من جهة ثانية تخصيبُ للنص الجديد ومنحُهُ امتداداتٍ مُسبّقة، يتكئ عليها في بناء فضائهِ الجديد؛ حتى ليبدو التناصّ وهو يمنحُ النصّ المغلق نوافذ تعبر منها أشعةُ شمسِ النّصوص الأُخرى إلى جسد النص الجديد، مما يمنحه سِعة وامتدادًا وقدرة على البقاء.

وتذهب هذه الدراسة إلى أحد نصوص الشاعر العربي محمود درويش لإثبات فرضية البحث التي ترى أنَّ الشاعر إنما يرمي من وراء التناصّ إلى تكريس حالة التواصل مقابل حالة العزلة التي يفرضها الواقع، وبخاصة أنَّ مِن أولى أولويات شعر المقاومة معاينة حالة السجن والأسر التي عانى منها المقاوم الفلسطيني ضد الاحتلال، فإذا كان السجن والأسر هو أبرز مظاهر العزلة والانقطاع؛ فإنَّ الشاعر معنيّ تمامًا بكسر هذه الحالة، والخروج من زنزانته من خلال التواصل والانفتاح، مما جعل قصيدة «من روميَّات أبي فراس الحمداني» (درويش 103) تسعى جاهدة إلى الانفتاح على نصّ شاعر قديم عانى الحالة نفسها في أسره، من أجل تحطيم جدران الزنزانة، وتحقيق الخروج الآمن ولو على المستوى النفسي، لشاعر عانى في زنزانته طويلًا، وبهذا يغدو التناصّ نوعًا من الانفتاح. وفي ذلك إرغام للسجان على فتح زنزانته أمام الشاعر السجين.

1. المعارضة الشعرية وفضاء التواصل

يحاول الشاعر في قصيدته هذه أنْ يقيم معارضة، ولكنْ من نوع خاص، ففنُّ المعارضات ظهر في فترات متفاوتة من تاريخ الأدب العربي، ولعلَّ الحاجة إليه كانت ملحة إبّان فترات ضعف الأدب وتراجعه؛ ذلك أنَّ هذا النوع من الكتابة الشعرية هو نوع احتذائي أو تتبعي. إنه ضربٌ من التقليد لنصوص سابقة يُفتتن بها الشاعر، ويعيش أجواءها، ويتعمق في بنيتها، في اعتراف ضمني بتفوقها، لكي يقوم باحتذائها، والسير على منوالها.

إنه ضربٌ من الاتكاء الذكي على نصوص بلغت أوجها في النجاح والشهرة في محاولة للوصول معها إلى ما وصلت إليه، في ضرب من التناصّ «لا يُعيد علينا معاني الشعراء الآخرين أو تراكيبهم، بل يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة؛ ليجعل منها جزءًا من رؤياه الشخصية» (العلاق 65).

وللمعارضات شروط خاصة لا بد من الإتيان بها؛ ليتحقق مفهوم المعارضة ومنها: أنْ تحذو القصيدة الجديدة حذو سابقتها في بنائها العروضيِّ من بحر شعري وقافية، وكذلك في الغرض الشعري، ولعل هذه الشروط هي التي تبقي اللاحق أسير السابق، في الشروط وفي الرؤية الشعرية كذلك.

فمهما قيل عن تفوق سينية شوقي على سينية البحتري، فحسب الثاني أنْ يظل شبحه مهيمنًا على فضاء قصيدة الأول، يملي شروطه، ويفرض أوامره، والأول يقتدي وينفذ، وكأنه تلميذ في حضرة شيخه.

أما محمود درويش في قصيدته (درويش 103) التي نحن بصدد تناولها نقديًا، فقد أراد أنْ يُقيم نوعًا من المعارضة ليس كسابقه، بل نوع متفرد مختلف يجوز للاحق فيه أنْ يتفوق على سابقه، وأنْ يخالفه في صيغ التعبير، فهو لم يتقيد بوزن ولا بقافية، فالغرض الشعري وحَسْب هو الذي فرض نفسه على النصين: السابق واللاحق، أعني التجربة الشعرية التي تعاين العالم من وراء القضبان، ملتمسة ما يتاح من الإمكانات التي تحلق بالشاعر بعيدًا عن قفصه، ولو من خلال القصيدة التي قد تتيح لشاعرها ما لا يتيحه الواقع من إمكانات حالمة.

لقد استلهم درويش رؤية شاعر سابق هو أبو فِراس الحمداني الذي كان مسجونًا لدى الروم، وكتب قصائده وراء القضبان، تلك التي سُميت «الروميَّات» وقد أراد درويش في نوع من استلهام الموروث أنْ يعاين تجربة الحمداني ويعايشها؛ لتشابه الحال بينهما، ويجعل قصيدته واحدة من تلك الروميَّات، لا بالوزن والقافية، بل بالرؤية المشتركة، إنها معارضة فريدة حقًا بين قصيدة من نوع الشطرين، وقصيدة من نوع التفعيلة، ولا يهم الشكل هُنا، فالمعارضة قائمة على ما هو أعمق بكثير من القشرة الخارجية المتعلقة بالوزن والقافية، وامتدت لتشمل عمق الرؤية الشعرية.

وبهذا المفهوم تغدو القصيدة إعادة كتابة (حمودة 201) لحالة سابقة من خلال التناصّ الذي تغدو القصيدة فيه «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتضمينات» (كريستيفا 79)، بل تتعدى ذلك إلى «إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفع به نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء» (خليل 163)، مما يمكنه من الانتقال من مأزق «العاطفة المتأججة التي تشتعل فينا عند قراءة النص الشعري ثم سُرعان ما تنطفئ إلى أفق من الفكر المتأمل العميق الذي يلازمنا زمنًا طويلًا، ويساعد في كبح ذلك الانفعال الكاذب» (عباس 207)، وهو ما يمنح القصيدة طابعًا لا شخصيًا (العلاق 105)، ويسير بها نحو تحقيق المعادل الموضوعي، ولعلَّ هذا أرقى أنواع التواصل مع التراث الشعري؛ لأنه يُمثِل لحظةً من لحظات الاعتراف به وبتفوقه، ثم إعادة بنائه من خلال النصّ الحديث.

إنّ التناصّ هو جزء من «استراتيجية الانحراف» (موافي 220) القائمة على مغايرة اللغة الشعرية للخطاب الاتصاليِّ، ومن مزاياه أنَّه يُعِين على كسر أُفق التوقع عند القارئ (الغذامي 164)، ويمنح النص أَبْعَادًا جمالية ودلالية إضافية.

2. العُنوان ... مفتاح الرؤية النصية

يمثل عنوان النص «من روميَّات أبي فِراس الحَمْداني» المفتاح الأهم من مفاتيح الرؤية النصية، فهو نوع من العناوين التي تقول كل شيء بعبارة واحدة مختزلة ومكثفة، إنه حقًا الصورة المصغرة من النص (منصر 6)، وهو الذي يقيل عثرة القارئ، ويأخذ بيده صوب أخاديد الرؤية النصية، إنه الحزمة الضوئية التي تري القارئ ما لا يمكن أن

يراه في دهاليز النص المظلمة، ويعطيه الجرعة الأولى التي تطمئنه إلى أنه لن يعود من القصيدة خالي الوفاض، إنه العتبة التي حين يجتازها يغدو وجهًا لوجه أما دلالات النص ورُؤاه الغائمة.

إنَّ العُنوان بصياغته تلك يشكل امتدادًا للرؤية النصية، فهو يأتي ليقول لنا: إنَّ ثَمَّة ضَربًا من التناصّ بين رؤيتين شعريتين إحداهما سابقة والأُخرى لاحقة، إحداهما قادمة من العصر العباسي، والأخرى قائمة في زمن القصيدة؛ ليغدو نص الشاعر رحلة للالتقاء بأبي فراس الحمداني في عصره ذاك، ولمشاركته في كتابة روميّاته، برومنسيَّة جديدة تستلهم تجربة الشاعر السابق، التي تُسهم في إضاءة واقع الشاعر المعاصر، وما غاب من مشاهد الرؤية المعاصرة يمكن أن تتممه الصورة المتكأ عليها من العصر السابق، مما يجعل المشهدين يتناوبان حضورًا وغيابًا، ويتبادلان الأدوار في إضاءة المشهد النصي، وهو ما سماه الناقد صلاح فضل «ازدواج البؤرة» (فضل 121)؛ لأن «أيَّ عملٍ يكتسب ما يحققه من معنى بقوة ما كتب قبله من نصوص».

إنَّ الشاعر المعاصر حين يعترف في عنوانه أنه يجعل قصيدته واحدة من روميَّات أبي فراس الحمداني؛ فكأنه أراد أن يقول بتشابه الرؤيتين التائقتين للانعتاق من زنزانة الروم والروم الجدد، إنه يتخذ مكانًا شبيهًا تمامًا بمكان الشاعر المستعار، للاستعانة به على تجلية الرؤية، وتحديد الموقف. وحين يعلم القارئ ضمنًا بما كان عليه الشاعر السابق من حال في زنزانته؛ فإنَّ ذلك سيعينه بلا شك في تفهم الصورة الموازية التي يبشر بها الشاعر المعاصر، وهو ما يحقق «قصيدة التخارج» (الغانمي 59) التي توظف القناع التاريخي من خلال الضمير «أنت» لتعني الشخص «أنا».

1.2. المطلع ... والصرخة الأولى

يختزن المطلع أشدَّ لحظات النص توترًا واضطرابًا (شبانه 171)، بوصفه اللحظة الأُولى من لحظات الانفجار الداخلي، وحين تكون القصيدة ليست بأكثر من صرخة مدوية يطلقها الشاعر في فراغ الكون وفراغ اللغة؛ فإنَّ لحظة الصعق الأولى الكامنة في حنجرة الشاعر تتمثل فيما يعانق المطلع من شدة التأثير، ومن هُنا يمكن ملاحظة سمات بِنائية خاصةً يكتسبها المطلع، بالإضافة إلى ما يختزنه من قوة دافعة تظل تسير بالقصيدة حتى نهايتها، صابغة إياها بصبغتها.

أما المطلع فيرد كما يلي:

«صدى راجعٌ، شارعٌ واسعٌ في الصدى» (درويش 171).

ويمكن توصيف المطلع على الصورة التالية:

- يفتتح المطلع ويُختتم بمفردة واحدة هي «الصدى»، وإن كانت ترد تارة نكرة، وتارة أخرى معرفة بأل.
- بين هاتين المفردتين ترد مفردات ثلاث هي: (راجع، شارع، واسع)، وهي تتشابه فيما يلي:
  - جميعها على وزن صرفي واحد (فاعل).
  - كلها ذوات حركة إعرابية واحدة (مرفوعة منونة بتنوين الضم).
  - جميعها منكّرة.

- ينتشر حرف المد (الألف) على مساحة المطلع، ويرد في جميع الكلمات، إذ يرد في ختام كلمتي البدء والختام، وفي وسط المفردات الثلاث الأخرى.
- تنتشر حروف عالية الجرس في المطلع، كالصاد والسين والشين.

ولا بد قبل الشروع بمناقشة هذه الظواهر البنائية من إبداء ملاحظتين:

الأولى: أنَّ هذه الظواهر يمكن أنْ تترك صداها على مساحة النص بأكمله، وهي ليست حِكرًا على المطلع.

الثانية: أن لا فائدة تذكر من وراء هذه التوصيفات إن لم يكن لها علاقة بالبنية الدلالية أو الرؤية النصية.

وفيما يتعلق بالملمح الأول، أعني تكرار مفردة «الصدى» في المطلع، فهذا يؤكد مركزية المفردة في بنية النص، بما تشعه من إضاءات تنعكس على مساحات النص بأكمله، فهي تُحيل إلى ضدها «الصوت»؛ إذ لا يمكن تخيل الصدى دون أصله وهو الصوت، وهو ما يشكل ثنائية ضدية بنيوية طرفاها «الصوت/ الصدى»، وهي التي أعدها مفتاح الرؤية النصية كما سيتضح أثناء الدراسة.

أما التكرار فهو سمة دلالية من سمات الصدى الذي يتردد، ويتجاوب مع الصوت حتى ليبدو كأنه الصوت مكررًا ومعادًا، وهو ما يتجلى في الملاحظة الثانية؛ إذ إنَّ استنساخ البِنى الصرفية للكلمات التي تحمل الوزن الصرفي نفسه، وكذلك الحركة الإعرابية ذاتها (راجع، شارع، واسع)؛ ليجعل التكرار صورة من صور الصدى المتكرر والمتردد في جنبات النص، مما يؤكد الثنائية الضدية من جهتين: الجهة الدلالية، والجهة البِنائية.

أما حرف المد الذي يتوسطها؛ فإنه يفسح المجال أمام الصوت كي يعلن عن نفسه، ويظل آخذًا في التصاعد كي يجاوب الصدى، وكل ذلك ضروري للرؤية التي تحاول كسر عزلتها، والاتصال بالعالم الخارجي لإبطال مفعول السجن، وتفريغه من مضمونه. إنها إشارة استغاثة يطلقها الشاعر السجين من زنزانته؛ كي تصل إلى الآخرين، وتبدو البنية المطلعية هنا مرشحة لإيصال هذه الإشارة إلى المعني بالأمر بما اشتملت عليه من هذه السمات البنائية التي تأخذ بيد الرؤية صوب اجتياز الأسوار واقتحامها بدلًا من العُزلة والانغلاق.

أما عن تنكير مثل هذه المفردات، فلا ريب في أنَّ المطلع الذي يمثل الصرخة الأُولى للأنا القابعة في النص وفي السجن معًا ينبئ عن حالة من التوتر والضبابية التي تمر بها الرؤية النصية، فالتنكير ضرب من ضروب الإبهام والغَبَش الذي يَطال النص، في حين تبدو الكلمات المعرّفة أكثر قدرة على الحسم والجلاء، وليس غريبًا – والحالة هذه – أن تبدو مطالع الشعراء وهي تكثر فيها النكرات، التي قد تدل على ضياع البوصلة، وعدم وضوح الرؤية، جراء الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر في بداية الكتابة الشعرية؛ حين لا يدرك حقًا إلى أين تقوده القصيدة.

2.2. ثنائيات النص

تنتظم النصَّ الشعريَّ طائفةٌ من الثنائيات الضدية التي تغور في لحم النص، مجسدة طبيعة الرؤية الفنية؛ إذ عادة ما يدور صراع محتدم بين طرفي الثنائية الضدية؛ حتى يحسم هذا الصراع لصالح طرف ما ضد الآخر، وينتظم سلك القصيدة التي نحن بصددها طائفة من تلك الثنائيات الضدية التي تتراءى من وراء دخان النص وضبابه، ويمكن لنا أن نعاين الثنائيات التالية:

1.2.2. الصوت/الصدى

تمثلُ هذه الثنائية حجرَ الزاوية في مدماك النص الشعري، فهي الثنائية الكُبرى التي تنضوي تحتها سائر الثنائيات الفرعية، وتنبثق هذه الثنائية في النص نتاج تقاطع صوت الشاعر ونصِّه مع صوت شاعر سابق من العصر العباسي هو أبو فراس الحمداني، الذي اختاره الشاعر الحديث صاحب النص؛ ليقيم معه هذا الضرب من التقاطع والتواصل، أما لماذا اختاره الشاعر المعاصر دون سائر الشعراء السابقين؟ فلأنه يجسد حالة مشابهة بين الشاعرين، وهمًا مشتركًا أراد كلاهما التعبير عنه، إنها شراكة بين شاعرين في مضمون واحد، عبرا عنه برؤية معينة، وتلك الرؤية تتمثل في قضية السجن والأسر التي أراد الشاعر المعاصر درويش التعبير عنها من خلال صوت سابق هو صوت أبي فراس الحمداني الذي ذاع عنه شعره الذي كتبه بين جدران زنزانته، ولعل هذا التوظيف هو ما يحقق «المعرفة الجمالية» حسبما يرى الدكتور محمود السمرة (السمرة 126)، ذلك أنَّ «الفعل الشعري تشترك فيه جميع قوى الشاعر العقلية والنفسية والثقافية» (الدليمي 83)، وهذه المادة الثقافية مستعارة من خبرات الآخرين وثقافتهم.

فمن المعروف أن أبا فِراس الحَمْداني كان شاعرًا فارسًا قاتل في صفوف ابن عمه سيف الدولة الحمداني أمير حلب ضد الروم، غير أنه وقع في الأسر، ومن هناك من سجن الروم راح يطلق صرخات الاستغاثة مستنجدًا بابن عمه سيف الدولة؛ لينقذه من أسر الروم، وتلك القصائد هي ما سُمي بالروميَّات.

أما عن الشاعر اللاحق المعاصر محمود درويش، فهو كذلك شاعر يحمل همًا جماعيًا، وقضية مقدسة هي القضية الفلسطينية التي كان من أهم مفاصلها – وما زال – قضية الأسرى التي أراد الشاعر أن يعبر عنها تمامًا كأبي فراس في روميَّاته، فراح يطلق هو الآخر صرخات الاستغاثة منتظرًا من ابن عمه (العربي) أن يبادر لنجدته بوصفه الأنا الجمعية التي تمتد لتشمل كل السجناء أمثاله.

كل هذا يُحيل إلى مستويين من مستويات البنية: المستوى الأول هو المستوى التاريخي الذي يمثله أبو فراس – الشاعر السابق، والمستوى الواقعي الذي يمثله درويش الشاعر اللاحق، فيتحدان أحيانًا في نقاط محددة، وتبدو في أحيان أُخرى علامات فارقة تحول بينهما حين يفترقان نتيجة الفرق بين الزمنين والشاعرين، وهو ما يخلق ما يُسمَّى في النقد «الرمز الشخصي» (العلاق 85).

نتاج هذا يجد القارئ نفسه وهو يحاول تحقيق البِنية الدلالية (شولز 92) بإزاء نصين يتقاطعان ويشتبكان، ويحيل فيهما النص اللاحق على النص السابق، أما نقطة التلاقي بينهما فهي الثنائية الضدية الكبرى «الصوت/ الصدى»؛ إذ يُمثل أحد الشاعرين الصوت والآخر يمثل الصدى، وكما نعلم فإنَّ الصوت سابق على الصدى، والصدى لاحق للصوت زمنيًا، غير أنه محتذٍ له ومشابه؛ إذ هو صورة إلى حد ما عنه، وكأن نص درويش اللاحق يدخل فيما يشبه معارضة من نوع جديد لنص الحمداني السابق، وإذا كان فن المعارضة الشعرية (أبو هيف 214) قد شاع في مطلع العصر الأدبي الحديث، وحمل معه الاشتراطات الكلية المعروفة في الشكل والمضمون؛ فإنَّ المعارضة التي نحن بصددها لهي معارضة في الرؤية تتخلق من خلال تقنية التناصَّ حين يتقاطع النصان السابق واللاحق ويتشابهان في الرؤية الشعرية، وفي استحضار النص اللاحق للنص السابق، حتى تبدو القصيدة اللاحقة وكأنها رومية أُخرى من روميَّات أبي فِراس الحَمْداني وهو ما يتضح من عُنوان النص «من روميَّات أبي فِراس الحَمْداني»؛ ليبدو العنوان

وهو يصرح بالنهج الفني الذي يختطه الشاعر لنفسه، ويسهم في إضاءة النص إلى حدٍ بعيد، ويُعفي القارئ من التتبع والاستنتاج.

وبهذا تبدو ثنائية الصوت والصدى مُعبرةً تمامًا عن فضاء الرؤية الشعرية، ممسكة بكل خيوطها، مشكلة منها نقطة التلاقي بين نص لاحقٍ يتقاطع ليس مع نص سابق، بل مع حالة شعرية سابقة توزعت على أكثر من نص شعري.

وحين يصرح الشاعر بعبارة «صدى راجع» فإنَّه يدرك تمامًا أنَّ صوته الشعري آخذ بالارتداد إلى الوراء باحثًا عن قطب شعري يصلح لاجتذابه، والتماهي معه، مما يوسع الرؤية الشعرية لـ «شارع واسع» بين العصرين ليلتقي الشاعر بشبيهه في القصيدة، في لحظة مختزلة هي لحظة البرودة والعتمة المجسدة في الحبس الانفرادي:

«خُطى تتبادل صوت السعال
وتدنو من الباب شيئًا فشيئًا
وتنأى عن البابْ»

(درويش 103).

والتعبير عن السجين بالخطى يظهر إلى أي حد يبدو السجين مغيبًا في عتمة السجن، حين تغيب الملامح، ولا يتبقى سوى صوت الخُطى؛ فيغدو الإنسان مجرد خطوة بعد نزع إنسانيته عنه، ويغدو رقمًا منكّرًا مستباحًا في نظر السجان، وكذلك الأمر في صوت «السعال»؛ ليبدو السجين وهو ليس بأكثر من تقاطع صوتين: الخُطى والسُعال، ولا شيء أكثر، وإذا كانت الخُطى مجرد صوت ينمّ على رغبة في الحركة دون طائل؛ إذ هي لا تقود إلى الانتقال من مكان إلى آخر؛ فإنَّ في السعال كذلك تلك الإشارات السلبية التي تذهب إلى برودة السجن وعتمته، وظروفه القاهرة لآدمية الإنسان.

والخُطى في حركتها العبثية «تدنو، تنأى» إنما تُقايس المسافة النفسية التي تفصل السجين عن بوابة الزنزانة، هو في السجن على كل حالٍ، غير أنَّ مقدار الدنو أو النأي عن الباب إنما يعاين لون المساحة النفسية كلما اقترب السجين أو نأى عن باب الزنزانة.

وحين يشعر الصوت الشعري بالعجز والقهر، وعدم القدرة على اجتياز القضبان؛ فإنَّ عليه أنْ يغادر مساحة الواقع (الشرع 98)، ويعاين فضاءات الحلم؛ لعله من خلالها يتفوق على سجانه، ويخترق جدران زنزانته. من هُنا تتخلق ثنائية أُخرى من ثنائيات النص هي ثنائية تراوح بين الواقع والحلم.

2.2.2. الواقع/الحلم

يحدق الشاعر في الواقع فلا يُبصر إلا قيوده وعتمته وجدران زنزانته، فيفزع إلى حلمه، ويقايس إمكاناته ببطش السجان وجبروته فيلوذ بقصيدته، علّ سحر البيان يقلب المعادلة، وعلى ذلك يغدو الشاعر بحاجة إلى استعارة عيني زرقاء اليمامة لعلها تخترق الجدران، وتمضي به إلى فضاء من الحرية المنشودة، في محاولة لخلق الواقع البديل عن واقع

قاتم شائه، عندئذٍ تبزغ القصيدة؛ لتكون هي خط الدفاع الأخير عن كينونته، وتستمر المقاومة، ولكن من خلال الرؤية الشعرية النافذة، إذ القصيدة وحدها هي القادرة على مراوغة السجان، والنجاة بنفسها من ظلمته وبرودته، والقصيدة هي شبح الشاعر، الذي ينجح بالفرار، وإن بقي الجسد الفاني مسجى في الزنزانة، فالسجان في الأساس لا يستهدف إلا الإرادة المتمثلة بالقصيدة، أما الجسد فهو كتلة مادية لا يعيرها الناس أدنى انتباه، إنهم يبحثون فيها عن الشاعر وحسب.

لقد تمثلت تلك الرغبة المجازية بالخروج من السجن، والنجاة بالقصيدة منه على هيئة بدائل يخلقها الشاعر تعينه على أن يشكل قوة خارقة تكسر القضبان، وتغادر مساحة السجن، وهذه البدائل دلت عليه كلمة تتكرر على مساحة النص أكثر من مرة، هي مفردة «ثمة» التي تشير إلى وجود ما يبشر بالحرية قبالة ذلك الواقع المأساوي:

«ثمة أهل يزوروننا
غدًا، في خميس الزيارات
ثمة ظل لنا في الممر
وشمس لنا في سلال الفواكه
ثمة أم تعاتب سجاننا:
لماذا أرقت على العشب قهوتنا
يا شقي
وثمة ملح يهب من البحر
ثمة بحر يهب من الملح»
(درويش 103–104).

إنَّ من شأن هذه المشاهد التي يعاينها الشاعر بعين البصيرة، وبالرؤية الجدلية التي ترى في الشيء نقيضه لهي القادرة على منح الشاعر أداة الصمود والمقاومة؛ ليتمكن بدوره من حصار سجنه، وتحطيم قيوده، والتحليق بعيدًا عن تلك القضبان الفولاذية الغليظة.

إنها محاولة لإفراغ السجن من مضمونه، ولكسر إرادة السجان، فكل ما ينفيه السجان عن الشاعر السجين نجده يلتمسه ويجسده من خلال اللازمة المكررة «ثمة»، فإذا كان من موجودات الشاعر في سجنه: الأهل الذين يحضرون كل خميس، والظل الذي يمتد خارج القضبان، والشمس التي تحملها سلال الفواكه، والبحر الذي يحضر برائحته المالحة إلى داخل السجن رغم إرادة السجان، والأم التي تعاتب السجان، فماذا تبقى من السجن إذًا؟

لقد نجح الشاعر في محاولته تلك، وبات السجن يفقد كثيرًا من مواصفاته، وبات السجين الشاعر من خلال رؤيته تلك قادرًا على مغادرة ظلمة زنزانته؛ لأنها في النهاية ليست بأكثر من مساحة نفسية يمكن مغادرتها بشيء من الشعر وإرادة الصمود.

فحين تصل رائحة البحر وملحه إلى أنف المسجون، ليبدو هبوب رائحة الملح وكأنما تحمل معها البحر إلى الزنزانة الضيقة، فأي سجن هذا الذي يمتد امتداد البحر، ويتسع اتساعه.

ولا بد من الإشارة إلى أن كل تلك البدائل التي يراها الشاعر بعين الحلم إنما ترتبط ارتباطًا عميقًا بالشق الواقعي من عملية التناصّ التي تحمل بعدين: تاريخيًا وواقعيًا (الجبر 66)، فما أبو فراس الحمداني إلا قناع يتخذه الشاعر للتعبير عن قضيته المعاصرة، قضية الأسرى والمعتقلين في سجون الاحتلال الإسرائيلي، وهو ما يؤكد وحدة النفثة الإبداعية (السبيل 64) على الرغم من اختلاف التقنيات.

ليس غريبًا – والحالة هذه– أن نجد البعدين يمتزجان وينصهران في بوتقة واحدة، مع تفاوت في علو صوت أحدهما على الآخر، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الحقل الدلالي الذي يَرجَح لصالح أحد البعدين أحيانًا، ولصالح البعد الآخر في أحيان أخرى.

«زنزانتي اتسعت سنتيمترًا لصوت الحمامة
طيري إلى حلب يا حمامة
طيري بروميتي
واحملي لابن عمي سلامي»
(درويش 104).

وقول درويش هذا يتعالق مع قول أبي فراس الحمداني (الحمداني 325):

أَقــولُ وَقَــد ناحَــت بِقُــربي حَمامَــةٌ أَيــا جارَتــا هَــل بــات حالُــك حــالي
مَعــاذَ الهَــوى مــا ذُقــتِ طارِقَــةَ النَــوى وَلا خَطَــرَت مِنــكِ الهُمــومُ بِبــالِ
أَتَحمِــلُ مَحــزونَ الفُــؤادِ قَــوادِمٌ عَــلى غُصُــنٍ نائــي المَســافَةِ عــالِ

والاتساع المجازي في الزنزانة هو الغاية المنشودة للأنا القابعة خلف القضبان؛ إذ غناء الحمامة هو ذاته لحن القصيدة وسحرها الذي يمكّن الشاعر من رؤية جزء مهم منه يغادر مساحة العتمة إلى ضوء الشمس، ولو سنتميترًا واحدًا، لكن للأمر وتيرته التي لا بد من ملاحظتها في الأسطر اللاحقة؛ إذ نعثر على عبارات أخرى تشي باتساع الزنزانة ليبدو الأمر على النحو التالي:

وتيرة اتساع الزنزانة
وزنزانتي اتسعت سنتيمترًا لصوت الحمامة
وزنزانتي اتسعت شرفة
وزنزانتي اتسعت شارعًا شارعًا ...

وبهذا يغدو خيار التحرر ممكنًا، ولكن بهيئة تدريجية تحمل في طياتها المزيد من الصبر والمقاومة، والحفر في تعميق الطرف الحلمي ضد سواد الواقع وقتامته، وعلى الرغم من هذا التدرج غير أن ثمة تسارعًا في الوتيرة واطرادًا في الوصول، فالسنتمتر يصبح شرفة بعد حين، والشرفة تغدو شارعًا ثم شارعين، ويظل المدى المطرد مفتوحًا على حسابات متسارعة تصل إلى الأرض كلها، حتى تختفي الزنزانة إلى الأبد.

وإذا كانت الحمامة جزءًا من منظومة النص السابق الذي تحقق له المثول من خلال التناصّ، ليرمز إلى أجنحة القصيدة التي تتمكن فيها من الطيران، ومغادرة مساحة السجن؛ فإنَ «ابن العم» يبدو جزءًا من المنظومة ذاتها حين يشع بدلالة تراثية يغدو فيها هو سيف الدولة الحمداني، ودلالة سياقية يغدو فيها المعني هو الأمير العربي المعاصر الذي صادر القضية حتى تعفنت في عتمة الأسر وبرودته، وتجاهل صرخات استغاثة تكررت على مدى أعوام عديدة.

إنَّ الحمامة ليست بأكثر من وسيلة إعلامية قادرة على نقل مكبوتات الشاعر السجين، ورصيده من صرخات الاستغاثة إلى العالم الخارجي، الذي يمثل فيه الأمير قمة الهرم السلطوي الذي بإمكانه – لو أراد – أن يسير إلى سجن الروم كما سار المعتصم ذات يوم لتحرير الأسيرة وتحرير القصيدة معًا.

3.2.2. القيد/الحرية

كلما لج الشاعر في مقاومته داخل زنزانته شعر باتساعها، فالسجان قد صمم زنزانته لتكون أضيق ما تكون، غير أنه لم يفطن للمساحة النفسية التي يمكن للسجين أن يحولها إلى شرفة إضافية ترفد مساحة السجن بإضافات جمالية تبطل هدف السجان، بشرط ألا يسلّم السجين بالمقاييس الموضوعية للمساحة، من خلال مخيلته الخصبة وإرادته الصلبة في المقاومة، بالإضافة إلى إيمانه بجدلية العناصر المتضادة التي تؤمن له مساحات إضافية لتغدو الزنزانة أقل سوءًا مما يعتقد السجان.

تذكرني هذه المقاربة بمقاربة الشاعر العراقي سعدي يوسف وهو يقبع في زنزانته المعتمة حين رأى من اليقين:

«عشرة قضبان على النافذة
عشرة أغصان على النافذة».

كلمات مقتضبة مكرورة ليس فيها من مقاييس البلاغيين ما يجعلها مثالية، غير أنها تحمل بين سطريها الوحيدين آلاف القصائد، والثنائيات المتضادة على امتداد التاريخ والواقع، فالمسافة بين القضبان والأغصان هي ذاتها المسافة بين القيد والحرية، وحين يكون بمكنة الشاعر أن يحطم هذه المسافة فسيكون بمقدوره أن يتحول إلى شبح ما ويغادر زنزانته الحجرية، مخترقًا جدرانها الإسمنتية السوداء.

إن عملية الانتقال من عتمة السجن إلى فضاء الحرية مرّ في قصيدة درويش بمراحل ثلاث: فالزنزانة تتسع سنتمترًا لصوت الحمامة، وتتسع شرفة في مرحلة لاحقة، وهل يتخيل أحد سجنًا بشرفة قد لا تحظى بها البيوت؟ فالشرفة مكان يتميز عن سواه بالانفتاح والعلو والإطلالة المشرفة، واستقبالها للشمس والهواء في مقابل زنزانة لا تحظى بشيء من هذا، فهي مجرد حفرة في الأرض، باردة ومعتمة، ضيقة حتى الموت، قاسية حد الفزع.

إن إضافة شرفة إلى الزنزانة هو فعل مقاوم بامتياز؛ ليمكن تحويلها إلى نزل، ونقلها من دلالاتها السلبية إلى أفقها الحلمي الإيجابي، الذي يحول السجان بدوره إلى ضحية.

أما المرحلة الثالثة من الاتساع فنلمحها في قوله:

«فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات
فإما أميرًا

وإما أسيرًا
وإما الردى
وزنزانتي اتسعت شارعًا شارعين
وهذا الصدى صدى
سوف أخرج من حائطي
كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيدا»
(درويش 105).

فالاتساع في مرحلته الثالثة والأخيرة لا يعود رهنًا بمساحة محدودة، وإنما هو يتجاوزها إلى الفضاء المفتوح حين تتكسر الجدران وتنطلق الخطى إلى الشوارع، شارعًا شارعين حتى ينتهي السجن وتنتهي معه معاناة الأسرى الذين يمثلهم الشاعر بصوته الجماعي، وإن جاء بصيغة الأنا المفرد.

أما هذا الامتداد المتنامي للزنزانة حتى تنقلب إلى فضاء من الحرية المطلقة، فقد جاء في أخريات القصيدة وقبل القفلة بقليل، وهذا يدل على جدلية الرؤية الشعرية الممعنة في تفاؤلها والتزامها حتى نهاية القصيدة، أما موضعها من القصيدة فيعلله تخلص الرؤية الشعرية من الاضطراب والحيرة، حين حدد الشاعر خياراته، وحسم أمره، ووضع نفسه أمام الأمر الواقع، وهنا يطفو صوت التاريخ، وتعلو نبرة الصوت السابق، ليبدو الصوت وهو يتردد من خلال الصدى:

«فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات
فإما أميرًا
وإما أسيرًا
وإما الردى».

وهذه النبرة الحاسمة تجسدت أسلوبيًا من خلال الصيغة المتشددة التي لا مراوغة فيها ولا مداورة، فبعد أن يحدد الشاعر خياراته، ويحسم أمره، يبدأ بالتخلص من القيود الثقيلة بعزم وتصميم تمثَّل بكلمة «سوف» التي تحمل الكثير من الإرادة والقدرة على ممارسة فعل الخروج، حين يتحول الجسد المثقل إلى شبح قادر على اجتياز الجدران، بما يملك لنفسه من حرية وسيادة، إنها ما يجعل غير المعروف معروفًا حسب تعبير هربرت ريد (ريد 110)، ويحسم الموقف لصالح الشاعر.

وتأتي صيغة «إما... وإما» الشرطية الحاسمة التي تضع المخاطب بين خيارات محدودة لتنفي الحيرة والتردد، وتحسم الأمر بأكمله باتجاه الاختيار.

3. دور القصيدة في توجيه الرؤية

القصيدة بوصلة الرؤية الشعرية، وحبل النجاة الذي يتشبث به الشاعر للخروج من عتمته، وحين تتمثل هذه الأزمة في سلب الحرية، وإلقائه في المكان غير المرغوب فيه؛ فإنَّ القصيدة تبدو قادرة على خلق البديل الإيجابي، من خلال تحطيم جُدران السجن، والأخذ بيد صاحب الرؤية إلى فضاء من الحرية.

إن القصيدة تمارس دور المارد الخارج من قمقمه ليحقق لحامله ما يريد مهما كان عصيًا أو مستحيلًا، وقد رأينا كيف أنَّ القصيدة قد بدأت حين كان الشاعر قابعًا في سجنه، وكيف انتهت وقد خرج من سجنه «كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيدًا».

والشاعر يدرك أنه لم يكن بقادر على أن يدرك ما أراد لولا القصيدة، فبها استطاع تحقيق مأربه، وفرض إرادته، وتجسيد حريته، ولهذا، لم يكتف بكتابتها، بل راح يكتب عنها كذلك، فالشعراء فريقان في عرفه:

«للصدى سلم معدني شفافية وندى
يعج بمن يصعدون إلى فجرهم
وبمن ينزلون إلى قبرهم
من ثقوب المدى
خذوني إلى لغتي معكم
قلت: ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد
وأما الطبول فتطفو على جلدها زبدا»

(درويش 104).

إن الشاعر يوظف كل إمكاناته الفنية في الإفضاء لقارئه بسر الشعراء الذي ينتمون إلى طرف «الصدى» في تعاملهم مع الموروث الشعري «الصوت».

وحين يبدو الصوت سلمًا معدنيًا بوصفه الطريق الموصل بين نقطتي الواقع والتراث، أو بين طرفي ثنائية ضدية هي «الصدى والصوت»؛ وبما أن هذا السلم قابل للصعود والهبوط؛ فإن الشعراء إما أن يصعدوا بوساطة شعرهم إلى مجدهم، أو يهبطوا إلى قبرهم من ثقوب الزمن.

أما ميزان المفاضلة بينهم فقد جاء على هيئة تقاطع مع آية قرآنية على سبيل «التناصّ داخل التناصّ»، وهذه الآية هي: ﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ﴾ [الرعد: 17]، وقد أفاد الشاعر من هذه الآية وطور في بنيتها لتوافق الرؤية الشعرية التي يريد بثها عبر هذه البنى المكثفة التي يغشيها الغَبَش، فإما أن تكون قصيدة الشاعر مما ينفع القارئ، وتؤدي رسالته الجمالية، وإما أن تمسي كالطبل الذي سيطفو على وجه البحر كالزبد تمامًا.

وترد إشارة أخرى إلى القصيدة ودورها في المشهد التذكري الذي يورده الشاعر في سياق النص، للتخفيف من عبء الواقع المعتم جراء وجوده خلف القضبان، إنه مشهد تلك الفتاة التي تمثل الأمل الذي يبدو آخذًا بالتضاؤل شيئًا فشيئا، وهي ترافقه إلى القطار لوداعه وهو في طريق

«إلى السجن:
ولا تنتظرني صباح الخميس
أنا لا أحب الكثافة حين تخبئ في سجنها
حركات المعاني، وتتركني جسدًا
يتذكر غاباته وحده»

(درويش 104–105).

إن صباح الخميس هو موعد الزيارة، وهي تطلب منه ألا ينتظرها؛ لأنها لن تأتي، هُنا يبدأ البناء اللُغوي بالاتجاه نحو غاية من الغموض و الغَبَش، وترد مفردات تنتمي لحقل دلالات مرتبط بالقصيدة: الكثافة، حركات، المعاني ...، وتنتمي بالمقدار نفسه إلى معجم السجن: «تخبئ، سجنها، تتركني، وحده»؛ لتمسي الكثافة على علاقة بالسجن؛ إذ إن مساحة السجن تبدو مكثفة لصغر حجمها، فهل المقصود أنها لا تحب الغموض في القصيدة، أم الغموض في السجن، وكلاهما يعاني ظلمة وعتمة سلبيتين، ولهما ارتداد سلبي على القارئ، فالسجن غامض بظلمته وصغر مساحته، والقصيدة غامضة بما تحمله من مجاز، وحين يغدو الشاعر محبوسًا؛ فإنَّ ذلك يعني اجتماع العتمتين، وهو ما لا تطيق الأنثى رؤيته: رؤية الشاعر وقصيدته يقبعان في ظلمة السجن وبرودته.

4. ظواهر إيقاعية

ثَمة ظواهر إيقاعية في القصيدة لافتة وذات دلالة، ولا يعنينا أن نتحرى هذه الظواهر لذاتها، بل يهمنا مدى ارتباطها بالبنية الدلالية والرؤية النصية؛ حتى يغدو للبنية الإيقاعية دورها المركزي في توكيد الدلالة، ورفدها بامتدادات جديدة.

فعلى صعيد الإيقاع الخارجي، ثمة ملحظ ذو أهمية، وهو ما يتعلق بالبحر العروضيّ الموظف في النص، فالقصيدة تسير على إيقاع المتقارب الذي ينتظم بنيتها، ويرفد جرسها، والمتقارب بحر متدفق منساب متسارع، يتحدر من أعلى إلى أسفل، دون وقوف، وتمنحه إمكانية التدوير طاقة إضافية في الانسياب والتسارع، وكأنَّه يعبر عن تلك الرؤية الشعرية للنص التي تتسارع باطراد، في رغبة لاواعية للخلاص، وانتقال من واقع قاتم تقبع فيه الأنا الشاعرة في غياهب السجون، إلى واقع مرغوب فيه يعاين فيه الشاعر حريته من كوّة المنفى.

إن المساحة بين مطلع النص وختامه هي المساحة نفسها بين قيد الشاعر وحريته، أو سجنه وانعتاقه، مما يجعل القصيدة تمضي مسرعة صوب النهاية: نهاية الأسر، ونهاية القصيدة.

أما القافية فمن اللافت فيها ذلك الروي «الدال» المنتهي بألف الإطلاق، ومن اللافت أنَّ هذين الحرفين يمثلان معظم أصوات كلمة «الصدى» وهي المفردة المركزية في النص التي أسست منذُ السطر الأول للروي وللرؤية كذلك.

وإذا كانت قصيدة التفعيلة قد أتاحت للشاعر أن ينجو من وحدة القافية، أو أن يتجنبها تمامًا؛ فإنَّ الرؤية الشعرية التي تتشبث بالصمود والثبات في مواجهة السجان قد ارتدت على الروي ثباتًا واستمرارًا؛ حتى تكرر هذا الروي منذ مطلع القصيدة حتى نهايتها.

وأحب أن أشير هنا إلى ما يمكن أن أسميه القافية المعطلة أو الخاملة، حين يورد الشاعر نظامًا تقفويًا معطلًا، أي لا يستجيب للنظام الموسيقي، وذلك حين ينتهي التركيب اللغوي دون أن تنتهي الوحدة الدلالية، مما يوقع القارئ بين خيارين: أن يحقق القافية ويعطل النظام الدلالي، أو يفعّل القافية ويرجئ النظام الدلالي حتى يكتمل فيما بعد:

«ويتركني جسدًا
يتذكر غاباته ووحده

[...]
لم أجد أحدًا
يشاركني قهوتي في الصباح، ولا مشهدًا
أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى»
(درويش 105).

وثالث هذه الظواهر الإيقاعية ما تعلق بانتشار حروف الصفير وحروف المد على امتداد القصيدة كقوله:

«وزنزانتي اتسعت شارعًا شارعين
وهذا الصدى صدى
سانحًا بارحًا، سوف أخرج من حائطي
كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيدا»
(درويش 105).

إذ تتناوب حروف الزاي والسين والشين بكثرة لافتة، وكذلك حروف المد، في إشارة لاحبة إلى رغبة الشاعر في رفع صوته من زنزانته البعيدة، إلى أقصى مدى، مستعينًا بهذه الحروف المصوتة عالية الجرس؛ ليتمكن من سماعه ابن عمه العربي، لعله يهب لنجدته، ولعل حرف الإطلاق «الألف» يسهم إلى حد بعيد في تحقيق هذه المهمة، ليجسد صورة من الانطلاق والتحرر التي ينشدها الشاعر، وبهذا نلفي الإيقاع الخارجي يتعاضد مع الإيقاع الداخلي لتحقيق الرؤية الشعرية ليس على الصعيد الدلالي فحسب، وإنَّما كذلك على الصعيد الإيقاعي.

خاتمة

يتضح مما سبق أن الشاعر قادر دومًا على خلق الواقع الحلمي البديل عن واقع آخذ في القتامة والرداءة، وهو إذ يرفض ذلك الواقع فإنه لا يكتفي بهجائه ولومه، بل يمعن في محاولات تغييره من خلال تحقيق النقيض، وقد استطاع الشاعر في القصيدة المعنية من خلال لجوئه إلى التناصّ العودة الزمنية إلى زمن آخر للتفرس في التجربة الشبيهة؛ ليغدو التاريخ مرآة للحاضر، فإذا هو يرى صورته في مرآة الشاعر السابق، مما مكنه من رؤية ما لا يُرى في الواقع، فإذا زنزانته تتسع رويدًا رويدًا حتى تغدو بمساحة الكون كله، وبهذا تحولت الزنزانة إلى ملتقى للأهل، وبستان من الفاكهة، وشرفة مطلة على بحر من الملح، وإذا الشاعر يغدو شبحًا يخترق جدران الزنزانة بقصيدته التي تستعصي على الحبس والسجن.

لقد تمكن الشاعر من خلال حسن اختياره لتقنية التناصّ من التواصل مع الفضاء الخارجي، والتماس البدائل القادرة على تحريره من قيوده، والصعود به إلى شرفة الحرية المنشودة، وما ذلك إلا لامتلاكه رؤية جدلية ترى ما لا يُرى من القادم الجميل، وقد وظف الشاعر كل تقنيات النص في سبيل تحقيق هذه الرؤية، فلم يَعُدْ ثمة تقنية تزيينية أو شكلية، بل باتت كل التقنيات مسخرة في سبيل تحقيق الرؤية الشعرية.

المراجع

أولًا: العربية

أبو هيف، عبد الله. **الحداثة في الشعر السعودي المعاصر**. مجلة عالم الفكر، مجلد 30، العدد 2، 2001م.

الجبر، خالد. **تحولات التناصّ في شعر محمود درويش**: ترائي سورة يوسف نموذجًا. عمادة البحث العلمي، جامعة البترا، عمان، ط1، 2004م.

جبرا، إبراهيم جبرا. **الحرية والطوفان: دراسات نقدية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982م.

الحمداني، أبو فراس، الحارث بن سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني (357 هـ/ 968م). **ديوانه**، تحقيق: سامي الدهان، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، 1944م.

حمودة، عبد العزيز. **الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص**. عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2003م.

خليل، إبراهيم. **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**. دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006م.

درويش، محمود. **لماذا تركت الحصان وحيدًا**. دار الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995.

الدليمي، سمير. **الصورة في التشكيل الشعري**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990،

ريد، هربرت. **طبيعة الشعر**. ترجمة: عيسى العاكوب، وعمر الشيخ الشياب، وزارة الثقافة، دمشق، 1997م.

السبيل، عبد العزيز. **ثنائية النص: قراءة في رثائية مالك بن الريب**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 27، العدد 1، 1998م.

السمرة، محمود. **النقد الأدبي والإبداع في الشعر**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 1997م.

سويف، مصطفى. **الأسس النفسية للإبداع الفني**. دار المعارف، مصر، 1951م.

شبانه، ناصر. **خصوصية المطلع الشعري**. مجلة أفكار، العدد 185، 2004م.

الشرع، علي. **محمود درويش شاعر المرايا المتحولة**. وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002م.

شولز، روبرت. **السيمياء والتأويل**. ترجمة: سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م

عباس، إحسان. **فن الشعر**. دار الشروق، عمان، ط5، 1992م.

العلاق، علي جعفر. **في حداثة النص الشعري**. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

_____. **الشعر والتلقي**. دار الشروق، عمان، ط1، 1997م.

_____. **الدلالة المرئية**. دار الشروق، عمان، ط1، 2002م.

الغانمي، **سعيد**. **أقنعة النص**. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م.

الغذامي، عبد الله. **القصيدة والنص المضاد**. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

فضل، صلاح. **شفرات النص**. دار الآداب، القاهرة، ط1، 1990م.

كريستيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة: فؤاد زاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

منصر، نبيل. **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**. دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م.

موافي، عبد العزيز. **قصيدة النثر: من التأسيس إلى المرجعية**. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

ثانيًا: الأجنبية

References

ʿAbbas, Ihsan. *Fann al- Sheʿr* (in Arabic). Dar al- shurouq, Amman, t.5, 1992.

ʿAbd al-ʿAziz al-Sabil. *Thuna'iyyat al-Nass: Qira'a fi Ritha'iyyat Malik Bin al-Rayb*, (in Arabic). al-Kuwait: Majallat Alam al-Fikr, al-Mujallad 27, al-Adad 1, 1998.

ʿAbd al-ʿAziz Hamada, *al-Khuruj min al-Tiyh- Dirasat fi Sultat al Nass*, (in Arabic). al-Kuwait: Alam al-Maʿrifa, t.1, 2003.

ʿAbd al-ʿAziz Muwafi. *Qasidat al-Nathr: min al-Ta'sis ila al-Marjeʿeyya,* (in Arabic). al-Majlis al-aʿla li-al-Thaqafa, al-Qahira, t.1, 2004.

ʾAbu Hif, Abdallah. al-hadatha fi al-Sheʿr al-Suʿudi almuʿasir, (in Arabic). *majallat Alam al-Fikr*, mujallad 30, al-Adad 2, 2001).

ʾAl- Jabr, Khalid. *Tahawwulat al- Tanass fi Sheʿr Mahmoud Darwish, Tara'i Surat Yusuf Namudhajan,* (in Arabic). Emadat al- Bahth al- Elmi, Amman: Jamiʿat al- Batra, t.1, 2004.

ʾAl-ʿAllaq, ʿAli, Jaʿfar. *al-Dilalat al-marʿiyya.* (in Arabic), Amman: Dar al-Shurouq, t.1, 2002).

_____. *fi hadathat al-Nass al-Sheʿri,* (in Arabic). Baghdad: Dar al-Shu'wn al-Thaqafiya al-Amma, t.1, 1990.

_____. *al-Sheʿr wa al-Talaqqi*, (in Arabic). Amman: Dar al-Shurouq, t.1, 1997.

ʾAl-ddulaymy, Samir. *al-Sura fi al-Tashkil al-Sheʿri,* (in Arabic). Baghdad: Dar al-Shu'wn al-Thaqafiya al-Amma, t.1, 1990.

ʾAl-Ghadhami, Abdallah. *al-Qasida wa al-Nass al-Mudad*, (in Arabic). Bayrut al-Markaz al-Thaqafi al-Arabi, t.1, 1994.

ʾAlghanimi, Saʿid. *Aqneʿat al-Nass*, (in Arabic). Baghdad: Dar al- Shu'wn al-Thaqafiya al-Amma, t.1, 1991.

ʾalhamdani, Abu Fras, al-Harith bin Saʿid bin Hamdan bin Hamdun al-Hamadani (357 h/968m). *diwanuh*, (in Arabic). tahqiq: sami aldihan, almaʿhad alfaransi li al-Dirasat alarabia, dimashq, 1944.

ʾAl-Samra, Mahmoud. *al-Naqd al-Adabi wa al-Ibdaʿfi al-sheʿr,* (in Arabic). Amman: al-Muʿassasa al-Arabiya li al-Dirasat wa al-Nashr, t.1, 1997.

ʾAl-Sharʿ, Ali. *Mahmoud Darwish shaʿer al-Maraya al-Mutahawila*, (in Arabic). Amman, wizarat althaqafa, t1, 2002.

Darwish, Mahmoud. *Limadha Tarakat al-Hisan Wahydan,* (in Arabic). Bayrut: Dar al-Rayis li al-Kutub wa al-nashr, 1995.

Fadl, Salah. *Shifrat al-Nass*, (in Arabic). al- Qahira: Dar al- Adab, t.1, 1990.

Jabra, ʾIbrahim Jabra. *al-Hurria wa al-Tufan- Dirasat Naqdiya*, (in Arabic). Bayrut: al-Mu'assasa al-Arabiya li al- Dirasat wa al-Nashr, t.3, 1982.

Khalil, ʾIbrahim. *min Maʿalim al- Sheʿr al-Hadith fi Filastin wa al -Urdun*, (in Arabic). Amman: Dar Majdalawi, t1, 2006.

Kristeva, Julia. *Elm al-Nass,* (in Arabic). Tarjamat: Fuad Zahi, al- Dar al- Bayda': Dar Tubqal li- al-Nashr wa al- Tawziʿ, t.1, 1991.

Mansar, Nabil. *al-Khitab al-Muwazi li-al-Qasida al-Arabia al-Muʿasira,* (in Arabic). al-Maghrib: Dar Tubqal li-al-Nashr, , t.1, 2007.

Rid, Hirbirt. *Tabiʿat al-Sheʿr,* (in Arabic). tarjamat: Isa al-ʿKub, wa Umar al-Shaykh al-Shayyab, Dimashq: Wizarat al-Thaqafa, 1997.

Scholes, Robert. *al-Simya' wa al-Ta'wil,* (in Arabic). Tarjamat: Saʿid al- Ghanimi, Bayrut, al- Mu'assasa al-Arabiya li-al-Dirasat wa Alnashr, t.1, 1994.

Shabana, Nasir. *Khususiyyat al-Matlaʿal-Sheʿri,* (in Arabic). Amman: Majalat Afkar, al-Adad 185, 2004.

Suwayf, Mustafa. *al-Usus al-Nafsiia li al-ibda al-Fanni*, (in Arabic). Misr: Dar al-Maʿerifa, 1951m.