بحوث جامعية

RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

عدد 11 ـ جانفي 2014

كلية الآداب و العلوم الانسانية
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

مجلّة فكريّة تعنى بقضايا الآداب والعلوم الإنسانيّة
تصدر عن كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس

هيئة التحرير

- منير التريكي
- علي بن نصر
- محمد بن عيّاد
- محمد بوعتور
- محمد العزيز النّجاحي
- علي الزّيدي
- أحمد الجوّة
- عقيلة السّلامي البقلوطي

شارك في هذا العدد

- نور الدين الحاج
- عماد الحياني
- الحبيب الجموسي
- أحمد الناوي البدري
- سامي العذار
- عبد الرزاق الحيدري
- منير قيراط
- نافع فهري
- وفا الكشو
- فتحي بورماش

بحوث جامعية
عدد 11 ـ جانفي 2014
RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

جامعة صفاقس
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

بحوث جامعية

مجلّة أكاديميّة محكّمة

العدد 11 لسنة 2014

li264013c420044su

مجلة بحوث جامعية

الإدارة والتحرير

العنوان : طريق المطار كلم 4.5 – 3029 صفاقس
العنوان البريدي : ص.ب. 1168 3000 صفاقس
العنوان الالكتروني : www.flshs.rnu.tnsite web
الهاتف : 557 670 74 (00216) - 558 670 74 (00216)
الفاكس : 540 670 74 (00216)

المدير المسؤول : **محمد بن محمد الخبو**
رئيس التحريـر : **منيـر التريكـي**

هيئة التحرير

- منير التريكي
- علي بن نصر
- محمد بن عيّاد
- محمد بوعتور
- محمد العزيز النّجاحي
- علي الزّيدي
- أحمد الجوّة
- عقيلة السّلامي البقلوطي

شارك في هذا العدد

- نور الدين الحاج
- عماد الحياني
- الحبيب الجموسي
- أحمد الناوي البدري
- سامي العذار
- عبد الرزاق الحيدري
- منير قيراط
- نافع فهري
- وفا الكشو
- فتحي بورماش

شكـــر

تشكر إدارة "بحوث جامعيّة" جزيل الشكر الأساتذة الذين أسهموا في التحكيم بالنسبة إلى هذين العددين وهم :

- أحمد السماوي
- محي الدين حمدي
- حمادي صمود
- خالد ميلاد
- عادل خضر
- محمد صالح مولى
- محمد بوهلال
- محمد الباردي
- محمد بن عيّاد
- عبد الفتاح براهم
- عبد الرزاق بن عمر
- محمد الخبو
- بسام الجمل
- محمد نجيب العمامي
- خالد الغريبي
- نور الدين الفلاح
- كمال اسكندر
- منير التريكي
- عقيلة البقلوطي

التّناص الذّاتي في شعر محمود درويش

نورالدّين الحاج
المعهد العالي للدّراسات التّطبيقيّة في الإنسانيّات بتوزر
جامعة قفصة

Résumé

Cet article tente d'appliquer la notion de « l'auto-intertextualité » aussi bien sa dimension générative transformative qu'interprétative sur les œuvres de Mahmoud Darwich. Nous avons étudié deux sortes d'auto-intertextualité : la transmétrisation d'un côté, d'un autre côté le fait d'écrire un poème à partir d'un autre. Ce travail fut l'occasion d'apprécier l'efficacité de cette notion quand il s'agit d'étudier la transformation structurale et sémantique dans les poèmes de Darwich. Aussi, nous avons pu déduire quelques unes de constantes de son expérience poétique telles que certaines images récurrentes dont la signification diffère d'un contexte à l'autre.

مقدّمـــــة :

هناك أزمنة لاستكشاف أرض جديدة، وهناك
أزمنة لاستثمار الأرض التّي فتحنا. (أليوت)

عرّف "معجم تحليل الخطاب" متصوّر "التّناصيّة" (Intertextualité) بكونه "يُشير في آن واحد إلى خاصيّة تكوينيّة في كلّ نصّ، ومجموع العلاقات الصّريحة أو الضّمنيّة التّي بين نصّ أو مجموعة نصوص معيّنة ونصوص أخرى"[1]. وتتمثّل

1- باتريك شارودو (Patrick Charaudeau) ودومينيك منغنو (Dominique Mainguenau) : **معجم تحليل الخطاب(Dictionnaire d'analyse du discours)**، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا والمركز الوطني للتّرجمة، تونس 2008، ص.317 .

هذه "الخاصيّة التّكوينيّة" في أنّ النّصوص تُشتقّ من النّصوص ويلقح بعضها بعضا لأنّ كلّ نصّ هو "تحوير لنصوص وتناصّ، ففي فضاء النصّ تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[2]، و كأنّ النصّ "واد قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وطِيبٌ تركّب من أخلاط من الطّيب كثيرة"[3]. وهذه "النّصوص الأخرى" التّي منها يتولّد النصّ ومن سداها يُنسج على صنفين : فقد يجري الكاتب برياح آثار غيره من المبدعين وقد يسترفد نصوصَه السّابقة مُعيدا تصريفها في نصّ له جديد، وهو ما اصطلح عليه "أنيك بوياغي" (Annick Bouillaguet) بـــ"التّناصّ الذّاتي" (L'autotextualité)[4].

2– Julia Kristiva : **Recherche pour une sémanalyse**, éd. Seuil 1969, p.52.

3– محمّد بن طباطبا : **عيار الشّعر**، تحقيق محمّد زغلول، منشأة المعارف، الإسكندريّة– مصر، د.ت.، ص 48 .

4- Annick Bouillaguet : **L'écriture imitative**, éd. Nathan 1996, p.143.

– راجت في الدّراسات الأدبيّة العربيّة مفاهيم أخرى يُشار بها إلى هذا الضّرب من التّناص من قبيل "التّفاعل النّصيّ الذّاتي" (سعيد يقطين : **انفتاح النصّ الرّوائي**، المركز الثّقافي العربي، 1989، ص. 100)، و " "التّناص الدّاخليّ " (محمّد مفتاح : **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناص)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء– المغرب، ط2، 1986 ، ص. 124. فرج بن رمضان : **القصّ، التخيّل، السّخرية في رسالة الغفران**، منشورات دار البيروني وكليّة الآداب بصفاقس، د.ت.، ص. 33. حاتم الصكر : **مرايا نرسيس، الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، 1999، ص. 187. خالد الجبر: **ديوان درويش " لا تعتذر عمّا فعلت"، مدخل إلى البنية والتّناصّ**، مجلّة أفكار، عمّان، عدد 201، تمّوز 2005، ص. 54. مفيد نجم : **محمود درويش المتحصّن بالضّوء**، نزوى، عمان، عدد 39، يونيو 2004، ص. 60. مفيد نجم: **تناصّ التّجربة مع ذاتها، قراءة في مستويات التّناصّ الدّاخلي عند محمود درويش، مجلّة الكلمة**، سنة2، العدد 21 سبتمبر 2008، w w w. Kalema. net) و"المحاورة الدّاخليّة" (محمود المصفار : **التّناص بين الرّؤية والإجراء في النّقد الأدبي، مقاربة محايثة للسّرقات الأدبيّة عند العرب**، مطبعة التّسفير الفنيّ، صفاقس 2000، ص. 522).

وقد آثرنا وسم إحالة الكاتب على نصوصه الخاصّة بـــ" التّناصّ الذّاتيّ" لأنّه قد يُراد بـــ" التّناصّ الدّاخليّ" العلاقة التّناصيّة القائمة " بين خطاب وخطابات من حقل خطابيّ واحد" في مقابل " التّناصّ الخارجيّ" الذّي يعني العلاقة التّناصيّة بين "خطاب وخطابات من حقول خطابيّة مغايرة كالخطاب اللاّهوتي والخطاب العلميّ". (شارودو ومنغنو : **معجم تحليل الخطاب**، م.م.، ص.319).

وقد قضى "جينات" (Genette) بأنّ نشأة كلّ نصّ هي مسألة "نصيّة لاحقة ذاتيّة" (auto-hypertextualité) بما أنّ كلّ نصّ يمثّل، في آن معا، "نصّا لاحقا" (hypertexte) لسابق و"نصّا سابقا" (hypotexte) للاحق[5]. لكنّه أشار في سياق دراسته مسألة "المعارضة الذّاتيّة" (L'autopastiche) إلى أنّ هذه الظّاهرة نادرة عزيزة في الأدب لأنّ من آكد شروطها تملّكَ فرادة أسلوبيّة يُحاكيها المؤلّف عن قصد مبالغا في إبرازها مكثّفا خواصّها وسماتها[6]. وقد رصد "جينات" هذا الضّرب من المعارضة لدى "بروست" (Proust)[7] و"فارلان" (Verlaine)، ورأى أنّها تنهض أساسا بوظيفة "النّقد الذّاتي" (autocritique)[8].

أمّا "ماري لور باربديش" (Marie Laure Bardéche) فقد هوّنت من قيمة "التّناص الذّاتي" كمّا وكيفا لمّا قرّرت أنّ "الأديب المفتتن بالتّقليد الذّاتي وسلخ كتابته لا يجنح إلى التّكرار النصيّ إلاّ بمقدار، ثمّ إنّ التّكرار النصيّ ليس له غير دور هيّن في هذه الكتابة الثّانية"[9]. ولسنا نجاري "باربديش" في هذا الموقف لأنّنا نفترض أنّ لمفهوم "التّناصّ الذّاتيّ" بوجهيه التّحويليّ والتّأويليّ كفاءةً إجرائيّة عالية إن في تقرّي منابت النّصوص ومظانّها وإن في الكشف عن طبقات دلالاتها وعن أسرار صناعة معانيها. ذلك أنّ التّنقير في أشكال إحالة المبدع على أعماله الخاصّة يمكن أن يكون، في تقديرنا، سبيلا إلى تدبّر طرائق

5- Gérard Genette : **Palimpsestes, La littérature au second degré**, éd. Seuil 1982, p.551.

6- **Ibid.**, p.166.

– تكون هذه المحاكاة ، حسب " جينات"، بخلق شخصيّة تحاكي أقوالها أسلوبَ شخصيّة أخرى كما هو الأمر في رواية "بروست" "البحث عن الزّمن الضّائع" حيث تقلّد إحدى الشّخصيّات أسلوب الرّاوي/ المؤلّف. (**Ibid.**, p.167).

7– لاحظ "جينيت" أنّ " المعارضة الذّاتيّة" لدى "بروست" لا تقوم على المبالغة في استخدام السّمات الأسلوبيّة، بل على تحييدها وعزلها عبر تعطيل وظيفتها البنيويّة في الأثر برمّته.

8- **Ibid.**, p.170.

9– ماري لور باربديش : **التّكرار**، ترجمة أحمد حيزم، **مجلّة نوافذ**، وزارة الثّقافة والإعلام، النّادي الأدبي بجدّة، عدد 35، مارس 2006، ص 35.

10– محمّد مفتاح : **تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)**، م.م.، ص125 .

إنشاء النّصوص وإبداعها ومدخلا إلى رصد حركة البنى وصيرورة الدّلالة في تجربة الشّاعر لتبيّن منعطفاتها ورصد تحوّلاتها. فهو "قد يمتصّ آثاره السّابقة أو يُحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه يفسّر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه"[10].

وقد كان محمود درويش على وعي بأنّ رحلة الشّاعر الإبداعيّة لا تتطوّر بقطع لاحق قصائده عن سابقها، وإنّما هي حركة متّصلة يُحاور فيها الطّارفُ التّالد ليتخلّق الجديد من رحم القديم. فـ" إذا قام الشّاعر بقراءة "سلاليّة" لسلالات شعره، فإنّه سيجد أنّ كلّ مجموعة لها بذرة في المجموعة السّابقة [...] أي هناك دائما بذرة مرميّة في نصّ شعريّ وتتطوّر إلى ديوان لاحق، وتنبت في ديوان جديد"[11]. بيد أنّ تعميم ظاهرة "التّناصّ الذّاتيّ" على تجارب الشّعراء يجب ألاّ يحجب تفاوت قيمتها في أشعارهم من جهة تواترها ودلالاتها. وهي قيمة بدت لنا بارزة في منجز درويش الشّعريّ متمكّنةً منه تمكّنا قويّا ولاسيما في مجموعاته الشّعريّة الأخيرة. ورغم ذلك فإنّ دارسي شعر درويش لم يحفلوا كثيرا بهذه الظّاهرة ولم يولوها ما تستحقّ من عناية[12]. ولعلّ هذا أن يُسوّغ محاولة تحليلها واستقصائها عسى أن نضع يدنا على طرائق تكوّن الخطاب الشّعريّ في بعض قصائد "درويش" وعلى كيفيّة إنشاء الدّلالة فيها. وسنسعى

11– محمود درويش : ... لا أحد يصل، حوار أجراه غسّان زقطان وآخرون مع محمود درويش في **محمود درويش المختلف الحقيقي**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع 1999، ص. 33.

12– نذكر على سبيل المثال "علي الشّرع" الذّي أشار إلى المسألة دون أن يتبسّط فيها مكتفيا بمحاولة تعليلها قائلا : "ربّما كان يُعيد قراءة نفسه ليجد أنّه إزاء حالات من التّفكير الشّعريّ التّي تتطلّب مزيدا من القول ومزيدا من المتابعة". (علي الشّرع : **محمود درويش، شاعر المرايا المتحوّلة**، وزارة الثّقافة، عمّان 2002، ص 97.) وكذا شأن "خالد الجبر"، فقد عرض أيضا إلى مسألة التّناصّ الذّاتي في شعر درويش إلاّ أنّه لم يتوسّع في تحليلها واقتصر على القول "إنّ التّناصّات الدّاخليّة في شعر شاعر مّا إنّما هي مظاهر لبنيات إمّا اكتملت وخرجت إلى الحياة بعد اكتمال نصوص تجسّدها وإمّا اضمحلّت وضعفت وتهاوت واختنقت أو وئدت تحت وطأة الظّروف الموضوعيّة التّي لم توات". (خالد الجبر : **ديوان درويش "لا تعتذر عمّا فعلت"، مدخل إلى البنية والتّناصّ**، م.م.، ص 54).

إلى تدبّر ذلك انطلاقا من فحص شكلين من أشكال "التّناصّ الذّاتي" في شعر "درويش"، وهما توليد الشّعر من النّثر وتوليد الشّعر من الشّعر.

1- توليد الشّعر من النّثر :

عدّ النّقاد العرب القدامى "نظم النّثر" "أحد أسباب إخفاء السّرق"[13]، فاستجادوه[14] ورأوا فيه علامة حذق ودليل صنعة. فحين ينظم الشّاعر المنثورَ يُعيد سبكه في قالب جديد ويُبرزه على غير معرضه الأوّل ليعدل به عن طبيعته النّثريّة إلى هويّة أخرى شعريّة. ولكن هل أنّ مرجع هذا التّحويل الأجناسيّ إلى مهارة الشّاعر وحذقه في صناعة القريض فحسب، أم هل أنّ مردّه أيضا إلى ما يتوفّر في بعض المنثور من سمات فنيّة تُيسّر نظمه وتُحرّض على تحويله ؟ وإذا كان الشّاعر يستعير في العادة معنى لغيره منثورا فيعيد إنشاءه خلقا آخر ليُحكَم له بالسّبق إليه، فلمَ قد يعمد إلى نظم نثره ؟ وهل أنّ هذا الضّرب من "التّناصّ الذّاتيّ" محض تحويل شكليّ أم هل أنّ له آثارا دلاليّة أيضا ؟

يقول "درويش" في إحدى رسائله إلى سميح القاسم : "تركنا كلّ شيء على حاله : الحصان والخروف والثّور والأبواب المفتوحة والعشاء السّاخن وأذان العشاء [...] وبعد أيّام قليلة تنادى فلاّحو القرى المجاورة الذّين باعوا ذهب زوجاتهم ليشتروا بنادق فرنسيّة الصّنع لتحرير "البروة" "[15]. وقد تردّدت أصداء هذا المقطع النّثريّ في قصيدة "كم مرّة ينتهي أمرنا..." من مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيدا" :

– انْتَهى الأمْرُ. قامُوا بواجِبِهم :
حارَبُوا ببَنادِقَ مَكْسورةٍ طائراتِ العدوِّ.

13- أبو هلال العسكريّ : **كتاب الصّناعتين**، تحقيق علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة- بيروت 1986، ص. 198.

14- يقول بن رشيق : "وأجلّ السّرقات نظم النّثر وحلّ الشّعر". **(العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج2**، دار الجيل- بيروت، ط5، 1981، ص 293).

15- محمود درويش وسميح القاسم : **الرّسائل**، دار توبقال للنّشر- الدّار البيضاء 1990، ص. 45 .

وقُمْنا بواجِبِنا، وابْتَعدْنا عن الزّنْزَلخْتِ
لئلاّ نُحرّكَ قُبّعةَ القائدِ العسْكريّ.
وبِعْنا خواتِمَ زوْجاتِنا ليَصيدُوا العصافيرَ
يا ولَدي !
[...]
- تركْتُ النّوافِذَ مفْتوحةً
لهديلِ الحمامْ
تركْتُ على حافةِ البئْرِ وجْهي
تركْتُ الكلامْ
على حبْلِ الخزانةِ
يَحْكي، تركْتُ الظّلامْ
على ليلِه يتدثّرُ صوفَ انْتِظاري
تركْتُ الغمامْ
على شَجرِ التّين ينْشُرُ سِرْوالَهُ
وتركّتُ المنامْ
يُجدّدُ في ذاتِه ذاتَهُ
وتركْتُ السّلام
وحيدًا، هناكَ على الأرْض... [16]

هكذا أعاد المقطع الشّعريّ سرد حدثين تاريخيين استرجعهما "درويش" في رسالته السّابقة، وهما هجرة سكّان قريته "البروة" إلى لبنان أثناء حرب 1948 وحادثة الأسلحة "المكسورة" التّي استخدمها العرب في هذه الحرب وكانت من بعض أسباب هزيمتهم.

على أنّ ذلك لا يعني أنّ الشّعريّ اكتفى بتكرير ما جاء نثرا ليطابقه دلالةً بما أنّ "نظم النّثر" يستتبعه تحوّل بنيويّ ووظيفيّ يُؤثّر حتما في مستوى الدّلالة. فقد ماز "ياكبسون" (Jakobson) النّثر من الشّعر على أساس طرائـــق

16- محمود درويش : **لماذا تركت الحصان وحيدا**، رياض الريّس للكتب والنّشر، 1995، ص.ص. 37- 38-39 .

إنشـــاء كلّ منهما، فذهــب إلى أنّ النّثر عماده "القــران بالمُجــاورة" (l'association par contiguïté) أمّا الشّعر فــملاكه "القران بالمشابهة"(l'association par similarité)[17] ما دامت "الوظيفة الشّعريّة تُسقط مبدأ التّكافؤ لمحور الاختيار على محور التّأليف"[18]. وإذا كان النّثر العاديّ مندوبا للتّواصل لتهيمن عليه الوظيفة المرجعيّة، فإنّ الرّسالة (message) في الخطاب الشّعريّ تركّز على ذاتها لتغدو الكلمات أشياء محسوسة وليست مجرّد بدائل لما تُشير إليه خارجها[19].

فقد أحال نصّ الرّسالة على عناصر واقعيّة محدّدة (الحصان، الخروف، الثّور، الأبواب، العشاء السّاخن، أذان العشاء) جلت طبيعة المكان الذّي غادره "درويش" مع سكّان قريته "البروة" بوصفه مكانا ريفيّا بسيطا، وعيّنت زمن هذا الحدث (العِشاء). وقد انتظم الخطاب في الشّاهد وفق مبدأ "المجاورة" لترتبط فيه الأحداث ارتباطا سببيّا زمانيّا.

أمّا المقطع الشّعريّ فقد انصرف عن هذا المنطق السّببيّ والزّمنيّ لينتظم وفق مبدأ التّوازي (parallélisme) المتحكّم في إنشاء الأقاويل الشّعريّة، وهو مبدأ يجعلها دقيقة النّظام، محكمة البناء (sur-structuration). وقد تجلّى ذلك بوضوح في الشّاهد الشّعريّ، فبالإضافة إلى التزامه تفعيلة المتقارب "فعولن"، تعدّدت فيه القوافي : (الحَمام، الكلام، الظّلام، الغمام، المنام، السّلام)، ونُسّقت أغلب الجمل بداية من السّطر السّابع على منوال تركيبيّ واحد : تركتُ + م. به (مفردة) + م. فيه (مركّب جرّ)+ حال (مركّب إسناديّ فعليّ فرعي). والملاحظ أنّ هذا المنوال التّركيبيّ يستدعي بناء الجملة الأولى في نصّ الرّسالة : "تركنا كلّ شيء على حاله"، وهو البناء الذّي لزمه المقطع الشّعريّ في عديد جمله لينكفئ الخطاب على نفسه عودا على بدء لاسيما في قسمه الثّاني.

17- Roman Jakobson : **Notes marginales sur la prose du poète Pasternak**, Traduit de l'allemand par Michèle Lacoste et André Combes in **Huit questions de poétique**, éd. Seuil, 1977, p.64.

18- R. Jakobson : **Essais de linguistique générale**, Traduit par Nicolas Ruwet, éd. Minuit-Paris, 1963, p.220.

19- R. Jakobson : **Qu'est–ce que la poésie**, Traduit du tchèque par Marguerite Derrida in **Huit questions de poétique**, op.cit., p.46.

ولئن تعدّى الفعل " تركنا" في نصّ الرّسالة إلى عناصر تتجاور مكانيّا، فإنّ الفعل نفسه مسندا إلى المتكلّم المفرد في المقطع الشّعريّ قد تعدّى إلى عناصر تتجاور صوتيّا. واستتبع كلّ ذلك توازيات دلاليّة جسّدتها كثرة الاستعارات في المقطع الشّعريّ (تركت الكلام على حبله فوق حبل الخزانة يحكي/ تركت الظّلام على ليله يتدثّر صوف انتظاري/ تركْتُ الغمامْ على شَجر التّين ينْشُرُ سِرْوالَهُ). وكان لكلّ ذلك أثر عميق في مستوى الدّلالة، فالفعل "تركنا" في نصّ الرّسالة يُعيّن أساسا حدث مغادرة الوطن. ولكنّ المقطع الشّعريّ أبرز هذا الفعل صوتيّا وبصريّا لمّا كرّره سبعا وأجراه في مواضع موسومة من المقطع متمثّلة في بداية العديد من الأسطر الشّعريّة. وهو ما شحن الفعل "تركتُ" بطاقة "إيحائيّة عاطفيّة"(connotation affective)[20]، ذلك أنّ تبئير (focalisation) هذا الفعل في النصّ الشّعريّ قد قوّى محموله العاطفيّ ليجلو ما يضطرم في نفس المُخاطِب من لاعج الحسرة على فقد الوطن ومن وضنى الحنين إليه. ولسنا ندّعي أنّ الفعل "تركنا" في نصّ الرّسالة عاطل عن ذاك المحمول العاطفيّ، ولكنّنا نرى أنّه خافت ضامر لا يكاد يستبين بسبب هيمنة الوظيفة المرجعيّة على "النصّ السّابق"، فأبرزه التّكرار في "النصّ اللاّحق" ونبّه إليه بقوّة.

ثمّ إنّ جملة "تركتُ السّلامَ وحيدا" تستدعي عنوان المجموعة "لماذا تركت الحصان وحيدا"، وهو في الأصل سطر شعريّ من قصيدة "أبد الصبّار"[21]. وهو أيضا يتناصّ مع الجملة الأولى في نصّ الرسّالة : "تركنا كلّ شيء على حاله : الحصان والثّور...". وإن نحن فحصنا تركيب "تركنا الحصان" استبان لنا أنّه موزون على تفعيلة المتقارب (فعولن)، وهي التّفعيلة نفسها التّي أجريت عليها قصيدة "أبد الصبّار" و"قصيدة" كم مرّة ينتهي أمرنا...". ومعنى ذلك أنّ هذا التّركيب قد يكون مساهما في تحديد اختيار البنية العروضيّة للقصيدتين.

20- Catherine Kerbrat- Orecchioni : **La connotation**, P.U. L., 3° éd., 1977., p.105.

21– **لماذا تركت الحصان وحيدا**، م.م.، ص 33 .

وقد نشأ عن إعادة استنبات لفظ "الحصان" في خطاب شعريّ تحويرٌ في طبيعة هذا اللّفظ. فهو في نصّ الرّسالة علامة تقوم على ثنائيّة مزدوجة : بنيويّة (دال← مدلول) وقصديّة (دال+ مدلول← مرجع) بما أنّه مندوب أساسا لتعيين حيوان معروف. أمّا في الشّعر، فقد ارتقى إلى منزلة الرّمز وقد ربت مقادير معانيه وتعدّدت[22]. وليس أدلّ على ذلك من إقبال بعض الدّارسين على استقصاء دلالات "الحصان" في مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيدا"[23]. ومهما يكن من أمر هذه الدّلالات واختلافها من سياق إلى آخر، فإنّ "الحصان" يرمز ههنا إلى الهويّة الأصيلة وإلى الوجود الفلسطينيّ المتجذّر في المكان والزّمان. واستبداله جدوليّا بـــ"السّلام" في "تركتُ السّلامَ وحيدا" لم تقتضه، في تقديرنا، المضارعة المقطعيّة الصّوتيّة بينهما فحسب، وإنّما حرّضت عليه أيضا مقاصد دلاليّة تتمثّل في جعل السّلام وما يتّصل به من أمن وألفة مكوّنا أصيلا من مكوّنات الهويّة الفلسطينيّة.

وإن نحن فحصنا الجملة الأولى من نصّ الرّسالة لاحظنا إيحاء بهذه المعاني وإن كان إيحاء خافتا ضعيفا. إذ رغم تمكّن الوظيفة المرجعيّة منه، فإنّ تلك العناصر المتجاورة مكانيّا ليست بريئة كلّ البراءة من التّلميح إلى ما طبع

22– استقينا هذا التّمييز بين العلامة والرّمز من :

- Paul Ricœur : **De l'interprétation, Essai sur Freud**, éd. Seuil1965, p.p.21-22.

23– يقول حسين حمّوده : "من بين كلّ المفردات المتكرّرة في قصائد هذا الدّيوان، تمثّل مفردة "الحصان" المفردة الأثيرة، والأكثر حضورا، في معظم القصائد، والأكثر قابليّة للتّشبّع بدلالات متنوّعة، متعدّدة لانهائيّة تقريبا". (حسين حمّودة : **مسار النّأي، مدار الغياب، مجلّة القاهرة**، عدد 151، يونية 1995، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ص.52).
وقرّر "على الشّرع" في معرض استقرائه دلالات لفظ " الحصان" في هذه المجموعة أنّ "قصيدتي"أبد الصبّار" و"كم مرّة ينتهي أمرنا..." تقدّمان صورة متوتّرة للحصان، وذلك لأنّها صورة تنطوي على دلالات مفتوحة لا تخلو من تعارض وبخاصّة (كذا) عندما ربط الشّاعر الحصان مع (كذا) الوحدة. وإذا تتبّعنا دلالات الحصان كما وظّفها الشّاعر في قصائد أخرى فإنّنا سنجد دلالات الحصان مرتبطة بهويّة الفلسطينيّ بين يدي المحنة : الهويّة الممتدّة من الإحساس بالأرض التّي غدت على شفا الضّياع والعبور نحو آفاق مجهولة غامضة" (علي الشّرع : **دلالات الخيل في ديوان محمود درويش : لماذا تركت الحصان وحيدا**، مجلّة أفكار، عمان، العدد 163، نيسان 2002، ص. 79) .

حياة سكّان قرية الشّاعر من أمن وألفة وسلم. وهو ما كشف عنه المقطع الشّعريّ تصريحا حينا وتلميحا حينا بوساطة الصّور الشّعريّة التّي أبرزت تلك المعاني وقوّتها لمّا رسمت الوطن عالَما حيّةً عناصرُه متآلفةً مكوّناتُه على اختلاف طبائعها وتباين معادنها. والغاية المعقودة على هذه الصّور كشف عمق مأساة الفلسطينيّ المسالم والمُهجّر من وطنه الآمن ظلما وعدوانا. وكأنّنا بالشّعريّ وهو يُعيد كتابة النّثريّ يقدح منه دلالات مستكنّة فيه ضامرة ليكشف صفحتها وينشر شعاعها ويُقوّي حضورها.

أمّا الأسطر الشّعريّة الستّة الأولى فقد كرّرت سرد حادثة شراء الأسلحة "المكسورة" الواردة في نصّ الرّسالة متوسّلة في ذلك أسلوب السّخرية. وهو ضرب من المجاز يكون معناه المراد معكوسَ ما صرّح به المنطوق[24]. فالمقصود بـــ"قاموا بواجبهم" و"قمنا بواجبنا" نقيض ما صرّحت به الجملتان. والمانع من حملهما على المعنى الحقيقيّ السّياقُ اللّغوي الذّي أجريتا فيه، ذلك أنّ التّقابل بين آلتي الحرب:("بنادق مكسورة" / "طائرات العدوّ") من جهة وبين الفعل وغايته : ("بعنا خواتم زوجاتنا" / "ليصيدوا العصافير") من جهة أخرى ينبّه القارئ إلى قيام الخطاب على السّخرية. لكنّ فكّ شفرة الخطاب السّاخر ههنا لا يستند فقط إلى كفاءة المتقبّل اللّسانيّة، وإنّما يرتهن أيضا لما تدعوه "أركيوني" بـــ" كفاءة المتقبّل الثّقافيّة والإيديولوجيّة"[25]. ذلك أنّ الجهل بحادثة "الأسلحة المكسورة" في حرب 1948 وما نشأ عنها من هزيمة للعرب قد يحول دون وضع اليد على المعنى المجازي المراد في المقطع الشّعريّ. أي أنّ تأويله يستوجب وصله بالسّياق غير اللّغويّ الذّي أحال عليه نصّ الرّسالة. وهو ما يعني أنّ الشّعريّ لم يتحرّر من الوظيفة المرجعيّة المهيمنة على النصّ النّثريّ المُحوّل.

24- Voir : - Orecchioni : **La connotation,** op.cit., p.134.

- Dan Sperber, Deirdre Wilson : **Les ironies comme mentions** in **Poétique**, N°36, Novembre 1978, p. 399.
- Jacques Moeschler, Anne Reboul : **Dictionnaire encyclopédique de pragmatique** éd. Seuil 1994, p.329.

25- Orecchioni : **La connotation,** op.cit., p.137.

بيد أنّ تحويل الخطاب المباشر في النّثر إلى خطاب مجازي في الشّعر قائم على السّخريّة قد قدح دلالات جديدة لم يُؤدّها نصّ الرّسالة. ذلك أنّ السّخرية خطاب "مُندِّد" "عنيف"[26]، "يهاجم" و"يفضح"[27] إذ "يحكمه شعور بالغيظ والغضب المشوب بالازدراء"[28]. وكلّ هذه الدّلالات أدّتها السّخرية في المقطع الشّعريّ الذّي نحن منه بسبيل. فالذّات المتلفّظة تبدو ساخطة ناقمة على كلّ من ساهم في الهزيمة وفي تشريد الفلسطينيين عن وطنهم. وهي لا تفضح عدوانيّة المحتلّ الإسرائيلي فحسب، بل إنّها توجّه أصابع الاتّهام أيضا إلى العرب المُشار إليهم بضمير الغيبة "هم" وإلى الفلسطينيين أنفسهم الذّين تركوا أرضهم دون مقاومة وقد توهّموا أنّ غيابهم عنها لن يدوم طويلا.

وإذا كان الشّعريّ في المثال السّابق قد حوّل الخطاب المباشر في النّثر إلى خطاب مجازيّ عبر توظيف الرّمز والسّخرية، فإنّ النّثر الذّي منه تفتّق الشّعر قد يكون هو نفسه قائما على الرّمز. ففي حوار له مع "درويش" تساءل "غسّان زقطان" عن "الفجوة" التّي أضحت تسم علاقة القارئ به بسبب تحوّل صورته من شاعر "المقاومة" إلى شاعر يحتفي بهمومه الإنسانيّة والإبداعيّة [29]. وقد ردّ "درويش" على ذلك بقوله : "لمْ انتبه إلى أنّ صورتي قبلت – أو لم أقبل– هي أن أكون مصلوبا في الجليل، وليس من حقّي أن أنزل عن الصّليب وأنتعل حذاء وأمشي"[30].

وقد أعاد "درويش" كتابة هذا الردّ شعرا في هذين المقطعين :

– ومثْلما سارَ المسيحُ على البُحيرة...
سِرْتُ في رؤايَ. لكنّي نزلْتُ عن

26- Groupe μ : **Ironique et iconique** in **Poétique**, N°36, Novembre 1978, p.442.

27- Orecchioni, cité par D.C. Muecke in **Analyse de l'ironie**, traduit de l'anglais par Philippe Hamon, **Poétique**, N°36, Novembre 1978, p.479.

28- Henri Morier : **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, P.U.F., 4è éd. 1989, p.479.

29– **محمود درويش : ... لا أحد يصل**، حوار أجراه مع درويش غسّان زقطان وآخرون في "**محمود درويش، المختلف الحقيقي**"، دار الشّروق–الأردن 1999، ص.30.

30– م.ن.، ص. 30 .

الصّليبِ لأنّني أخْشَى العُلُوَّ ولا
أُبشِّرُ بالقيامَةِ. لمْ أُغيّر غيْرَ إيقاعي
لأسْمَعَ صوتَ قلْبي واضِحا...
للملحَميينَ النسورُ ولي أنا طوْقُ
الحمامَة [...] [31]
– ... وسوْفَ أحْملُ للمسيحِ حذاءَهُ الشّتويَّ
كيْ يَمشي، ككلّ النّاسِ،
من أعلَى الجبالِ ... إلى البُحيْرةْ. [32]

إنّ التّقاطع بين النّثر والشّعر واضح جليّ، فما جاء منفيّا في الأوّل أُثبت في الثّاني ووُكّد :

– ليس من حقّي أن أنزل عن الصّليب وأنتعل حذاء وأمشي ← نزلْتُ عن الصّليبِ/ سوْفَ أحْملُ للمسيحِ حذاءَهُ الشّتويَّ لكي يمشي.

لقد حافظ الشّعريّ على الصّور الموظّفة في النّثر، وهي صور ملاكها رمز المسيح. وقد رسم من خلاله "درويش" صورته التّي تشكّلت لدى القارئ انطلاقا من أعماله الشّعريّة الأولى المتّسمة بمضامينها السّياسيّة المباشرة. ومن المعلوم أنّ المسيح رمز نمطيّ في الشّعر العربيّ الحديث توسّله عديد الشّعراء، ومنهم درويش، للتّعبير عن موقف شعريّ يماثل بين المسيح والشّاعر من جهة كونه صاحبَ رسالة تحرّض على الثّورة ومناضلا في سبيل تبليغها ورائيا "يبشّر بالقيامة" مستشرفا غد الحريّة البهيج[33]. وقد كشف النّثر والشّعر معا

31– درويش : **الجداريّة**، دار الريس – بيروت ط2، 2001، ص. 100– 101 .

32– درويش : **لا تعتذر عمّا فعلت**، دار الريس للكتب والنّشر– بيروت، ط2، 2004، ص. ص. 22 .

33– نذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدة "بدر شاكر السيّاب" "**المسيح بعد الصّلب**" (**أنشودة المطر**، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص.154 وما بعدها) وقصيدة "درويش" "**قال المغنّي**" حيث يقول :

"المُغنّي على صَليبِ الألمْ/جُرحهُ ساطعٌ كنَجم/قالَ للنّاسِ حولهُ/ كلَّ شيءٍ. سوى النّدمْ : /هكذا متُّ واقِفا/واقفا متُّ كالشّجر!" (**الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج1**، دار العودة – بيروت، ط13، 1989، ص.87.)

رفض "درويش" هذه الصّورة النّمطيّة عبر توظيف الرّموز نفسها. فـ" النّزول عن الصّليب" كناية عن رفض تقليد الشّاعر وظيفة المخلّص الفادي ودور المناضل بشعره في سبيل خلاص شعبه. و"ارتداء الحذاء والمشي" دلالة على التفات الشّاعر إلى الحميميّ في الذّات : "صوت القلب" وإلى اليوميّ في الحياة. وقد أبان التّقابل بين "الأنا" و"الملحميين" عن هذا الأفق الشّعريّ الذّي يرنو إليه "درويش". فـ"النّسور" استعارة لمضمون القصيدة السّياسيّة التّحريضيّة، أمّا "طوق الحمامة" فمجاز إلى مضامين شعريّة جديدة تحتفي بالحبّ لا بالحرب وبالعاطفة في عمقها الإنسانيّ الخالد لا بالسّياسة في بعدها الرّاهن والحادث.

وإنّ هذا المدار الشّعري المُحتفي بنسغ الحياة المتمثّل في بسيطها الهشّ وفي يوميّها الحميم اللّذين ألمحت إليهما صورة النّزول من الصّليب هو ما أشار إليه "درويش" بقوله : "في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيّارة الباصّ وتقضم ساندويتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه"[34]. وقد أعاد "درويش" صوغ هذه الجملة شعرا في قصيدة "سماء منخفضة" حيث يقول :

هنالكَ حُبٌّ يَمُرُّ بِنا،
دُونَ أنْ نَنْتَبِهْ،
فلاَ هوَ يَدْري ولا نحْنُ نَدْري
لماذَا تُشرّدُنا وَرْدةٌ في جِدارٍ قَديم
وتَبْكي فَتاةٌ على مَوْقِفِ الباصّ،
تَقْضِمُ تُفّاحَةً ثمّ تَبْكي وتَضْحَكُ :
"لا شيءَ أكْثَرَ
من نَحْلَةٍ عَبَرتْ في دَمي ..."[35]

وإن نحن حدّقنا في تلك الجملة النّثريّة استبان لنا أنّها ترسم ملامح الأفق الشّعريّ الجديد الذّي يرنو إليه "درويش". فالصفة في "فتاة مجهولة" كناية عن الإنسانيّ العامّ، والفعلان المسندان إلى هذه "الفتاة" يُشيران إلى الانصراف عن

34- درويش : **الرّسائل**، م.م.، ص.ص. 145- 146.

35- درويش : **سرير الغريبة**، دار الريّس، بيروت، 1999، ص 24.

الشّعارات السّياسيّة التّحريضيّة إلى اليوميّ البسيط في الحياة. أمّا اللّفظان المعرّبان "الباص" و"ساندويتشها" فكناية عن لغة القصيدة الجديدة بوصفها لغة بسيطة أليفة تناسب روح العصر في الحاضر.

وهذه الجملة الدّاخلة في باب التّنظير للشّعر استثمرها "درويش" في مستوى الإجراء، وكأنّنا به يختبر أطروحته النّظريّة انطلاقا من المثال نفسه الذّي استند إليه في تأسيس هذه الأطروحة. وما كان مجرّد مثال ضُرب للكشف عن ملامح مشروع إبداعيّ جديد يحتفي باليوميّ البسيط ضافرا الشّعريّ بالنّثريّ غدا هو عينه خطابا شعريّا يُحقّق هذا المشروع ويُنجزه.

وإذا كانت تلك الجملة النثريّة قد جاءت في سياق تنظيريّ يجلو رؤية شعريّة محدّدة، فإنّ "درويش" قد أعاد تصريفها في سياق شعريّ غزليّ لتصوير أثر الحبّ في الإنسان. وقد ترتّب على ذلك تحويل في مستوى دلالات الأفعال المسندة إلى "الفتاة". فهي في السّياق الأوّل منذورة للإشارة إلى اليوميّ البسيط الذّي تتّجه إليه القصيدة الجديدة. أمّا الأفعال في السّياق الثّاني فموكول إليها تصوير سطوة الحبّ على الإنسان وأثره السّحريّ فيه. أمّا المعنى الأوّل فقد أوحى به الفعل "تبكي" الواقع في رأس السّطر الخامس بسبب تقابله مع المكان الذّي يحتضنه بوصفه فضاء عامّا ينافر ما يستوجبه فعل البكاء عادة من خصوصيّة وحميميّة. وأمّا المعنى الثّاني فقد أدّاه الطّباق بين الفعل "تبكي" و"تضحك"، وهو أسلوب يجلو ما في الحبّ من قدرة على إثارة مشاعر متناقضة في نفس العاشق تتمثّل في اللّذة والألم. وقد انعقدت الصّورة الشّعريّة في السّطر الأخير على توكيد هذا المعنى وإبرازه، ذلك أنّ "النّحلة" المستعارة للحبّ كناية عن هذين الشّعورين المتناقضين بما هي مصدر العسل واللّسع في آن واحد. وقد طال التّحويل في المستوى الجدوليّ لفظ "السّندويتش" المحيل على اليوميّ البسيط في نصّ الرّسالة. إلاّ أنّ المقطع الشّعريّ استعاض عنه بلفظ آخر هو "تفّاحة" المثقل بدلالات إيروسيّة. ومعنى ذلك أنّ مرجع التّحويل الجدوليّ ههنا إلى طبيعة الموضوع المنعقد عليه الخطاب الشّعريّ.

ولئن كان الحبّ موضوعا فلسفيّا "دقّت معانيه لجلالتها، عن أن توصف"[36]، فـ"اختلف النّاس في ماهيّته وقالوا وأطالوا"[37]، فإنّ الغاية المعقودة على نظم المنثور ههنا التّوسّلُ بالمعلوم إلى المجهول وباليوميّ المحايث إلى الميتافيزيقيّ المفارق ليغدو الحبّ عاطفة أليفة وقد خلع عنها توظيف اليوميّ إهابها الغامض وسربالها الملغز. وهذا التّأثير الدّلاليّ قد عضده تأثير فنّي، ذلك أنّ الرّحم النصيّ قد أضفى على المقطع الشّعريّ المنبجس منه طابعا نثريّا تجلّى في غياب القافية غيابا تامّا والحال أنّها حاضرة بكثافة في المقاطع السّابقة للمقطع الذّي نحن منه بسبيل.

على أنّ "الرّحم النصيّ" النّثريّ قد يكون في أحايين أخرى ذا شحنة شعريّة عالية يستثمرها الشّعريّ في تشكيل تصاويره وبناء تواقيعه كما هو الشّأن في المثال التّالي :

[...] وكلُّ شيءٍ أبيَضُ،
البَحْرُ المُعلّقُ فوقَ سقْفِ غمامةٍ
بيضاءَ. واللاّشيءُ أبيضُ في
سَماءِ المطلَقِ البيْضاءِ. كنْتُ، ولم
أكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأبديّةِ البيْضاءِ[38].

يُصوّر المقطع "تجربة الموت" التّي خاضها "درويش" أثناء عمليّة جراحيّة خطيرة على القلب. وليس هذا المقطع الشّعريّ في حقيقته سوى تحويل لنصّ نثريّ يُصوّر التّجربة نفسها إثر نوبة قلبيّة انتابت "درويش" قبل هذه العمليّة بسنوات : "نمتُ. نمتُ على غيمة من قطن أبيض. تشرّب النّوم أعضائي وامتصّني تماما. لم أشعر من قبل بهذه النّشوة، نشوة النوم الأبيض على سحاب أبيض. بياض لم أره من قبل. بياض من ضوء ناعم، شفّاف ولا

36– ابن حزم الأندلسي : **طوق الحمامة**، تحقيق صلاح الدّين القاسمي، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس، ط3، 1988، ص47 .

37– م.ن.، ص 49 .

38– درويش : **الجداريّة**، دار الريس – بيروت ط2، 2001، ص 10.

يُطلّ على شيء. لا يعكس شيئا. بياض خلفه نور وخلف النّور بياض مصقول وأنا خفيف يحملني سحاب خفيف معلّق على هواء ثابت. لم أسقط على شيء ولم أرتطم بشيء. لم أسمعْ شيئا ولم أشمّ شيئا ولمْ ألمس شيئا. ولكنّني رأيت ريشة بيضاء نائمة على سحابة بيضاء واقفة على هواء أبيض"[39]. وليس هذا النصّ النّثريّ نفسه سوى تحويل لمقطع شعريّ من قصيدة "أمل دنقل" "ضدّ من" التّي كتبها وهو يصارع الموت بعيد عمليّة جراحيّة لم تكلّل بالنّجاح :

في غُرفِ العمليّات،
كانَ نِقابُ الأطبّاءِ أبيض
لونُ المعاطِفِ أبْيَض،
تاجُ الحكيماتِ أبيَض، أرديةُ الرّاهبات،
الملاءاتُ،
لونُ الأسرّةِ، أربطةُ الشّاشِ والقطنِ،
قرصُ المُنوّمِ، أنْبوبَةُ المصلِ،
كوبُ اللّبنِ.
كلّ هذا يشيعُ بقلْبي الوهن.
كلُّ هذا البياضِ يُذكّرُني بالكفن![40]

هكذا تناسل النّثر من الشّعر وتولّد الشّعر عن النّثر، وكانت صفة "البياض" بمثابة "الجينة الوراثيّة" التّي تناقلتها النّصوص في هذا التّحويل المضاعف فأثّرت في بنيتها وفي دلالاتها. ذلك أنّ هذه الصّفة هي "العلامة الجامعة" في النّصوص السّابقة بما أنّها متكرّرة فيها تكرارا لافتا، وهي في جميعها تُشير إلى تجربة واحدة هي الموت.

على أنّ صفة "البياض" قد تلبّست بمعان متناقضة في هذه النّصوص، فهي في قصيدة "دنقل" دالّة على استشراف المصير الفاجع، ذلك أنّها رديفة الكفن الذّي سيسربل جثّة الشّاعر وقد خبت فيها حرارة الحياة وأُلقيت في فراغ

39- درويش : **الرّسائل**، م.م.، ص. 116.

40- أمل دنقل : "**ضدّ من**"، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، دار العودة- بيروت، مكتبة مدبولي، د.ت.ـــ ص. 440.

العدم وفي سديم المجهول. أمّا "درويش" فقد قلب دلالات هذه الصّفة لمّا أعاد كتابة نصّ "دنقل" نثرا لتكتسب معاني إيجابيّة أخرجت الموت في صورة بديعة ساحرة تذكّرنا بموقف المتصوّفة من الفناء بوصفه انعتاقا من حبس عالم الشّهادة وسياحة للرّوح في مطلق الغيب[41]. وهي صورة تذكّرنا أيضا بمنزلة الموت لدى الرّومنطيقيين الذّين مجّدوا الموت فعدّوه "توحّدا مع الموجودات" بعبارة "هودلرين" (Holderlin)[42] ووجدوا في "أعماقه ضياء السّماء الوديع"[43].

وقد حافظ المقطع الشّعريّ المنشعب عن النصّ النّثري على هذه الصّورة الصّوفيّة للموت مستخدما الرّمز نفسه وقد عُدل به عن دلالاته السّلبيّة في قصيدة "دنقل". فإذا "البياض" دال على الموت من جهة كونه صفاء روحيّا واستغراقا في المطلق واندراجا في الأبديّة : "كلّ شيء أبيض"، "غمامة بيضاء"، "اللاّشيء أبيض في سماء المطلق البيضاء"، "هذه الأبديّة البيضاء". وإن نحن تأمّلنا النصّ النّثريّ لاحظنا دورانه على معنى الخفّة . فقد صُرّح به مرّتين : "أنا خفيف"، "سحاب خفيف" ولوّحت إليه عديد الصّور من قبيل : "سحاب أبيض" و"بياض من ضوء ناعم شفّاف" و"ريشة بيضاء" و"سحابة بيضاء" و"هواء أبيض". والغاية المعقودة على تبئير معنى الخفّة تصريحا وتلميحا اعتبار الموت تحريرا للرّوح من أسر الجسد وتخليصا لعناصر الكون من كثافتها الماديّة ومن جاذبيّة المكان والزّمان. وهو ما أنبأت به الصّورة الثّانية في المقطع الشّعريّ : "البحْرُ المُعلّقُ فوق غمامةٍ بيضاء"، أي أنّ ما جاء مُفصّلا في النّثر أجمله الشّعر وكثّفه في صورة واحدة استعارت أغلب عناصرها من النصّ النّثريّ. وما يؤكّد إجمال المفصّل وتكثيفه في المثال الذّي نحن بإزائه اختزال هذه الجمل المنفيّة :

41- انظر، عامر الحلواني : **جماليّة الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين**، مطبعة التّسفير الفنّي صفاقس- تونس 2004، ص.86 .

42- أورده "جاك شارون" (Jaques Choron) في **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة - الكويت، أفريل 1984، عدد 76، ص. 186 .

43- يقول الشّابي :

إلَى المَوتِ ! لا تخْشَ أعْماقَهُ ففيها ضِياءُ السّماءِ الوديع. (**أغاني الحياة**، الدّار التّونسيّة للنّشر 1966، ص.115).

"لا يُطلّ على شيء" و "لا يعكس شيئا" و"لم أسقط على شيء" و"لم أرتطم بشيء" و"لم أسمعْ شيئا" و"لم أشمّ شيئا" ولمْ ألمس شيئا" إلى عبارات ثلاث هي "اللاّشيء" و"المطلق" و"الأبديّة"، وهي عبارات ذات شحنة دلاليّة عالية كثّفت ما جاء في تلك الجمل الفعليّة بما أنّها تُشير إلى ذلك العالَم الذّي عرجت إليه الذّات عبر الموت بوصفه عالَما تتعطّل فيه كلّ الحواس وقد تحرّرت الرّوح من حصر الجسد.

والنّاظر في المقطع الشّعريّ يلحظ غياب الأفعال فيه باستثناء فعل الكينونة "كان" مثبتا مرّة ومنفيّا أخرى، شأنه في ذلك شأن الرّحم النصيّ الأوّل، أي نصّ "دنقل" الذّي لم يتضمّن سوى فعلين هما "يشيعُ" و"يذكّرني". أمّا المقطع النّثريّ فقد تعدّدت فيه الأفعال : (نمتُ، تشرّب، امتصّني، لم أشعر، لا يُطلّ، لا يعكس، يحملني، لم أسقط، لم أرتطم، رأيت). وقد يكون ضمور الأفعال في نصّ "دنقل" دالاّ على ضعفه وعجزه التّامين أمام المصير الفاجع واستسلامه لنهايته الوشيكة، ولذلك لم يُسند أيّ فعل إليه. وفي مقابل ذلك أعاد "درويش" كتابة هذا المقطع الشّعريّ نثرا مستخدما عديد الأفعال للتّعبير عن رؤية تمجّد الموت عبر تصويره حريّة لا متناهية وحركة لا محدودة في المطلق. ولمّا كان "غياب الفعل في الغالب الأعمّ علامة مائزة في اللّغة الشّعريّة"[44] ، فقد انصرف "درويش" حين نظم نثره عن توظيف الأفعال مستعيضا عنها بأسماء تُؤدّي ما نُدبت إليه تلك الأفعال من دلالات.

وليس يعني ذلك أنّ كثرة دوران الأفعال في النصّ النّثريّ قد عرّته من الشّاعريّة، فهي متمكّنة منه تمكّنا قويّا. بل إنّ لهذه الأفعال يدا ليست تُنكر في إضفاء شعريّة عالية على المنثور. ومرجع ذلك إلى مساهمتها في إنشاء توازيات تركيبيّة عدّة : "نمتُ، نمت/ لم أشعر من قبل، لم أره من قبل/ لم أسقط على شيء، لم أرتطم بشيء، لم أسمع شيئا، لم أشم شيئا، لم ألمس شيئا/ لا يطل على شيء، لا يعكس شيئا"، وقد عضد هذه التّوازيات تكرار صفة البياض

44- Pechkovski, cité par Jakobson in **Huit questions de poétique**, op. cit., p.22.

المتواترة في المقطع تسع مرّات. ومن أسباب شعريّته أيضا ما تميّز به من عدول دلاليّ وتركيبيّ.

أمّا العدول الدّلاليّ فقد تجلّى في مستوى التّأليف بين عناصر متباينات لا تجتمع في أصل الوضع من قبيل تعليق فعل النوم المسند إلى المتلفّظ بمفعول فيه لا يناسبه منطقيّا ونعني به "غيمة من قطن أبيض" ومن قبيل إسناد الفعلين "تشرّب" و"امتصّ" إلى فاعل من طبيعة مُجرّدة هو "النّوم" والحال أنّهما يُسندان في العادة إلى فاعل من طبيعة حيّة. وقد تشكّلت الصّور الشّعريّة فضلا عن ذلك بوساطة النّعت بضربيه اللّذين حدّدهما "كوهين" (Cohen) أي "النعت المنافر" (épithète impertinent) كما في "نشوة النّوم الأبيض"و"نعت الحشو" (épithète redondante)[45] كما في "قطن أبيض" بما أنّ "كلّ نعت يلعب عادة دور التّحديد بطبيعته وأنّ كلّ نعت لا ينجز هذا الدّور يعتبر انزياحا أو صورة"[46]. وأمّا العدول التّركيبيّ فقد تجلّى في عديد التّراكيب التّي تخرق مبدأ الإسناد الذّي لا تقوم جملة بدونه. فانظر في قول "درويش" : "بياض من ضوء ناعم، شفّاف ولا يُطلّ على شيء. لا يعكس شيئا. بياض خلفه نور وخلف النّور بياض مصقول "يتبيّن التّركيب الأوّل محتاجا إلى مسند يُخبر عنه شأنه في ذلك شأن التّركيب الثّالث. ثمّ إنّ تركيب "لا يعكس شيئا" مفتقر إلى مسند إليه رغم كونه محدّدا بنقطتين تفصلانه عمّا جاوره من جمل.

ومفاد كلّ ذلك أنّ هذا المقطع النّثري ذو كثافة شعريّة عالية يسّرت تحويله وربّما أغرت بنظمه. وإذا ما كان النّثر والشّعر ههنا يُحيلان على تجربة واقعيّة خاضها الشّاعر هي تجربة الموت، فإنّ كليهما قد اشتقّ من نصّ سابق ممّا يقوم دليلا على أنّهما لا يعكسان هذه التّجربة الخاصّة وإنّما شكّلاها انطلاقا من نصوص أخرى. وهو ما يجدل الذّاتيّ بالجماعيّ ويشبك الخاصّ بالعام. ويبدو أنّ سعي "درويش" إلى إكساب شعره طابعا إنسانيّا يتجاوز الرّاهن العارض من الأسباب التّي دعته أيضا إلى إعادة كتابة بعض قصائده.

45- Jean Cohen : **Structure du langage poétique**, éd. Flammarion 1966, p.141.

46- **Ibid.**, p.145.

2- توليد الشّعر من الشّعر :

من الطّبيعيّ أن يُحاور "درويش" غيره من الشّعراء لأنّ كلّ كتابة أصيلة هي في جوهرها تحويل وتشرّب لنصوص أخرى ما دام "الاستمداد" من إبداع الآخرين "لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه"[47]. على أنّ انتجاع "درويش" قصائده الخاصّة ليعيد تصريفها في شعره أمر يثير أكثر من سؤال متّصل بأسباب هذا "التّناصّ الذّاتي" وبمظاهره وآثاره الدّلاليّة. وهو ما سنحاول تبيّنه في هذا القسم من البحث.

أثارت قصيدة "عابرون في كلام عابر" التّي كتبها "درويش" أثناء انتفاضة 1988 ضجّةً كبرى في الأوساط السّياسيّة والإعلامية والأدبيّة الإسرائيليّة. فقد اتهِم بسببها صاحبها بمعاداة السّاميّة وبسلب اليهود حقّهم في الوجود[48]. ويبدو أنّ ذلك هو السّبب الذّي جعل "درويش" يسقط هذه القصيدة من مجموعاته الشّعريّة رغم شهرتها الواسعة بين قرّائه ورغم قيمتها الفنيّة مقارنة بعديد القصائد السّياسيّة التّي تحفل بها بواكير تلك المجموعات.

والمتأمّل في إنتاج "درويش" السّابق لقصيدة "عابرون في كلام عابر" يلحظ أنّها قد تشكّلت انطلاقا من "بذرة نصيّة" وردت في نهاية "قصيدة الأرض" المنشورة ضمن مجموعة "أعراس" (1977) :

أيُّها العابِرون علَى جَسَدي
لَن تَمُرّوا
أنا الأرْضُ في جَسَدٍ
لنْ تَمُرّوا

47- ابن رشيق : **العمدة، ج2**، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط5، 1981، ص 280 .

48- انظر :

- Yehouda Amihaï : **Le poème et la matraque** in « Palestine mon pays, l'affaire du poème », éd. Minuit 1988.

- محمود درويش : **عابرون في كلام عابر** (مقالات مختارة)، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء - المغرب 1991 .

أنا الأرْضُ في صَحْوِها
لن تَمُرّوا
أنا الأرْضُ. يا أيّها العابِرونَ على الأرْضِ في صَحْوِها
لن تَمُرّوا
لن تَمُرّوا
لن تَمُرّوا !"[49]

إنّ جملة النّداء "أيّها العابرون" المتكرّرة مرّتين في هذا المقطع تذكّرنا بعنوان قصيدة "عابرون في كلام عابر". وهي فضلا عن ذلك تماثل تركيبيّا ودلاليّا اللاّزمة "أيّها المارّون" المتواترة ستّ مرّات في هذه القصيدة[50]. فالمخاطَب في الحالتين هو المحتلّ الإسرائيليّ الذّي تُعلن الذّات المتلفّظة مقاومته ومكافحته بعزم لا ينثني، وهو ما أدّته اللاّزمة "لن تمروّا" ودلّ عليه في قصيدة "عابرون في كلام عابر" تكرار فعل الأمر "انصرفوا" ستّ مرّات وأسلوبُ النّهي : ("لا تمرّوا بيننا"، "لا تُقيموا بيننا"، "لا تموتوا بيننا"). والواصل بين النّصّين أيضا الاسم الجامع في "قصيدة الأرض" ونعني به لفظ "الأرض" المتواتر حضوره في قصيدة "عابرون في كلام عابر" خمس مرّات. وكأنّنا بهذه القصيدة "توسّع" (expansion) في الأسطر الشّعريّة السّابقة، وهو من أشكال "النصيّة اللاّحقة" في صنافة "جينات" [51].

ولئن أجرى "درويش"، وهو يُعيد كتابة نهاية "قصيدة الأرض"، "تحويلا وزنيّا" (transmétrisation)[52] عليها، فإنّ البنية العروضيّة للنصّ اللاّحق ظلّت مشدودة إلى المقطع المتولّد منه. فهو على تفعيلة المتدارك "فاعلن"، أمّا قصيدة "عابرون في كلام عابر" فقد تأسّست على بناء وزنيّ آخر :

49- محمود درويش : **قصيدة الأرض، الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج1**، دار العودة – بيروت، ط 13، 1989، ص.ص. 630-631 .

50- انظر : محمود درويش، " عابرون في كلام عابر" في **عابرون في كلام عابر** (مقالات مختارة)، م.م.، ص.ص. 41-42-43 .

51- G. Genette : **Palimpsestes,** op.cit., p.372.

52- **Ibid.**, p.311.

أيّها المارّونَ بينَ الكلِماتِ العابِرةْ – v – /– – v – /– – v v /– v –
فاعلاتن/فاعلاتن /فَـــــعِلاتن/ فاعلن/

احْمِلُوا أسْماءَكم، وانْصَرِفوا – v – /– – v – /– v v – v
فاعلاتن/فاعلاتن/فَعِلن/

واسْحَبُوا ساعَاتِكم من وَقْتِنا، وانْصَرِفوا – v – /– – v – /– – v – /– v v –
فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/ فَعِلن/

واسْرِقُوا ما شئْتُم من زُرْقَةِ البَحْرِ ورَمْلِ الذّاكِرةْ –v –/–v –/– v –/–vv –/–v –
فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلاتن/فـــعلاتن / فاعلن/

وخُذوا ما شِئْتُم من صُورٍ، كيْ تَعْرِفوا v v – – /– v – –/ v v – – /– v –
فـــــعلاتن/ فاعلاتن/فَـــعِلاتن / فاعلن/

أنّكم لنْ تَعْرِفُوا – v – /– – v –
فاعلاتن/ فاعلن/

كيْفَ يبْني حَجَرٌ من أرضِنا سَقْفَ السّماءْ... [53] – v – –/ v v – –/– v – –/– v ⌊
فاعلاتن/ فـــعِلاتن/ فاعلاتن / فاعلان/

ينهض المقطع عروضيّا على بحر المديد إلاّ أنّه لم يلزم وزنه القياسيّ[54]، فقد عمد "درويش" إلى توزيع تفعيلتي هذا البحر توزيعا جديدا وفق هندسة عروضيّة دقيقة. وآية ذلك أنّ التّفعيلة الأخيرة من كلّ سطر جاءت على وزن "فاعلن" سواء أكانت تامّة أم مزحّفة، أمّا التّفعيلات السّابقة لها فهي جميعها على وزن "فاعلاتن" أو "فَعِلاتن". ومن المعلوم أنّ "فاعلن" هي تفعيلة بحر المتدارك الذّي عليها شُيّدت الأسطر الأخيرة من "قصيدة الأرض". ثمّ إنّ النّاظر في اللاّزمة "لن تمرّوا" المتكرّرة في تلك الأسطر يلحظ أنّ مقدارها العروضيّ

53– **عابرون في كلام عابر**، م.م.، ص. 41 .

54– يُستعمل المديد في العادة مجزوءا على الأنحاء التّالية :

– فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن / فاعلن/ فاعلاتن
– فاعلاتن/ فاعلن/ فَـــعِلن/ فاعلاتن/ فاعلن / فاعلان
– فاعلاتن/ فاعلن/ فَـــعِلن / فاعلاتن / فاعلن / فَعْلن.

يساوي "فاعلاتن". ومعنى ذلك أنّ "التّحويل الوزنيّ" في هذه الحالة يسّرته ممكنات عروضيّة في "الرّحم النصيّ". ومعنى ذلك أيضا أنّ هذا "التّحويل الوزنيّ" لم يقطع "النصّ اللاّحق" عن سابقه وإنّما أبقى على صلات عروضية بينهما تنبّه القارئ إلى ما يربطهما من"تناصّ ذاتي".

ولكنّ السّؤال الواجب طرحه ههنا هو : لماذا عاد "درويش" إلى تلك الأسطر الشّعريّة ليتوسّع فيها مستمدّا منها قصيدة أخرى ؟

يبدو لنا أنّ الإجابة كامنة في المقام الذّي شبّت فيه القصيدتان اللّتان نحن بإزائهما. فالقصيدة الأولى تُحيل على انتفاضة الفلسطينيين في مارس سنة 1976 على الإسرائيليين بعد أن صادروا عديد الأراضي الفلسطينيّة، وكان ردّهم على المنتفضين عنيفا إذ واجهوهم بالرّصاص وأعادوا احتلال قراهم. وقد دأب الفلسطينيّون على إحياء هذه الانتفاضة في "يوم الأرض"[55]، وهي الذّكرى التّي أشار إليها عنوان "قصيدة الأرض" وصرّحت بها فاتحتها :

في شهْرِ آذارَ، في سنَةِ الانتفاضةِ، قالتْ لنا
أسْرارَها الدَّمَويّة. [...][56]

وقد كُتبت قصيدة "عابرون في كلام عابر" في ظروف مشابهة كنّا أشرنا إليها، وكأنّنا بانتفاضة الحجارة استدعت انتفاضة الفلسطينيين الأولى، وكأنّنا بـــ"درويش" وهو يكتب ما حدث سنة 1988 انطلاقا من "قصيدة الأرض" يصل هذا بذاك كناية عن صمود الفلسطينيين وعن استمرار نضالهم في سبيل استعادة أرضهم المغتصبة. وإذا كانت "قصيدة الأرض" قد انغلقت بنفي وقوع الفعل في المستقبل : "لن تمرّوا"، فإنّ انتفاضة الحجارة تؤكّد مضمون هذه الجملة. فلا غرو أن تواصل قصيدة "عابرون في كلام عابر" رفع الشّعار نفسه متحدّية المستعمر بنبرة ملحميّة صادحة.

55- يُحيي الفلسطينيّون سنويّا هذه الذّكرى في 30 مارس.

56- محمود درويش : **قصيدة الأرض، الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج1**، م.م.، ص. 618 .

وهذه النّبرة القويّة هي التّي أثارت حفيظة الإسرائيليين ساسةً ومثقّفين، وكان ما كان من ضجّة دفعت، في ما يبدو، "درويش" إلى عدم نشر القصيدة ضمن أعماله الشّعريّة. إلاّ أنّه عاد إليها في ظرف شبيه بالانتفاضتين السّابقتين. ففي جانفي من سنة 2002 حاصر الجيش الإسرائيليّ المدن الفلسطينيّة وأطلق يده المدمّرة فيها. وفي هذا الظّرف كتب "درويش" مجموعته الشّعريّة "حالة حصار"، وهو ما أعلن عنه تصدير هذه المجموعة : " [كُتب هذا النصّ في يناير 2002 في رام اللّه...]" [57]. وهكذا يكون للمقام مرّة أخرى دور في إعادة كتابة نصّ سابق.

وقد تجلّى هذا "التّناصّ الذّاتي" في مقطعين من هذه المجموعة :

– أيّها الواقِفونَ على العتبَات ادْخُلوا
واشْرَبُوا مَعَنا القَهْوةَ العَربيّةَ
[قدْ تَشْعُرونَ بأنَّكُمُ بَشَرٌ مِثْلَنا]
أيّها الواقِفونَ على عَتَباتِ البُيوتِ،
اخْرُجوا من صَباحاتِنا،
نطْمَئِنَّ إلى أنّنا
بَشَرٌ مِثْلَكمْ ! [58]
– أيّها السّاهِرونَ ! أَلَمْ تَتْعَبوا
من مُراقَبَةِ الضّوءِ في مِلْحِنا ؟
ومن وَهَجِ الوَرْدِ في جُرْحِنا
أَلَمْ تَتْعَبوا أيّها السّاهِرونْ ؟ [59]

إنّ التّقاطع بين هذين المقطعين وقصيدة "عابرون في كلام عابر" حادث من جهات عدّة : فالمُخاطِبُ متكلّم جمع ينوب الفلسطينيين الذّين ينتمي إليهم، أمّا المُخاطَبون فيمثّلون المحتلّ الإسرائيليّ. وقد كنّى عنهم المُخاطِبُ في "النصّ السّابق" بـــ"المارّون" في اللاّزمة "أيّها المارّون"، وأشار إليهم في "النصّ

57– محمود درويش : **حالة حصار**، دار الرّيس للكتب والنّشر، لبنان 2002، ص. 7 .
58– م.ن.، ص. 18 .
59– م.ن.، ص. 47 .

اللاّحق" مرّة بـــ"الواقفون" في اللاّزمة "أيّها الواقفون" ومرّة بـــ"السّاهرون" في اللاّزمة "أيّها السّاهرون". وهذا التّماثل التّركيبيّ بين كلّ هذه اللاّزمات يجلو ما بين النصيّن من تضافر وتفاعل. وإذا كانت قصيدة "عابرون في كلام عابر" قد استعاضت عن لفظ "العابرون" في "قصيدة الأرض" بـــ"المارّون"، أي بما يُكافئها دلالة، فإنّ المقطعين السّالفين قد استعاضا عن العبارة السّابقة بما لا يدخل في جدولها، بل إنّ عبارتي "الواقفون" و"السّاهرون" في تعارض دلاليّ معها. ومرجع هذا التّحويل الدّلاليّ إلى الغاية المعقودة على الصّفات التّي كنّت بها الذّات المتلفّظة عن مُخاطَبها. فالصّفتان "العابرون" و"المارّون" يكشفان علاقة المحتلّ بالأرض التّي سلبها ظلما وعدوانا بوصفها علاقة ظرفيّة مآلها الزّوال السّريع بفضل صمود الفلسطينيين وتمسّكم المستميت بأرضهم. أمّا الصّفتان "الواقفون" و"السّاهرون" فيؤدّيان معنى التّنديد بالحصار الخانق المضروب على الفلسطينيين والذّي يمثّل المحرق الدّلاليّ في المجموعة بأسرها.

على أنّ هذا التّحويل الدّلاليّ لم يترتّب عليه إقصاء المعنى الأوّل إقصاء تامّا لأنّ العلاقة الاستبداليّة بين تلك الألفاظ تقاودها علاقة تفاعليّة بينها. ذلك أنّ لفظتي "الواقفون" و"السّاهرون" ههنا تستدعيان على سبيل التّداعي لفظتي "العابرون" و"المارّون" ممّا يحدث بينها عدوى دلاليّة لاسيّما أنّ "النصّ اللاّحق" قد حافظ على بعض الصّيغ والعبارات الواردة في "النصّ السّابق". فالفعل "اخرجوا" يحاكي الفعل "انصرفوا" المتكرّر في قصيدة "عابرون في كلام عابر". والتّركيبان المتجاوران أفقيّا في "من مِلحنا. من جُرحِنا"[60] الدّالاّن على عذابات الفلسطينيين وآلامهم بسبب الاحتلال يتردّدان في التّركيبين : "في ملحنا" و"في جرحنا" المتجاورين عموديّا في نهاية المقطع الثّاني.

والتّماثل بين النصيّن حاصل أيضا من جهة البنية العروضيّة، فالعبارتان "ملحنا" و"جرحنا" الواقعتان قافية في "الرّحم النصيّ" قد حافظتا على رتبتهما تلك

60– **عابرون في كلام عابر**، م.م.، ص. 43.

في النصّ المتفرّع عنه، بل إنّ الرّويّ المتواتر في قصيدة "عابرون في كلام عابر" وهو "نا" العائد على المجموعة التّي تتكلّم الذّات المتلفّظة باسمها والوارد في الغالب الأعمّ مضافا إليه من قبيل "أرضنا" و"بيننا" و"جرحنا" قد استخدمه "النصّ اللاّحق" رويّا أيضا بصفته النّحويّة تلْك : ("مثلنا"، "صباحاتنا"، "ملحنا"، "جرحنا"). ثمّ إنّ هذا النصّ قد أجرِي على تفعيلة المتدارك "فاعلن"، وهي حاضرة في مرجعه النصيّ وهي أيضا التّفعيلة التّي قامت عليها الأسطر الأخيرة من "قصيدة الأرض" التّي منها تشكّلت قصيدة "عابرون". وكأنّنا بهذه التّفعيلة عبارة عن سمة وراثيّة تناقلتها النّصوص في تحاورها وتوالدها شأنها في ذلك شأن اللاّزمات القائمات على جمل ندائيّة وشأن بعض الدّلالات الدّائرة على معاني التّنديد بعسف المحتلّ وصمود الفلسطينيّ وتمسّكه بحقّه في أرضه.

لكنّ هذه المعاني قد فُهمت في قصيدة "عابرون" على أنّها دعوة إلى إقصاء الآخر اليهوديّ من الوجود و"إيحاء برميهم في البحر"[61]. وهو ما جعل "درويش" يعمد إلى ما دعاه "جينيت" بـــ" التّهذيب الذّاتي" (auto-expurgation)[62]، فأعاد "نشرها" في مقاطع شعريّة أخرى مُخفّفا من نبرتها الحماسيّة القويّة مؤسّسا مع الآخر علاقة جديدة لينهض هذا الضّرب من "التّناصّ الذّاتي" بـــ"وظيفة أخلاقيّة"[63] أساسا.

ومن آيات ذلك أنّ الفعل "ادخلوا" المتّصل سياقيّا بالفعل "انصرفوا" في "ادخلوا حفل عشاء راقصٍ... وانصرفوا" في قصيدة "عابرون"[64] دالّ على القطيعة التّامة بين المُخاطِب والمُخاطَب. إلاّ أنّ الفعل نفسه، أي "ادخلوا" والمرتبط بفعل آخر هو "اشربوا" في "أدخلوا،/ واشْربوا معنا القهْوةَ العربيّةَ" في "حالة حصار" يُؤدّي معنى رغبة الذّات المتلفّظة في إقامة جسور تواصل مع

61- انظر "**نعم ... بلادنا هي بلادنا**" في **عابرون في كلام عابر**، م.م.، ص.ص. 47-48-49 .

62- G. Genette : **Palimpsestes,** op.cit., p.331.

63- **Ibid**., p.330.

64- **عابرون في كلام عابر**، م.م.، ص. 42 .

الآخر على أسس إنسانيّة مشتركة. وهو ما أشار إليه السّطران : " [قد تشْعُرون بأنّكم بشَر مثلنا]/ نطمئنّ إلى أنّنا بشر مثلكم". فقد ماثل المُخاطِبُ بينه وبين مُخاطَبه من جهة حاجة كلّ منهما إلى السّلم وإلى التّفاعل مع الآخر لتحقيق إنسانيّته. والذّات المتلفّظة ههنا لا تنفي إنسانيّة من تُخاطبه ولا تصادر حقّه في الوجود، بل إنّها تدعوه ضمنيّا إلى الإنصات إلى البشريّ فيه عبر كفّ يده عن الفلسطينيين لأنّ ما يأتيه من أفعال وحشيّة يُجافي طبيعته البشريّة. وإذا كان الأسلوب الطّاغي في قصيدة "عابرون" هو الأمر متجسّدا في الفعلين المتكرّرين "انصرفوا" و"اخرجوا" : "فاخرُجوا من أرْضِنا/من برّنا.. من بَحرِنا/ من قَمْحِنا.. من ملْحِنا. من جُرْحِنا"[65]، فإنّ "درويش" قد استعاض عن الأمر وما تضمّنه من نبرة حماسيّة عالية باستفهام بلاغي خفّف من حدّة تلك النّبرة وإن حافظ على معنى التّنديد المبطّن بالسخرية بالمحتلّ : " أَلَمْ تَتْعَبوا/ من مُراقَبَةِ الضّوءِ في مِلْحِنا ؟ /ومن وَهجِ الورْدِ في جُرحنا/أَلَمْ تتْعبوا أيّها السّاهرون ؟ ".

وهذه النّبرة قد خفتت أيضا في قصيدة "في المساء الأخير، على هذه الأرض" المحيلة على قصيدة "عابرون" والتّي مثّلت أيضا "رحما نصيّا" للمقطعين الآنفين المقتطفين من "حالة حصار". فقد جاء فيها :

وزَمانٌ قَديمٌ يُسلّمُ هذا الزّمانَ الجَديدَ مفاتيحَ أبْوابِنا
فادْخُلوا، أيّها الفاتِحونَ، منازلنا واشْربوا خَمْرنا
[...]
شايُنا أخْضَرُ ساخِنٌ فاشْربوهُ، وفُسْتُقنا طازَجٌ فكُلوهُ
والأسرّةُ خَضْراءُ من خَشَبِ الأَرْزِ، فاسْتَسْلِموا للنّعاسْ
بعْدَ هذا الحصارِ الطّويلِ، وناموا على ريشِ أحْلامِنا[66]

ينهض هذا المقطع أيضا على تفعيلة المتدارك "فاعلن" وبنية قافيته تماثل بنية القافية في قصيدة "عابرون" وفي المقطعين اللّذين نحن بصدد النّظر فيهما. والعلاقة التّناصيّة بين هذه النّصوص جميعا يجلوها تركيب النّداء "أيّها

65– **م.ن.**، ص. 41 .

66– محمود درويش : **الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج2**، دار العودة– بيروت 1994، ص.476 .

الفاتحون"، أيّ أنّ هذا المقطع قد حافظ على طرفي الخطاب : نحن/ أنتم المحيلَيْن على الفلسطينيين والإسرائيليين. وهو فضلا عن ذلك قد يستدعي التّركيب "ادخلوا حفل عشاءٍ راقِصٍ.. وانصرفوا" مستبدلا الفعل الثّاني بـــ"اشربوا" في "فادخُلوا، أيّها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرَنا"، وهو الفعل نفسه الوارد في "ادخلوا،/ واشْربوا معنا القهْوةَ العربيّةَ". وهذا الاستبدال يؤكّد ما أشرنا إليه سابقا حين قضينا بأنّ الذّات المتلفّظة تسعى إلى إقامة علاقة إنسانيّة بينها وبين من تتوجّه إليه بخطابها. وحجّتنا على ذلك إحالة التّراكيب "اشربوا خمْرَنا" وشايُنا أخْضَرُ ساخِنٌ فاشْربوهُ، وفُسْتُقنا طازَجٌ فكُلوهُ" على ما ورد في "الإنجيل" عن "العشاء الأخير" : "وبينما كانوا يأكلون، أخذ يسوع رغيفا وبارك، وكسّر وأعطى التّلاميذ وقال : "خذوا، كلوا : هذا جسدي". ثمّ أخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلا : "اشربوا منها كلّكم. فإنّ هذا هو دمي الذّي للعهد الجديد والذّي يُسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا"[67]. وهذه العلاقة التّناصيّة يجلوها عنوان القصيدة فـــ" المساء الأخير" إشارة واضحة إلى "العشاء الأخير".

ولم تتقنّع الذّات المتلفّظة بالمسيح مجرية صوتها في صوته تعبيرا عمّا لحق الفلسطينيّين من ظلم وضيم بسبب اضطهاد المحتلّ وعسفه[68] فحسب، وإنّما أيضا دعوةً ضمنيّة إلى تغليب قيم التّحابب والتّسامح بين الطّرفين المتنازعين حتّى يتسنّى لهما التّعايش السّلميّ بعيدا عن التّعصّب الدّيني. وهو المعنى الذّي انعقدت عليه هذه الصّورة المقتطفة من قصيدة "كوشم يد في معلّقة الشّاعر الجاهليّ" من مجموعة "كزهر اللّوز أو أبعد" (2005) :

إذا كانَ لا بُدَّ من قَمرٍ
فلْيكُن كامِلاً كاملا
لا كقَرْنٍ من الموْزِ/ [69]

67– **إنجيل متّى**، 26: 26، 27، 28 .

68- Voir : Lahouari Ghazzali, **La figure du Christ dans les poèmes de Mahmoud Darwich** in **Poétique et politique, la poésie de Mahmoud Darwich** (ouvrage collectif), P.U.B., 2010.

69– محمود درويش : **كوشم يد في معلّقة الشّاعر الجاهلي، كزهر اللّوز أو أبعد**، دار الريّس للكتب والنّشر، بيروت ، ط2، 2005 .

وليست هذه الصّورة سوى تحويل لمقطع آخر ورد في قصيدة "حليب إنانا" من مجموعة "سرير الغريبة" :

[...] وإنْ كانَ
لا بُدَّ من قَمرٍ فلْيكنْ عالِيا... عالِيا
ومن صُنْعِ بَغْدادَ، لا عربيّا ولا فارِسيّا
ولا تدّعيهِ الآلهاتُ من حولِنا[70]

تتجلّى العلاقة التّناصيّة بين المقطعين في مستويات عدّة : فكلاهما مُجرًى على تفعيلة المتقارب "فعولن"، ثمّ إنّهما قد بُنيا على منوال تركيبيّ شرطيّ واحد :

– إن كان	– إذا كان
– لا بدّ من قمر	– لا بدّ من قمر
– فليكن عاليا ... عاليا	– فليكن كاملا كاملا
– لا عربيّا ولا فارسيّا و لاتدّعيه	– لا كقرن الموز

وقد عاضدت هذا التّماثلَ التّركيبيّ مضارعةٌ في مستوى محور الاستبدال ممّا جعل الصّورة الأولى في المقطع الأوّل حاضرة دون أيّ تغيير في المقطع الثّاني الذّي كرّر التّوكيد اللّفظيّ محافظا على الصّيغة الصّرفيّة لطرفيه.

وإن نحن نظرنا في المقطع اللاّحق دون وصله بسابقه التبست علينا دلالاته وغمضت معانيه. ذلك أنّ المحيط النصيّ القريب من الصّورة الشّعريّة القائمة على الاستعارة "قمر" لا يُوفّر للقارئ معلومات تُيسّر فكّ شفرة هذه الاستعارة. ولكنّنا حين نهتدي إلى النصّ الغائب المنبجسة منه الصّورة يغدو معناها متناولا قريبا. ذلك أنّ لفظ "القمر" في "الرّحم النصيّ" مُستعار للّه لأنّ قصيدة "حليب إنانا"، وعنوانها منبئ بذلك، تدور على دلالات الرّمز الأسطوريّ "نانا" التّي هي آلهة القمر لدى السّومريين[71]. والشّروط التّي أوجبتها الذّات

70– محمود درويش : **سرير الغريبة**، م.م.، ص. 56 .

71– انظر : دايان ولكشتاين وصموئيل نوح كريمر، **إنانا ملكة السّماء والأرض**، ترجمة شاكر الحاج مخلف، خطوات للنّشر والتّوزيع– دمشق، 2007، ص. 55 .

المتلفّظة في الإله الدّاعية إليه هي أن يكون إلهًا كونيّا لا يحتكره أحد، وهو ما ألمح إليه التّوكيد : "عاليا.. عاليا" والنّفي : "لا عربيّا ولا فارسيّا/ ولا تدّعيه الألهات". والغاية المعقودة على هذه الاستعارة تقويض صورة "يهوه" الإله القبليّ اليهوديّ الذّي يتّخذه بعض الإسرائيليين حجّة على أنّهم شعب اللّه المختار وعلى أنّ فلسطين أرضهم الموعودة.

ولئن استبدلت الصّورة الثّانية المركّب التوكيديّ "عاليا .. عاليا" بمركّب توكيديّ آخر "كاملا كاملا" واستعاضت عن العناصر المنفيّة بتشبيه "كقرن الموز"، فإنّها حافظت على الدّلالات التّي أدّتها الصّورة الأولى لا لأنّ لفظة "كاملا" تستدعي على سبيل التّداعي الصّوتي "عاليا" فحسب، بل أيضا لأنّ اكتمال القمر كناية عن إله كونيّ تسع ألوهيّته كلّ بني البشر على اختلاف أعراقهم وتباين أجناسهم.

لقد أضحت معاني تمجيد التحابب بين النّاس والحضّ على إشاعة السّلام والوئام بينهم كثيرة الدّوران في قصائد "درويش الأخيرة" وقد ساهمت عديد الصّور الشّعريّة في أداء هذه المعاني، ومنها ما نجده في هذا المقطع :

سَوفَ يَجيءُ يومٌ آخَرٌ، يوْمٌ نِسائيٌّ
غِنائيُّ الإشارَةِ، لازَورديّ التّحيّةِ
[...]
والحَمامُ يَنامُ بعْدَ الظّهْرِ في دبّابَةٍ
مَهْجورَةٍ إن لمْ يَجدْ عُشّا صَغيرا
في سَرير العاشِقيْن... [72]

أبانت صورة الحمام "النّائم" في "دبّابة مهجورة" عن ملامح المستقبل الذّي يستشرفه المقطع بوصفه غدا مشرقا جميلا تغيب فيه الحروب ليسوده الأمن السّلام. وهي صورة نمطيّة في شعر "درويش"، تضرب بجذورها في قصيدة "الحديقة النّائمة" من مجموعة "أعراس" :

72– محمود درويش : **سيجيءُ يومٌ آخر، لا تعتذر عمّا فعلت**، م.م.، ص. 20 .

وريتا تَنام.. تَنامُ وتوقِظُ أحْلامَها
– نَتَزوّج ؟
– نعم.
مَتى ؟
حينَ يَنْمو البَنفْسَج
على قبّعةِ الجُنود[73].

وهي تذكّرنا أيضا بهذه الصّورة في قصيدة "حجر كنعانيّ في البحر الميّت" من مجموعة "أحد عشر كوكبا" (1992) :

يَتَبادلُ الغُرباءُ في ما بينهم خُوَذًا سَينْبُتُ فَوقَها
حَبَقٌ يُوزّعُهُ على الدّنيا حَمامٌ قدْ يَهبطُ من البُيوت[74]

والصّورة نفسها متردّدة أصداؤها في قصيدة "نزهة الغرباء" من مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيدا" :

[...] أعْرِفُ
ماذا تَقولُ الحمامةُ حينَ تَبيضُ على فُوهةِ
البُندقيّةِ. [...] [75]

تقوم هذه الصّور جميعها على تقابل بين الفعل وإطاره، فالصّورتان في المقطعين الأوّل والرّابع متأسّستان على مفارقة بين الفعلين "تنام" و"تبيض" و(الدبّابة وفوهة البندقيّة) وقد تحوّلتا عشّا آمنا تتجدّد فيه الحياة والحال أنّهما في الأصل آلتا قتل ودمار. وكذا شأن الفعلين المتضارعين دلالة "ينمو" و"تنبت" المسندين إلى "البنفسج" و"الحبق" كناية عن الولادة والجمال، وهما في تعارض حادّ مع "قبّعة" الجنود و"خوذته" لأنّهما علامة على بشاعة الحرب وفظاعة القتل. وقد أفادت كلّ هذه الصّور معنى السّلام وتغنّت به، وهو ما وكّدته استعارة "الحمام" الرّمز النّموذجيّ لهذا المعنى.

73– محمود درويش: **الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج1**، م.م.، ص. 643.
74– محمود درويش: **الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج2**، م.من.، ص. 519 .
75– **لماذا تركت الحصان وحيدا**، م.م.، ص. 50 .

إلاّ أنّ "درويش" قد عدل بهذه الصّورة النّمطيّة في "الجداريّة" عن دلالاتها السّابقة ليستنبتها في سياق آخر أكسبها معانيَ جديدة :

يا مَوْتُ، هلْ هذا هو التّاريخُ،
صِنْوُكَ أو عَدُوُّكَ، صاعِدا ما بَيْن
هاوِيَتيْن ؟ قدْ تَبْني الحَمامَةُ عشَّها
وتَبيضُ في خُوَذِ الحديد. وربّما يَنْمو
نَباتُ الشّيحِ في عَجَلاتِ مَرْكَبَةٍ مُحطَّمةٍ[76]

إنّ "التّناصّ الذّاتي" في هذا المقطع صرف الصّورة نفسها عن معنى آخر يتمثّل في تحدّي الموت بالحياة ومناجزته بنقيضه الهشّ الذّي أشارت إليه الاستعارتان : "الحمام" و"نبات الشّيح". وقد كشفت الصّورة أيضا رؤية تقوّض التّعارض السّائد بين الموت والحياة. فالموت في منظورها ليس فناء وعدما وإنّما هو حلقة من حلقات حركة "التّاريخ" بوصفها صيرورة خالدة جوهرها الجدل الخلاّق بين الموت والحياة .

وبناء عليه، فإنّ "التّناصّ الذّاتي" في شعر "درويش" لا يُكرّر المعنى دائما، بل قد يُجري على "الرّحم النصيّ" تحويلات دلاليّة كما هو الأمر في "التّناصّ الغيريّ". وهو ما يُجسّده أيضا هذا المقطع المنتخب من قصيدة "من فضّة الموت الذّي لا موت فيه" الواقعة في مجموعة : "هي أغنية، هي أغنية" (1986) :

أَشْعَلْتُ مُعْجزَتي وسرْتُ، فحاصَروني، حاصَروني، حاصَروني
قالوا : انْتَظِرْ، فنظَرْتُ. [لا تَكْسِرْ موازينَ الرّياحِ مع العدُوِّ]
ووقَفْتُ. قالُوا : لا تَقفْ . فَمَشَيْتُ ثانِيَةً، فقالُوا لا تَسِرْ
[الحرْبُ فرٌّ. لا تُحاربْ خارِجَ الكلَماتِ]. قُلْتُ من العَدوّ؟
[ارفَعْ شِعارَكَ واعتذِرْ عمّا فَعَلْتْ]
ماذا فعلْتُ ؟ [بحثْتَ وحْدَكَ عن خُطاكَ ولمْ تُبلّغْ سيّدَكْ]
من سيّدي ؟ قالُوا [الشّعار ُعلى الجدارِ] فقُلْتُ: لا

76– **الجداريّة**، م.م.، ص 63.

[...] لا سيّدٌ إلاّ دَمي. هي أُغْنِيهْ
وعليّ أن أجِدَ الغِناء لكيْ أسَلّي مَن أُسَلّي : قاتِلي، وحبيبَتي[77]

لهذا المقطع وظيفة "ميتاشعريّة"، ففيه يتأمّل الشّعر صورته مشيرا إلى التّنازع القائم بين ما يهفو إليه الشّاعر وما ينتظره قارئه. وهو ما أبانه التّقابل بين أفعال الأوّل وردّ فعل الثّاني : (أشعلتُ معجزتي، سرت # حاصروني/ وقفْتُ # قالوا : لا تقف/ مشيتُ # قالوا : لا تسر". فقد دلّت أفعال الشّاعر على توقه إلى تجديد صوته الشّعريّ لكتابة قصيدة/ "أغنية" متحرّرة من الرّاهن محتفية بهموم الذّات (دمي) وبمشاغل الإنسان مطلقا (قاتلي وحبيبتي). أمّا الأفعال والأقوال المسندة إلى القارئ فقيّدت أفق إبداع الشّاعر وحصرته في إطار فنّي محدّد هو القصيدة "الشّعار" ملهبة حماس الجماهير. ولم يتواتر أسلوب النهي إلاّ دلالة على ما يُمارسه القارئ على "درويش" من سلطة ترفض "مروقه" عن خطّه الشّعريّ الأوّل المألوف، وتدعوه إلى "الاعتذار" عن خرقه أفق انتظار القارئ بالعودة بقصيدته إلى سيرتها الأولى.

وقد استعار "درويش" من المقطع السّابق جملة "اعتذر عمّا فعلت" في قصيدته "لا تعتذر عمّا فعلت" من المجموعة الموسوم بالعنوان عينه والصّادرة سنة 2004 :

لا تَعْتَذِرْ عمّا فعلْتَ- أقولُ في
سِرّي. أقولُ لآخَري الشّخصيِّ :
ها هيَ ذِكْرياتُكَ كلُّها مرئيّةٌ :
ضَجرُ الظَّهيرَة في نُعاسِ القطِّ/
عُرفُ الدّيكِ/
عِطْرُ المرْيَميّةِ/
قَهوَةُ الأمّ/
الحَصيرةُ والوسائدُ/
بابُ غُرْفَتِكَ الحَديديُّ/
[...]

77- محمود درويش : **الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج2**، م.م.، ص 314 .

"هلْ هذا هو ؟" اختَلفَ الشّهودُ :
لعلّهُ، وكأنّهُ. فسألتُ : " من هو ؟"
لم يُجيبوني. هَمسْتُ لآخري : " أهوَ
الذّي قد كانَ أنْتَ ... أنا ؟" فغضّ
الطّرف. والْتَفتوا إلى أمّي لتشْهدَ
أنّني هوَ... فاستَعدّت للغناء على
طَريقَتِها : أنا الأمّ التّي ولدتْهُ،
لكنّ الرّيّاحَ هيَ التّي ربّتْهُ.
قُلتُ لآخري : لا تعْتَذِرْ إلاّ لأمّكَ ![78]

تستدعي فاتحة القصيدة وخاتمتها جملة "اعتذر عمّا فعلت" مع تحوير في صيغتها من الأمر إلى النّهي واستبدال المفعول به "عمّا فعلت" في السّطر الأخير بآخر "إلاّ لأمّكَ" الواقع في تركيب حصريّ. وقد طال التّحويل أيضا مستوى التلفّظ والدّلالة، ذلك أنّ الجملة "اعتذر عمّا فعلت" مجراة على لسان قرّاء شعر "درويش"، أو قل الكثير من قرّاء شعره. وهي تتضمّن حثّهم إيّاه على العودة إلى لزوم سمت القصيدة السّياسيّة المباشرة. أمّا في المقطع السّابق فجاءت على لسان الذّات المتلفّظة، صوت الشّاعر في القصيدة منتزعةً من سياقها "الميتاشعريّ" الأوّل لتؤثّث سياقا دلاليّا آخر مداره على علاقة الذّات بالزّمان والمكان.

ولمّا كانت هذه الجملة في صيغتها الجديدة موجّهة إلى الذّات المتلفّظة نفسها، فإنّها ساهمت، عبر تقنية القرين أو المرآة، في الكشف عن انشطار هويّة الذّات بين الماضي والحاضر، بين الوطن والمنفى. وهو ما أفاده أسلوب الاستفهام المنتشر في أرجاء المقطع. ويبدو أنّ القصيدة ردّ على الذّين لاموا "درويش" على مغادرته الوطن، وقد رأوا في ذلك هروبا من مواجهة المحتلّ من الدّاخل. وقد يكون ذلك سببا في استدعاء "جملة" اعتذر عمّا فعلت" المتضمّنة لوم القرّاء "درويش" على نهج خطّ شعريّ جديد.

78– محمود درويش : **لا تعتذر عمّا فعلت**، م.م.، ص.ص. 25 – 26.

على أنّ إدراج "الرّحم النصيّ" في سياق جديد وما ترتّب عليه من تحويلات دلاليّة لا يعني استبعاد ما نُدب لتأديته في الأصل من دلالات "ميتاشعريّة". فاستعارة "الرّيح" في السّطر قبل الأخير تشير إلى تحرّر "درويش" من سطوة جغرافيا المكان وحصره ليغدو الوطن فضاء ترسمه ذاكرة تتخيّل أو قل خيالا يتذكّر، وتلك هي "الذّكريات المرئيّة" التّي يتحدّث عنها السّطر الثّالث في القصيدة. وليس يقول هذه الذّاكرة التّي تتخيّل أو ما يدعوها "باشلار"(Bachlard) بـــ"الذّاكرة الحالمة"[79]، سوى القصيدة "الأغنية" المحتفية بشعريّتها لتنفلت من حصر المكان في بعده الجغرافيّ ولتنعتق من الزّمان في وجهه النّسبيّ الرّاهن.

وليس من قبيل الاعتباط أن وسم "درويش" مجموعته بـــ" لا تعتذر عمّا فعلت"، وإنّما هو أمر مدبّر يدعو القارئ إلى وصلها بقصيدة " من فضّة الموت الذّي لا موت فيه". إذ كأنّنا بالعنوان ردّ على كلّ من لم يستسغ جنوح "درويش" إلى اجتراح أفق شعريّ جديد. وما تحويل الأمر إلى نهي إلاّ تعبير عن إصرار "درويش" على المضيّ قدما في نهج إبداعيّ يقطع مع القصيدة "الشّعار". وحسبك دليلا على ذلك القصيدة الأولى من المجموعة "يختارني الإيقاع" التّي تعلن فيها الذّات المتلفّظة عن هويّتها الجديدة بوصفها ذاتا شعريّة لا شخصيّة : "أنا رجعُ الكمانِ، ولستُ عازِفَهُ"[80].

خاتمـــة

لقد سعينا من خلال هذه الدّراسة أن تختبر مضاء مفهوم "التّناص الذّاتي" في تشريح بعض قصائد "درويش" والحفر في طبقاتها الدّلاليّة. فاستبان لنا أنّ هذا الضّرب من التّناص لا يختلف عن نظيره "التّناص الغيريّ" إن من جهة الآليّات المتحكّمة فيهما وإن من جهة كفاءتهما الإجرائيّة في مراقبة تشكّل المعاني وصيرورتها.

79– غاستون باشلار : **شاعريّة أحلام اليقظة**، ترجمة جورج سعد، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع – بيروت، 1991، ص.22 .

80– **لا تعتذر عمّا فعلت**، م.م.، ص 15.

وما انتهينا إليه خلال تدبّرنا تلك المقاطع الشّعريّة المشتقّة من نصوص نثريّة أنّ توليد الشعر من النّثر خاضع لقوانين بنيويّة تحويليّة تستبدل مبدأ "القران بالمجاورة" المتحكّم في النّثر بمبدأ "القران بالمشابهة" المهندس لبنية الشّعر. وترتّب على ذلك توليد خطاب إيحائيّ كثيف من خطاب مباشر شفيف لينقدح من المعنى القريب معنى بعيد غريب وقد غدت العلامات رموزا عديدة معانيها غزيرة دلالاتها. وإنّ بعض هذه الدّلالات ما يكون في المنثور ضامرا مستورا فيبرزه الشّعر ويكشف صفحته، وهو ما يقوم دليلا على أنّنا لا نقرأ النصّ بمتناصّه فقط بل إنّنا لنقرأ هذا بذاك أيضا، أي أنّ "التّناص الذّاتيّ" هو في جوهره تأويل لنصّ سابق.

ولئن أجرى "درويش" على بعض نثره تحويلات بنيويّة عدلت به عن طبيعته تلك إلى طبيعة شعريّة جديدة، فإنّنا لاحظنا أنّ للنّثر في بعض الأحايين يدا في تحديد الاختيارات العروضيّة وفي تشكيل البنية التّصويريّة لاسيما إذا كان هذا المنثور ذا شحنة شعريّة عالية يسّرت نظمه وحرّضت على تحويله.

وقد كشف "التّناص الدّاخليّ" في شعر "درويش" تحوّلا في مواقفه السّياسيّة والفنيّة. فقد عمد إلى حذف بعض شعره من أعماله الشّعريّة ليُعيد تصريفه في قصائد أخرى وقد خفّفه من نبرته الحماسيّة العالية. وهو ما جعلنا ندرج هذا الضّرب من التّناصّ في جدول ما دعاه "جينيت" بـــ "التّهذيب الذّاتي". واستخدم "درويش" فضلا عن ذلك آليّة "التوسّع" في استرفاد قصائده للتّعبير عن تواصل حالة سابقة ولتوكيد موقف بلوره في تالد شعره.

وما لاحظناه هو أنّ "درويش" قد حافظ في كثير من الأحيان على التّفعيلة المستخدمة في "الرّحم النصيّ". بل إنّه حين يُخضعه إلى تحويل وزنيّ يُبقي على بعض صلاته الوزنيّة بالنصّ المتولّد منه. وهو ما يُيسّر ردّ القصيدة إلى مقارّها لأنّ وضع اليد على مظانّها يُساعد القارئ على فكّ شفرة غامض صورها وعلى كشف خبيء دلالاتها.

وقد تعرّفنا أثناء تسقّطنا "التّناص الذّاتي" في شعر "درويش" إلى استعارات مستولد بعضها من بعض فإذا هي صور نمطيّة متكرّرة كثيرة الدّوران فيه. ومن هذه الاستعارات ما لزم معنى بعينه ومنها ما أجري في سياق جديد لتؤدّي دلالات أخر. ولعلّ كلّ ذلك أن يقوم شاهدا على مضاء مفهوم "التّناصّ الذّاتي" في بعديه التوليديّ والتّأويلي. على أنّ كفاءة هذا المفهوم لا تتحقّق -في تقديرنا- إلاّ إذا أجري على نصوص من يمتلك تجربة إبداعيّة حقيقيّة، أي من تعدّدت كتاباته وتراكمت كمّا وكيفا مجترحة مسارات فنيّة متنوّعة كما هو شأن "درويش".