

تجليات الشعرية في الرسائل

[بين]

محمود درويش وسميح القاسم

د . محمد صلاح زكي أبو حميدة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأزهر بغزة

ملخص: تتناول الدراسة تجليات الشعرية في الرسائل بين محمود درويش وسميح القاسم، من خلال الوقوف عند المكونات الأساسية للشعرية وهي : التقابل الدلالي ، و التناص، والمجاز ، والتكرار ، وتحليلها في ضوء سياقها اللغوي و لمقامي للكشف عن القيم الجمالية والفلسفية والفكرية التي تنطوي عليها الرسائل. ولقد لعبت هذه العناصر دورا أساسيا في تحقيق الشعرية في الرسائل المتبادلة بين شطري البرقالة الفلسطينية.

وبيّنت الدراسة أن المسافة الفاصلة بين لغة الشعر ولغة النثر عند الكاتبين تبدو ضيقة؛ إذ تأثر كل منهما بشكل أو بآخر بأسلوبه في الكتابة الشعرية.

Abstract: This study discusses the manifestations of poetry in the letters between Mahmoud Darwish and Samih Al-Qasim, focalizing on the main rudiments of poetry which are : the denotative opposite, narrating, trope, and reiteration, and analyzing them according to it's setting and linguistic context aiming to expose all the esthetic, philosophical, and intellectual values which they –the letters- contain.

These elements had a major role in brewing the poetic frame in the letters those two cloves of a Palestinian orange interrelated.

The study has also exhibited how short the distance seems to be between the two languages of poetry and prose when it comes to the two writers, as they both got affected of the manner they had in writing poetry.

تمهيد:

عندما نتحدث عن تجليات الشعرية في كتاب الرسائل لا نقصد بطبيعة الحال الشعرية كمنهج نقدي يسعى إلى "معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" (1)، وإنما كمكوّن أدبي تتشكل منه اللغة الفنية ، أو بعبارة أخرى هي تلك العناصر الأدبية الماثلة في النص ، وتلك التي يستحضرها القارئ بقوة الإيحاء والتداعي . فالشعرية " تتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة" (2)، أي هي في مجملها تشكل القوة الإبداعية والجمالية لأي نص أدبي مدروس ، " إن شاعرية الشيء هي حدود طاقته الكامنة والممكنة في بث إشعاعات الانفعال، والافتتان، في ذهنية المتلقي متفتح الإحساس القادر على استيعاب التيار الشعوري الدافق ، وشاعرية اللغة هي تأثيراتها الشعورية ، هي ما تبثه من إشعاعات الانفعال في وجدان المتقبل، عقله وقلبه" (3).

إن العمل الأدبي أياً كان جنسه ينطوي على كثير من التكوينات الإبداعية والعناصر اللغوية والأدوات التعبيرية ، التي ترسم ملامحه الفنية ، وتحدد موقعه من الأنواع الأدبية وأجناسها.

إذن غابتنا أن نقف عند هذه المكونات كما تتجلى في الرسائل النثرية المتبادلة بين عَلمين من أعلام الشعر الفلسطيني الحديث ؛ الشاعر محمود درويش، والشاعر سميح القاسم ، ونحللها في ضوء سياقها اللغوي والمقامي؛ لنكشف عن قيمتها الجمالية والتداولية ، والرؤية التي تصدر عنها تجاه العالم بوجه عام ، والإنسان الفلسطيني بوجه خاص ، باعتبار أن النص يكتسب خصوصيته ليس من البناء اللغوي فحسب ، بل من طريقة استعماله ووظيفته في الحياة الاجتماعية(4). وهو ما أشار إليه د.كمال أبو ديب حيث "يعد دراسة علاقات النص الخارجية أمراً ضرورياً ، وحيث تشكل مع دراسة علاقات النص الداخلية استكمالاً للدراسة ، فالعلاقة بينهما جدلية لا علاقة نفي أو نقض"(5).

ومن ناحية أخرى ، على الرغم من أن عناصر الشعرية تتجلى أيما تجلٍ في النصوص الشعرية الإبداعية ، وتعد أهم سمات القول الشعري، فإن ذلك لا يعني أن النصوص الأدبية الأخرى تخلو من عناصر الشعرية ومظاهرها ، بل إنها تكاد تتجلى في جميع أنواع القول الإنساني ، حتى الكلام العادي؛ تصل إلى أعلى درجاتها في القول الشعري ، وأدناها في

الكلام العادي أو العلمي، وما بين هذين البعدين تظهر بنسب متفاوتة تبعاً للنوع الأدبي وللموقف الذي يصدر عنه الكاتب أو الأديب . وهو ما عبر عنه "جون كوهين" في كتابه بناء لغة الشعر بأن النثر "لا يفترق عن الشعر إلا في الكم ، فالنثر الأدبي ليس إلا شعراً معتدلاً أو إذا شئنا فإن الشعر يمثل الشكل (المتطرف) في الأدب".⁽⁶⁾

أي أنه يرى "أن اللحظة الشعرية متوفرة حتى في أدنى مستويات الكلام النثري، أي في النثر العلمي الذي تتضاءل فيه كمية الشعر حتى تنعدم أحياناً " .⁽⁷⁾ إذن "الحدود مائعة بين الشعر والنثر ومحاولة العثور على تمييز موضوعي ومقتنع بينهما تتطوي على مصادرات كثيرة " .⁽⁸⁾

وقد تنبه إلى ذلك حازم القرطاجني 684هـ، وأكد على ضرورة الموازنة بين الأقوال الشعرية والأقوال النثرية، حتى يؤدي العمل الأدبي دوره وفاعليته عند المتلقي "فصناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية، لتعتضد المحاكاة في هذا بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة " .⁽⁹⁾

إذن شعرية القول تنبع من عملية نسج العلاقات النحوية والدلالية والإيقاعية في النص سواء أكان شعراً أم نثراً، لأن الشعرية لا تنبع من قالب قولي ثابت متى كان، وجدت هي، وإنما هي نتاج عملية متجددة ومتحولة تنبع من سياق النص وتعالقاته المتعددة، فالشعرية "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سيمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها " .⁽¹⁰⁾

وإذا كان النوع الأدبي يقتضي لوناً معيناً من الأداء، ويفرض على المبدع قوانينه وقواعده التي لا بد من مراعاتها كي يحافظ على الأنساب الإبداعية، ويمنع من تماهياها وتداخلها بطريقة تفقدها كثيراً من مذاقها وحيويتها ورونقها ، فإن الأمر يبدو أكثر تعقيداً عندما يكون الكاتب شاعراً وناثراً في الآن نفسه، إذ يظل أسلوبه في التناول محكوماً بسمات فردية يصعب عليه تجاوزها، وبالتالي تبدو المسافة الفاصلة بين لغة الشعر عنده ولغة النثر ضيقة للغاية، الأمر الذي يجعل المتلقي في حيرة من أمره أشعراً ما يقرأ أم نثراً أم هو شعر منثور، وهو ما نبه إليه "رامبو" لدى كلامه عن الشاعر "هوغو" بأن "البؤساء" هي قصيدة حقيقية

وهذا فعلاً ما واجهني عند قراءة كتاب (الرسائل) موضوع الدراسة، فهو كتابة نثرية في شكله الخارجي، وفي طريقة عرضه للأفكار وتسلسلها، وتضمينها أحياناً الحجج والبراهين، ووسائل الإقناع التي تميز اللغة النثرية، ولكن في الوقت نفسه عندما نعرض هذه النصوص على معيار النثر المألوف بصوره المتعددة (رسائل - خطب - خواطر - أقاصيص إلخ) نرى أن هناك فارقاً وتفاوتاً واضحاً يجعل من كتاب الرسائل نوعاً أدبياً جديداً لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، وإنما يقترض من هذا وذلك، ويقدم لنا نموذجاً جديداً من الإبداع الفني يمكن أن نطلق عليه الشعر المنثور، تتجلى سماته في: الانتقاء المعجمي، والانحراف التركيبي، والاستدعاء، والصور الحسية المنتزعة من الواقع وتفاصيل الحياة اليومية، والترتيب والإقناع، والنبرة الإيقاعية المتفاوتة إلخ، وهذا الأمر لا ينفي حقيقة النص المدروس، أو الرسائل المتبادلة بين الشعراء، بل يؤسس لنمط جديد من الإبداع يمكن أن يشق طريقه بين القراء والمبدعين؛ لأن "النص الجميل جميل في ذاته، ولا يزيده جمالاً أن نشرّفه بلقب "قصيدة" أو ينتقص من كونه مجرد نثر" (12)، فالرسالة كفن أدبي "أخذت طريقها بين الفنون النثرية وأصبحت لها قيمتها الفنية، وبنيتها الخاصة، حيث تبرز شخصية الكاتب وقدرته على توصيل الفكرة إلى المتلقي، أما من حيث بنيتها فلها ثلاثة محاور، أما أنواعها فهي متعددة منها: الإخوانية والديوانية والأدبية، ويشكل هذا البناء فضاء واسعاً للحوار مع الذات ومع الآخرين". (13)

إن في قراءتي لكتاب الرسائل شعرت بمذاق مختلف يقربني إلى روح الأدب بل إلى شعريته، فأحياناً تجد الكلام أقرب إلى لغة الشعر، حيث تتكثف اللغة وتتجلى الصور المجازية، وتعلو النغمة الإيقاعية... وأحياناً أخرى تجد نفسك في معترك كلام نثري تطغى عليه الصبغة النفعية على الصبغة الإيحائية، والدلالة الإشارية على الدلالة الإيحائية الرمزية، وكأن الكاتبين / الشعراء يتداخل عندهما البنى اللغوية، وتتدفق في شكل موجات متنوعة ومتفاوتة من الأداء اللغوي، ولكن في جميع الأحوال لا تخرج عن اللغة الأدبية، وما تتمتع به من خصائص فنية ترقى بها من لغة الكلام العادي أو اللغة العلمية المجردة إلى اللغة الأدبية الشاعرة.

إن أهم ما يميز كتاب الرسائل أنه يبتعد عن الثثرة والإسفاف، والتسلية التي من شأنها

قطع دابر الزمن وشغل أوقات الفراغ، ويقترب في الوقت نفسه من التعبير عن رؤية عميقة تشكلت من معاينة الواقع الفلسطيني والعربي والإنساني، ويكشف عن مدى حاجة كل منهما إلى تفريغ شحنات محبوسة بحكم الزمن أو قيد الرقيب أو المحتل، إنه تفريغ محمل برؤية ثابتة وإحساس عميق بالواقع الفلسطيني المعيش في الداخل والخارج، وبناء لغوي متشكّل، في لغة رفيعة مصقولة العوارض ومنتخبة القسّمات، وممشوقة البنيان، تقف على تخوم الشعر ولب النثر في آن معا.

وكتاب الرسائل يقع في 214 صفحة من الحجم المتوسط، نشرته دار العودة عام 1990م، وقدم له الكاتب الفلسطيني المعروف إميل حبيبي، كشف في تقديمه عن روعة الرسائل المتبادلة بين شقي البرتقالة الفلسطينية - كما أحب أن يسميها - وما انطوت عليه من نبوءة سارة بقدوم انتفاضة الحجور عام 1987م، التي حملت للإنسان الفلسطيني بشائر النصر والحرية. و ما عبّرت عنه - في الوقت نفسه - من ثورة على الجمود والركود والظلم، من أجل رفاهية الإنسان وسعادته المادية والروحية.

فُسّمت "الرسائل" إلى ثلاث حِزَم مترابطة؛ الحزمة الأولى تضم قصيدتين/رسالتين إحداهما للشاعر سميح القاسم بعنوان "تغريبة"، والأخرى لتؤامه محمود درويش بعنوان "أسميك نرجسة حول قلبي"، أما الحزمتان الثانية والثالثة فتضمّان الرسائل النثرية وعددها 39 رسالة، بدأت برسالة من محمود درويش "خارج الوطن" بعنوان "رسالة أولى"، وانتهت برسالة لسميح القاسم "داخل الوطن" بعنوان "احذر البرد والشرطة والتدخين"، وقد وقعت هذه الرسائل بين عامي 1986-1988م، تحمل في مجملها رؤية عميقة للواقع الفلسطيني، وللصراع مع العدو، وتبشر بانتفاضة الحجور قبل وقوعها بعام ونصف في 1987/12/9م "ها أنذا أرى وجهها للحرية محاطا بغصني زيتون أراه طالعا من حجر" ⁽¹⁴⁾، ومن ناحية أخرى تبدو الرسائل خطابا بين صديقين، ولكنها في الواقع حوار محموم بين الإنسان الفلسطيني والآخر بكل أبعاده، يعكس الصراع الوجودي بين الفلسطينيين واليهود في فلسطين.

ولكي تقترب من بنية "الرسائل"، ونكشف عن مكوناتها الشعرية، فقد رأينا أن نقف عند أربع ركائز أساسية تمثل جوهر الصبغة الشعرية في القول وهي:

1- التقابل الدلالي.

- 2- التناص.
- 3- المجاز.
- 4- التكرار.

أولاً- التقابل الدلالي:

لا يحق للقارئ عند قراءته للرسائل المتبادلة بين شطري البرتقالة الفلسطينية أن لا يلفت إلى ما تحتويه من مضامين فكرية، ومواقف واضحة تجاه القضية والإنسان، وتجسيد للواقع الفلسطيني المريب، الذي أنتجته القوى "المحبة للسلام"، والمُسرَّعة سيفها ضد الضعفاء والمهمشين الذين ينبغي أن يموتوا من أجل أن يبقى الآخر، لأن الحرية لا تكفي لجميع البشر⁽⁵⁾، ولكن على الرغم من ذلك، فإن رصد عملية التقابل الدلالي الماثلة في الرسائل ربما يُغني عن ذلك، حيث يكشف عن جانبين: الأول، البُور الدلالية التي تحوم حولها الفضاءات الدلالية في النص، والثاني، التفاعل الدلالي الذي يثري النص الأدبي بالإيحاءات والإشارات التي تسمو بشعريته وأدبيته.

لذلك فإنني قمت بتتبع التقابلات الدلالية في "الرسائل" بوصفها الركيزة الأساسية التي بنيت عليها، وقد تم حصرها في أربعة محاور هي: الأنا والآخر، الضحية والجلاد، الداخل والخارج، اليأس والأمل.

أ- الأنا والآخر:

مما لا شك فيه أن هذين المصطلحين قد تكررا كثيراً في كتب النقد والأدب، وحملتا كثيراً من الدلالات التي قد تتلاقى مع بعضها أحياناً، وتتباعد كل البعد عن بعضها أحياناً أخرى. لذلك فإن ما نقصده بهذين المصطلحين هو أن "الأنا" تشير إلى الإنسان الفلسطيني أو بالأحرى الشعب الفلسطيني، في حين أن "الآخر" تشير إلى العدو الصهيوني بالدرجة الأولى، وإلى كل من يشاركه البغض والعداوة للفلسطينيين.

وإذا كنّا نعرف أن الصراع الفلسطيني الإسرائيلي هو صراع وجود، وإثبات للذات في مواجهة كل ما ينفيها أو يسلبها حقها في العيش والحرية، فإن الرسائل المتبادلة بين الشعراء/الكاتبتين يكاد يطغى عليها هذا الموقف المتقابل، ويحاول الكاتبان في أكثر من رسالة متبادلة بينهما أن يعمقا الإحساس بالذات وتاريخها الطويل، وأن يؤكدوا على أن

تغيب التاريخ ومحو الواقع الشاهد على كينونة الذات وامتداد جذورها لا يؤدي إلى إلغائها أو نفيها من أرضها ووطنها.

ففي حوار لسميح القاسم مع أحد اليهود المغتصبين لفلسطين يكشف عن جذور الأنا في المكان، وزيف موقف الآخر وهشاشته " قلت له وقد وتحول إلى مرآة : يا سيد دانيال كاتس، يبدو لي أنك تعرف أنني وُلِدْتُ هناك تحت غرفة نومك، وتعرف أن لا "حق" لي في العودة إلى مكان ولادتي، بينما أنت الفنلندي صاحب العشرين ألف بحيرة، تملك "الحق" في العودة إلى بلادي في أي وقت تشاء... قال : أعرف هذا الظلم " .⁽¹⁶⁾ وكما هو واضح فإن الكاتب " لا يهتم بالمضادات الجزئية والمتناقضات اللفظية التي لا تعمق النظرة ولا تخصّب الشعور، وإنما لجأ إلى المقابلة في إطار الفقرة أو المقطع"⁽¹⁷⁾، أو الموقف الذي يعكس رؤيته وتفسيره للأشياء.

ويمعن الكاتب في كشف زيف الوجود الصهيوني على فلسطين فيقول: "من علمك يا دانيال أن تحت كيبوتسك قريتي؟ قال شجرة الخروب الضخمة.. سألت أحد زملائي في الكيبوتس عن غرس هذه الشجرة فقال نحن المهاجرين، ولكنني أدركت من عمر الشجرة أنه يكذب أدركت أن أحد أجدادك هو الذي غرسها، فحملت ضميري المعذب وعدت إلى وطني فنلندا".⁽¹⁸⁾

هكذا يستمر الكاتب في تجريد الآخر من مبررات وجوده في فلسطين، ويصل به إلى درجة الاقتناع التام بأنه غريب عن هذه الأرض، وأن وطنه الذي ينبغي أن يعيش فيه ليس هذا الوطن.. وفي المقابل تدرك "الأنا" أن لا مكان يتسع لها سوى مكانها الأول، ولا حياة حقيقية تعيشها إلا في وطنها الأم، ذلك الوطن الذي تمتد جذوره من النقيض إلى النقيض، وتتجسد تفاصيله في كل مكونات الحياة، ينسجه الكاتب في خياله ليحميه من سطوة الآخر وظلمه، "إلا أن بيتنا نحن المنذرين المقربين بمشيئة الدنيا والآخرة، هو البيت الآخر تحت الحجر فوق الهواء بين الظلمة والنور على حدود النار والتلج، وذلك البيت الذي لا يلج أعتابه بشر سوانا، الضيق الرحب، المعتم المضيء، الدافئ الرطب، البارد الجاف، ذلك هو بيتنا الأول والأخير، أما كل ما عداه فليس سوى محطات على الطريق".⁽¹⁹⁾

وكما هو واضح فإن البيت/ الوطن هو بيت فريد تكاد ملامحه لا توجد إلا في ذاكرة الكاتب، يظل بعيدا عن الاستلاب والاغتصاب، أما المكان الحقيقي الذي يقيم فيه (خارج

الوطن) فما هو إلا محطات على طريق الوصول إلى حلمه وإقامة دولته. ولذلك يظل المكان/ الوطن هو الهاجس الذي لا يفارقه، ولا يشعر بوجوده وكيونته بعيداً عنه، وأي مكان غير المكان يبقى سراباً وبلا معنى " المكان، المكان، أريد أي مكان في مكان المكان لأعود إلى ذاتي، لأضع الورق على خشب أصلب، لأكتب رسالة أطول، لأعلق لوحة على جدار لي، لأرتب ملابس... كل شيء خارج المكان عابر وسريع الزوال حتى لو كان جمهورية، ذلك...ذلك هو ما يجعلني عاجزاً عن الرحيل الحر...". (20)

فإذا كانت إمكانات الكاتب/ الفلسطيني محدودة في مقابل إمكانات الآخر اللامحدودة، فإنه يبحث عن وسائل طبيعية لا تقهرها قوة الآخر العصرية ولا توقف تزايدها، وهي التي تمنحه القدرة على المقاومة ومواصلة التحدي "حسناً لديكم التكنولوجيا ولدينا الحجر.. لديكم الميتافيزيك ولدينا التراب، لديكم مشاريع الهجرة ولدينا خصب الولادة، حسناً لن نفرط بالكرم وسنقاوم". (21)

وإذا كان مفهوم الآخر يطلق على العدو الصهيوني بالدرجة الأولى، وأنه يحمل كل إحياءات الظلم والعدوان والقهر للأنا؛ فإن الكاتبين أحياناً يمتدان بدلالاته لتشمل كل من يشارك في ظلم الأنا وقهرها سواء حكام العرب أو حكام الغرب، ويصبح المصطلح ذا دلالة سلبية تشير إلى معاني الاعتداء والسلب والقهر والاضطهاد في أي صورة جاء أو تركب.

لذلك يكشف الكاتب عن هذه المفارقة بين الأنا والآخر، وكيف ينحاز الآخرون لمحاصرة "الأنا" وملاحقتها حتى في تفكيرها غير المرغوب فيه. "جميع الركاب عائدون عائدون عائدون بأكثر من لغة بما فيها العبرية، عائدون إلى ما ليس لهم، عائدون إلى ما هو لي، عائدون إلى صنوبرتي وسريري، وأنا ممنوع من التفكير في العودة، وممنوع من الرغبة في العودة". (22) هكذا تبدو وحشية الآخر وظلمه وعدوانه يعطي الحق لغير صاحبه، ويحرم صاحبه من أدنى حقوقه، من مجرد التفكير في ذاته ومستقبله.

وتصل المأساة إلى ذروتها عندما تحرم "البشرية" الإنسان من الاحتجاج على مذبة، وتبيح له الاحتجاج لصالح كرة قدم، "إن النفس البشرية تستطيع الخروج في تظاهرة من مليون إنسان إلى شوارع مدينة ما جراء لعبة كرة قدم، بينما تنهال شرطة النفس البشرية في المدينة ذاتها بالهراوات وبالغاز المسيل للدموع على بضع نساء يتظاهرن احتجاجاً على مذبة صبرا وشاتيلا". (23) هكذا فرّق العالم "الظالم" بين الأجناس والهويات، وصنّفها إلى

طبقات رفيعة وأخرى وضيفة، طبقات لها الحق في الحياة والحرية، وأخرى ليس لها ذلك، " فما زال هناك دم رخيص ودم ثمين، وهناك قاتل عادل وقاتل ظالم، وهناك ضحية ممتازة وضحية نجسة تحصل فيها الأولى على تعويض بدولة مسيجة بحق النقض الأخلاقي، وتحصل الثانية على قبر لا شاهدة له وتكافأ بالنسيان". (24)

ب- الضحية والجلاد :

وتبلغ فاعلية التقابل الدلالي ذروتها عند رصد أشكال التقابل بين الضحية والجلاد، حيث يبرز الكاتب الضحية/ الفلسطيني في صورة بريئة ووديعة ومسالمة، بينما يبدو الجلاد/ اليهودي في صورة وحشية دموية وعدوانية، ليكون الناتج الدلالي لهذا التقابل متمثلاً في حقيقة الوجود الصهيوني في فلسطين القائم على القتل، وسفك الدماء، "اسم من دمنا أحد أسماء دمنا .. كفر قاسم، نُحرِّك في النفس غابات (الآخر)، حوار السيف والرغيف، خطاب الوحش إلى طفلة مهجورة هي إحدى حفيدات هاجر، اسم تتنازعه هويتان "أنا أقتل إذن أنا موجود" و"أنا أحيا إذن أنا موجود". (25) إن الكاتب يؤكد على براءة الدم الفلسطيني في الرمز إليه بطفلة كُتِب عليها التشرد من أجل البقاء، وإذا كان حب الطفلة /الإنسان الفلسطيني للحياة هو سر وجودها، فإن حب الآخر للقتل هو مبرر وجوده على هذه الأرض.

بل إن هذا المنهج الدموي الذي يؤمن به اليهودي يجد من يناصره في العالم الغربي، وكأنه فوق البشر أو أنه "شعب الله المختار" الذي يتمتع بما لا يتمتع به الآخرون؛ لذلك " ليس من حق من ليس يهودياً، والعربي خاصة أن يقارن ما يفعله اليهودي، فرداً ومجتمعاً، بأي فعل آخر يفعله غير اليهودي. لقد تم الاعتراف الغربي بهذا "التابو" الذي يعني تجاوزه ارتكاب جريمة ضد الإنسانية". (26)

ولا يقف الآخر عند هذا الحد، بل إن الضحية ليس من حقها أن ترفع شعار " لن ننسى ولن نغفر" (27) الذي رفعه اليهود من قبل إبان الحرب العالمية الثانية، لأن في التذكر وعدم النسيان رغبة مكبوتة في الانتقام، وليس أمام الضحية الفلسطينية إلا أن تتنازل عن إنسانيتها من أجل أن تستمر حياة الجلاد اليهودي، " إن تجريد الضحية ضحيتها من الهوية الإنسانية هو شرط صلاحية "الذاكرة" اليهودية للعمل، ولحقها الوحيد في مراعاة"الفترة العصبية" التي ارتكب فيها اليهودي الأخطاء.. الأخطاء لا المجازر!". (28) وهكذا علينا أن نموت سراً وبلا ضجيج، فليس في الحرية ما يكفي لجميع البشر". (29)

إن العالم يقف منحازاً إلى القاتل ضد الضحية من أجل أن يُكفّر عن خطأ ارتكبه في وقت سابق في الحرب العالمية، لذلك لا بد أن تُقدّم الضحية الفلسطينية قرباناً للضحية المزعومة، وعليها أن تكفل الحياة لغيرها قبل أن تكفل الحياة لنفسها، أو تتدارك مأساتها " ليس من حَقك أن تقول: ليس هذا الشأن شأني فإن عليك أنت الضحية أن تضمن الحدود الآمنة والخارطة الغامضة الآمنة للآخرين في جسدك، وعليك أنت أن تقف خارج جسدك، وعليك أنت وحدك أن تجد حلاً لمصير جلدك قبل التفكير في البحث عن حلٍ لمأساة وجودك".⁽³⁰⁾ إلى هذا الحد تبلغ قسوة العالم، وإلى هذا الحد تُسخر الضحية لخدمة جلادها، دون أن يحق لها أن تصرخ في وجهه، أو أن تتذكر مأساتها خوفاً من أن تحيي في ذاكرة الأجيال القادمة الرغبة في القصاص أو الانتقام.

ج- الداخل والخارج :

إن ثنائية "الداخل والخارج" تحتل في الذاكرة الفلسطينية، والحاضر الفلسطيني مساحة كبيرة، حيث تشير الأولى إلى الوطن المحتل - وفي السابق كانت تشير إلى فلسطين المحتلة عام 1948- والآخرى تشير إلى اللجوء الفلسطيني خارج فلسطين، بما يحمله من معاني التشرد والغربة والضياع. ولكنّ الكلمتين لا تحملان - في الواقع - معنى التقابل الذي يقف فيه كل طرف على النقيض من الطرف الآخر، وإنما تقودان إلى ناتج دلالي واحد هو التكامل والتواصل؛ فليس الداخل بأسوأ حال من الخارج، وليس الخارج بمنأى عن عذابات الداخل ومآسيه، كلاهما يجمعهما قاسم مشترك هو الشعور بالعزلة والغربة وفقدان الوطن الحر. لذلك يكشف محمود درويش عن هذه الحقيقة بقوله: "إن أولئك المحتلين، الواقفين بيني وبينك، لا يستحقون أية مقارنة مع أي شر عربي... عبيد الخرافات طفيليات العجز المحيط، سلالة الانتقام، لاحق لهم في التصفيق لحماقة الآخرين التي تواصل إنتاجهم المؤقت".⁽³¹⁾

وفي ظل هذا الواقع المشترك لا مناص من البحث عن التلاحم والتواصل بين الداخل والخارج، للوقوف معاً في وجه كل القوى التي تعمل على تمزيق الشعب الواحد، وقصمه فرداً فرداً وشبراً شبراً. "كن أنت جسري الصلب، وقدم لجدل الداخل والخارج عافية التواصل، عوّضني عن غياب لأفروح: مادمت هناك أنا هناك. وافتح النافذة المطلّة على العكس، ما كان يطل على الخارج، فينا، يستدير ليطل على الداخل، هي الدائرة.. هي الدائرة".⁽³²⁾ يرى

في تواصل الداخل والخارج امتداداً للذات، واتساعاً للأفق، وكشفاً لمخبات الغياب التي تحجبها كثافة القيود وصرامة الحدود. وليس أمام الداخل والخارج إلا البحث الدؤوب عن جسر يجسد هذا التواصل ويعيده إلى سيرته الأولى، ألا وهو الكتابة المتبادلة بين شطري البرتقالة الفلسطينية. "ولكنك ستكتب إليّ لإعادة تركيب ما تفكك في النفس والزمن، لرفع رافعة التوازن، لثنائية "الداخل والخارج" الخاصة والعامة، لاستعادة أولى الطرقات الصاعدة إلى أفق يفيض عن الطرق، ستكتب إليّ، سأكتب إليك.. لأعود. فما زال في وسع الكلمات أن تحمل صاحبها وأن تعيد حاملها المحمول عليها إلى دارة". (33)

هكذا يرى محمود درويش أن قسمة الداخل والخارج ما هي إلا تقاسم في حمل الهم، واستكمال الجزء الحاضر للجزء الغائب حتى تكتمل الصورة، ويرتسم الأفق الكامن في الروح. "فليس من حق الإنسان أن يكتب رسائل إلى نفسه إلا إذا تواطأ مع أحد. وأنت تتواطأ معي لترتاح من وهم الخارج، فقد حملت عنك الحقيقة والخيبة، ولتحتمل عذاب الداخل، فقد حملت عني السجن وأمسكت بنافذة الأفق دون أن يتمكن أحدنا من ردع الثاني". (34)

د- اليأس والأمل:

ويبقى التقابل الدفين في الذات، في العالم الداخلي للذات بين اليأس من الواقع المعيش، والأمل في إيجاد معجزة تحرك الركود، وتقلع بالشعب الفلسطيني إلى عالم رحب تشرق عليه شمس الحرية والاستقلال.

ويعاودة القراءة للرسائل المتبادلة تبرز لنا نبرة الأسى والألم، والنغمة الهادئة المنكسرة في معظم الرسائل، والتي تشير إلى ثقل الواقع المأساوي على نفس الكاتبين، وتزايد فقدان الأمل كلما امتد بهما الزمن. فإذا كان اللقاء يحمل معنى إيجابياً يجدد فيه الإنسان مشاعر الحب والدفع والتواصل، فإن لقاء محمود درويش يكون دائماً هو بداية لوداع، في طياته تكمن بذرة اليأس والقنوط مما هو آتٍ. في حين أن الوداع لا يُسَلَّم دائماً إلى لقاء بل إلى وداع آخر جديد. "كأنني سحابة في الريح، أو صوت على حجر، لقائي وداع وليس وداعي لقاء دائماً...". (35) بل إن اليأس من العودة إلى الوطن، وتحقيق العدالة الإنسانية إنما يرجع إلى مواقف القوى العالمية التي تدّعي لنفسها أنها راعية الحرية والسلام والحقوق الإنسانية، فروّبتها-كما يرى- تقوم على أن البقاء للأقوى، ومن ثم فإن الشعوب المغلوبة على أمرها،

والمناضلة من أجل حريتها وإنسانيتها، تبقى دائماً خارج دائرة الضوء، "هل نحن مطالبون بأن ندرك أن السلاح النووي قد غيّر مفاهيم الحرية والسلام والعدل والحقوق الوطنية والقومية، ليكون بقاء الجنس البشري -كما تحدده موازين القوى النووية- مشروطاً بإلغاء أجناس بشرية أخرى؟ لأن ما تكون قد تكون، وما لم يتكوّن لن يتكوّن على حدود الخطر الشامل".⁽³⁶⁾ ولذلك يبقى الضعفاء في عزلة عن هذا العالم الصاخب بالقوة، ووجودهم فيه إنما يثير السخرية والعجب، لأنهم عاجزون عن أن يأخذوا دورهم في الحياة، بل عليهم أن يدفعوا دائماً ثمن الدعوة إلى الحرب أو الدعوة إلى السلام، "فما جدوى دعوة الذين ليس هذا العالم عالمهم إلى الدفاع عنه بأيدي مقطوعة، كم نحن غريباء عن هذا العالم، كم نحن ضحايا حربه، وكم نحن ضحايا سلامه".⁽³⁷⁾ بل إن اليأس يصل عند الكاتبين إلى غايته حال شعورهما بالعجز التام عن إنقاذ طفلة صغيرة من موت عاجل، ويشعران بالإهانة عندما يطالبان، في الوقت نفسه، بإنقاذ العالم البشري من كارثة مؤجلة.⁽³⁸⁾

ولكن في مقابل هذا اليأس المُطبّق والشعور بالإهانة، يبقى الأمل هو إكسير الحياة الذي يُوقد في هذا الظلام شعله من نور، ويبعث في النفس حب الحياة من جديد. هذا الأمل الذي انبثق نوره مع أول حجر في الانتفاضة عام 1987م، حيث استطاع الأطفال الأبرياء بحجارتهم المقدسة أن يحركوا المياه الراكدة في العالمين العربي والغربي، وأن يشقوا بحجارتهم البسيطة طريقهم إلى الحرية وإقامة الدولة المنشودة. "في الأزمات تكثر النبوءات، وها أنذا أرى وجهاً للحرية، محاطاً بغصني زيتون أراه طالعاً من حجر".⁽³⁹⁾ ويقول سميح القاسم: "إن المعاني الذي يبذرها هذا الحجر القادر على كل تأويل وترتيل وتنزيل في تحوله من تراب إلى سنونو، من ماء إلى نار، من هواء إلى كلمة، هي أكثر أيام حياتنا موهبة وإشراقاً".⁽⁴⁰⁾

هكذا يرى الكاتبان في "الحجر" قوة خارقة، تستطيع قلب الموازين وعكس الأشياء إلى ضدها، وتحويل ظلام اليأس إلى نور الأمل الساطع.

وبعد.. فإن الكاتبين استغلا بنية التقابل الدلالي استغلالاً جيداً في الكشف عن رؤيتهما للواقع المقلوب، وللعالم المتستر على الجريمة، والمضطهد للضحية في كل تجلياتها، ولا شك في أن عميلة التقابل عملت على التكتيف الدلالي، وأضفت على الصياغة جانباً من الفاعلية والحركية التي نأت بالنص عن برودة التعبير ونمطية الأداء.

كما أن الكاتبين وجدا في بنية التقابل وسيلة إقناعية لحمل الآخر على تغيير مواقفه من ناحية، وحمل القارئ على الوعي بواقع "الأنا"، والتعاطف معها في مواقفها وخطواتها من ناحية أخرى.

ثانيا - التناص:

التناص تقنية فنية يستغلها الأديب في إمداد نصه الحاضر بتجارب إنسانية غائبة قد تتوازى معه أو تتقاطع؛ " لخلق معادل لبعض الأبعاد الفكرية والشعورية لرؤياه " (41)، وهذا ما يؤدي إلى انفتاح تجربته الشعورية والمعرفية على تجارب أخرى توسع من عالمه الفكري وتغنيه، حيث يستحضر القارئ بناء على إشارات أو علامات أو نصوص ماثلة في النص الحاضر، نصوصاً غائبة تصبح جزءاً لا يتجزأ من جسده وبنيته. فكل نص " هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشربٌ وتحولٌ لنصوص أخرى ". (42) وبقدر ما يمتلك المبدع من ثقافة وانفتاح على العوالم الفكرية والإبداعية السابقة عليه أو المعاصرة له بقدر ما يكتسب نصه قوة وحيوية وطاقات دلالية معينة، " فأني عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما يكتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة تستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه، وفرض مغاليق نظامه الإشاري ". (43)

وبطبيعة الحال فإن عملية التلاقح النصي أو التعالق النصي، كما سماها بعض النقاد المحدثين، لا بد أن تحدث بطريقة تفاعلية تغيب فيها الحدود الفارقة بين النص الحاضر والنص الغائب، وأي نص يتضمن نصوصاً أخرى بطريقة فجّة، أو مبتورة العلاقة الشعورية أو الدلالية يبقى نصاً عقيماً وفقيراً يشير إلى ضحالة التجربة القائمة، وهبوط مستوى الأداء الفني للمبدع.

فعملية التناص عملية معقدة يدخل فيها العديد من العمليات التكتيكية والفنية على المستويين الشعوري واللغوي بمكوناته المتعددة: الصوتية، والإفرادية والتركيبية والدلالية بحيث يتراءى للقارئ أنه أمام نص من جسد واحد، ليس فيه نتوءات أو زيادات تشوّه خلقتّه أو تُضعِف من تماسكه.

ولا شك في أن ثقافة المبدع وخبرته الفنية، وصدق تجربته الشعرية، تلعب دوراً أساسياً في إنجاح عملية التداخل بين النصوص وطريقة توظيفها، وانفتاحها على آفاق معرفية تثري النص المدروس، وتضاعف من طاقته الإيحائية والتأويلية. وفي المقابل فإن هذه التداخلات النصية أو المتناسقات لا تكشف عن نفسها، ولا تؤدي دورها الحقيقي الفاعل إلا إذا كان الباحث عنها غواصاً ماهراً، وذا ثقافة واسعة تُمكنه من رصد الخيوط المتشابكة بينها، وفكّ شفراتها اللغوية ورموزها الدلالية.

وبالعودة إلى "الرسائل" فإن ظاهرة التناص تتجلى بشكل بارز ومتنوع، استطاع الكاتبان من خلالها أن يجسدا رؤيتهما للعالم، وأن يُبرهنّا على مشروعية تجربتهما الفلسطينية المعيشة، ويطلان الوجود الإسرائيلي في فلسطين، وما يصاحبه من مواقف عربية ودولية تنمهي أحياناً مع مطامعه وعدوانه.

وقد تنوعت مصادر التناص وآلياته في كتاب الرسائل بما يكشف عن ثقافة واسعة، وقدرة فنية متميزة في التعامل مع النصوص المعرفية الغائبة، واستحضار تجاربها الإنسانية بطريقة تعزز التجربة القائمة. وللكشف عن المتناسقات في الرسائل وطريقة توظيفها فقد قسّمناها إلى خمسة أقسام:

1- التناص الديني.

2- التناص الأسطوري.

3- التناص التاريخي.

4- التناص الأدبي.

5- التناص من الموروث الشعبي.

من جدير بالذكر أن هذه التقسيمات ليست دائماً بهذا التمايز والانفصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله، "فأي شخصية أدبية أو دينية هي بالضرورة شخصية تاريخية، كما أن كثيراً من الشخصيات التاريخية الدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري".⁽⁴⁴⁾ لذلك لا مشاحة إن تناولنا شخصية أدبية أو دينية في المحور التاريخي أو غيره من المحاور، طالما أن لها علاقة بهذا المحور أو ذاك.

1- التناص الديني:

التراث الديني حافل بالموضوعات والشخصيات والمواقف الدينية التي يعيشها الإنسان المسلم بشكل متواصل في مسيرة حياته الإنسانية، ولا شك في أنها تمثل مخزوناً فكرياً ودينياً لدى الإنسان العادي بله المبدع والمفكر والعالم. " فالأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني".⁽⁴⁵⁾ والمقصود بالتراث الديني - هنا - كل ما له علاقة بالديانات السماوية الثلاثة، وما يتصل بها من شخصيات وقضايا دينية وإنسانية وفكرية مستمدة منها.

وعلى صعيد التواصل الديني في كتاب الرسائل فإنه لا يمثل ظاهرة بارزة بالمقارنة مع التواصل الأدبي أو التاريخي بل إن التواصل الديني الإسلامي ربما يختزل في بضعة مواضع لا تتجاوز خمسة عشر موضعاً*، وقد اتخذ أحيانا شكل الاقتباس أي امتصاص النص القرآني بلغته ودلالته؛ ففي سياق الحديث عن مواصلة النضال، وعدم الركون إلى السياسة لغة البرلمانات يتذكر سميح القاسم نهايته المحتومة، التي لا يعرف أين ستكون، تلك النهاية التي دفعته لوداع ابنه الصغير في مهده بحب وحنان؛ خشية من عدم رؤيته ثانية يقول: "الحب، الرأفة، الوفاء.. هي أفانيم الإبوة، ولك أن تشمت بي كما تشاء، فلا تدري نفس بأي أرض تموت".⁽⁴⁶⁾ فهذه العبارة تتناص مع جزء من الآية القرآنية "إِنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ" (لقمان: 34).

ويقول درويش: "أما بعض الكتب، فلا يقرأ من آيات الحجر غير ما يبرر التصاق جبهته بحذاء الحاكم. كأن يضع " الخارج كله في صف واحد نقيضاً للداخل: الخارج كله شرٌّ مطلق، والداخل كله خيرٌ مطلق. وكفى الله المؤمنين شرَّ القتال".⁽⁴⁷⁾ فمحمود درويش يوظف جزءاً من الآية القرآنية، "وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا" (الأحزاب: ٢٥)، في نصه مع إضافة كلمة "شر" بين كلماته ليشير إلى حالة التردد والخوف التي يعيشها بعض الحكام العرب، والمنافقين من القادة والكتّاب من القدوم على القتال، والذين يرون في مقاومة الطفل الفلسطيني ما يغني عن دورهم في القتال والمقاومة، وأنهم في تصفيقهم له ومدحهم لبطولاته ما يريح ضمائرهم ويُبْرِئ ذمتهم ويكفيهم شرَّ محاربة الأعداء.

وأحياناً يتم التواصل مع الآيات القرآنية من خلال تحريك بعض عناصرها اللغوية بطريقة

تؤدي إلى اندماج تام في بيئة النص اللغوية والدلالية، ويبقى استحضار الآلية بالتداعي الذي تحركه بعض الكلمات القرآنية التي تتردد على المسامع بشكل متواتر. يقول سميح: "أجل نحن نرغب في زحزحة الأرض؛ لأن دورتها المملة تحكم حبلاً من مسد على جدينا المتلع نحو الوطن".⁽⁴⁸⁾ فإذا كان النص القرآني يشير إلى عذاب امرأة أبي لهب، وعدم قدرتها على الخلاص منه، بسبب إحكام القيد على جيدها، فإن الكاتب لا يريد أن يسلم بهذه القاعدة (قاعدة الاستسلام والثبات)، ويريد أن يحرك الواقع المرير الذي يطبق على نفسه، من أجل الوصول إلى حُلْمه المرهون بحب الوطن.

ويأخذ التناص القرآني شكلاً آخر، بحيث تحمل المفردة القرآنية دلالة جديدة تتبع من سياقها القرآني وسياقها الأدبي معاً، يقول درويش: "لا أستطيع أن أتخيلك بلا أم أيها الطفل الأبدى. لقد اختارتك أنت لتكون يوسف قلبها، ألتك جدير بكل حب ؟، أم لآتك ذاهب في طريق الشقاء والحرية؟".⁽⁴⁹⁾ فكلمة "يوسف" في النص الأدبي تحمل دلالة "الحبيب". وإذا كان يوسف - عليه السلام - هو رمز الحب الأبوي في القصص القرآني، فإن سميح - هنا - يحمل رمز الحب الأموي، والعلاقة بينهما تتبع مما يتمتعان به من جمال إنساني، ومما يعيشانه من حياة معذبة، انتهت بيوسف إلى الحرية والمكانة المرموقة عند الملك، في حين ظل سميح باحثاً عن الحرية عبر رحلة الشقاء الطويلة.

والى جانب التناص القرآني كان هناك التناص من "الكتاب المقدس"، كأن يتضمن النص الأدبي بعض النصوص أو الفقرات منه، للتعبير عن زيف الحق الصهيوني في فلسطين ومخادعتهم للناس والعالم، فهذا هو محمود درويش يوظف "حكاية نابوت صاحب الكرّم في مرج بن عامر الذي حاول الملك آخاب أن يستولي على كرّمه بالفضة فرفض، ثم حاول أن يستولي عليه بأن يبادلّه أرضاً بأرض فرفض، إلى أن حلت زوجة الملك إيزابيل المشكلة"⁽⁵⁰⁾ بالزيف والخديعة حيث مات نابوت اليزراعي، وورث الملك كرّمه الذي أبى أن يعطيه إياه بالفضة وغيرها.

فمحمود درويش يوظف هذه الحكاية ليبين للعالم أجمع أن فلسطين المحتلة ليست إلا كرّم نابوت الذي استولت عليه إيزابيل بالقوة والخديعة. ولكن الفارق أن نابوت فلسطين لم يمت ومازال حياً يبحث عن حريته، "إن نابوت العصر لن يُسلم عنقه للجلاد إنه يقاوم الفريّة بالحقيقة، ويتصدى للدبابة بالحجر".⁽⁵¹⁾

التناص الأسطوري :

من مصادر التناص في "الرسائل" الأساطير التي تعني "مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع".⁽⁵²⁾ وعندما يلجأ إليها الكاتبان يسعيان إلى ربط التجربة الفلسطينية المعاصرة ومواجهتها لقوى الظلم والطغيان، بالتجارب الإنسانية الأولى في مواجهة الحياة والطبيعة .

وإذا كانت الأسطورة تحمل طابعاً خارقاً للعادة تلعب فيه القوى الغيبية الدور الأبرز، فإن الكاتبين يريدان أن يضيفا على الإنسان الفلسطيني بعضاً من الصفات الخارقة التي تمكنه من الاستمرار في نضاله وثورته، على الرغم من محاولات الاجتثاث المتكررة لوجوده وكيانه.

وقد وظّف درويش وسميح القاسم الأسطورة في رسائلهما توظيفاً فنياً رائعاً، تمثل في عملية المزج بين التجربة الأسطورية والتجربة المعاصرة بطريقة تمنح النص عمقاً دلاليّاً وشعورياً قوياً ؛ لأن استخدام الأسطورة " يثري النص الشعري ويفتح آفاقه، ويجعله أكثر عطاء، ويدحض التسطح عنه".⁽⁵³⁾ ففي إشارة إلى حصار بيروت التي كانت تأوي المقاتلين الفلسطينيين بعد رحيلهم عن عمان وغيرها من المدن العربية، وفي جو من الكآبة والحزن والانكسار، يوظّف درويش الأسطورة اليونانية "طرودة" في نصّة حيث يخاطب سميح " لأنك تخاف على قلبي إياه الذي ساهمت أنت، في فيينا، في انتشاره من قاع الغم الذي امتصنا كلنا جراء الحصار المتتابع، خطوة خطوة، منذ قرأنا مأساة طرودة حتى الآن، دون أن يحتاج المحاصرون الجدد إلى أي حصان أو حمار ".⁽⁵⁴⁾

فطرودة "تمثل في الزمن الأسطوري ذروة البطولة الإنسانية، والدفاع عن الوطن رغم انكسارها وهزيمتها".⁽⁵⁵⁾ حيث استطاع اليونانيون، بعد مقاومة شرسة وصمود أسطوري، اقتحام المدينة عبر حيلة الحصان الخشبي الممتلئ بالأبطال اليونانيين، وإسقاطها، وإشعال النار فيها . وهو ما ينطبق على التجربة الفلسطينية في بيروت، وما كانت تتمتع به المدينة من منّة ومقاومة بأسلة سطرّها المقاتل الفلسطيني أثناء الحصار . ولكنّ المقاومة التي ولّدها توظيف الأسطورة تكمن في أن العدو الصهيوني لم يحتج إلى حيلة أو حصان خشبي لاقتحام المدينة، وإنما كان التخاذل العربي، وغياب الموقف العربي الموحد، هو المدخل إلى كسر حصار بيروت، واقتحامها وإنهاء الوجود الفلسطيني المسلح في لبنان .

وعلى الرغم من الشعور المؤلم بهذا الموقف المتردي، وانكسار الذات الفلسطينية أمام تعاقب الحروب الصهيونية المتكررة فإن الأمل في الحياة، والنهوض من ركام الهزيمة والانكسار، ينبعث من جديد وبقوة أعظم وصلابة أقوى، إذ إن رؤية درويش تتجسد في أن الانكسار لا بد أن ينبعث منه الانتصار، ومن الموت لابد أن تُولد الحياة والنماء.

ولذلك يوظف أسطورة "العنقاء" أو "طائر الفينيق" * في التعبير عن هذا الموقف، وهو إن لم يُشير إليها صراحة في رسالته، فإن مقولته تُوجي بمضمونها الأسطوري، "أحمد الفائض من نشيده، المدعو إلى آخر حفلات الموت، ينبت من عناصر الطبيعة من ذاته، ومن أقصى بقاع اليأس بطلاً للبطاسة" (56)، فدرويش يتحدث عن أحمد الزعتر/ أحمد العربي رمز العروبة والمقاومة، ليجعل من تضحياته ومعاناته سبباً في ميلاد انتصاراته وتحقيق أحلامه .

ولا يختلف موقف سميح القاسم عن موقف درويش بل يعبر بقوة عن هذه الرؤية، فيتخذ من "طائر الرعد" رمزاً أسطورياً يحمل معاني القوة والغلبة، يقول: "سأحاول أن أكون طائر الرعد القادم من ذاته إلى ذاته، مع مطلع الربيع المتوقع" (57)، فطائر الرعد يُولد من ذاته ويتجدد مع كل ربيع، ويحمل معه "بشرى التغيير القادم المُفعم بآمال الانتصار وإعادة المجد المهذور والحقوق المسلوبة" (58). ولا شك في أن سميح القاسم بتوظيفه لأسطورة طائر الرعد يضيف على معاني التجدد والنماء معاني القوة والاندفاع التي تنذر بتغيير آتٍ لا محالة .

وعندما يضيق درويش بحال التشرد والحرمان من العودة إلى وطنه، فإنه يزرع في نفسه الأمل في العودة مهما طال الطريق، ومهما حاول أن يسلب السائرين عليه ذلك الحق.

وفي ذلك يوظف أسطورة "جَلْحَامَش" بطريقة عكسية، حيث يقول: "لم نذهب إلى العمر في هذه الطريقة . بل ذهبنا على هذا الطريق . هل تذكر هتافك الساطع "أبدأً على هذا الطريق" أبدأً..أبدأً . وإن تعرج أو عرج بنا على منافٍ لم تخطر على بال آلهة الشر الإغريقية، ولا أفعى جَلْحَامَش " (59) فإذا كانت "أفعى" جَلْحَامَش قد سلبته نبتة الخلود والرجوع إلى شعبه، فإن الطريق "طريق الهجرة" مهما طال أو تعرج لن يثنيه عن العودة إلى وطنه.

هكذا يتضح لنا كيف نجح الكاتبان في المزج بين التجربة الفلسطينية المعاصرة، والتجربة

الإنسانية البدائية التي عكستها الأساطير القديمة، الأمر الذي شحن النصوص بطاقة دلالية ومعرفية واسعة ، وسما بمستوى شعريتها وجمالها الفني.

التناص التاريخي:

تمثل الأحداث التاريخية بوقائعها، وأشخاصها، ونتائجها، مورداً خصباً للأدباء المحدثين، حيث يقومون باستدعاء تلك الأحداث والشخصيات، وما يرتبط بها من أفكار سلبية أو إيجابية، للتعبير عن موقفهم الحاضر، ورؤيتهم للواقع المعيش. إن الأسماء التاريخية المستدعاة إنما "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان".⁽⁶⁰⁾

ولا شك في أن الأديب "يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقى، ومن ثم انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها ...

انعكس كل ذلك على نوعية الشخصيات التاريخية التي استمدتها شاعرنا المعاصر".⁽⁶¹⁾

فحين يقول محمود درويش: "نادى على ثغور الشمال، وما من معاوية يلبي وما من سيف الدولة يجيب، وما من أبي فراس يُسعف ، لم يكن هناك سوى الرجع الملول لأغنية تركية على مقام الرصد"⁽⁶²⁾ ، فإنه يستدعي التاريخ العربي المضيء المتمثل في مواقف قادته الأبطال أمثال: معاوية وسيف الدولة الحمداني وأبي فراس والمعتصم وغيرهم، الذين استطاعوا أن يُضيقوا الخناق على الدولة البيزنطية ويحاصروها ويلحقوا الخسائر بها، من أجل الحفاظ على حرمة الدولة الإسلامية وكرامة أهلها، إنه يستحضر تلك الشخصيات التاريخية والأحداث التي ارتبطت بهم؛ ليحدث نوعاً من المفارقة بينها وبين الواقع الحاضر الذي تعيشه الأمة العربية، إذ تفتقر فيه إلى مثل هذه الرموز التاريخية المضيئة، إنه نوع من الاستدعاء العكسي "لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقص الحاد بين روعة الماضي وتآلقه وازدهاره، وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره".⁽⁶³⁾

ومن أكثر الأحداث التاريخية استدعاء في الأدب المعاصر سقوط بلاد الأندلس في أيدي الفرنجة، التي كانت عنواناً للحضارة الإسلامية والنهضة الفكرية والعلمية آنذاك. هذا

السقوط الذي كان بسبب الصراع على الملك، والتشرذم الذي أدى إلى تعدد الممالك وصراع ملوكها، ومن ثم سقوطها الواحدة تلو الأخرى حتى أن غابت شمس الحكم الإسلامي في بلاد الأندلس. لكن درويش، وانسجماً مع رؤيته التي يصدر عنها، لا يرى تشابهاً بين الأندلس وفلسطين إلا في جمال الطبيعة، والتاريخ الحضاري المضيء، أي أن ضياع الأندلس لا يعني ضياع فلسطين، يقول "ليس لنا أن نستعيد دموع عاشق أندلسي يبكي الخروج، ليس وطننا أندلسياً إلا في الجمال، الأندلس ليس لنا".⁽⁶⁴⁾ أي أنه لا يفقد الأمل في استعادة فلسطين مهما طال الأمد، فإذا كانت الأندلس قد ضاعت بلا عودة؛ فلأنها ليست وطننا الأم، وإذا كان لا بد من أندلس، بتداعياتها الجمالية، فإن فلسطين هي الأندلس القابلة للاستعادة".⁽⁶⁵⁾ هكذا تجلّت رؤية درويش لفلسطين المسلوقة التي ما زالت خالدة في وجدانه وعقله، وفي جذوة حلمه التي لا تنطفئ .

ولا يتردد درويش في أن يستحضر صورة ملوك الطوائف المتناحرين الذين أضاعوا الملك العربي الإسلامي في الأندلس، يقول : "نعم لقد اخترنا أن نكون وأن نكون، وأن نشرب الكأس كأسنا حتى الثمالة على مرأى من ملوك الطوائف المتحالفين مع ملوك الخرافة في حراسة القدس من قلوب تشرئب على الأسوار شجراً وحصى وأناشيد...".⁽⁶⁶⁾

إن عملية التناص التي استدعى بها درويش صورة الأندلس، الفردوس المفقودة والحاضرة في الذاكرة الجماعية بقوة الحدث نفسه، أضفت على الواقع الفلسطيني قيماً تاريخية وحضارية وأخلاقية، تُذكر بعظم المأساة الفلسطينية، وخطورة ما يمكن أن تؤول إليه إن استمر الأمر على حاله .

وأحياناً يستدعي الكاتب مقولة تاريخية واحدة ويحملها رؤيتين متناقضتين؛ ليصل من خلال ذلك إلى التناقض القائم بين الرؤية اليهودية الدموية، والرؤية الفلسطينية المحبة للخير والحياة، يقول درويش: "كفر قاسم تحرك في النفس غابات الآخر"، حوار السيف والرغيف، خطاب الوحش إلى طفلة صغيرة مهجورة هي إحدى حفيدات هاجر، اسم تتنازعه هويتان "أنا أقتل إذن أنا موجود، وأنا أحيى إذن أنا موجود".⁽⁶⁷⁾

فمن خلال استدعاء مقولة رينية ديكرت : "أنا أفكر إذن أنا موجود" التي يبحث فيها عن حقيقة وجوده، يركز درويش على وحشية الآخر وعنفوانه الذي يقتل البراءة في عيون الأطفال، من أجل أن يثبت ملكه الزائف في فلسطين، أي أنه صراع بين من يحب الحياة

ومن يعشق القتل ويسفك الدماء، مما يضيفي على القضية الفلسطينية بعداً إنسانياً يعكس درجة الظلم والقهر الواقعين على الإنسان الفلسطيني .

وعلى الرغم من أن "الآخر" قد عانى من جريمة القتل وسفك الدماء على أيدي النازيين -كما يدعون- ، فإنه لم يوجه سهامه إليهم انتقاماً لضحاياه، وإنما إلى الضحية/ الفلسطيني الذي كان عليه أن يدفع ثمن تلك "المجازر" التي ارتكبت بعيداً عنه . عليك أن تبرز أناقة قتلك بخصوصية لا تؤذي سمعة الخنجر المغروس في لحمك، لا لشيء إلا لأن شخصاً آخر قد قتل والد قاتلك في مكان آخر، أنت أنت الثمن⁽⁶⁸⁾، إلى هذا الحد تعلو نبوة السخرية عندما تُطالب الضحية بأن تكون أكثر رقة وأناقة وصمتاً في التعامل مع قاتلها الذي لا مبرر لفعله المشين.

وأمام رغبة "الآخر" في إزاحة "الأنا" وتغييبها المتعمد، يستدعي درويش مقولة تاريخية من الكتاب المقدس تمنحه الحق في إعلان دولته، يقول: "إذا كان الفلسطيني القديم أطلق صرخته المدوية على هذه الصخرة أبني كنيسة، فإن الفلسطيني الجديد يعلنها متمرساً في كرمه على هذا الحجر أبني دولتي".⁽⁶⁹⁾ إن درويش يستوحي من مقولة المسيح "أنت بطرس وعلى هذه الصخرة أبني كنيسة وأبواب الجحيم لن تقوى عليها".⁽⁷⁰⁾ فكرة إقامة الدولة الفلسطينية التي ستنبثق من حجارة أطفال الانتفاضة، وفي استدعاء مقولة السيد المسيح (الفلسطيني) عليه السلام التي تؤسس لبناء الدولة المسيحية، ما يضيفي على الكيان الفلسطيني بعداً تاريخياً ودينياً يعمق الإحساس بحقه في الوجود و الحياة.

التناص الأدبي:

يعد الموروث الأدبي مصدراً غنياً من مصادر الإبداع الأدبي الحديث، بوصفه حاملاً لتجارب إنسانية متنوعة وخالدة، ونموذجاً متميزاً في الإبداع يحتضنه الأدباء في كتاباتهم. ولكن ليس بهدف التقليد والاجترار الباهت، الفاقد لجذوة الإبداع وحيويته، وإنما لإعادة صياغة التجربة الإنسانية الماضية، وتشكيلها بما يتلاءم مع روح العصر، وبما يضيفي عليها من تجارب حاضرة ورؤى فنية تمنحها صفة الابتكار والتجديد. إن تعامل الأدباء المحدثين مع النص الأدبي الغائب يتم "بوعي فكري ونفسي ووجداني، تتعدد فيه الدلالة، ويتم تحويلها بما يتناسب مع طبيعة الرؤيا الشعرية والواقع المعيش دون انفصال عن نسيج القصيدة ودلالاتها العامة".⁽⁷¹⁾

ولا شك في أن استدعاء الشخصيات الأدبية أو نصوصها البارزة إنما يتركز على شخصيات بعينها وخاصة " تلك التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رمزاً لتلك القضايا وعناوين لها، سواء كانت تلك القضايا سياسة أو اجتماعية أو فكرية أو حضارية أو عاطفية أو فنية". (72)

ففي إطار من السخرية اللاذعة يستدعي سميح القاسم بقوله: " فهل تذكر كيف ضحكنا حين طلبوا إلينا اختيار قصيدة في موضوع السفر لندوة غرينوبل ؟ ضحكنا، كالطير يضحك مذبوهاً من الألم؛ لأن السفر ليس موضوعاً لقصيدة، بل هو مضمون الحياة، وهو مضمون الموت في لغتنا" (73)، يستدعي بيت أبي الطيب المتنبي :

لا تحسبوا أن رقصي بينكم طرياً فالطير يرقص مذبوهاً من الألم

ليعبر عن المفارقة بين موقفين؛ موقف من يتحدث عن السفر وهو غريب عنه، وموقف من يملأ السفر كيانه ووجدانه، حياته ومماته، أي من يمثل السفر محتواه الشخص وذاته . والسفر هنا يتجاوز - بطبيعة الحال - معناه المباشر، ليحمل معنى الهجرة والتشرد والاعتراب، ولا شك في أن بيت المتنبي يعكس تقابلاً مائزاً بين ظاهر الأشياء وباطنها، يتولد عنه شعور بالفجوة والألم، ويشير في الوقت نفسه إلى انفصام في المواقف الإنسانية، وعدم تفاعلها مع الأحداث بجديّة، على الرغم من قسوتها وعنفها، وهذا ما انتقل بكل إحياءاته وأبعاده الدلالية إلى قول سميح القاسم، فعمّق منأساته وولّد تعاطفاً حاداً معه لدى المتلقى.

إن شخصية المتنبي المعروفة بأصالتها وطموحها وكبريائها وأرقها المستمر من ثبات واقع الأمة العربية المرير، تكاد تجد لها صدى -أيضاً- عند محمود درويش، حتى إنه ليتخذ من مواقفها وهمومها معادلاً موضوعياً لمواقفه وهمومه الوطنية ، يقول درويش: " ولا تصدقني إن توازنْتُ خارج هذا التوتر، فليست لي أرض وراءه ... وليست الريح تحتي - كما قال المتنبي - ولا الريح حولي، وأكاد أصرخ : إن الريح نسيجي". (74) ففي قوله: " ليست الريح تحتي" استدعاء لبيت المتنبي الذي يقول فيه:

فحاولت في أرضي مقاما ولا أزمعت عن أرضي زوالا
على قلق كأن الريح تحتي أوجهها يمينا وشمالا

ليبين حال التوتر والقلق التي ملأت عليه حياته، فلم يعد يشعر براحة ولا استقرار. وإذا

كان المتنبي يشعر بقلق وتوتر لعدم استقراره وثبات مقامه كأنه فوق صفحة من الريح، فإن قلق درويش مما يحدث أكثر اضطراباً وهيجاناً؛ لأن الريح نفسها هي نسيج من روحه وجسده

ولذلك يظل هاجس درويش هو البحث عن موطئ قدم يحقق له الإحساس بذاته وكيونته، ويمنحه دفناً واستقراراً طالما افتقدتهما بعيداً عن الوطن . ويصبح بذلك بيت بسيط من الخشب أو غيره أعز عليه من جميع بيوت اللغة والشعر، مهما علّت منزلتها، أو تسنم أصحابها ذرى المجد والتاريخ، يقول: " إن بيتاً واحداً من خشب أو قصب أو حجر خير لي من مباني هوميروس ودانتي وأبي تمام". (75)

وعلى الرغم من هذه الرؤية التي تبدو أحياناً أكثر واقعية وأقرب إلى هاجس الروح، فإن الشعر يظل هو الرسالة التي لا ينبغي لصاحبها أن يحيد عنها، مهما جلبت له المتاعب والمصائب. وهذا ما يجسده سميح القاسم باستدعائه قول السيد المسيح: (عليه السلام) لتلاميذه: " إن أراد أحد يأتي ورائي فليترك نفسه ويحمل صليبه ويتبعني". (76) في خطابه لمحمود درويش: " لن يأخذ أحد عنك قصيدتك، يا أخي وحبيبي، لن يأخذ أحد عنك صليبك، ولن يبقى لك إلا ما يبقى لي... "احمل صليبك واتبعني " "احمل قصيدتك واتبعني". (77)

إن الكاتب استبدل كلمة " قصيدتك " في خطابه لمحمود درويش بكلمة " صليبك " من نص السيد المسيح؛ وذلك " ليعيد تشكيل التراث في صورة أخرى، يرتبط فيها الحدث القديم بالشخصية الجديدة، وقد ساعد هذا الاستبدال على توليد فكرة تساوي رتبة الشخصيتين في وعي القارئ، مما يتفق مع رؤية المبدع واعتقاده". (79) وبهذا التناص يضيف سميح القاسم جانباً قدسياً على رؤيته وموقفه، وأن الأمر لا بد فيه من التضحية والفداء من أجل بقاء الآخرين، " فمن أراد أن يُخلّص نفسه يُهلكها، ومن يهلك نفسه من أجلي يجدها". (78)

هكذا استطاع سميح أن يمزج تجربته الخاصة بتجربة دينية مقدسة، ويجعل حمل رسالة الشعر الوطنية هو حمل للصليب رمز العذاب والألم، فمن أراد أن يخوض غمار البحث عن الوطن لا ينبغي أن يتردد، وعليه أن يفنى من أجل أن يحيا الوطن.

وعلى الرغم من نبل هذه الرؤية، فإن سميح يدرك أن هذا المشوار غالي الثمن، وأن المنافقين والمتخاذلين من السياسيين لا يملكون في مقابله سوى الشعارات الفارغة التي

ينتهون بها، ويشغلون عامة الناس بترديدها، لذلك يستوحي أنشودة " خَلِّي السيف يقول " التي ظهرت في أواخر الأربعينيات، ليبنى عليها رؤيته الكاشفة لمواقف السياسيين الواهية، يقول: " وأخشى أن يذهب السياسيون مرة أخرى إلى الشعر ويكتفوا بالغناء" خلي الحجر يقول " أو "خلي الدولار يقول" (80) هكذا يرصد سميح القاسم التحول في مواقف السياسيين منذ النكبة عام 1948م، مروراً بالانتفاضة عام 1987م، وانتهاء بالوضع الراهن الذي نعيش. ويرى أن " هذه الشعارات التي ضيعتنا يجب أن نتنازل عنها، وأن نسلم أمرنا إلى العقل والمنطق والوعي الثوري الصحيح ". (81)

كما يوظف محمود درويش بيت المتنبي:

ومن نكد الدنيا على الحرّ أن يرى
عدواً له ما من صداقته بُدُّ

في التعبير عن اضطراره إلى قراءة الأدب العبري، على الرغم من أنه يمجّه ويرفض ما فيه من افتراء وتزييف للعقل الإسرائيلي والعالمي، يقول: " ويا عزيزي أمن نكد الدنيا علينا أن من واجبنا أن نقرأ ما يعيننا في الأدب العبري الحديث، الذي تعيننا حيرته وتخبطه، لنزداد اقتناعاً بأننا ندافع عن قضيه عادلة، وعن هوية وطنية وإنسانية واضحة ". (82)

وأيضاً يتم الاستدعاء لنصوص نثرية يوظفها الكاتب لإبراز فكرته وتعميق دلالتها في النص، يقول درويش: "عزيزي سميح، توقفت طويلاً عند جملة كاتب ياسين" لن تكون هناك أبداً عبودية تكفي جميع البشر " توقفت لأتساءل: أهنالك من الحرية ما يكفي جميع البشر ليشملنا أيضاً ". (83)

وهنا لا يسعى درويش إلى عملية دمج بين النص الغائب المستدعى والنص الأصلي، وإنما يقوم باستحضار الأول ليبنى عليه موقفاً موازياً يكشف عن عمق المفارقة، فكاتب ياسين يؤمن بأن العبودية لا بد أن تنتهي، ولا بد للإنسان من أن يحصل على حريته طالما أن هناك متسعاً للتخلص منها، أي أن الكاتب تهيمن عليه نبرة التفاؤل، حيث إن الإنسان ليس بالضرورة أن يحيا عبداً لأن العبودية لا تكفي جميع البشر . في حين تسيطر على محمود درويش نبرة التشاؤم التي ولدتها الظروف المحيطة بقضيته حين يبحث عن الحرية فيرى أنها قد لا تكفي لأن ينعم بها كغيره من البشر، ومن ثم " فعلياً أن نموت سراً وبلا ضجيج فليس في الحرية ما يكفي جميع البشر ". (84)

ويستحضر سميح القاسم تجربة ابن زريق البغدادي ت. 42هـ، التي تكاد تتطابق مع تجربته في البحث عن الشيء الذي يكفل استمرار الحياة، مع استبدال لبعض المسميات يقول: "ومن كان مثلنا فإنه يدرك لوعة رفيقنا ابن زريق البغدادي. ولئن كان ابن زريق قد استودع الله قمراً له في بغداد، جاداً في طلب الرزق لأطفال ضاق العراق عن كسرة خبزهم، فإنني استودع الله قمراً لي في الرامة، جاداً في طلب وطن ضاقت به الأوطان".⁽⁸⁵⁾ فإذا كان ابن زريق يبحث عن كسرة خبز لأطفال جياح في بغداد، فإن سميح يبحث عن وطن مفقود في الرامة/ مسقط رأسه، وتصبح مأساة الفقد وغياب سر الحياة، هي نقطة الالتقاء التي وحدت بين تجربتيهما، مع فارق في فداحة التجربة لصالح سميح القاسم.

التناص من الموروث الشعبي :

يكاد ينحصر التناص من الموروث الشعبي في الأقوال المأثورة التي تتبع من البيئة الفلسطينية بشكل خاص، وكان استحضار الكاتبين لها يأتي على سبيل التدليل على صحة موقف أو إبراز فكرة، وأحياناً تكون على سبيل الاستطراد أو التكميل. ومن الملاحظ أن الكاتبين قد حافظا على بنية الأقوال المأثورة في معظم الأحيان مثل :

- "الشيء بالشيء يذكر".⁽⁸⁶⁾

- "الكبير حكيم نفسه".⁽⁸⁷⁾

- " لا دخان بدون نار".⁽⁸⁸⁾

- "الصحة تاج على رؤوس الأصحاء لا يراه سوى المرضى".⁽⁸⁹⁾

- "للضرورة أحكام".⁽⁹⁰⁾

- "يا يهودي يابن الكلب شو جابك على بلاد الحرب".⁽⁹¹⁾

وأحياناً أخرى يحدثان تحويراً في النص المستدعى إما بالاستبدال، مثل "الحق بالحق يذكر أو ينكر"⁽⁹²⁾، بدلاً من "الشيء بالشيء يذكر"، "والحبل على الأعناق"⁽⁹³⁾، بدلاً من "الحبل على الجرار". أو بالإضافة مثل: "إن التاريخ يعيد نفسه مرة على شكل مأساة، ومرة على شكل مهزلة".⁽⁹⁴⁾ و"اختلط حابل المفاهيم والقيم بنابلها"⁽⁹⁵⁾، بدلاً من "اختلط الحابل بالنابل".

وفي كل ذلك ما يغني النص، ويغذيه بأبعاد دلالية واجتماعية ووطنية وفكرية. وبعد ... فإن بنية التناص المغروسة بإحكام في جسد النص الحاضر إنما هي تعزيد

لمكوناته التركيبية والدلالية، وتعميق لآفاقه الرؤيوية، وانفتاح له على أعوام متباعدة أو متقاربة من التاريخ الإنساني بكل محتوياته .

ومن خلال توظيف أشكال التناص وآلياته المتنوعة اتضح لنا أن الشعراء/الكاتبين استقيا البنى المتناصّة من مصادر متعددة؛ دينية وأسطورية وتاريخية وأدبية وأقوال مأثورة، وتم توظيفها بطرق متجددة أكسبت النص الحاضر قيمةً جمالية وفلسفية عميقة، ومنحته طاقة تأويلية واسعة الانتشار.

ثالثاً – المجاز:

اللغة هي وسيلة التواصل بين المتحاورين، يتم التواطؤ عليها بين أصحابها حتى تتحقق الفائدة، ويستمر التواصل، وتتكشف خبايا النفس التي تمر داخل الإنسان، فلا تجد لها متنفساً سوى ركوب حصان اللغة، والاندفاع نحو الآخر؛ لتحمله على معاشة الذات والاندماج في عالمها وتجربتها المعيشة.

ولكن هذا الفهم ربما ينسحب على لغة التواصل الإنساني فحسب، أما لغة الإبداع فشأنها مختلف لا تسعى إلى نقل أفكار وكشف رؤى بطريقة ساذجة ومباشرة، وإنما إلى إثارة أحاسيس وعواطف، وتحريك خيال نحو الدخول في مسارب الروح، واستنزاف لكل ما تحمله الكلمة من إحياءات وطاقات دلالية تند عن الإحاطة بها التعبيرات اللغوية المألوفة.

لذلك ينبغي للمبدع أن يصنع لغته الخاصة، وطريقته المتفردة في التعامل مع مفرداتها، وتراكيبها، وصورها، وأخيلتها حتى تتسع لكل الطاقات الإبداعية التي لا تتسع لها اللغة في صورتها المألوفة.

والمجاز بوصفه اختراقاً لغوياً لما هو متعارف عليه، أو مألوف الاستعمال، يعد من أكثر الوسائل الفنية التي يستغلها المبدعون في صياغة لغتهم الفنية، وتشكيلها على نحو فيه طراوة وجدة تستحوذان على عقل المتلقي ووجدانه. "إن ناموس اللغة يسمح بالابتعاد عن القالب الموضوع مما يسمى بالعرف في الاستعمال، فتكون الطاقة الإنشائية متولدة عما توقعه في نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاماً جديداً، فالسمة الإنشائية هي إذن حصيلة المفارقات التي تلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة اللغوية".⁽⁹⁶⁾

وإذا كان الخطاب الشعري يمثل أعلى درجات المجاوزة، والخطاب النثري يقترب من

اللغة النفعية، والاستعمال المأنوس لها، فإننا في كتاب الرسائل أمام لون خاص وطعم خاص من الإبداع الفني، يجعلنا نقف أمام معضلة حقيقة، هل نقيس اللغة فيه بمعيار الشعر أم بمعيار النثر؟ وهل هناك فعلاً، حد فاصل بين الجنسين؟ إن من يتأمل لغة "الرسائل" يشعر بأنه يتعامل مع لغة من نوع مختلف فيها من خصائص الشعر ما يجعلك أقرب إلى عالم الشعر بإحوائه وغموض دلالاته، وفيها في الوقت نفسه من خصائص النثر ما يجعلك أقرب إلى واقع اللغة ووظيفتها. ولا يفسر هذا التداخل الفني بين العالمين - من وجهة نظري - إلا أن الكاتبين ينتميان إلى عالم الشعر بالأصالة، وإلى النثر بالإجابة، ومن ثم تضغط اللغة الشاعرة بمكوناتها على استخداماتهما اللغوية بشكل قوي سواء أكان النص شعراً أم نثراً.

وإذا كان الأسلوب كما يقول "بوفون": "هو الرجل" (97)، فإن الكاتبين لا يمكنهما التوصل من خصائصهما الأسلوبية بأي حال من الأحوال، وأن كتاباتهما النثرية تستمد قوتها وحيويتها وشاعريتها من قوة شخصيتهما وحيويتها الشعرية؛ لأن "الكلمة تكتسب قوتها من الشخصية التي استخدمتها، وكم من عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها". (98)

وبمعاودة النظر في الاستخدامات المجازية في "الرسائل" نجد أن الكاتبين تعمداً كسر ما هو مألوف من أجل أن يثيرا في المتلقي هزة انفعالية، ويبعثا إحياء ولذة شعورية تقرب الأخير من عالمهما الفني، وتمكنهما من نقل رؤيتهما للعالم وللواقع الفلسطيني. فالأدباء إذا رغبوا في صياغة أشكال فنية بعينها" أوغلوها في بعثرة الكلمات، ثم ملمتها في أشكال اعتباطية أخرى، تخلقها النفس المضطربة الضائعة التي أثقلت من المعاناة الحياتية القاسية". (99)

وبهذا فإن الصورة الفنية، والمجاز هو مكونها الأساسي، تعد "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير". (100) وتجسيدا لهذه المعاني، وتلك الرؤى النقدية لطبيعة اللغة الشاعرة، فإننا نقف عند عدد من المجازات اللغوية والصور التي تكتنز بها "الرسائل" فتسمو بشاعريتها، وتوسع من طاقاتها الاستيعابية للتجربة الشعورية. يقول درويش: "سنعلق سيرتنا على السطوح أو نواري الخجل من كُتاب المذكرات بكتابتها في رسائل". (101) يعلن الشاعر/الكاتب منذ البدء، أن طريقة التناول في "الرسائل" تبتعد عن كتابة السير الذاتية،

فإذا كانت تحمل جانباً شخصياً إلى حد كبير، فإن وظيفة الرسائل ليست الوقوف على التجارب الخاصة بقدر ما هي تصوير لتجارب عامة تظل "شهادة على تجربة جيل تألب على نور الأمل وعلى نار الحسرة".⁽¹⁰²⁾ لذلك استغل درويش بنية المجاز في التعبير عن هذه الغاية، بقوله: "سنعلق سيرتنا على السطوح" ففي كلمة "سنعلق" ما يوحي بالسكون والاستكانة لتكون الحركة والاندفاع في اتجاه وصف الحالة الفلسطينية، ويصبح كل تحرك مضاد لذلك إنما يستحق الخجل والملامة.

وينطلق درويش من عالمه الخارجي الذي يضيق بوجوده وبحلمه، ليعود إلى عالم أرحب يمنحه الإحساس بفطرته الأولى، ويصفائها يقول: "وبجتاحني نداء راعف إلى عودة . عودة ما إلى أول الأشياء وإلى أول الأسماء، فكن عودتي"⁽¹⁰³⁾، فداء العودة وهاجسها ينطلق من خلايا الجسم وأوردة الدم ليبقى راعفاً مغذياً لخطوات تندفع نحو الالتحام بوطنه فلسطين أول البدايات وأول الأسماء، ولا يخفى علينا ما توحى به كلمة "راعف" من دلالة على الألم واستنزاف لطعم الحياة.

وفي صورة أخرى يقول: "شيء آخر أستطيعه من أجلي ومن أجلك هو أن أحفر اسمينا على الريح، وأن أنقش الريح على الوطن، وأن أكتب الوطن على لحمي، وأن أنثر لحمي في قصيدة".⁽¹⁰⁴⁾ إن الشاعر / الكاتب يربط بين أشياء متباعدة بل ومتنافرة في الواقع، فالصورة "لا يمكن أن تتولد من التشابه، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى، وأقدر على التأثير، وأغنى بالحقيقة الشعرية"⁽¹⁰⁵⁾، "فالحفر" له ارتباط بالأشياء الحسية اليابسة كالأحجار والأشجار وغيرها، فكيف يكون على ريح لا تُمسك ولا تُضبط، إننا لا يمكن فهم هذه العلاقة بين الحفر والريح إلا في خيال الكاتب، وإصرار النفس على تثبيت وجودها بطريقة لا تُمحي، وإن كان تحقيق هذا الوجود مستحيلاً، بسبب بعد "الأنا" عن الوطن، فليس أمامها سوى الريح التي تحمل صفتي القوة والاختراق لحدود الأشياء.

إن الشاعر يسلب الأشياء خواصها من أجل أن يعيد تشكيلها برويته الخاصة، وبطريقته الخاصة، إنه يكون الأشياء بطريقة أسطورية يستطيع من خلالها أن يجد حلاً لمعضلة إنسانية عجزت البشرية عن حلها، وهي عودة الشعب الفلسطيني إلى أرضه ووطنه. وقد لجأ الشاعر / الكاتب إلى طريقة تراتبية في الانتقال من حالة إلى حالة، ليصل في النهاية إلى حقيقة لا ينازع أحد عليها وهي قصيدته الشعرية؛ فالريح تظل جسم الوطن، والوطن يختزل

في كلمة تكتب على الجسد، والجسد يتحول إلى قصيدة لا يقوى الطغاة على تقييدها أو حرمانها من البقاء والحياة.

فالقصيدة هي "المكان" الذي يتسع لوطن الشاعر بكل مكوناته، وهي الوسيلة التي لا تقهرها دبابات المحتل ولا طائراته، لذلك تظل هذه رؤية سرمدية لدى الشاعر تهيمن على فكره ووجدانه بإلحاح، يقول "نحن نربي كلمات تتمخض عن كلمات نرفعها قلاعاً في مواجهة حصون الأسمنت المرتفعة في شراييننا" . (106)

وإذا كان من المعروف أن العدو الصهيوني يعاني من التغير الديموغرافي في فلسطين، بسبب تزايد نسبة المواليد عند الفلسطينيين وتراجعها عند الإسرائيليين، فإن إستراتيجية الفلسطيني الآمنة في مواجهة المحتل هي التنازل والتكاثر بطريقة متزايدة، وهذا ما استوحاه درويش في رسم صورته المجازية عندما يربي "الكلمات من أجل أن تتكاثر، وتصبح قلاعاً منيعة في مواجهة البطش الإسرائيلي، وتكناثه العسكرية المزروعة قسراً في شرايين الفلسطينيين وكيانهم. ولا شك في أن كلمة "شراييننا" ترمز للوطن الفلسطيني، وتوحي بالأثر السلبي للوجود الإسرائيلي الذي يهدد حياة الفلسطينيين وكيانهم.

وأحياناً يعمد الشاعر إلى تراكم الصور الاستعارية بشكل متوالٍ، يغذيها خيط رفيع من الإحساس الشعوري والنفسي، لتسهم جميعها في تحقيق الناتج الدلالي الذي ينقله الشاعر إلى المتلقين يقول: "أفتش في قلبي الليلة، لألتمس صوف الفراغ الناعم، فأصفق لما فيه من حب يورق ويكسو أغصان الشجر" (107)، يشكو الشاعر من وحشته وغربته، فينقب في قلبه المفعم بالحب والأمل؛ ليتحسس في جوانحه ما يؤنس وحشته ويشبع حاجته، فيفاجأ بما فيه من حب وعشق متجذر يكسو وجه الوطن فيرد إليه الحياة. ولكي يعبر الشاعر عن هذه المعاني الوجدانية، التي تموج في دواخله رسم لنا صوراً استعارية متراكمة تتبض بالحياة والحركة، وتقويض بالإبهاات والدلالات النفسية، "أفتش في قلبي الليلة/ألتمس صوف الفراغ الناعم/ حب يورق/ يكسو أغصان الشجر". فالشاعر يفتش في قلبه عن شيء يفتقده، وكأن القلب عالم غريب عنه، مما يوحي بحالة الانفصام بين الذات وكيانيتها، ولدتها حالة التأزم الشعورية التي تعيشها الذات بعيداً عن معشوقها الوطن.

ومما يعمق من المأساة والشعور بالأسى أن الذات الشاعرة لا تبحث عن أكثر من الإحساس بالفراغ المطبق عليها، ليبزغ من بين هذا الإحساس المفعم باليأس والقنوط، أمل في الحياة، ينبت من شجرة العشق الوطني.

ومما يلاحظ على بنية الصور الشعرية في "الرسائل" أنها لا تقوم في معظم الأحيان على مبدأ المقارنة بين الأشياء المتناظرة، وإنما تقوم على مبدأ التفاعل والتوحد؛ حيث يغوص الكاتب إلى أعماقها، ويوحد بينها، وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة، إلى الحد الذي نقول فيه: إن معظم الصور الخيالية في "الرسائل" تميل إلى التصوير الاستعاري والمجازي أكثر من التصوير التشبيهي، الذي يقوم على المقارنة وتقريب المعاني. يقول سميح القاسم: "بلادنا هي بلادنا، فتمتد ذراع من الموت والفولاذ إلى أقاصي الأرض لتقتنص فلسطيناً يجرؤ على الحلم"⁽¹⁰⁸⁾، يرسم الكاتب صورة للموت الاختبوطي الذي يمتد من أقصى الأرض إلى أقصاها ليقتنص، فجأة، فلسطيناً يجرؤ على الحلم بالوطن. وإذا كانت هذه سمة تلف الواقع الفلسطيني أينما كان، فأينما وجد الموت والقتل كان علامة على هوية البلاد، وبلادنا تبقى بلادنا مهما استفحل الموت والقتل فيها. ولا يخفى على القارئ ما تحمله الصورة الشعرية- هنا- من إحياءات دلالية وشعورية تكشف عن وحشية القاتل، وبراءة المقتول.

وانطلاقاً من هذا الظلم الفاضح، يصور سميح القاسم الواقع الإنساني المتردي بأسلوب ساخر مملوء بالمرارة والأسى، يقول: "أي صيحة تريد من زمن الحناجر المقطوعة بالبلادة، المنخوبة بسرطان اللأبالية؟".⁽¹⁰⁹⁾ يبني الشاعر صورته الاستعارية بإضافة "الزمن" إلى "الحناجر المقطوعة" ليبقى الصمت وعدم القدرة على الاستجابة لنصرة الضعفاء عنواناً للعصر الذي نعيش، ويضاعف الشاعر من هذا الإحساس بذكر آلة القطع (البلادة) التي لم تكن إلا سمة بارزة على التردي والخمول وبرودة الأحاسيس والمشاعر عند إنسان هذا العصر. ثم يكرر هذه المعاني في صورة مجازية أخرى تعمق الإحساس بالمأساة، "المنخوبة بسرطان اللأبالية". ولا شك أن كلمة "سرطان" توحى بدرجة اليأس والإحباط التام من استجابة هؤلاء المتخاذلين.

رابعاً - التكرار:

من الجدير بالذكر أن الإيقاع الصوتي يمثل خاصية من أبرز خصائص القول الشعري، وبه يتميز عن كثير من أنماط القول الإبداعي الأخرى، "إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً"⁽¹¹⁰⁾، ومع إيماننا بأن الإيقاع أو الوزن الشعري وحده لا ينتج شعرية القول، وليس بالوزن وحده يُوجد الشعر، لأن "لغة الشعر تتميز عن لغة النثر بمجموعة من الخصائص التي ترتبط بكلا المستويين [الصوتي والدلالي]"⁽¹¹¹⁾، فإننا نعتقد أن تكثيف النغمة الإيقاعية

في الكلام، أو ظهور مقاطع موزونة بشكل بارز فيه، تقربه أكثر من عالم الشعر، وتمنحه درجة من الانسجام والتوافق الصوتي والدلالي الذي يرتقي بمستوى شعرية.

وإذا كانت طبيعة اللغة بمفرداتها وتركيبها تتطوي على جانب خفي من التناسق الصوتي والإيقاعي، يبحث عن تحقيقه في الكلام حتى المتكلم العادي، فإن الأدباء يحاولون في كتاباتهم النثرية أن يستثمروا هذه الخاصية بشكل مكثف لينأوا بها عن عفوية الأداء، ويشيعوا بين مكوناتها تناغماً صوتياً، يحقق لدى المتلقي درجة كبيرة من الاستمتاع الفني.

ولعل بنية التكرار بمستوياتها: الصوتية والصرفية والمعجمية والتركييبية من أبرز الوسائل الفنية التي يلجأ إليها المبدع من أجل إيجاد التناغم الصوتي والإيقاع في الكلام، و "التكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري" ⁽¹¹²⁾، وإذا كان تكرار ظاهرة ما يفقدها جاذبيتها، ويقلل من عنصر المفاجأة، ومخالفة التوقع التي تُدخل السرور إلى نفس المتلقي، فإن فاعلية التكرار تتضاعف من خلال الجمع بين عناصر المؤالفة والمخالفة في التعبير الأدبي، حيث تعمل الأخيرة على الحد من عملية الرتابة المملة من ناحية، وتمنح العناصر المكررة تميزها ومخالفتها لغيرها من العناصر، ف "النسق المتكرر يتشكل من خلال تميزه من الأنساق الأخرى المستخدمة في نفس التركيب على مساحة زمنية محددة، ثم ينحل ليغيب بعد أن كان حاضراً، وقد يعود بعد مسافة زمنية أخرى، ومن خلال التشكل والانحلال تنشأ فاعلية الخلق الشعري في ثنائية الحضور والغياب". ⁽¹¹³⁾ وهذا ما ينطبق إلى حد كبير على ظاهرة التكرار في "الرسائل" والتي سنكشف عنها في عدة مستويات، أهمها:

التكرار الصوتي :

يعد تكرار الصوت من أكثر أشكال التكرار تردداً في "الرسائل"، وأكثرها تعقيداً، وأقواها دلالة على قدرة المبدع على انتقاء مفرداته المتشاكلة صوتياً - جزئياً أو كلياً -، وتنسيقها على نحو يبرز عناصر التماثل والتخالف فيها، والتي من شأنها أن تنتج النغمة الإيقاعية السائدة في الجمل النحوية أو في فقرات النص.

ومن الجدير بالذكر أننا في رصدنا لظاهرة التكرار الصوتي لا نسعى إلى الوقوف على أي تكرار مهما كانت درجة تردده، وإنما نكتفي بالوقوف عند نماذج من الأصوات التي تتردد بشكل بارز وملحوظ، وتشير إلى مقصدية المبدع في الاختيار والترتيب؛ لأن النقاط التوازني الصوتي يقوم على التقاط البنيات الصوتية الملحوظة، وليس التوقف عند كل تماثل أو

تخالف صوتي⁽¹¹⁴⁾، إذ لا تخلو جملة نحوية، أو جملتان من تكرار بعض الأصوات فيها. ومن خلال تتبعنا للأنساق الصوتية المنكرة في "الرسائل" نلاحظ بروز التناغم الصوتي بشكل لافت في بعض الفقرات، وغيابه في فقرات أخرى، كثيراً ما يغلب عليها الطابع السردى للحدث أو الفكرة.

ومن أشكال التكرار الصوتي البارزة ما يتجلى في قول درويش: "ومن سيحصل على حصة الأسد من هذا الجسد الغنيمة؟ وما هي مكافأة الجريمة؟"⁽¹¹⁵⁾، نلاحظ أن الكاتب أحدث تناغماً صوتياً بين مكونات الجملتين السابقتين من خلال تكرار صوتين صامتين متتابعين في كل منها :

- فالحاء والصاد تكررتا في كلمتي (سيحصل، حصة).
 - والسين والذال تكررتا في كلمتي (أسد، جسد)
 - والميم والتاء المربوطة تكررتا في كلمتي (الغنيمة، الجريمة).
- ومما كُثِف من بروز التناغم الصوتي وانتشاره، تعاضد الوسائل المنتجة لذلك، وهي - إلى جانب تكرار الصوت المفرد - بنية الجناس غير التام في "أسد، جسد"، " الغنيمة، الجريمة"، والمسافات الزمانية المتقاربة بين العناصر المتماثلة، ووقوع بعضها في نهاية الجملة النحوية، حيث يسهم الوقوف عليها في بروز النغمة بشكل لافت.
- وقد يعتمد الكاتب إلى تحقيق إلى تحقيق النغمة الإيقاعية من خلال تكثيف عملية التوازي بين الأصوات المتناظرة في الجملة الواحدة كقول سميح القاسم: "نرسم بحبر الروح سهماً واضحاً..."⁽¹¹⁶⁾، فقد قام الكاتب بعملية توزيع لعدد من الأصوات اللغوية على خمس مفردات لا يجمع بينها جذر لغوي واحد. وعلى الرغم من أن الأصوات المكونة للمفردة اللغوية تتوزع بطريقة اعتباطية، ولا تخضع لعملية الاختيار الفردية، فإن المبدع "يحاول بوعي أو بدونه مقاومة تلك المصادفة، وتحديد تلك الاعتباط نمياً تردد الأصوات الملائمة للمضمون"⁽¹¹⁷⁾، وهو ما يتجلى في التوزيع التالي:

- صوت الراء ثلاث مرات في (نرسم، حبر، الروح).
- صوت الحاء ثلاث مرات في (حبر، روح، واضحاً).
- صوت السين مرتين في (نرسم، سهماً).
- صوت الميم مرتين في (نرسم، سهماً).
- صوت الباء مرتين في (بحبر).

• صوت الواو مرتين في (سهماً، واضحاً).

ومن خلال رصد درجة التكرار وتوزيعها نقف على القدرة التي يتمتع بها المبدع في إنتاج إيقاعاته الداخلية غير الصاخبة .

وأحياناً يكون التكرار الصوتي مقصوراً على نهاية الكلمات، بحيث يصبح الوقوف المؤقت عليها، بفعل عملية القراءة، مساعداً قوياً على إبراز التناغم الصوتي بينها. يقول: "إن الكلمات مهما كبرت، واتسعت، واشتدت لا تتجذب طفلاً من لحم ودم، وأنه لا بد للطفل من أم".⁽¹¹⁸⁾ فالكاتب كرر صوت " التاء " الشديد المهموس في نهاية أربع كلمات متتالية لا يفصل بينها إلا عدد من المفردات التي كسرت حدَّ الرتابة المتتابع ، وبالنظر إلى صفات الأصوات المكررة من حيث الشدة والرخاوة والهمس والجهر، نرى أن الكاتب أحدث تقابلاً بين الصوتين المكررين " التاء " و " الميم " مما عزز من خاصية التوازي والتناغم الصوتي بينهما.

ومن أشكال التوازي الصوتي التي يلجأ إليها الأديب " أن بروز صوت بعينه أو ما يمكن تسميته ببذرة الإخصاب الصوتي في كلمة ما يضغط على ذاكرته، ويجعله يستدعي كلمة أخرى تحتوي على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة المؤلدة لحركة التوازي "⁽¹¹⁹⁾، وهذا ما نلمسه في بنية التكرار الصوتي - هنا - كما في قول سميح القاسم عن ما تقوم به الشرطة الإسرائيلية " كنا مدعوين إلى مهرجان شعري في ساحة القرية.. فأغلقت مداخل القرية، وقرضت على الإسفلت متأهبة لاستقبالنا بالكلبشات المصنوعة بتقنية عالية، وبما يتناسب مع قياسات معاصمنا العصية "⁽¹²⁰⁾ فمما يلاحظ أن صورة " القاف " في كلمة " القرية " كان له الأثر الأكبر في استدعاء كلمات مناظرة تحتوي على نفس الصوت، وهي " أغلقت، القرية، قرضت، استقبلنا، تقنية، مقاسات"، كما أن صوت " السين " في كلمة " يتناسب " استدعى كلمة " مقاسات"، وصوت الصاد في " معاصمنا " استدعى كلمة " العصية"، لينتج من عملية الاستدعاء هذه نوع من الترجيع الصوتي، والتناغم التام الذي يتمتع أذن السامع. وعلى هذا النحو نرى صوت " العين"، والراء " في قوله أيضاً: " إن عنادنا العاقل وجنوننا الواقعي، وإيماننا العلمي أمور لا مرد لها ولا مفر للعالم من التعامل معها، باعتبارها الشكل الأرقى للتنسيق الكامل بين اللاعب الأولمبي، وبين أعضاء جسده المدربة ".⁽¹²¹⁾ حيث إن صوت العين في كلمة " عنادنا " استدعت عدداً من الكلمات التي تشتمل على هذا الصوت، وهي " العاقل، الواقعي، العلمي، العالم، معها، باعتبارها، اللاعب، أعضاء ". كما أن صوت الراء

في "أمور" استدعى كلمتي "مرد"، "مفر"، هكذا يحاول الأديب بقدر الإمكان أن يحدث تناغماً صوتياً بين المفردات اللغوية المستعملة من خلال ترديد بعض الأصوات اللغوية في مواقع مختلفة من بنية الكلمات، ومن الجمل النحوية المكونة للصياغة.

تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة من أبسط أشكال التكرار وأكثرها تردداً في الأعمال الأدبية، يلجأ المبدع إليه في مواضع مختلفة من النص أو في مواضع محددة منه؛ كأن يكون في بداية الجملة أو وسطها أو نهايتها، من أجل أن يحدث تناغماً صوتياً ودلالياً بين أطراف الصياغة اللغوية. يقول درويش: "لا أحد يحلم كما يحلم الآخر، ولا أحد يحلم نيابة عن أحد، ولكن الشعر يحلم بأن يحلم للجميع ونيابة عن الجميع".⁽¹²²⁾ فالكاتب يكرر كلمة "يحلم" خمس مرات في مواقع متباعدة من الجمل النحوية، كما كرر كلمة "أحد" ثلاث مرات، وكلمة "الجميع" مرتين، ولا شك أن حضور كلمة "يحلم" بهذه القوة يشير إلى حالة الحلم التي يعيشها الكاتب، أو يرغب في أن يعيشها، من أجل النزوع إلى عالم يخلصه من عبث الواقع وقسوته.

وقد يعتمد الكاتب في بنية تكرار الكلمة إلى تكرارها بشكل منتظم في بداية كل جملة، بحيث تحاكي في تكرارها القافية الشعرية التي تقع في نهاية الأسطر، وفي هذه الشعرية المتمكنة من قلب الجملة النثرية، تقوم بدايات الفقرات [أو الجمل] بدور القوافي الشعرية بطريقة معكوسة".⁽¹²³⁾ مثال ذلك قول محمود درويش: "يشد علينا الخناق لنعود، كما تركتنا الخيانة الأولى لاجئين، لاجئين كضحايا الكوارث الطبيعية، لاجئين بلا وطن، لاجئين بلا منفى، لاجئين بلا رسالة، لاجئين بلا قضية".⁽¹²⁴⁾

فحضور كلمة "لاجئين" في نهاية الجملة الأولى، وفي بداية خمس جمل متتالية، يشير إلى درجة عالية من التوتر الانفعالي الذي تعيشه الذات بسبب بعدها عن الوطن، وإلى جانب هذه القيمة الدلالية والشعرية نرى أن الكلمة "لاجئين" أحدثت إيقاعاً صاخباً، بتردها مع بداية كل جملة، يوازي ذلك الصخب الانفعالي من ناحية، ويضبط الإيقاع الداخلي للصياغة؛ أي أنه "لا يقل أهمية عن الإيقاع الموسيقي البارز الذي تقوم به القوافي الشعرية".⁽¹²⁵⁾

وأحياناً يكون تكرار الكلمة ليس بصورتها اللغوية الواحدة، وإنما تتكرر بأكثر من صورة يجمعها جذر لغوي واحد، يقول درويش: "نعم يا عزيزي، لن ننسى ولن نغفر،... لا غفران ولا نسيان، نعم يا عزيزي، سننسى ونغفر حين نصبح مؤهلين للمغفرة والنسيان، فالنسيان هو

نعمة المنتصر، والغفران هو رحمة المقتدر، أما الآن فلا غفران ولا نسيان". (126)

كما هو واضح أن الكلمتين المحوريتين في الصياغة هما: "الغفران، والنسيان"، حاول الشاعر بإلحاح أن يكررها في كل جملة من جمل الصياغة بإحدى صورتيهما الفعلية والاسمية، (ننسى، سننسى، النسيان، نغفر، سنغفر، الغفران، المغفرة). ولا شك أن الكاتب افتتح المقطع بالنفي (لن ننسى ولن نغفر)، وختمه أيضاً بالنفي (فلا غفران ولا نسيان) ليؤكد الناتج الدلالي الذي تقود إليه الصياغة، وهو أن الفلسطيني لن ينسى وطنه، ولن يغفر لعدوه جرائمه.

وأحياناً يأخذ التكرار صورة التوكيد اللفظي، بحيث تتوالى المفردات المكررة دون انفصام يقول: "جميع الركاب عائدون عائدون عائدون بأكثر من لغة، بما فيها العبرية عائدون إلى ما ليس لهم، عائدون إلى ما هو لي، عائدون إلى صنوبرتي وسريري، وأنا ممنوع من التفكير بالعودة، وممنوع من الرغبة في العودة". (127) فكلمة "عائدون" تكررت في بداية الفقرة ثلاث مرات متوالية محدثة ترديداً صوتياً أشبه بإيقاع النشيد الذي يتردد في ذاكرتنا الجماعية، ثم ينحل هذا الترديد ليأخذ صورة منفردة مع بداية كل جملة نحوية؛ لتصبح الكلمة ذات انتشار دلالي وصوتي واسع يغطي مجمل المساحة اللغوية.

تكرار الصيغة الصرفية:

ونقصد به تكرار الصيغة الصرفية، بغض النظر عن تشابه الأصوات أو اختلافها، بحيث يؤدي تكرار الصيغة في حد ذاته نغمة إيقاعية متولدة من التشابه في الوزن الصرفي للكلمة، أو من صيغتها الاسمية أو الفعلية. منه قول سميح القاسم: "من حقهم علينا ومن واجبنا إزاءهم أن نصارحهم بحبنا لهم، وبامتناننا لحنكتهم ورحابة صدورهم في زمن انتهاك الحرمة، وامتهان الحنكة، وسقوط الخيل قبل سقوط الفرسان". (128) حيث جاءت عبارة (انتهاك الحرمة) موازية تماماً لعبارة (امتهان الحنكة). وفي هذا التوازي ما يحدث نغمة إيقاعية بارزة داخل الصياغة إلى جانب النغمة المتولدة من تكرار كلمة "سقوط" في نهاية الفقرة .

وأحياناً يأتي التكرار الصرفي بالصيغة الفعلية أو الاسمية؛ كتكرار الفعل المضارع في بداية كل جملة نحوية، كقول سميح القاسم: "لو أن بحيرة طبرية جفَّت إلى قعرها... ولا تسقط الثلوج... وتغور منابع نهر الأردن... فتظهر طحالب مائية... ثم يتأكلها الصدا، ورويداً ورويداً تتحجر... وتجف أدغال القصب، وتذبل الأشجار، وترحل الحيوانات والعصافير... وترتفع الحرارة، ويميل الأخضر إلى الأصفر... وتعلن بلادنا منطقة تصحر محتم، وترتفع

الحرارة لأجدني من جديد بدوياً سعيداً في صحرائه السعيدة".⁽¹²⁹⁾ فالفعل المضارع تكرر بشكل متواتر مع بداية كل جملة؛ ليحدث نوعاً من التوازي النحوي بين الجمل، والذي يترتب عليه تواز إيقاعي بطبيعة الحال.

وقد يتولد التناغم الصوتي من تكرار الصفة النحوية، كقول سميح: "ذلك البيت الذي لا يلج أعتابه بشر سوانا، الضيق الرحب، المعتم المضيء، الدافئ الرطب، البارد الجاف ذلك هو بيتنا الأول والأخير".⁽¹³⁰⁾ فورود الصفات الثنائية بشكل متوالٍ - كما هو واضح - أحدث إيقاعاً نغمياً بين المفردات لا تخطئه الأذن .

التكرار النسقي:

نقصد به تكرار الجملة النحوية أو العبارة بطريقة مماثلة في عدد الكلمات وترتيبها كقول سميح: "شيء آخر أستطيعه من أجلي ومن أجلك، هو أن أحفر اسمينا على الريح، وأن أنقش الريح على الوطن، وأن أكتب الوطن على لحمي، وأن أنثر لحمي في قصيدة"⁽¹³¹⁾، فبالنظر إلى الجمل النحوية ونسقتها المتواتر نجد أنها تتكون من:

"أن المصدرية + الفعل المضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به + حرف جر + اسم مجرور" وقد تكرر هذا النسق ٥ مرات متوالية؛ مما أحدث نغمة إيقاعية بارزة بين الجمل.

وقد يكون التكرار النسقي ممثلاً في تكرار بنية العبارة اللغوية، مع وجود رابط لغوي بينها يتمثل في تكرار مفردة بعينها في كل عبارة، كقول سميح: " السفر بكل مرادفاته ومفرداته، السفر بكل أبعاده ومعانيه، بكل حساسينه وكواسره، بكل يابسته ودموعه، بكل مفارقاته وحقائبه ويُقْجه، السفر علانية، السفر سراً، السفر بالجوازات المزورة، والتاريخ المزور، والعناوين المزورة.. هذا هو محتوانا الشخصي...".⁽¹³²⁾ فعبارة (بكل)+المضاف إليه+المضاف إليه (الضمير)+حرف العطف+الاسم المعطوف+المضاف إليه(الضمير)، تكررت خمس مرات متوالية، وكانت كلمة (بكل) هي الرابط المعجمي المكرر في كل مرة، فهذا النمط من التكرار، وما يناصره من تكرار الكلمة، أحدث إيقاعاً واضحاً بين المركبات الجُمَلِيَّة.

ومن أنماط التكرار النسقي في "الرسائل" ما يسمى عند البلاغيين بـ"العكس والتبديل" وهو أن يقدم في الكلام جزء ثم يؤخر⁽¹³³⁾، أي أن الكاتب يعمد إلى جملة نحوية أو عبارة معينة فيكررها مع عكس أطرافها، لتؤدي دلالة عكسية لما كانت تحمله في السابق. ولا شك

في أن هذا النمط من التكرار يجمع بين تكرار الكلمة؛ حيث تتكرر فيه معظم الكلمات، وتكرار التركيب؛ حيث تتكرر فيه بنية الجملة أو العبارة بنسقتها اللغوي القائم، وذلك نحو قول محمود درويش: "شتاء هو فصل الشاعر، هوية غامضة لبداية النهاية، أو لنهاية البداية، ميلاد من موت، موت من ميلاد، نزول السماء إلى الأرض، صعود الأرض إلى السماء، وانتظار لما يسفر عنه القلب من مرض أو عيد".⁽¹³⁴⁾ أو قول سميح القاسم: "أراد لنا أهلنا سعادة تردع الشقاء، واخترنا لأنفسنا شقاء يبدع السعادة"⁽¹³⁵⁾

هكذا يتجلى لنا أن بنية التكرار بأنماطها وآلياتها المتنوعة تمثل سمة بارزة في بناء لغة "الرسائل"، وتلعب دوراً مهماً في تشكيل الإيقاع الموسيقي الداخلي للكلام، والذي يحدث - بدوره - في نفس المتلقي قدراً كبيراً من التأثير والإمتاع.

الخلاصة

- وبعد.. فإنه من خلال تناولنا لعناصر الشعرية في كتاب "الرسائل"، وتحليل بنياتها المتنوعة، فإنه يمكن إجمال نتائج الدراسة فيما يأتي:
- أن الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم لم تكن لتمثل هموماً فردية، وأشواقاً محمومة بين صديقين، وإنما كانت تمثل الواقع الفلسطيني بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والفكرية.
 - تحمل الرسائل رؤية مشتركة بين الكاتبين، تتمثل في إيمانها الراسخ بتاريخية الحق الفلسطيني، وزيف الحق الإسرائيلي في فلسطين.
 - تبدو المسافة الفاصلة بين لغة الشعر ولغة النثر عند الكاتبين ضيقة، وذلك بفعل تأثرهما بأسلوبهما في الكتابة الشعرية.
 - بيّنت الدراسة من خلال عناصر التقابل (الأنا والآخر، والضحية والجلاذ، والداخل والخارج، واليأس والأمل) قدرة الكاتبين على تبرير مواقفهما، وإبراز معاناة الشعب الفلسطيني بشكل دراماتيكي مؤثر.
 - أن ثنائية (الداخل والخارج) لم تكن لتحمل طابع التقابل الضدي المتنافر، وإنما تشير إلى حتمية التكامل والتواصل بين أبناء الشعب الفلسطيني الذين يجمعهم قاسم مشترك يوحد بينهم.
 - استطاع الكاتبان من خلال بنية التناص، أن يمزجا بين التجربة الفلسطينية المعاصرة،

والتجارب الإنسانية في أزمنتها المختلفة، مما عمق الإحساس بالواقع الفلسطيني المعيش .

- استخدم الكاتبان المجاز والصور الشعرية بشكل لافت، وتعهدا كسر ما هو مألوف، من أجل توسيع مساحة الفضاء الدلالي، وإثارة المتلقي وإمتاعه.
- تعد ظاهرة التكرار (الصوتي، المعجمي، الصرفي، النسخي) من أكثر الوسائل الفنية التي لجأ إليها الكاتبان؛ لتحقيق التناغم الصوتي، والإيقاع الداخلي بين العناصر اللغوية.

الهوامش

- (1) الشعرية، تزفيتان تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، 1990 : 23 .
- (2) قضايا الشعرية ، رومان جاكسون ، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 19 .
- (3) شاعرية الشعر، محمد كمال المدائني، مجلة الشعر، تونس، ع14. 1987 : 47.
- (4) انظر، نظرية اللغة الأدبية ، خوسيه إيفانكوس ، ترجمة حامد أبو أحمد، ط1، مكتبة غريب بالقاهرة، 1992 : 76 .
- (5) مفاهيم الشعرية ، حسن كاظم ، ط1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 1994 : 130.
- (6) بناء لغة الشعر، جون كوهين ، ترجمة د. أحمد درويش، ط1 ، مكتبة الزهراء بالقاهرة ، 1985: 173 .
- (7) شاعرية الشعر : 42 .
- (8) مفاهيم الشعرية : 84 .
- (9) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3 ، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، 1986 : 293 .
- (10) في الشعرية ، كمال أبو ديب ، ط 1 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1987 : 14 .
- (11) انظر، المرجع السابق: 42.
- (12) شعرية الخبر، فريال جبوري غزول، مجلة فصول، م16، ع1، 1997: 192.
- (13) البناء الفني لظاهرة الترسل من خلال الشعر الفلسطيني المعاصر، د. يحيى زكريا الآغا ، <http://elagha.net/info/cv/pic/yehia/dr-yehya-poem-palestine-tawtaa.htm>
- (14) وردت هذه الفقرة في رسالة بعنوان "طائر على حجر"، بعث بها محمود درويش للشاعر سميح القاسم في 5-8-1986، انظر الرسائل، محمود درويش وسميح القاسم، ط1، دار العودة بيروت، 1990 : 74.
- (15) انظر الرسائل: 150.
- (16) السابق: 43.
- (17) البناءات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، ط1 ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، 1987: 227.
- (18) الرسائل: 44.
- (19) السابق: 87.

- (20) السابق: 37.
- (21) السابق: 179.
- (22) السابق: 80.
- (23) السابق: 96.
- (24) السابق: 118.
- (25) السابق: 117.
- (26) السابق: 118.
- (27) السابق: 118.
- (28) السابق: 119.
- (29) السابق: 150.
- (30) السابق: 203.
- (31) السابق: 37.
- (32) السابق: 37.
- (33) السابق: 38.
- (34) السابق: 102.
- (35) السابق: 131.
- (36) السابق: 151.
- (37) السابق: 152.
- (38) انظر الرسائل: 155.
- (39) السابق: 74.
- (40) السابق: 175.
- (41) البنيات الأسلوبية: 235.
- (42) الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغدامي، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1980: 13.
- (43) صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف بالقاهرة، 1984: 23.
- (44) انظر، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، ط1، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1997: 74.
- (45) المرجع السابق: 75.
- (*) انظر الرسائل : 38، 58، 107، 136، 175، 197، 198، 201 وغيرها.
- (46) الرسائل: 198.

- (47) السابق: 175.
- (48) السابق: 58.
- (49) السابق: 201.
- (50) السابق: 175.
- (51) السابق: 178.
- (52) الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د.أنس داود، ط3، دار المعارف بالقاهرة، 1992: 19.
- (53) لغة الشعر العربي، د.عدنان قاسم، ط1، مكتبة الفلاح بالكويت، 1989: 25.
- (54) الرسائل: 53.
- (55) الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د.أحمد شعث، ط1، مكتبة القادسية، خان يونس، 2002: 248.
- (*) طائر خرافي عرفه الأشوريون واليونانيون، يعيش حوالي خمسمائة عام، وكلما أدركه الهرم يحرق نفسه لينبعث من رماده فتياً قوياً، فهو رمز التجدد والانبعاث والخلود.
- (56) الرسائل: 33.
- (57) السابق: 156.
- (58) الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر: 379.
- (59) الرسائل: 37.
- (60) إستراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985: 65.
- (61) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 120.
- (62) الرسائل: 67.
- (63) استدعاء الشخصيات التراثية: 121.
- (64) الرسائل: 46.
- (65) السابق: 46.
- (66) السابق: 73.
- (67) السابق: 117.
- (68) السابق: 202.
- (69) السابق: 178.
- (70) الكتاب المقدس، إنجيل متى، الإصحاح 16 ، فقرة 18.

- (71) آفاق الرؤية الشعرية، د.إبراهيم نمر موسى، ط1، الهيئة العامة للكتاب (سلسلة القراءة للجميع) وزارة الثقافة الفلسطينية، 2005: 129.
- (72) استدعاء الشخصيات التراثية: 138.
- (73) الرسائل: 129.
- (74) السابق: 133.
- (75) السابق: 79.
- (76) الكتاب المقدس، إنجيل متى، الإصحاح 16 ، فقرة 25.
- (77) الرسائل: 38.
- (78) الكتاب المقدس، إنجيل متى، الإصحاح 16 ، فقرة 26.
- (79) أشكال التناص الشعري، د.أحمد مجاهد، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998: 140.
- (80) الرسائل: 170.
- (81) حجم المؤامرة أكبر من الوعي ، سميح القاسم، موقع على الإنترنت، <http://www.rorcoalition.org/nakba48/014.htm>
- (82) الرسائل: 111.
- (83) السابق: 149.
- (84) السابق: 150.
- (85) السابق: 115.
- (86) السابق: 171.
- (87) السابق: 52.
- (88) السابق: 104.
- (89) السابق: 57.
- (90) السابق: 87.
- (91) السابق: 50.
- (92) السابق: 43.
- (93) السابق: 39.
- (94) السابق: 178.
- (95) السابق: 198.
- (96) العدول، مصطفى السعدني ، ط1، منشأة المعارف بالإسكندرية 1990: 77.
- (97) علم اللغة والدراسات الأدبية ، برنند شبلنر، ترجمة د.محمود جاد الرب، ط1، الدار الفنية

- للنشر والتوزيع بالقاهرة ، 1987 : 26.
- (98) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ط8، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1983 : 25.
- (99) لغة الشعر العربي : 54.
- (100) الصورة الفنية ، د. جابر عصفور، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992 : 323.
- (101) الرسائل: 35.
- (102) السابق: 36.
- (103) السابق: 38.
- (104) السابق: 50.
- (105) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ط4، مكتبة الشباب بالقاهرة ، 1995 : 78.
- (106) الرسائل: 53.
- (107) السابق: 131.
- (108) السابق: 187.
- (109) السابق: 146.
- (110) بناء لغة الشعر: 66.
- (111) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ط2، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة، 1992 : 366.
- (112) البنيات الأسلوبية: 30.
- (113) المرجع السابق: 32.
- (114) انظر، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، د. محمد العمري، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990 : 53.
- (115) الرسائل: 65.
- (116) الرسائل: 57.
- (117) سيمياء الشعر القديم، د. محمد مفتاح، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989 : 33.
- (118) الرسائل: 80.
- (119) دراسات في النقد الأدبي الحديث، د. محمد صلاح أبو حميدة، ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية (18)، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 2006 : 59.
- (120) الرسائل: 139.
- (121) السابق: 129.

- (122) السابق: 139.
- (123) شفرات النص، د. صلاح فضل، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1995: 178.
- (124) الرسائل: 65.
- (125) شفرات النص: 178.
- (126) الرسائل: 101.
- (127) السابق: 80.
- (128) السابق: 59.
- (129) السابق: 49.
- (130) السابق: 87.
- (131) السابق: 51.
- (132) السابق: 129.
- (133) انظر، الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين محمد القزويني، قدّم له وبوبه وشرحه د.علي بو ملح، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1991: 297.
- (134) الرسائل: 132.
- (135) السابق: 58.

المصادر والمراجع

أولاً - الكتب:

- (1) إسماعيل، عز الدين (1983) : الأدب وفنونه ، ط8، دار الفكر العربي.
- (2) ايفانكوس، خوسيه (1992) : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد، ط1، مكتبة غريب بالقاهرة.
- (3) تودوروف، تزفيطان (1990) : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر.
- (4) جاكبسون، رومان (1988) : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- (5) أبو حميدة، محمد صلاح (2006) : دراسات في النقد الأدبي الحديث، ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية (18)، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين.
- (6) داود، أنس (1992) : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ط3، دار المعارف

بالقاهرة.

- (7) درويش، محمود والقاسم، سميح (1990) : الرسائل، ط1، دار العودة، بيروت.
- (8) أبو ديب، كمال (1987) : في الشعرية ، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت .
- (9) زايد، علي عشري (1997) : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ط1، دار الفكر العربي بالقاهرة .
- (10) زايد، علي عشري (1995): عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة الشباب بالقاهرة.
- (11) السعدني، مصطفى (1987) : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ط1، منشأة المعارف بالإسكندرية .
- (12) السعدني، مصطفى (1990): العدول ، ط1، منشأة المعارف بالإسكندرية.
- (13) شبلنر، برنر (1987): علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة د.محمود جاد الرب، ط1، الدار الفنية للنشر والتوزيع بالقاهرة.
- (14) شعث، أحمد (2002): الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مكتبة القادسية ، خان يونس.
- (15) عصفور، جابر (1992): الصورة الفنية ، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- (16) العمري، محمد (1990): تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء.
- (17) الغدامي، عبد الله (1980): الخطيئة والتكفير ، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- (18) فضل، صلاح (1995): شفرات النص، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع .
- (19) فضل، صلاح (1992): نظرية البنائية، ط2، مؤسسة مختار لنشر وتوزيع الكتاب بالقاهرة.
- (20) قاسم، عدنان (1989): لغة الشعر العربي ، ط1، مكتبة الفلاح بالكويت .
- (21) القرطاجني، حازم (1986): منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3 ، دار الغرب الإسلامي، بيروت .
- (22) القزويني، جلال الدين محمد (1991): الإيضاح في علوم البلاغة ، قدم له ويوبه وشرحه د.علي بو ملحم، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت .
- (23) كاظم، حسن (1994): مفاهيم الشعرية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- (24) الكتاب المقدس، إنجيل متى، الإصحاح 16.
- (25) كوهين، جون (1985): بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش، ط1 ، مكتبة الزهراء بالقاهرة .

- (26) مجاهد، أحمد(1998): أشكال التناص الشعري ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (27) مفتاح، محمد(1985): إستراتيجية التناص، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- (28) مفتاح، محمد(1989): سيمياء الشعر القديم، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء .
- (29) موسى، إبراهيم نمر(2005): آفاق الرؤية الشعرية ، ط1، الهيئة العامة للكتاب (سلسلة القراءة للجميع) وزارة الثقافة الفلسطينية.

ثانيا - المجلات العلمية:

- (1) حافظ، صبري(1984): التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة ألف بالقاهرة.
- (2) غزول، فريال جبوري(1997): شعرية الخبر ، مجلة فصول م16 ، ع1.
- (3) المدائني، محمد كمال(1987): شاعرية الشعر ، مجلة الشعر، تونس، ع14.

ثالثا - موقع الإنترنت:

- (1) الآغا ، زكريا،(بدون): البناء الفني لظاهرة الترسل من خلال الشعر الفلسطيني المعاصر ،
<http://elagha.net/info/cv/pic/yehia/dr-yehya-poem-palestine-tawtaa.htm>
- (2) القاسم، سميح،(بدون): حجم المؤامرة أكبر من الوعي.
- (3) <http://www.rorcoalition.org/nakba48/014.htm>