بين محمود درويش و محمد الثّبيتي
"الآن... في المَنْفى" و"قرين" نموذجاً

مقاربة نصيّة

د.محمّد سليمان السّعوديّ
مجمع اللغة العربية الأردني

ملخّص:
ترمي هذه الدّراسة للوقوف على التّأثر والتأثير في قصيدتين " الآن في المنفى" من ديوان كزهر اللوز أو أبعد لمحمود درويش، وقصيدة " قرين" من ديوان موقف الرمال لمحمد الثبيتيّ، وقد تناولت الدراسة صورة القمر، والتناص مع قصة يوسف عليه السلام، وحركة الضمائر وأثرها على المعنى، ثم الإيقاع والقافية. وخلصت الدراسة أن ثمة علاقة بين القصيدتين من خلال التّشابه والتقارب الذي ظهر بينهما، من حيث الرّؤية والتّشكيل.
الكلمات الدّالة: التناص، رمزية القمر، حركة الضمائر، الإيقاع، الموسيقى.

between Darwish and Al Thubaiti

" In Exile Now" and "Consort"

A Case Study

Dr.Mohammad sulieman al_sauodi

The study explores the similarities between Mahmoud's Darwish's" In Exile Now" from his collection of poems entitled *Like Almond Blossom*and Mohammed AlThubaiti's "Consort" from his collection of poems entitled *Sand Park*. The study discussed imageries of the moon,intertextuality with the story of Prophet Joseph peace be upon him,diacritics of pronouns, rhymes and rhythms in both poems. The study finds a similarity between the two poems in both vision and form.

Keywords:

Intertextuality, Imagewry of the moon, Diacritics of Pronouns, Rhythm.

مقدّمة:

تشكّل الدراسات البينيّة بين الشعراء المعاصرين أهمية كبيرة في البحث عن العناصر الجديدة المشكّلة لحركة الشعر المعاصر، ويُعدُّ محمود درويش[1] ومحمّد الثّبيتي[2] من الشعراء الذين تبنّوا موقفاً من الإنسان والكون، وإن كان درويش أسبق تجربة وأكثر شيوعاً بين القرّاء لاعتبارات كثيرة أعظمها ارتباط شعره بقضية الأمة فلسطين، إلا أن المتأمّل في تجربة الثبيتي[3] يجد أنها لم تقل عمقاً وأهمية عن تجربة درويش وإن كان من الجيل اللاحق له؛ فقد أظهرت القراءة الأولى توافقاً يحتاج لجهود بحثية كبيرة بين تجربتيهما، فجاءت هذه الدراسة لتكون فاتحة خير في الدرس العلميّ الذي يؤمن بالتأثّر؛ ولذا باشرتْ في الوقوف على قصيدتين من دواوينهما، قصيدة "الآن في المنفى" من ديوان كزهر اللوز أو أبعد لمحمود درويش، وقصيدة "قرين" من ديوان موقف الرمال لمحمد الثبيتيّ، إذ تلتقيان في مواقف كثيرة ستشير إليها الدراسة في حينه،وما كان لها أن تتوصل لهاتين القصيدتين لولا المراجعات الدائمة لتجربتيهما، وما لحظته من تعالق بينهما.ولم يكن من مسؤوليتها الأولى تقديم شاعر على آخر، إنما الكشف عن جوانب الإبداع وما قد يحدث من أثر تجربة في أخرى من خلال الفكر وتعالق الأساليب الشعرية،وهذا ما ردّه أحد النقاد ذات مرّة إلى "مستويات متفاوتةٍ أوّلُها الشّهرةُ، وثانيها القدرةُ على فَهْمِ الشّاعر (نسبياً)، وثالثُها القدرةُ على استثمار كلِّ هذا وذاك وتحويله إلى شعرٍ أصيلٍ ينطقُ باسم الشّاعر المُتَأثّر"[4].

وقد جعلت الدراسة محاورها في: صورة القمر بين الشاعرين، قصة يوسف عليه السلام، وحركة الضمائر في تقديم المعنى، وبين الإيقاع والقافية. ومنعاً للتداخل والالتباس وقُرباً من الاختصار، فستشير لمحمود درويش بـ" درويش" وللشاعر محمد الثبيتيّ بـ" الثبيتيّ". ولم تعثر على قراءة بين تجربتي الشاعرين في حدود البحث والتقصيّ ، راجياً أن تكون هذه الدراسة إثارة للمتلقي للبحث عن خيوط التّلاقي والافتراق بينهما في موضوعات جديدة، سائلاً من المولى التّوفيق والسّداد.

صورة القمر بين الشاعرين:

لا شك أنّ لغة الشعر "ليست إشارية توصيلية بقدر ما هي شعرية"[5]، وقد عاد درويش إلى "الأسلوب الرمزي من أجل تنشيط ذاته، وتفريغ كل مكبوتاته في مخزونه اللغوي الرامز الذي يعد بمثابة الوسيلة التي تعيد إليه توازنه النفسيّ، وتريحه من ضغوطاته النفسيّة"[6]، ولعلّ صورة القمر في شعر درويش من الصور التي أخذت بعداً شعريّاً جديداً نفر فيه عن جماليته وشوق الشعراء للقائه حينما يعادل المحبوبة، وكذلك في هذه القصيدة التي أصبح رمزَ شؤمٍ ونفورٍ:

---

[1] محمّد عواض الثبيتيّ، شاعر من المملكة العربية السعودية، ولد في منطقة الطائف عام 1952، حصل على بكالوريوس في علم الاجتماع، عمل في التعليم، صدر له من الدواوين: عاشقة الزمن الوردي1982، تهجيت حلما تهجيت وهماً1984، التضاريس1986، موقف الرمال موقف الجناس، فاز بجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري عام 2000م. (الموسوعة العالميّة للشّعر العربيّ).للاستزادة مجلي، عبد الناصر، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005. ص617، 618.

[2] مؤسسة محمود درويش على الشابكة:http://www.darwishfoundation.org/atemplate.php?id=270

[3] من آخر الدراسات الجادة حول تجربة الثبيتيّ دراسة بعنوان"**محمد الثبيتي شاعراً**، جامعة مؤتة، الأردن، رسالة دكتوراه، مقدمة من الطالب زيد ديبان الشمري 2014، لكنّه لم يعرض لموضوع الدراسة.

[4] شاهين، محمد، **ت.س. إليوت وأثره في الشعر العربي الحديث "السياب – صلاح عبد الصبور- محمود درويش**، دراسة مقارنة، ط1، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص87.

[5] فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، العدد 164، آب1992، ص136.

[6] عيد، رجاء، **لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985، ص82.

قَمَرٌ فضوليٌّ على الأطلال,
يضحك كالغبيّ
فلا تصدّقْ أنه يدنو لكي يستقبلَكْ
هُوَ، في وظيفته القديمةِ، مثل آذار
الجديدِ ... أعادَ للأشجار أسماءَ الحنينِ
وأَهملكْ[1]

واختار هنا شهراً سابقاً للربيع (آذار)، يمتلك مقدمات الاخضرار كلها، فتنتظره الحقول إلا أنه أهملك؛بمعنى أن صورة القمر جاءت سلبية وكذلك صورة آذار انتهت بسلب:

في حين قال الثبيتي:
لِي ولَكْ
نَجْمَتَانِ وبُرْجَانِ فِي شُرُفَاتِ الفَلَكْ
ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ
سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْساً تَهَاوتْ
وبَدْراً هَلَكْ[2]

إنّ المشهد الأول الذي يتقاطع في هاتين المقطوعتين هو مشهد القمر الذي ورد عند درويش بلفظة صريحة (القمر)، بينما وردت لفظة (بدر) عند الثبيتي، وتدلّل في المعهود لدينا على حالة اكتمال القمر...هذا في الصورة الأولى المشكلة للنّصين، غير أن درويش يشكّك في القمر وسلوكه، فقد جعله فضولياً على الأطلال، ووصفه بالغباء (يضحك كالغبي)، بمعنى أنه ليس مدركاً لحركة الزمن حوله، وليس عالماً بحركة الأشياء كذلك، ولهذا كلّه فقد أخرجه درويش من دائرة البراءة حينما ختم مشهده (وأهملك)، وهذه الصورة تذكرنا بموقف درويش من القمر بصورة عامة فلم يكن متوائما معه منذ بزوغ فجر إبداعه، فقد قال في مجموعة شعرية أخرى:

كان القمر
كعهده - منذ ولدنا - باردا
الحزن في جبينه مرقرق...
روافدا ...روافدا
قرب سياج قرية
خر حزينا
شاردا[3].

بينما كان لدى الثبيتي نوع من التشارك بينه وبين (البدر)، فالحركة واضحة بينه وبين

[1] درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص18،17.
[2] الثبيتي، **الأعمال الكاملة**، ص37.
[3] درويش،محمود،**الأعمال الكاملة**،ج1، دار العودة، بيروت، 1989، ص14.

القرين في الجمع بين الأشياء، فلها: نجمان، برجان، مطر واحد، شمس واحدة وبدر واحد، أي أنّ ثمة انسجاماً بين روحه وروح قرينه (النصف الآخر)، بمعنى لهما مصير واحد، ونهاية واحدة، إلا أنّ هذا لم يكتمل فقد هلك البدر وارتسمت صورة السلبية على المشهد؛ وبهذا اتفق الثبيتي مع درويش: سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْساً تَهَاوتْ
وبَدْراً هَلَكْ[1]

قصّة يوسف عليه السّلام[2]:

لدينا في النصين مقطوعتان، كأنهما تشكلتا في زمن واحد، ومكان واحد، مع إيمان الباحث بأن المقطوعتين تقدمان تجربتين مختلفتين إلّا أنّهما متوافقتان، حوار مع النفس في المنفى عند درويش بسبب الاحتلال، وحوار فكريّ مع القرين الملازم في غربة الثبيتي داخل مجتمعه، يقول درويش:

قُلْ للحياةِ، كما يليقُ بشاعرٍ متمرّسٍ:
سِيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنَّ
وكيدهنَّ. لكلِّ واحدةْ نداءٌ ما خفيٌّ:
هَيْتَ لَكْ / ما أَجملَكْ! [3]

في حين يقول الثبيتي:

فَرَّقَتْنَا النَّوى زَمَناً
ثُمَّ لَمَّتْ شتَاتَ نَوانَا
عَلَى بُقْعَةٍ مِن حَلَكْ
قُلْتَ لِي:
هَيتَ لَكْ
هَيتَ لَكْ
سِرْتُ خَلْفَ خُطَاكَ أجَرِّرُ خَطْو المَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلَكْ[4]

---

[1] الثبيتي، **الأعمال الكاملة**، ص37.

[2] هناك عدد من الدراسات التي تناولت التناص في شعر درويش، إلا أنها لم تقف على هذه القصيدة. ومنها: علي سليمي، رضا كياني، **التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل (دراسة ونقد)**، وهي دراسة ضمن مجلة دراسات في اللغة العربية،ع9، 2012، جامعة سمنان، إيران. أحمد زهير رحاحلة،**تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"**، دراسات، العدد2 ،المجلّد42،2015، عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنية،ابتسام أبو شرار ، **التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش**، رسالة ماجستير, جامعة الخليل , 2007، **(مخطوط).**

[3] درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**،ص،18.

[4] الثبيتي، **الأعمال الكاملة**، ص38.

لا شكّ أن التناص واضح بين النصيين وسورة يوسف عليه السلام، وهو تناص قائم على "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنياتٍ مختلفة"[1]؛ حيث إنّ النّصين لم يكونا عبئاً على النص القرآني، بل كانا متوافقين معه، وإن اختلفت الرسالة؛ ففي سورة يوسف كان الحديث عن امرأة العزيز وقد شُغفت حبّاً بالرسول الكريم يوسف(وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ)[2]، بينما كانت الرؤى مختلفة عند درويش والثبيتي؛ فدرويش يرمي للحياة التي في منظوره قد شارفت على النهاية بكسر كأسها، لكنه تماسّ مع الآية بذكر الإناث الواثقات بسحرهنّ وكيدهنّ، وهي إشارة صريحة لصفتين من صفات زوجة عزيز مصر، ثم أفرد النداء لكل واحدة، وجعلها هيت لك مرة واحدة فقط وكأنّ كل واحدة تقول بمفردها هيت لك، وختمها بـ (ما أجملك) اشتقاق واضح من جمال الرسول الكريم.

غير أنّ الثبيتي اختلف قليلا وإن مارس الدور نفسه من خلال حواره مع قرينه (الآخر)، وكانت ملامسته للغة النص القرآني أكثر بعداً من درويش فلم يشر للمرأة أو شيء من جمالها بل أدمجها في تجربة البعد والنوى الذي جُمع بعد زمن على أرض شديدة السواد، وهي فكرة أطلقت لنا عنان الاجتهاد والبوح؛ هل فكرة السواد هي قتام الحياة اليوم، أم انحصار الفكرة الصحيحة في عقول قلة من البشر تسعى لتعميمها ظنّاً منها أنّها الدرب الوحيد الصحيح، أم هي فكرة الحياة والموت ودروب النهاية المحتومة؟؟!! محاولاً في نصه الفصل بين (هيت لك – ما أجملك)، وهما العبارتان اللتان توافق من خلالهما مع درويش إلّا أنّه باعد بينهما بقصد؛ ليظهر البون الواسع بين رغبة الإنسان في التّحرّر من القيود وحقيقة الواقع الذي يكبل الحرية كلّها، دون أن يبتعد عن بصيص الأمل:

رَدَّدْتُ:

لِلَّهِ مَا أَجْمَلَكْ

وفي هذا كله كان موقفه الشعري ذكيا متجاوزاً الإفادة الساذجة المحصورة في تبني لغة درويش وقافيته إلى البعد قليلا عن النص القرآني وفي الوقت نفسه البعد عن دائرة جذب نص درويش؛ فجاء بنص له استقلاليته وطبعه الذي يُعرف به.

حركة الضمائر في تقديم المعنى:

يبحث المبدع دائماً عن توليفته الخاصّة ليقدم معنى قديماً أو جديداً ولكن بسبكه وطرائقه؛ وهذه التوليفة عادةً ما تظهر مبدعاً على آخر، وكل ما يرجوه أحدهما جملة تقنع المتلقي أو ما عُرِفَ قديماً بـ"ما يحسن عليه السّكوت وتجب به الفائدة للمُخاطب"[3] ولا شكّ أنّ بين القصيدتين اتصالاً غريباً في حركة الضّمائر ويتجلى هذا في استخدام

---

[1] مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التّناص**، ط1، دار التنوير للطباعة، بيروت، 1985، ص121.

[2] **القرآن الكريم، سورة يوسف**: ص 23.

[3] المبرد (285ه،899م)، **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب، القاهرة، بيروت، ط2، 1399هـ، 1979، ص8.

الشّاعرين للضّميرين (أنا وأنت)، فقد بدأت عند الثبيتي بـ (لي ولك)، وانتهت عند درويش بـ(عنّي وعنك)، مع توافق كبير في الرؤى لذاتية الموقف من الحياة والزمن، ووجود تجربة خاصة لكلّ منهما.

تُظهر الضمائر حالة من الحركة في النص الشعري، وعادة ما يتجسد هذا في الالتفات، حيث ينتقل المعنى من طرف إلى طرف، ففي قصيدة الثبيتي منذ البدء يعلن عن تنامٍ بين حركة الضمير(أنا-أنت) من خلال فاتحة نصّه:

لِي ولَكْ
نَجْمَتَانِ وبُرْجَانِ فِي شُرُفَاتِ الفَلَكْ
ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ[1]

والملاحظ أن الضمير المتكلم (أنا) هو صاحب المبادرة (لي)، ثم يأتي المخاطب (أنت) (لك)، ويجري هذا في القصيدة كلها، وما أن يكتمل هذا المشهد الثنائي الذي يوحي بندَّيْن يقفان قبالة بعضهما حتى يلجأ الشاعر من جديد للاتحاد (نحن):

ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ

غير أنه اتحاد غارق في الذاتية بين الروح العابرة في مخيلتها والروح الساكنة التي تتمثل بروح الشاعر الإنسان (الثبيتي)؛ فالقرين ملازم لا شكّ في هذا، لكنّ لديه فضاءً أرحب لمعرفة الأشياء، لأنه من عالم مغاير لعالمنا، ومع هذا يحاول الشاعر هدم الهوة بينه وبين قرينه حينما يقول: ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ. هذا لا يعني أنه يقصد القرين بذاته قدر ما يشير إلى حوار داخلي يبدو بين اثنين في الظاهر إلا أنه واحد في الحقيقة، ويتكرر المشهد نفسه في المقطوعة الثانية والثالثة؛ فقد بدأهافي الثانية بالضمير (نحن) للتشارك الواضح في الهمّ والبعد (فَرَّقَتْنَا، نَوانَا)، ثم بدأ في الفصل بين الروح الواحدة من خلال الضميرين (أنت، أنا)، إلا أنه خالف المقطوعة الأولى في اتجاه حركة الضمير فقد بدأها بـ (أنتَ، أنا)، أي أنه حافظ على الوجود الحقيقيّ الذي يريده في داخله من خلال استكماله للحوار مع استبدال الأدوار:

فَرَّقَتْنَا النَّوى زَمَناً
ثُمَّ لَمَّتْ شتَاتَ نَوانَا
عَلَى بُقْعَةٍ مِن حَلَكْ
قُلْتَ لِي:
هَيتَ لَكْ
هَيتَ لَكْ

[1] الثبيتي، **الأعمال الكاملة**، ص37.

سِرْتُ خَلْفَ خُطَاكَ أجَرِّرُ خَطْو المَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلَكْ[1]

أمـــا في القطوعـــة الثالثـــة فقـــد أعـــاد النســـج الأول في حركـــة الضـــمائر (أنا، أنـــت) المتمـــثلة بـــــ(وقفتُ، وألفيـــتُ، صـــومعتي، ثم مـــنزلكَ)، ولنـــا أنْ نتخيـــل الفـــرق بـــين الصـــومعة والمـــنزل؛ الصـــومعة الـــتي تكتســـب أبعـــاد الهجـــر والوحـــدة والمـــنزل الذي يكـــون فيـــه الدعـــة والراحـــة، إنـــه يعالج هنا القلق الذي يواجهه بسبب حركة الأيام:

فِي الصَّبَاحِ
وقَفْتُ مَلِيّاً
فَأَلْفَيتُ صَومَعَتِي مَنْزِلَكْ[2]

بيـــنما كانـــت حركـــة الضـــمائر في تجربـــة درويـــش تبـــدأ بالضـــمير (أنـــت) بصـــورة فريـــدة مـــن خـــلال بـــوح الشـــاعر لنفســـه (الآن في المنفـــى)؛ بمعـــنى الآن أنـــتَ في المنفـــى، ولعـــلّ الأســـطر الآتيـــة له تبرهن عن هذا (لك، فافرح، ما استطعتَ، إليك، وأجّلك):

الآن، في المنفى ... نَعَم في البيتِ،
في السِّتينَ من عُمْرٍ سريعٍ
يُوقدون الشَّمعَ لَكْ
فافرَحْ، بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،
لأنَّ موتاً طائشاً ضلَّ الطريقَ إليك
من فرط الزحام.... وأَجَّلكْ[3]

وامتـــدّت حركـــة الضـــمير(أنت) عـــلى القصـــيدة قبـــل الوصـــول إلى النّهايـــة مـــع دخـــول بســـيط للضـــمير (هـــو) في مشـــهد القمـــر: (قمـــرٌ فضـــوليٌّ عـــلى الأطـــلال يضـــحك كالغـــبي)، إلا أنـــه دخـــول عارض ليساهم في تحقيق الصورة الكلية للمشهد الأخير:

سيري ببطءٍ، يا حياةُ ، لكي أَراك
بِكامل النُقصَان حولي. كم نسيتُكِ في
خضمّكِ باحثاً عنّي وعنكِ. وكُلَّما أدركتُ
سرَاً منك قُلْتِ بقسوةٍ: ما أّجهلَكْ!
قُلْ للغياب: نَقَصتَني
وأَنا حضرتُ ... لأُكْمِلَكْ![4]

والملاحـــظ هنـــا أنّ الخصوصـــية الـــتي أشرت إليهـــا في مقدمـــة دراســـتي لحركـــة الضـــمائر عنـــد درويـــش تتمثـــل باســـتخدامه للضـــمير أنـــتِ (المخاطـــب المؤنـــث) في نهايـــة قصـــيدته؛ وهنـــا تحـــوّل في رؤيتـــه بأنـــه ذكـــر الحيـــاة علنـــاً؛ ولذلك كان موقفـــه منهـــا أكـــثر مجابهـــة مـــن الثبيـــتي، غـــير

---

[1] الثبيتي، **الأعمال الكاملة**، ص37. .
[2] نفسه، ص39.
[3] درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص17.
[4] نفسه، ص18،19.

أنه أبقى على العلاقة الجدلية بينه وبينها من خلال الغياب:

قُلْ للغياب: تَقَصتني

وأنا حضرتُ ... لأكملَكْ!

وتحليل الضّمائر فيه كالآتي:

قل: أنت نقصتني: أنا

وأنا: أنا لأكملَكْ!: أنت



وتجدر الإشارة هنا أنّ الثبيتي كان متلقياً واعياً في تناول الضمائر وإخراجها من دائرة العبء النفسيّ، والتعامل معها على أساس أنها طرف كبير في الانتاج النّصيّ، كما يراها درويش في تجربته، بحيث أصبح لدينا مفهوم جديد للضمائر في الشعر المعاصر، وقدرتها في المساهمة على تشكيل النصوص.

بين الإيقاع والقافية:

عُنِيتْ الدّراسات الحديثة بالإيقاع وتعالقه بالقافية فقد رأى فيه أحد النقاد أنه "التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستخدمة ذاتها"[1]، فيما يراه آخر "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[2]، ونحن ننظر للقصيدتين هنا بمنظار التّخيّل وليس بمدى صدق إحداهما أوكذب الأخرى كما قال القرطاجنيّ[3]، ولذلك يبدو أن هذه الشاعرية المتخيلة غُلِّفت بقافية هي الملمح الأشد تأثيراً في نفسية المتلقي في القصيدتين، وهذا جعل الدراسة تدور في فلك الوزن والقافية بصورة متفحّصة إلا أنّ النتيجة خرجتْ بأنّ القصيدتين تنتميان لبحرين مختلفين، فقصيدة درويش جاءت على البحر الكامل:

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ ** مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

في حين كان البحر المتدارك ملهم الثبيتي:

فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن

وبين البحرين بون واسع حيث إن البحر الكامل أكثر البحور اكتمالاً، بينما المتدارك من البحور المهمّشة في الشعر القديم واختُلف في اسمه كثيراً إلا أنه أصبح من البحور المهمة في شعر التفعيلة. وما يهمّنا هنا هو أنّ القصيدتين على قافية واحدة هي الكاف الساكنة، ولعل الوقع الموسيقي للقافية عند سماع النص هو أعظم أثراً على المتلقي من معرفة البحر الشّعريّ أو معرفة زحافاته وعلله خاصة في الشعر الحديث، وكما يقول أحد النقاد فإنّ "الموسيقى تثير الانفعالات الداخلية لتظهر لدينا شعر الموسيقى أو شعر الرسم"[4]، ولعل من يقف عند القافية في القصيدتين يجدها كافية ساكنة سُبقتْ بحرف الّلام المفتوح، وهذا أول ملمح للتشابه، ثمّ إنّ عدد كلمات القافية متقارب؛ فقد وردتْ

---

(1) إسماعيل، عزّالدين، **الأسس الجمالية في النقد العربيّ**، دار الفكر العربي، 1974، ص376.

(2) أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث**، دار العلم، ط2، بيروت، 1981، ص 230.

(3) القرطاجني، أبو حسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تق: محمد الحبيب بن خوجة، ط3، دار الغرب الإسلامية، 1983،ص6.

(4) كوين، جون، **النظرية الشعرية، بناء لغةالشعر اللغة العليا**، تر: أحمد درويش،دار غريب القاهرة،2000، ص29.

تسع كلمات عند الثبيتي، وثماني كلمات عند درويش، في حين كانت نسبة الفعل منها متعاكسة؛ فقد جاءت على صورة الفعل عند درويش خمس مرّات: (أجّلك، يستقبلك، وأهمَلكْ، ويحملكْ،لأُكمِلَكْ)، بينما وقف عددها عند أربعٍ في نص الثبيتي: (بَلَّلَكْ، هَلَكْ، سَلَكْ، أَسْأَلَكْ). أما إذا أردنا أن نبحث في حركة الفعل بين القصيدتين من خلال القافية نجد أنّ درويشاً مال إلى المضارع بصورة واضحة (يستقبلك، يحملكْ،لأُكمِلَكْ)، ، واستخدم أفعالاً تنمّ عن سلبية في الاستخدام الفعليّ؛ ولذا ركّز على الفعل (يستقبلك) ولكن ليس بما فيه من حفاوة وإكرام، بل بما يحمله من التخلي أو الحيادية، وهي صورة القمر السلبية التي لم يتركها درويش منذ بداياته.. وللفعل (يحملك) دلالة سلبية أخرى تكمن في الغد المجهول، فحتى لو بحثت فيه عن المساواة في المعاملة أو التنازل كما هو معهود لن تجد ذلك:

في الستين لن تجد الغد الباقي
لتحمله على كتف النشيد...ويحملك

وكذلك هي الحال نفسها في الفعل (لأُكمِلَكْ) حيثُ غطّى نقصاً غريباً أحدثه الغياب بكل ما لديه من أدوات بتحالفه مع الزمن:

قُلْ للغياب: نَقَصتني
وأنا حضرتُ ... لأُكمِلَكْ!

هذا من زاوية الفعل المضارع الأكثر وجوداً في حركة القافية، أما حركة الفعل الماضي فقد جاءت على صورة فعلين يحملان الرؤى السّلبيّة نفسها: (أجّلك، أهملك).. ولا أعني السّلبيّة بمعنى الضّد، إنّما التّردد في الحديث عن المجهول (الموت). ويقترب الثبيتي من ذلك كثيراً فقد عُني بالزّمن الماضي في قافيته خلا واحدة (أَسْأَلَكْ) جاءت مضارعةً: (بَلَّلَكْ، هَلَكْ، سَلَكْ)، ففي الأولى مساواة بين الطرفين:

ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ[1]

في حين انزاح لسلبية المعنى كما فعل درويش حينما فرّغ البدر المضيء الذي تغنّتْ بها الشعراء من إيجابيته ووسمه بالهلاك:

سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْساً تهَاوتْ
وبَدْراً هَلَكْ[2].

وحتى اللفظة (سلكْ) التي تدلّل على الانفراج لم تعُد كذلك في سياقها الحالي، فالطريق لم يعد الطريق، فقد تجلّت صورة الضياع من خلال حمّى الرّمال:

وكَلاَنَا تَغَشَّتْهُ حُمَّى الرِّمَالِ

(1) الثبيتي،الأعمالالكاملة،ص37.
(2) نفسه، ص37.

فَلَمْ يَدْرِ أَيَّ رِيَاحٍ تَلَقَّى
وأَيَّ طَرِيقٍ سَلَكْ.

ومضى- في الوجوم الغريب أثناء المسير للمجهول حاملا معه التردد نفسه من خلال حركة الفعل المضارع لَمْ (أَسْأَلَكْ) التي تدلل في معناها على الماضي أيضاً:

سِرْتُ خَلْفَ خُطَاكَ أجَرِّرُ خَطْو المَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلَكْ.

لقد ربط نفسه بالمساكين الذين تتكرّر مأساتهم في كل عصر؛ ولذلك اتّكأ على الفعل المضارع المجزوم الذي نفى عن نفسه السؤال ليكون دائما في ركب المعذبين الصابرين، والمدقق في القافية المستخدمة يجدها عند درويش أكثر سلالة ورفعة وإن كان الثبيتي أتقن هذا أيضا بصورة لافتة.

الخاتمة:

وبعد، فقد توصّلت الدّراسة إلى مجموعة من النتائج والتوصيات أجملها بالآتي:

1. لم ترم الدراسة إلى تفضيل شاعر على آخر، إنما أرادت أن تبرز نقاط التوافق والاختلاف من خلال أثر درويش في تجربة الثبيتي.
2. يعدّ الشاعر الثبيتي من الشعراء العرب الذين يمتلكون تجربة شعرية مكتملة، إلا أنّ الدراسات حول تجربته لم تكن في معظمها بمستوى الدراسات حول تجربة درويش عدداً وعمقاً.
3. ثمّة تلاق بين درويش والثبيتي في كثير من المواقف رغم أن القصيدتين ليستا من القصائد الطويلة عند الشاعرين.
4. كان تلقي الثبيتي لتجربة درويش مع القمر واعياً فقد توافقا في استحضار صورة القمر/ البدر في قصيدتيهما غير أنّ مواقفهما اختلفت منه؛ فقد أوثقه درويش بالسلبية المطلقة (يضحك كالغبي) والمكر المطبق (وأهملك)، بينما كان لدى الثبيتي نوعٌ من التشارك بينه وبين (البدر)، فالحركة واضحة بينه وبين القرين في الجمع بين الأشياء، فلهما: نجمان، برجان، مطر واحد، شمس واحدة وبدر واحد.
5. أثّر درويش في حركة التناص عند الثبيتيّ، فقصة يوسف عليه السلام مع زوجة عزيز مصر كانت محور اللقاء بينهما، إلا أنّهما تباينا في استلهامها من خلال تركيز درويش على تجاوز الشوط الأخير من الحياة، في حين ركّز الثبيتي على الرغبة والحقيقة؛ رغبة التحرّر الفكريّ، ومصادرة الحقيقة والواقع المعيش.
6. انسجم الثبيتي مع درويش في استحضار الضميرين (أنا وأنت)، فقد بدئت عنده بـ (لي ولك)، وانتهت عند درويش بـ(عنّي وعنك)؛ وكان لحركتهما دور كبير في

انتقال المعنى وتداوله في القصيدة الواحدة، وإن ختم بسلبيّته الخارجة عن إرداته (بدر هلك).

7. علا صوت القافية في القصيدتيين أكثر من أي نمط إيقاع آخر، فالقافية كافيّة ساكنة في القصيدتين، ولعلّ تلقي الثبيتي كان هنا واضحاً بصورة أظهرت التقارب النصيّ بينهما حتى أنه اقترب من درويش في في عدد كلمات القافية المستخدمة، حيث بلغت تسعاً في حين وردت ثماني مرات عند درويش. بينما تنوّعَ الوزنُ الشّعريُّ في القصيدتين، فقد جاءت قصيدة درويش على البحر الكامل بينما اعتمدت قصيدة الثبيتي على البحر المتقارب.
8. ثمّة ملامح شعرية وفنية كثيرة بين التجربتين تحتاج نظرات ثاقبة وتتبّعاً للوقوف على مدى إفادة الثبيتي من تجربة درويش، وثمّة ظواهرُ موضوعاتية وفنّية في تجربة الثّبيتيّ لم تدرس تحتاج إلى دراسات متأنية عميقة، ومن مثل هذه الظواهر: الاغتراب، الصّورة، التّناص، الإيقاع، المُفارقة خاصّة أنه لم تلقَ الاهتمام اللازم من النقاد حتى الآن.