الفصلُ الثالثُ

البنيةُ التناصيةُ في قصيدةِ الإبيجراما

١- مهاد : حول مفهوم التناص

٢- التناص الدينى

* القرآن الكريم

* الكتاب المقدس

* الحديث النبوى

٣- التناص الأسطورى

٤- التناص الشعرى .

الفصل الثالث

١ / ١ مهاد : التناص : *Intertextuality*

يبدو أن مفهوم التناص في النقد الأدبى الحديث الأوروبى / العربى، من المفاهيم التي طرحت بقوة إبان النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديداً عندما طرحت الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا هذا المصطلح في مجلتي"تيل كيل" *"Tel – Quel"* وكريتيك"*que*" ثم قامت بنشر مجموعة من البحوث في كتابيها " السيميوطيقا " ونص " الرواية"(١) ويشير رولان بارت إلى أن: " ((التناص)) *L'intertextuel* هو الذى يجد نفسه فيه كل نص ليس إلا تناصياً لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بأى أصل للنص البحث عن " ينابيع " عمل ما أو" عما أثر فيه " هو استجابة لأسطورة النسب فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة، عديمة السمة ومع ذلك فهى مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوسين"(٢).

فالتناص إذن في أبسط مفاهيمه هو تداخل النصوص بعضها البعض، وتشابكها بحيث تسهم هذه النصوص المستدعاة في عملية إقامة النص الشعرى / النثرى على حد سواء، ومن ثمَّ فإن القول بأن التناص " هو حقل إعادة توزيع اللغة، وإن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت، أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتَّحد معه هو واحدة

---

١) انظر : مارك أنجينو : التناص ، مقال فى : أصول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة وتقديم ، أحمد المدينى ، بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٧ – صـ ١٠٢ ، وانظر :

Laurent Jenny, The stragetegy of form, in french literary theory today, edited by tzvetan to dorov, trans, by R. Carten combridge unir. Press, 1982 P. 39 Also sel, Intertextuality, the eroies and practices, edited with introduction by, machad worton and judith still, manch ester univ, press, 1990, P.1.

(٢) رولان بارت : من العمل إلى النص : ترجمة محمد خير البقاعى ، مقال ضمن كتاب دراسات فى النص والتناصية ، مركز الإنماء الحضارى ، سوريا ، صـ ١٦ ، ٢٠٠٤ .

من سبل ذلك التفكك والإنبناء: كلُّ نص هو تناصٌ، والنصوص تترءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة وتعرض في النص قطع مدوّنات، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذٌ من الكلام الاجتماعى .. إلخ؛ لأن الكلام موجود قبل النص وحوله .

فالتناصية، قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير؛ فالتناص مجال عام للصِّيغ المجهولة ، التي يندر معرفة أصلها ؛ استجلابات لا شعورية عفْوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصوَّر التناص هو الذى يعطى أصوليا ، نظرية النص جانبها الاجتماعى "(١) . والذى لا شك فيه أن التناص في مفهومنا النقدى يرجع إلى احتمال قوى في وجود وشائج مباشرة بين النصوص السابقة واللاحقة أو بمعنى آخر بين الكلام سالفه وحاضره ، ويشير الناقد الفرنسى رولان بارت إلى أن الكلام كله : "سالفه وحاضره ، يصبُّ في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة ، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طريق متشعبة – صورةٌ تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج "(٢) صحيح أن التناص له دوره الفاعل في عملية إثراء النص من الناحية الدلالية والمعرفية هذا من ناحية أما الأخرى : فهى القيمة الجمالية التي يبعثها التناص في داخل النص الشعرى " المنتج "؛ لأن الإنتاجية توحى بشكل أو بآخر إلى القيمة الحقيقية وراء هذا النص الذي يستدعي مقولات السابقين/ اللاحقين بصورة ضمنية، ويشير الدكتور صبرى حافظ إلى " أن التناص هو الذى يَهَبُ النص: قيمته ومعناه . ليس فقط؛ لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشارى ويَهَبُ إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن

(١) السابق : صـ ٣٨ .
(٢) السابق : صـ ٣٩ .

أيضاً؛لأنه هو الذى يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصاماً واستجلاب أفق للتلقى نتعامل به معه. وما يلبث هذا النص أن يشبع بعض هذه التوقعات"(١). ومن بين الدراسات(٢) التي اهتمت بنظرية التناص اهتماماً شديداً دراسة فاطمة قنديل التي جاءت بعنوان التناص في شعر شعراء السبعينيات ، وقدمت فصلاً تنظيرياً حول مفهوم المصطلح وإشكالاته وقضاياه وأهم أهدافه ، ومن ثمَّ فقد أشارت فاطمة قنديل إلى أنه " يبدو مصطلح التناص واحداً من تلك المصطلحات التي تعرضت – ولا تزال – للتحولات وتعدد التعريفات والسياقات والانتقادات ، مما يجعل دارس التناص أمام إشكالية تحديد هذا المصطلح المراوغ الذى لا يتحدد مفهومه (اته) إلا إذا أخذنا في الاعتبار السياقات المختلفة التي أفرزت هذا المصطلح وتشعب دلالاته حسبها ولعل أبسط مفاهيم التناص أنه يعنى تلك العلاقات التي تنشأ بين نص أدبى وغيره من النصوص، غير أن هذا المفهوم، البسيط إلى حد الاختزال، يشير إلى ظاهرة العلائق بين النصوص أكثر مما يشير إلى مصطلح التناص ، بكل ما يتطلبه المصطلح من دقة ووضوح واكتمال ، فللمصطلح معنى محدد "(٣).

والذى لا شك فيه أن مصطلح التناص متعدد المفاهيم والرؤى ، ومن ثمَّ كان لزاماً على الكاتب أن يحدد لنفسه مفهوماً خاصاً يدور حوله / ينطلق منه ، هذا المفهوم الذى اقتضته طبيعة الدراسة التطبيقية التي نحن بصددها وهى استنطاق مناطق التناص وتتبعها في قصيدة الإبيجراما في الشعر العربى الحديث . وأظن أن أقرب مفاهيم التناص

(١) صبرى حافظ:أفق الخطاب النقدى، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية،دار شرقيات القاهرة،١٩٩٦،صـ ٥٧ – ٥٨

(٢) يرى الكاتب أن هناك بعض الدراسات التي عنيت بمصطلح التناص مثل دراسة الدكتور مجدي توفيق،مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان ، ودراسة الدكتور محمد عبد المطلب "التناص عند عبد القاهر الجرجانى" وكتابه النص المشكل،ودراسة حسن حماد، تداخل النصوص فى الرواية العربية ، ودراسة الدكتور صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ودراسة الدكتور يوسف نوفل.."التناص والتناصية في كتاب استشفاف الشعر .

(٣) فاطمة قنديل:التناص فى شعر شعراء السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة،سلسلة كتابات نقدية،صـ ٢٩ – ٣٠

كما يتبدى للباحث هو أن التناص عبارة عن تفاعل بعض النصوص الشعرية/ النثرية تفاعلاً يقترب من الامتزاج ، ينتج عن هذا الامتزاج والتفاعل نصاً قائماً بذاته له سماته ومعاييره الفنية والدلالية واللغوية ، هذا النص الذى أسهمت في وجوده مجموعة نصوص سابقة / لاحقة، إحياءً لها من جانب وإثراءً للنص نفسه من جانب آخر. وتعزيزً للتعريف السابق الذى ذهب إليه الكاتب ، نجده متصلاً بتعريف الناقد مارك أنجينو الذى جاء في مقال بعنوان التناصية فيقول : " يندرج مصطلح التناصية عند كريستيفا ١٩٦٦ . في إشكالية " الإنتاجية النصية "(*ديدن Tel - Quel*) في ذلك العصر وأعيدت صياغتها بعد ذلك كـ (عمل للنص) (نسخ للنشاط الأحلامى *Tramarbiet* لعمل الحلم) ولا يتحدد إلا في سبيل أن يدمج كلمة أخرى هى إيديولوجيم *ideologéme* (الذى يمكننا أن نظن بقراءة سريعة كل السرعة أنه قد نسج على نمط موينم ومورفيم وفوينم).

تقول كريستيفا : إنَّ الايديولوجيم هو عينة تركيبية ، تجمع لتنظيم نص معلوم مع المؤديات التي يستوعبها أو يحيل إليها. فالتناصية إذن هي " أنْ يتقاطع في النص مؤدى مأخوذاً من نصوص أخرى ، وإن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل، ويولد تلك الظواهر التي تنتمى إلى بديهيات الكلام انتماءها إلى اختبار جمالية تسميها كريستيفا اعتماداً على باختي "حوارية " وتعددية الأصوات "[(١)]. ومن ثمَّ فإن التناص يمثل إحدى البؤر المركزية في النص الشعرى / النثرى؛ لأن التناص على حد قول صبرى حافظ: " يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة ، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص . كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص

(١) مارك أنجينو:التناصية: ترجمة : محمد خير البقاعى ، ضمن كتاب دراسات فى النص والتناصية ، صـ ٦٠ – ٦١

الذى نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشاري . لكن ازدواج البؤرة هنا هو الذى لا يجعل التناص نوعاً من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادى والمنطقي لثقافة ما وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تجعله احتمالاً ، وإمكانية داخل ثقافة ما والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له"(١).وتحدد جوليا كريستيفا (*Julia Kristeva*) مفهوم النص فتقول : تحدد النص كجهاز عبر لسانى يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلى يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه . فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعنى : أنه ترحال للنصوص وتداخلٌ نصى ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافي ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى "(٢). ويقترب من هذا التعريف،الدكتور صلاح فضل فيشير إلى أن النص " يمثل عملية استبدال من نصوص أخرى؛ أى عملية "تناص " "*Intertextualite*" ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة ، مأخوذة من نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه "(٣).

إن الذى لا شك فيه أن التناص (تداخل النصوص) كان نتيجة للثقافة المتشعبة التي يمتح منها الشعراء أو الأدباء بوجه عام . ومن ثمَّ فقد احتفى شعراء قصيدة الإبيجراما على وجه الخصوص بالتناص احتفاءً خاصاً ، فقد تنوعت مناطق التناص في قصيدة الإبيجراما ، ونلاحظ ذلك من خلال الفعل القرائى/ التلقى للنص نجد استدعاء النص الدينى (القرآن الكريم ، والكتاب المقدس ، والسيرة النبوية الشريفة، والأحاديث النبوية

(١) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى ، صـ ٥٨ ــ ٥٩ .
(٢) جوليا كريستيفا:علم النص، ترجمة فريد الزاهى، ومراجعة:عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ ، صـ ٢٠.
(٣) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ع (١٦٤) الكويت ، ١٩٩٢ ، صـ ٢٢٩ .

والأساطير، والترث الشعرى، والترث الشعبى (الثقافة الشعبية .. إلخ) وتطرح الدراسة التي نحن بصددها بعض الرؤى الفنية التي تكمن داخل قصيدة الإبيجراما، وذلك من خلال الدراسة التطبيقية.

٢/٢ التناص الدينى :

(١) القرآن الكريم :

يمثل القرآن الكريم نبعاً قوياً، يمتح الشعراء منه استدعاءً لبعض آياته وقصصه وأحداثه وأسلوبه لغوياً، وبلاغياً. وقد تجلى ذلك بصورة كبيرة لدى الشاعر عز الدين إسماعيل فيقول في قصيدة بعنوان " الأمانة " :

كتبت أمس فوق صفحة الرمال أحرفاً من ماء
فغاصت المياه في الرمال
وكنت قد خططتُ فوق صفحة المياه أحرفاً من الرمال
فغاصت الرمال في المياه
لذا أبت أن تحمل الأمانة الجبالَ (١).

من الملاحظ في الإبيجراما السابقة أن الشاعر عز الدين إسماعيل يقوم باستدعاء الآية القرآنية الكريمة من سورة الأحزاب في قول الله عز وجل : " إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولاً "(٢). ومن اللافت أن الشاعر يستمد من هذا الترث العفي (تراثه) نسقاً خاصاً به، يريد من خلاله أن يرسخ لفكرة بعينها وهى الأمانة التي افتقدها البعض في الوقت الراهن،لذا جاء عنوان الإبيجراما مناسباً للنص الذى جاء

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ... دمعة للفرح ، صـ ٤٣ .
(٢) سورة الأحزاب : آية ٧٢ .

وراء/تحت هذا العنوان مما يوحى بأنَّ الشاعر عز الدين إسماعيل يمتح من القرآن الكريم يمتص بعض الآيات القرآنية؛ لتضفي دلالات متعددة يريد الشاعر أن يعبر بها من خلال النص الذى يملكه / يكتبه . ويقول الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان " قناع ":

في الزمن الضنك ومنحوس الأيام
حين تضيق علينا الأرض بما رحبت
وتسوخ بطين البهتان الأقدام
نتقنع بالأسطورة [1] .

يتجلى التناص القرآنى في القصيدة السابقة (الإبيجراما) في قول الشاعر : حين تضيق علينا الأرض بما رحبت " هذا القول الشعرى يستدعى مباشرةً الآية الكريمة في قول الله عز وجل في سورة التوبة: " وَعَلَى ٱلثَّلَٰثَةِ ٱلَّذِينَ خُلِّفُواْ حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتۡ عَلَيۡهِمُ ٱلۡأَرۡضُ بِمَا رَحُبَتۡ وَضَاقَتۡ عَلَيۡهِمۡ أَنفُسُهُمۡ وَظَنُّوٓاْ أَن لَّا مَلۡجَأَ مِنَ ٱللَّهِ إِلَّآ إِلَيۡهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيۡهِمۡ لِيَتُوبُوٓاْۚ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ "[2]. ومن الملاحظ أن الشاعر عز الدين إسماعيل استدعى هذه الآية القرآنية ؛ لأنه يحاول أن يلمس قضية مهمة في واقعنا ألا وهى قضية التقنع/ الزيف ، هذا القناع الذى يرتديه دائماً المزيفون الذين لا ترضيهم الحقيقة / ولا يعجبهم الصدق/ الواقع/ الحياة التي يعيشون فيها فقام الشاعر عز الدين إسماعيل باستدعاء الآية؛ ليسقطها على هذا الواقع الموبوء الذي تعيش فيه الذات الشاعرة ومن ثمَّ فقد امتص النص الشعرى لدى عز الدين إسماعيل الآية القرآنية، وصنع بذلك تناصاً داخلياً بحيث يمتزج النص السابق بالنص اللاحق؛ لنخرج برؤية كلية للنص بصفة عامة ومن الملاحظ أن الشاعر استخدم التناص بصورة عكسية فبدلاً من أن يقول (ضاقت

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ... دمعة للفرح ، صـ ٥٨ .
(٢) سورة التوبة : الآية ١١٨ .

عليهم الأرض)كما جاء في الآية، قلب الفعل من حالته في صورة الماضى إلى صورة المضارع وهذا لا يخلو من دلالة مفادها أن الشاعر يعيش حالة المخاض الأليم المفعم بالضيق والقهر والتقنع والزيف .

ويتجلى النص القرآنى بصورة كبيرة في أعمال الشعراء بصفة عامة ، وشعراء قصيدة الإبيجراما بصفة خاصة؛ " لأن القرآن الكريم مكون أساسى من مكونات الثقافة الإسلامية. ورافد ثرى من روافد الفكر الإنسانى والوجدانى ولا يستطيع مبدع أن يفلت من تأثيره، بل إنَّ اللفظة القرآنية تدل على نفسها بوضوح حيثما توجد"(١) . وقد تجلت ظاهرة التناص القرآنى في إبيجراما ت / لافتات أحمد مطر بصورة واسعة فيقول في إبيجراما بعنوان " إن الإنسان لفي خسر " :

" والعصر ...
إنَّ الإنسان لفي خُسْر "
في هذا العصر
فإذا الصبح تنفس
إذن في الطرقات نباح كلاب القصرْ
قبل آذان الفجر
وانغلقت أبوابُ يتامى ...
وانفتحت أبواب القبرْ ! (٢) .

إن استدعاء النص القرآنى داخل الخطاب الشعرى جاء بصورة واضحة ومباشرة فالشاعر يستدعى قول الله عز وجل : " وَٱلۡعَصۡرِ ۝١ إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ لَفِي خُسۡرٍ ۝٢ إِلَّا ٱلَّذِينَ

(١) سعيد توفيق:" ماهية الشعر؛ قراءات فى شعر حسن طلب"الهيئة العامة لقصور الثقافةع(٣٤)سنة ١٩٩٩، صـ٢١٤
(٢) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ ٦٥ .

ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَتَوَاصَوۡاْ بِٱلۡحَقِّ وَتَوَاصَوۡاْ بِٱلصَّبۡرِ ﴿٣﴾"(١).

ونلاحظ أيضاً استدعاء النص القرآنى داخل النص الشعرى في قول الشاعر: في هذا العصر فإذا الصبح تنفس، فهو يتناص مع قول الله عز وجل في سورة التكوير: " وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ ﴿١٧﴾ وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾ إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٖ كَرِيمٖ ﴿١٩﴾"(٢).إن التعدد التناصى/ داخل النص الشعرى الواحد، يوحى بمدى اتساع ثقافة الشاعر، مما يؤدى إلى تعدد الدلالات النصية للنص الواحد أيضاً، ويشير أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إلى أن "الوعى بالخطاب الشعرى يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه، والتي أصبحت جزءاً من نسيجه. وهذا الوعى يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخى والحس الفنى، والحس الديني، والحس الأسطورى، حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر؛ ذلك أن أكثر المبدعين أصالة مَنْ كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه – في جانب كبير – من خارج ذاته. ولا شك أن الحس الدينى بمخزونه من الخطاب القرآنى والنبوى كان وراء ظاهرة (الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعرى الحديث على وجه العموم بوصف الخطابين القرآنى والنبوى مادة ثرية بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم "(٣).

ونلاحظ في قصيدة الإبيجراما لدى أحمد مطر تنوعاً ملحوظاً في تقنيات التناص فمرة يستخدم الاقتباس النصى، ومرة أخرى الاستدعاء الممزوج بالامتصاص، الإيحاء

(١) سورة العصر: الآية ١- ٣.
(٢) التكوير: آية ١٦ – ١٨.
(٣) محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، صـ ١٥ – ١٦.

الرمزى ، توظيف النص الدينى بشكل واسع داخل ثنايا النص الشعرى . ولا يخلو النص الشعرى المطرى (أحمد مطر) من دلالات متعددة، هذه الدلالات التي تنتج من خلال المفارقات الكثيرة داخل النص الشعرى الواحد . ومن هذه المفارقات، المفارقة الجلية في قوله في السطرين الأخيرين حيث يقول :(قبل آذان الفجر ، وانغلقت أبواب يتامى.. وانفتحت أبواب القبرْ) تتجلى المفارقة اللفظية التي تحققت من خلال استخدامه لفعلين ماضيين هما انغلقت، وانفتحت، إن الشاعر يريد أن يقول: إن زوَّار الفجر يفتحون أبواب القبور ويغلقون أبواب اليتامى، وقبل بزوغ الفجر / الصبح، تؤذن في الطرقات كلاب لقصر/(الشرطة السرية) التي تلقى بالقبض على الباحثين عن الحرية والحب والحقيقة الواضحة.ويقول الشاعر أحمد مطر في إبيجراما سياسية ساخرة بعنوان"على باب الشعر":

حين وقفت بباب الشِعْر
فتَّش أحلامى الحراس
أمرونى أن أخلع رأسى
وأريق بقايا الإحساس
ثم دعونى أن أكتب شِعراً للناس!
فخلعتُ نعالى في البابِ
وقلتُ :
خلعتُ الأخطر يا حراس
هذا النعل يدوس
ولكنْ
هذا الرأس يُداس! [1] .

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ ٨ – ٩ .

فاستدعاء الآية القرآنية جاء واضحاً يقع عليه القارئ / المتلقى من القراءة الأولى/اللحظة الأولى للتلقى حيث يستدعى قول الله تعالى : من سورة طه :

" إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَۖ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى ﴿١٢﴾ وَأَنَا ٱخۡتَرۡتُكَ فَٱسۡتَمِعۡ لِمَا يُوحَىٰٓ "(١). يوحى التناص السابق بالمفارقة القوية التي أراد الشاعر أحمد مطر أن يبثها داخل النص الشعرى وهى أن عقول الشعراء والمثقفين في الوطن العربى أقل حظاً من النعال، لأن النعل يدوس، لكن الرأس يُداس على حد قول الشاعر، وتكمن روح المفارقة السياسية في استدعاء المشهد العربى الراهن الذى لا يقبل تعدد الرؤى بصفة عامة والمعارضة بصفة خاصة ، إن حالة الذعُر والخوف التي يرصدها أحمد مطر إنما هى حالة تميز بها الوطن العربى في جميع أقطاره المختلفة . ويتجلى التناص أيضاً في قصائد الشاعر عزت الطيرى فيقول في قصيدة قتال :

" وغرابان اقتتلا
حفر القاتلُ
مقبرة لأخيه
ووارى جثته
وا أسفي
لا إخوة لى
أقتلهم
أوما جدوى
موت الغربان
إذن ؟!" (٢).

(١) طه : أية ١١ – ١٢ .
(٢) عزت الطيرى : سوسنة الخمسين ، صـ ١١٧ .

يطرح النص السابق البعد القرآنى لقصة قابيل وهابيل ، وكيف قتل قابيل أخيه هابيل ؟، وفشل في أن يدفنه،فأرسل الله عز وجل غرابين قتل أحدهما الآخر ، وحفر القاتل حفرة ليدفن الغراب المقتول ، فتعلم قابيل من الغراب ، وقام بدفن أخيه هابيل "فاستدعاء النص القرآنى يتجلى بشكل مباشر حيث يستدعى الشاعر عزت الطيرى قول الله عزوجل:" لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ لِأَقۡتُلَكَۖ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿٢٨﴾ إِنِّيٓ أُرِيدُ أَن تَبُوٓأَ بِإِثۡمِي وَإِثۡمِكَ فَتَكُونَ مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلنَّارِۚ وَذَٰلِكَ جَزَٰٓؤُاْ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٢٩﴾ فَطَوَّعَتۡ لَهُۥ نَفۡسُهُۥ قَتۡلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابٗا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ " يتجلى التناص القرآنى بصورة واسعة في قصائد أدونيس فيقول في قصيدة بعنوان " نوح جديد "(١):

رحنا مع الفلك ، مجاديفنا
وعدٌ من الله وتحت المطرْ
والوحل ، نحيا ويموت البَشرْ
رحنا مع الموج وكان الفضاء
حبلاً من الموتى ربطنا به
أعمارنا وكان بين السماء
وبيننا نافذة للدعاءْ .

من الملاحظ في القصيدة السابقة أن الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) يتكئ على استدعاء القصص القرآنى، وذلك خلال الإشارات الفنية التي امتلأ بها نصه الشعرى

(١) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، (ج ١) ، صـ ٣٩٦ .

وتمثل ذلك بدءاً من عنوان القصيدة نوح جديد ؛ فالعنوان إذن يتناص / يستدعى مباشرةً قصة سيدنا نوح عليه السلام مع قومه. الذين سخروا منه ولم يستجيبوا له ، فدعا نوح (عليه السلام) عليهم فأصابهم غضب الله عزوجل، ونجا المؤمنون الذين ركبوا - مع نوح - السفينة .

وقد جاء النص السابق محملاً بالمفارقات الدلالية الواضحة؛ وذلك من خلال استخدام الشاعر للألفاظ المتضادة، والمتباعدة التي تقترب من دائرة التنافر الدلالى ؛ ولكنه يحاول من خلال تراكيبه النصية أن يخلق دلالات تبدو متنافرة في الظاهر؛ لكنها تبدو شديدة الالتحام في الباطن ومن هذه المفردات

(نحيا – يموت – الموج – الفضاء – السماء – الدعاء - ..... إلخ) .

ويقول الشاعر أحمد الشهاوى في قصيدة (إبيجراما) بعنوان حديث النار :

"أينما وليت وجهى شطر بيتكمو

وجدت النار

تدخلنى

وتقرأ سورتى"[1] .

يتكئ أحمد الشهاوى في النص السابق / الإبيجراما السابقة على امتصاص النص القرآنى وبالتحديد الآية القرآنية الكريمة في سورة البقرة قال تعالى : " قَدْ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي ٱلسَّمَآءِ ۖ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَىٰهَا ۚ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ ۚ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا۟ وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُۥ ۗ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْكِتَٰبَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ ۗ وَمَا ٱللَّهُ بِغَٰفِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ "[2].

(١) أحمد الشهاوى : الأحاديث ، السفر الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، صـ ٣٩ .
(٢) البقرة : آية ١٤٤.

والذى لا شك فيه أن الشاعر أحمد الشهاوى طرح في ديوانه " الأحاديث " مجموعة القصائد القصيرة شديدة التكثيف والإيجاز، على الرغم من أنه ليس كل قصيدة قصيرة تعد إبيجراما، لكن الكاتب حاول أن يقف عند بعض القصائد التي تميل إلى الشكل الجوهرى للإبيجراما، وابتعد الكاتب أيضاً عن القصائد التي تخلو من السمات الفنية والدلالية للإبيجراما، وقد اتكأ الشهاوى في صياغة هذه النصوص الشعرية على التراث بشكل واسع، فهو يتناص مع القرآن الكريم في نصوص متعددة ومتباينة في الوقت نفسه. حيث يميل إلى استرفاد التراث واستنطاقه من خلال رؤية متغايرة ودلالات متفاوتة تعمل على إثراء النص الشعرى لدى المتلقى.

وقد اتكأ الشاعر نصار عبد الله على التناص القرآنى بشكل مباشر، ويتضح ذلك في قصيدة بعنوان "كان ذا مِرّة فاستوى" فيقول:

" كان ذا مِرَّة، فاستوى
وأنا كنت ذا جمرة في الفؤاد !
كنت ذا جمرة من جمار الهوى
وانكسار الأمانى دون المراد
كنت ذا جمرةٍ ... ،
وهو ذو مرةٍ
مستو فوق نار الهوى وهوان الرماد " (١).

من الملاحظ أن الشاعر نصار عبد الله من الشعراء الذين فتنوا بالتراث على المستويات كافة. فهو في النص السابق يستمد من روح القرآن الكريم الدلالات النصية التي تجعل النص مشحوناً بالدلالات العميقة، فالشاعر يستدعى قول الله عزوجل من سورة

(١) نصار عبد الله: قانون بقاء الجرح، صـ ٧٨.

النجم : " وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ ۝١ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمۡ وَمَا غَوَىٰ ۝٢ وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلۡهَوَىٰٓ ۝٣ إِنۡ هُوَ إِلَّا وَحۡيٞ يُوحَىٰ ۝٤ عَلَّمَهُۥ شَدِيدُ ٱلۡقُوَىٰ ۝٥ ذُو مِرَّةٖ فَٱسۡتَوَىٰ ۝٦ وَهُوَ بِٱلۡأُفُقِ ٱلۡأَعۡلَىٰ ۝٧ ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ "(١) . يتحد النص الشعرى بالنص القرآنى ؛ ليصبح النص الشعرى أشد وقعاً وأبلغ تأثيراً على السامع / المتلقى بصفة خاصة يجعل النص بؤرة مزدوجة . وقد أشار الدكتور صلاح فضل إلى أن " فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة "(٢) على أساس أن ازدواج البؤرة هو " الذى يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة . وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص . كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى، فازدواج البؤرة هو الذى لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تبلور علاقته بهذه الثقافة "(٣) . ويشير أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إلى أن " الحس الدينى بمخزونه من الخطاب القرآنى والنبوى كان وراء ظواهر (الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعرى الحديث على وجه العموم . بوصف الخطابين القرآنى والنبوى مادة ثرية بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم وقد يكون هذا الاتكاء الاقتباس متجلياً من القراءة الأولى "(٤) . كما في قول بدر توفيق في (عودة مواطن):

---

(١) سورة النجم : آية ١ – ٨ .

(٢) صلاح فضل : شفرات النص : " دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد ، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية ، صـ ١١٨ ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥.

(٣) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى : " دراسات نظرية وقراءات تطبيقية " ، مرجع سابق ، صـ ٥٨ – ٥٩ .

(٤) محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث ، مرجع سابق ، صـ ١٦ .

" أيتها الأرض الحنون
تربع الكالم واضمحل في حفرته المكلوم
مات على مسبغة العيون
مريدك المحزون
والتين والزيتون
والقلم وما يسطرون"(١) .

يشير الدكتور محمد عبد المطلب في تحليل النص السابق إلى أن " استدعاء الخطاب القرآنى جاء متجلياً يقع عليه المتلقى من القراءة الأولى حيث يحضر قوله تعالى من سورة البلد " أَوْ إِطْعَٰمٌ فِي يَوْمٍ ذِي مَسْغَبَةٍ ﴿١٤﴾ يَتِيمًا ذَا مَقْرَبَةٍ "ومن سورة التين: " وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ﴿١﴾ وَطُورِ سِينِينَ والذى لا شك فيه أن الدكتور محمد عبد المطلب وضع أيدينا على المفتاح الأول للتناص وهو الإحالة إلى النص المستدعى في النص الشعرى ، ولكننى أظن أن الشاعر حاول أن يقوم بعملية إسقاط ظاهر على الواقع المعيشى الذى يحياه . ومن الجلى أن الحزن يسيطر سيطرة تامة على الحالة النفسية لدى الشاعر بدر توفيق ، هذه الحالة التي استدعت من اللاوعى الإبداعى الآيات القرآنية التي تتوافق/تتناسب بشكل أو بآخر مع حالة الشاعر النفسية . فالتناص إذن له دوره الفاعل في إثراء النص الشعرى على وجه الخصوص . وتكمن ظاهرة التناص بشكل كبير في نصوص الشاعر كمال نشأت بصفة عامة وقصيدة الإبيجراما بصفة خاصة ، حيث إنه يستمد من القرآن الكريم بعض الآيات القرآنية التي تعضد النص الشعرى ، فيقول :

" ينبت في عيوننا الضباب
يا ويلتا ... مصيرنا مصيرهم

(١) بدر توفيق : رماد العيون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٠ ، صـ ١٠٨ .

لأننا في كل معركة
نظنها لعبة بهلوان
وهكذا نعيش في الشقوق
كدودة تهرب من مناقر الغربان"[1].

إن النص السابق ، يتكئ على الإيحاء التناصى من خلال أداة النداء (يا) التي سبقت مفردة (ويلتا) فجاءت في صورة الحسرة والندامة (يا ويلتا)، وهو استدعاء يشير إلى قصة قابيل مع أخيه هابيل عندما عجز عن دفن أخيه بعد قتله وذلك في سورة المائدة في قوله تعالى : "فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ "[2].

يتكئ حسن فتح الباب على امتصاص النص القرآني من خلال التناص الواضح والمباشر في قصيدة بعنوان " الجوقة " فيقول :

" نحن أبناء المواويل الشجية
ما سجاليلٌ وما اختال قبس
فإذا الصبح تنفس
قام محراث وشادوف وفأس
جوقة تنشد لحن الأبدية " [3] .

من الملاحظ أن الشاعر حسن فتح الباب يتناص مع قول الله عزوجل: "وَٱلَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ [4]، ويدخل هذا التناص في دائرة الاقتباس النصي.

(١) كمال نشأت : قصائد قصيرة ، صـ ١١٧ .
(٢) المائدة : آية ٣١ .
(٣) حسن فتح الباب : الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥٦٧ ، ١٩٩٨
(٤) سورة الضحى، آية ، ٢ .

ونلاحظ أيضاً التناص القرآني الواضح من خلال استدعائه لقول الله عز وجل في سورة التكوير: " وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ ﴿١٧﴾ وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾ إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ﴿١٩﴾ " (١). ومن ثم فإن الشاعر حسن فتح الباب يصنع من خلال التناص بعداً آخراً للنص الشعري (الإبيجراما)؛ لأنه بهذا الاستدعاء / التناص خلق آفاقاً أخرى وفضاءات دلالية يتحرك فيها النص الإبيجرامي القصير.

(٢) الكتاب المقدس :

إن الذى لا شك فيه أن الكتاب المقدس (العهد القديم / العهد الجديد) أسهم بشكل كبير في بناء كثير من الخطابات الشعرية الحديثة بعامة وقصيدة الإبيجراما في الشعر العربى الحديث بخاصة ، فقد كان الشعراء يمتحون من الخطاب التوارتى والإنجيلى لبناء نصوصهم الشعرية ، وإسقاطاتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، واستمدوا من أقوال المسيح (عيسى بن مريم) أفكارهم وقصائدهم ، متخذين من المسيح رمزاً للحرية والعدالة والحق في أى مكان وزمان."فالمبدع وهو يتحرك في مملكة الخطابات الأخرى،يقوم بعملية تأويل أولية لاختياراته من هذه المملكة منطلقاً في اختياره وتأويله على السواء من موقعه وموقفه الفكريين "(٢).

ومن ثمَّ فقد وجد الشعراء المعاصرون " في الخطاب الدينى اليهودى والمسيحى مناخاً ملائماً للتعبير به عن قضاياهم الفكرية والجمالية والشعورية . فإذا كانت بدايات حركة الشعر الحديث قد اتجهت نحو التوراة والإنجيل للخروج من دائرة الاصطدام

(١) سورة التكوير، آية ١٧ – ١٨ .
(٢) محمد فكرى عبد الرحمن : " الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص فى شعر الحداثة " ؛ دكتوراة مخطوط آداب عين شمس ، ١٩٩٤، صـ ٣٢٤.

بالمؤسسات الدينية الإسلامية ، حتى لا يجد الشعراء حرجاً في توظيف نصوص الكتاب المقدس "[١].

ومن أنماط توظيف الخطاب الدينى المسيحى ومستوياته التناصية قول الشاعر أحمد مطر في قصيدة بعنوان: "إنجيل بوليس !" :

" في البدء كان الكلمة
ويوم كانت أصبحت متهمة
فطوردتْ
وحوصرتْ
واعتقلتْ
... وأعدمتها الأنظمة
في البدء كان الخاتمة"[٢].

إن الشاعر أحمد مطر يصنع من خلال اقتباسه المباشر تناصاً مع الكتاب المقدس وبخاصة في الإنجيل الذى دونه يوحنا إذ يقول : " المسيح كلمة الله . في البدء كان الكلمة والكلمة كان مع الله . وكان الكلمة هو الله ؟ هو كان في البدء مع الله. به تكوَّن كل شيء وبغيره لم يتكون أى شيء مما تكون "[٣].

وتتجلى المفارقة اللفظية في الإبيجراما السابقة من خلال استدعاء الشاعر لبعض المفردات مثل (في البدء كان الكلمة) إن هذا الاستخدام يحيلنا بشكل أو بآخر إلى المفارقة التي تشتمل عليها القصيدة ؛ لأن الشاعر يتهكم تارة ويسخر تارات أخرى من

(١) عبد الناصر عبد الحميد نور الدين هلال : توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر (١٩٦٧ ، ١٩٩٤) رسالة دكتوراه ، بنات عين شمس ، ١٩٩٦ ، صـ ٢٢٨ .
(٢) أحمد مطر : الأعمال الشعرية الكاملة : صـ ٨٩ .
(٣) الكتاب المقدس : إنجيل يوحنا / ١-٢ .

الواقع الذى يعيشه ويلمسه؛ لأنه عندما كانت الكلمة في البدء طوردت وحوصرت، فالسلطة إذن لا تحتمل وقع هذه الكلمة، ولا تحتمل صاحب هذه الكلمات (أعنى الشاعر) فأعدمتها الأنظمة الاستبدادية / الديكتاتورية إن جاز القول . والذى لا شك فيه أن الشاعر يخلق من خلال هذه المفارقات المتعددة تصادماً شديداً بينه وبين المتلقى الذى كسر الشاعر أفق توقعه من خلال اتكائه على التناص المفارق للنص الأصلى (الكتاب المقدس) فيما أظن أن الشاعر نفسه هو الكلمة التي طوردت، حوصرت، ونفيت .

ومن الشعراء الذين اتكأوا على امتصاص النص الإنجيلي الشاعر أدونيس (على أحمد سعيد) فيقول في قصيدة بعنوان " العهد الجديد " :

"يجهل أن يتكلم هذا الكلام
يجهل صوت البراري ،
إنه كاهن حجري النعاس
إنه مثقلٌ باللغات البعيدة .
هو ذا يتقدم تحت الركام
في مناخ الحروف الجديدة
مانحاً شعره للرياح الكئيبة
خشناً ساحراً كالنحاس
إنه لغة تتموج بين الصوارى
إنه فارس الكلمات الغريبة"[1].

من الملاحظ أن الشاعر في النص السابق يتحد اتحاداً مباشراً مع نصوصه التراثية بعامة والنص المسيحى بخاصة فهو يضع عنواناً دالاً لنصه الشعرى " العهد الجديد

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، الجزء الأول ، صـ ٢٤٧ .

" والعهد الجديد هو الإنجيل كما جاء في الكتاب المقدس الذى انقسم إلى جزأين أساسين هما العهد القديم (التوراة) والعهد الجديد (الإنجيل) الذى نزل على عيسى عليه السلام والذى لا شك فيه أن الشاعر يمتح من هذا النبع المفعم بالرؤى الجديدة من حيث أنه يتناول لغة هذا الكتاب ومفرداته الغريبة، واصفاً هذه اللغة بأنها تموج بين الصوارى، وهذا الاستدعاء لا يخلو من دلالة مفادها أن الشاعر يحيل القارئ / المتلقى بصورة مباشرة إلى قراءة العهد الجديد فالشاعر يقوم بعملية إغراء بالقراءة إن جاز القول . ويتكئ أدونيس في بعض نصوصه الشعرية على أقوال المسيح أيضاً ويتجلى ذلك في قصيدة قصيرة بعنوان "قلت لكم ...." ، فيقول أدونيس :

" قلت لكم أصغيت للبحار
تقرأ لى أشعارها ؛ أصغيت
للجرس النائم في المحار ؛
قلت لكم غنيت
في عرس الشيطان ، في وليمة الخرافة ؛
قلت لكم رأيتْ
في مطر التاريخ ، في توهج المسافة
جنية وبيتْ
أننى أبحر في عينىَّ
قلت لكم رأيت كل شيء
في الخطوة الأولى من المسافة"[1].

(١) السابق ، صـ ٢٩٣ .

إن استدعاء النص المسيحى المقدس، يتجلى بشكل واسع في نصوص أدونيس فهو في هذا النص السابق يستدعى / يحاكى / يتناص مع أقوال المسيح عليه السلام فيتكئ على الأسلوب نفسه الذى كان يخاطب المسيح به تلاميذه ومريديه فيقول المسيح: "سمعتم أنه قيل لا تزنِ ! أما أنا فأقول لكم : كل من ينظر إلى امرأة بقصد أن يشتهيها، فقد زنى بها في قلبه ! "[1] ونلاحظ أن الشاعر يتكئ على استخدام فعل القول بصيغة مغايرة لما استخدمه المسيح من قبل؛ لأن الشاعر يستخدم الفعل (قال) في صيغة الماضى (قلت لكم) أما المسيح فيستخدمه في صيغة المضارع (أقول لكم) ويكررها مرات عدة وينهج الشاعر النهج نفسه عندما يكرر الفعل (قلت لكم) وكأنه يخاطب جمهورا ومتلقيه في أى مكان وزمان ، فالشاعر يقتبس هذه التكرارية التي تخلق إيقاعاً يشد الانتباه ويوقظ السامع وكأنه المتلقى يستمع إلى وصية ما / أو تحذير معين .

تتجلى نصوص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد عند شعراء قصيدة الإبيجراما بعامة وعزالدين إسماعيل بخاصة ، فهو واحد من أهم هؤلاء الشعراء المعاصرين فيقول في قصيدة بعنوان " الخروج " :

"أخرج من قمقمة الوقتِ
لأحرق أزياء الأبهة البيضاء
ولأدخل مملكة العُرى الجارح
لا يسترنى إلا نسج الريح الهوجاء"[2].

يومئ عنوان "الخروج " للإبيجراما السابقة إلى خروج الذات من العالم ، لكى تسيطر على مفردات هذا العالم، كما نلاحظ التناص العنوانى ما بين الخروج في الكتاب

(١) الإنجيل كما دَوَّنه متى ، ٢٧ – ٢٨ .
(٢) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ... دمعة للفرح ، صـ ٣١ .

المقدس (العهد القديم) فيعرض كتاب الخروج سيرة موسى عليه السلام وقيادته الرشيدة بعد أن اصطفاه الله ليكون قائداً لبنى إسرائيل يخرجهم من ديار مصر، فخروج بنى إسرائيل من مصر يعد خروجاً جماعياً بأمر من الله سبحانه وتعالى لسيدنا موسى عليه السلام ومن ثمَّ فقد أمر النبى موسى قومه بالخروج من ديار مصر، أما الشاعر عز الدين إسماعيل فخروجه، خروج على المستوى الإنسانى/ الذاتى ، ثمة علاقة قوية بين الخروجين خروج بني إسرائيل، وخروج الشاعر لكي يعلن تمرده على الذات التقليدية النمطية ، ليصنع ذاتاً متمردة تدخل في مملكة العرى الجارح والمعارك اليومية / الحياتية مع الآخر، وتكمن المفارقة في هذا النص القصير في نهايته .

عندما يصدمنا الشاعر بقوله : " لا يسترنى إلا نسج الريح الهوجاء " .

أى ستر هذا الذى يقصده الشاعر؟ ربما - فيما أظن – ستراً من اللاشيء والبحث عن الحقيقة الصادقة والنقاء والطهر المقدس الذى تبحث عنه الذات الشاعرة المتمردة ، وتجلت ظاهرة التناص الديني أيضاً لدى الشاعر كمال نشأت، فيقول في ديوانه الذي جاء بعنوان "مسافر ولا وصول" في قصيدة "المعبد والدرويش":

" جسمك عنقود
يتدلى من كرمة
عيناكِ الليل القمري
شفتاك الكرز الأحمر
ثدياك عصفوران
فوق الغصن المتأرجح[1].

(١) كمال نشأت: مسافر ولا وصول، صـ٣٣.

من الملاحظ في النص السابق أن الشاعر كمال نشأت يمتح من نصوص الكتاب المقدس على وجه التحديد، وبخاصة في نشيد الأنشاد، وكأنَّ الشاعر يصوغ نشيده هو تجاه معشوقته، التي راح يصنعها وكأنها ملك من الملائكة، فهو يتناص بشكل كبير مع النص المقدس (نشيد الأنشاد)، فقد نظم هذه القصيدة المطولة الرائعة سليمان بن داود، ويعود تاريخها إلى القرن العاشر قبل الميلاد، يشتمل هذا الكتاب على قصة حب أو تصوير رائع لعلاقة حب صافٍ بين سليمان وامرأة اسمها شولميث، وقد صاغ سليمان مشاعره في قالب شعري يقوم على الحوار الصالح للغناء أو الإنشاد؛ لهذا دُعى هذا الكتاب بنشيد الأنشاد أعرب الشاعر في أناشيده هذه عن تلك الأشواق الكامنة بين محبين، وعن الصراعات التي يجب التغلب عليها، وعما أيقظه الحب من أحاسيس رقيقة، وعن السعادة التي يجدها كل حبيب في لقائه بالآخر، وقد تجلى الوصف الحسي لهذه المحبوبة في أكثر من موضع في هذا النشيد المقدس، فيقول سليمان المحب": " لشد ما أنت جميلة ياحبيبتي، لشد ما أنت جميلة! عيناك من وراء نقابك كحمامتين، وشعرك لسواده كقطيع معز متحدر من جبل جلعاد. أسنانك كقطيع مجزز خارج من الاغتسال، كل واحدةٍ ذات توأم، وما فيها عقيم شفتاك كخيط من القرمز، وحديث فمك عذب، وخداك كفلقتي رُمَّانةٍ خلف نقابك عنقك مماثل لبرج داود المشيد ليكون قلعة للسلاح، حيث عُلِّق فيه تُرْس من تروس المحاربين الصناديد. نهداك كخشفتي توأمين يرعيان بين السوسن، وما يكاد يتنفس النهار وتنهزم الظلال حتى أنطلق إلى جبل المر وإلى تل اللبان كلك جميلة يا حبيبتي ولا عيب فيك "(١).

إن الذي لا شك فيه أن القصيدة العربية الحديثة بوجه عام، وقصيدة الإبيجراما بخاصة، قد أفادت إفادة كامنة/كبيرة من النصوص الدينية بشتى أنواعها، وهذا ما

(١) الكتاب المقدس: العهد القديم، نشيد الأنشاد ١٣/١-١٤.

حاولت الدراسة رصده من خلال التتبع النصي والملاحقة النقدية، ونلاحظ ذلك أيضاً لدى الشاعر كمال نشأت الذي يتناص مع نشيد الأنشاد، مستخدماً/مستدعياً مفرداته وعباراته وأحاسيس المحب إزاء محبوبته/المعشوقة، فيقول سليمان أيضاً على لسان المحب: "ما أرشق خطوات قدميك بالحذاء يا بنت الأمير! فخذاك المستديرتان كجوهرتين صاغتهما يد صانع حاذق. سرتك كأس مدورة، لا تحتاج إلى خمرة ممزوجة، وبطنك كومة حنطة مسيجة بالسوسن، وبطنك كخشفتي ظبية توأمين. عنقك (مصقول) كبرج من عاجٍ عيناكِ (عميقتان ساكنتين) كبركستي حشبون عند باب رسيم. أنفك (شامخ) كبرج لبنان المشرف على دمشق، رأسك كالكرمل، وغدائر شعرك المتهدلة كأرجوان"(١). ومن الجلي أن الشاعر كمال نشأت قد عُنى في قصائده القصيرة إبيجراماته بالإشارات النصية السريعة التي تفجر وعي القارىء وتجعله يلهث وراء تدبر هذه المعاني وملاحقاتها في كتب التراث العربي، وخاصة النصوص الدينية المقدسة في العهد القديم.

الذي لا شك فيه أن الشاعر العربي الحديث قد اتكأ على استرفاد النص الديني محاولاً بذلك استنطاق هذا النص ومحاكاته واستدعائهِ داخل ثنايا نصه الشعري، وخاصة الكتاب المقدس/الإنجيل تحديداً،ومن هؤلاء الشعراء الشاعر نصار عبدالله فيقول في قصيدة موعظة أخرى على جبال هذا الزمان ":

" أنزلوا أشد أنواع العقوبات
على الذي لم يرتكب في حياته خطيئة فقط
لأنه – في زماننا هذا – قد ارتكب خطأ فاحشاً!
ولا تأخذكم رحمة بالذي لَمْ يسيء إلى أحد

(١) السابق نفسه.

لأنه – في زماننا هذا – قد أساء إلى نفسهِ!!

سمعتم أنه قيل "عين بعين، وسن بسن"

وأما أن فأقول لكم:

لا تنتظروا الشرَّ حتى يقرع أبوابكم

خذوا من العيون ما استطعتم، ولو بغير سن

لأنها يوماً ما... قد تنهش في لحومكم!!" (١)

تتجلى المفارقة الحادة/الصادمة في النص السابق من خلال المطلع الأول للنص/ إشارة البدء (إن جاز التعبير)، فقد كسر الشاعر نصار عبدالله أفق التلقي الأول في قوله: أنزلوا أشد أنواع العقوبات/ على الذي لم يرتكب في حياته خطيئة قط. ثم يحيل هذا الفعل المعاكس/المتناقض إلى الواقع المعيش الذي نحياه، ويشير النص الشعري إلى مبررات هذه الأفعال في قول الشاعر؛ لأنه – في زماننا هذا – قد ارتكب خطأ فاحشاً!. إن روح السخرية المتفجرة في هذا النص الشعري تعكس الملامح الجمالية التي يحتفي بها النص الشعري، ومن أهمها المفارقة والسخرية من هذا الواقع الأليم. ويتناص الشاعر نصار عبد الله مع أقوال المسيح عليه السلام في وصاياه، وقد تجلى ذلك بشكل واضح، عندما يقول: وأما أن فأقول لكم: لا تنتظروا الشرَّ حتى يقرع أبوابكم، خذوا من العيون ما استطعتم، ولو بغير سن؛ لأنها يوماً ما... قد تنهش في لحومكم!!

يشترط الشاعر نصار عبدالله بعد ذلك مستدعياً أقوال المسيح عليه السلام عندما يقول في النص ذاته:

وسمعتم أنه قيل "تحب قريبك وتبغض عدوك"

وأما أنا فأقول لكم:

(١) نصار عبد الله: قانون بقاء الجرح، صـ٤٨.

لا تأمنوا أقاربكم، وتوجسوا منهم خيفة،
ولتكن خشيتكم إياهم أكثر من خشيتكم لأعدائكم
لأنهم من مكامنكم يأتون!
طوبى لمن أقام حول بيته جداراً
ونصب خلفه مدفعية ثقيلة ومتاريس
طوبى له، لأنه لن يكون بينه وبين أحد شر أو عداوة [1] .

ومن الملاحظ في المقطعين السابقين أن الشاعر نصار عبد الله يتحد اتحاداً مباشراً وقوياً مع نصوص الكتاب المقدس، يصوغ علاقة متماسة مع أسلوب هذا الكتاب وآياته ومفرداته، متخذاً من شخصية المسيح عليه السلام قناعاً يتخفى وراءه؛ ليبوح بما يريد، فهو يقتبس بعض كلمات المسيح؛ ثم يقوم بتحويرها وتوجيه دلالاتها إلى الواقع الذي نحياه.

ومن الملاحظ أن الشاعر نصار عبدالله يتكيء على التناص الديني إتكاءاً شديداُ يدخل في دائرة الاقتباس النصي ونجد ذلك جلياً عندما نتتبع جذور هذا النص في العهد الجديد وبخاصة في أقوال المسيح عليه السلام: "وسمعتم أنه قيل: عين بعين، وسن بسن، أما أنا فأقول لكم: لا تقاوموا الشر بمثلهِ، بل من لطمك على خدك الأيمن، فأدر له الخدَّ الآخر. ومن أراد محاكمتك ليأخذ ثوبك الأيمن ، فأترك له رداءك أيضاً؛ ومَن سخرك أن تسير ميلاً، فسر معه ميلين [2] .

والذى لا شك فيه أن الشاعر نصار عبد الله يستمد من عبارات المسيح وآياته الركائز الأساسية لبقاء نصه الشعري بوصفها متناً قويا يمتح منه الشاعر؛ ليخرج هذه العبارات من دلالاتها الدينية إلي دلالاتها السياسية والاجتماعية والثقافية .

(١) نصار عبد الله: قانون بقاء الجرح، صـ٤٩.
(٢) الكتاب المقدس :٤٢/٣٨

ونجد أن الشاعر يختم نصه الشعرى مستدعيا بعض عبارات المسيح التي وردت في الإنجيل عندما يقول الشاعر : طوبى لمن أقام حول بيته جداراً ونصب خلفه مدفعية ثقيلة ومتاريس، طوبى له؛ لأنه لن يكون بينه وبين أحد شر أو عداوة ، ويقول المسيح عليه السلام طوبى للمساكين بالروح ،فإن لهم ملكوت السماوات . طوبى للحزانى ، فإنهم سيعزون طوبى للودعاء ،فإنهم ، سيرثون الأرض. طوبى للجياع والعطاش إلي البر فإنهم سيشبع ونطوبى للرحماء فإنهم سيرحمون، طوبى لأنقياء القلب فإنهم سيرون الله، طوبى لصانعي السلام فإنهم سيدعون "أبناء الله "، طوبى للمضطهدين من أجل البر فإن لهم ملكوت السماوات، طوبى لكم متى أهانكم الناس واضطهدوكم ، وقال فيكم من أجلي كل سوء كاذبين(١)

تتجلي المفارقة ذات الطرف التراثى في النص السابق وذلك من خلال استدعاء أقوال المسيح عليه السلام "يصرح فيها الشاعر بطرفي المفارقة –التراثى والمعاصر-محتفظاً لكل منهما بتميزه واستقلاله عن الآخر وتتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين"(٢) قصيدة (موعظة أخرى على جبال هذا الزمان)

للشاعر نصار عبد الله ، ونصوص الكتاب المقدس من ناحية أخرى . والذى لا شك فيه أن النص الشعرى الحديث انفتح انفتاحاً شديداً على تقنية التناص بصورة واسعة فلم يقتصر على استدعاء النصوص التراثية فحسب بل عمد إلي استدعاء النصوص الجديدة أيضا مما أدي إلي حدوث نوع من التفاعل البناء والتداخل بين الأنواع الأدبية الأخري .

(١) السابق:١٢/٣.
(٢) علي عشري زايد :عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،ط٣ ، مكتبة النصر ،١٩٩٣،ص١٥٦.

٣- الحديث الشريف :

اتكأ بعض شعراء قصيدة الإبيجراما على امتصاص الحديث النبوى الشريف ومحاولة الاقتباس منه؛ لأن الاقتباس فرع من التناص ومن أهم هؤلاء الشعراء الشاعر أحمد الشهاوى في ديوانه الأحاديث (السفر الأول،والسفر الثاني) .

يقول الشاعر أحمد الشهاوى في قصيدة بعنوان " حديث السجن " :

"– ثم مَنْ ؟

وطنى

– ثم مَنْ ؟

وطنى

– ثم مَنْ ؟

وطنى

قلت مَنْ ؟!

– دمناً "[١] .

إن الشاعر أحمد الشهاوى في القصيدة السابقة يحيلنا بشكل مباشر إلى استدعاء الحديث الشريف عندما جاء أعرابى للنبى صلى الله عليه وسلم يقول له : " من أحق الناس بحسن صحابتى فقال : أمك . قال: ثم مَنْ ؟ قال: أمك . قال : ثم مَنْ ؟ قال : أمك ، قال ثم مَنْ : فقال أبوك "[٢] .

يومئ النص السابق إلى تلك الإنتاجية التناصية التي نتج عنها هذا النص الشعرى الذى يحمل أكثر من وجه وتصبح دلالاته متعددة ؛ لأن الشاعر يتكئ على التناص

(١) أحمد الشهاوى : الأحاديث ، السفر الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، صـ ٥٣ .
(٢) محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري،(ج١٨)، صـ ٣٦٣، ورواه مسلم في صحيحه، في كتاب بر الوالدين

اللغوى - إن جاز القول - بحيث إنه يقوم بامتصاص الشكل الذى بنى عليه الحديث النبوى الشريف ؛ ليخلق هو نصه الشعرى القائم على ركائز وأنماط وطريقة الحديث النبوى وتجلى ذلك عندما كرر الشاعرُ في نصه قوله (ثم مّنْ ؟) ثلاث مرات متتالية يحيلنا هذا التكرار إلى الحديث النبوى الشريف بطريقة مباشرة . لكن النص الشعرى / الإبيجراما على وجه الخصوص تمتلك هنا مفارقة / تطرح مفارقة واقعية ؛ لأننا إذا ما قرأنا المحذوف من النص الشعرى الذى قام الشاعر بمحوه يتجلى لنا من عنوان النص نفسه (في السجن) وما وقع على الذات من تعذيب وتهديد وخوف فيكرر الشاعر (وطنى) ثلاث مرات بدلاً من أمى إلى أن ينتهى في قوله : قلت مَنْ ؟ تأتى الإجابة الصادمة (دمنا) ، نضحى بدمائنا من أجل أوطاننا ، هذا الحس السياسي الذى يريد الشاعر أن يومئ إليه من خلال نصه الشعرى .

٣ / ٣ - التناص الأسطورى :

تتجلى الأساطير في قصائد الإبيجراما بصورة واسعة ، مما يحيلنا إلى قراءة الأساطير اليونانية،والفرعونية القديمة ؛ فالأسطورة ، كانت بمثابة المرجع / المنهل الذى ينهل / يمتح منه الشاعر ، يتكئ عليه جاعلاً من الأسطورة قناعاً يتخفي وراءه ، لكى يشير إلى ما يقصده ، وذلك لأسباب عدة،جمالية، وفنية ، وسياسية ، واجتماعية ..... إلخ .

★ مفهوم الأسطورة :

اختلف الباحثون والدارسون حول مفهوم الأسطورة ، ويشير ميرسياد إلياد إلى " أنه من الصعب إيجاد تعريف للأسطورة يقبله جميع العلماء والباحثين، ويكون في الوقت ذاته

في متناول المتخصصين؛ فالأسطورة واقعة ثقافية شديدة التعقيد ، يمكن مباشرتها وتفسيرها من منظورات يكمل بعضها بعضاً "(١).

والأسطورة في نظر تليارد هي " موهبة أى جماعة بشرية كبيرة كانت أو صغيرة – وقدرتها على أن تحكي قصصاً معينة عن أحداث أو أماكن أو أشخاص معينين خياليين كانوا أم حقيقيين، وتكون حكاية هذه القصص بشكل لا واع غالباً، ويكون لها مغزى رائع"(٢).

ويذكر " مالينوفسكى " " أن الأسطورة في حقيقتها ليست تعبيراً تافهاً؛ ولا تدفقاً عشوائياً لخيالات عقيمة ولكنها قوى ثقافية هامة تشكلت بصورة محكمة "(٣). وقد ذكر أنس داود " أن الأساطير، هى مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان، ونبات، ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة"(٤)

والذى لا شك فيه أن " نظرة الشاعر المعاصر للأساطير من وجهتها الفنية توسع دائرة رؤيته للتراث الإنسانى ، فيضع التاريخ وأحداثه والكتب المقدسة ، والحكايات الشعبية المتوارثة ، يضع كل ذلك مصادر لإلهامه ، حيث يسوى الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً ، مبتعداً عن قيود الحقيقة التاريخية،والقداسة الدينية ، إلى رحابة التشكيل الخيالى المبدع غير مرتبط إلا بفنه "(١).

---

(١)انظر:كارم محمود عزيز:الأسطورة فجر الإبداع الإنسانى؛ الهيئة العامة لقصور الثقافة،الدراسات الشعبية؛ ع(٦٦) سنة ٢٠٠٢ ، صـ ٣٥ .

(٢)السابق نفسه.

(٣)السابق نفسه .

(٤)أنس داود: "الأسطورة فى الشعر العربى الحديث " مكتبة عين شمس ، دار الجيل للطباعة ، سنة ١٩٧٥ ، صـ ١٩.

(١) السابق : صـ ٤٢ .

ويشير أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إلى أن الأسطورة " تجعل المتلقى في حاجة دائمة إلى التحليق في أفق النص الشعرى حتى يمكن أن يقع على المردود الغائب وإن ظل رجوعه على التخمين لا اليقين، وأظن أنَّ هذا الأمر كان مقصوداً إبداعياً؛ لأنَّ التعامل معه لم يكن على الندرة أو الصدفة ، بل كان له خط تعبيرى واضح، وبخاصةٍ عند استدعائهم للرمز والأسطورة استدعاءً مكثفاً "(١).

والذى لا شك فيه أن التناص الأسطورى تقنية من التقنيات المهمة التي اتكأ عليها الشعراء المعاصرون/ شعراء العصر الحديث بصفة خاصة. ويشير الدكتور إحسان عباس إلى أنه " يعد استغلال الأسطورة في الشعر العربى الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعدها حتى اليوم ؛ لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدامها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربى في هذا العصر؛ وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام، حتى إن التاريخ قد حُوِل إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة(٢) ومن ثمَّ فقد اتخذ شعراء قصيدة الإبيجراما الأسطورة حدثاً مهماً يمكن التعبير من خلاله عن آلام الإنسان العربى في هذا العصر وأوجاعه ، بل أصبحت الأسطورة نوعاً من الإسقاط المباشر تجاه الواقع الراهن بطريقة غير مباشرة. ومن ثمَّ فقد احتفى شعراء الإبيجراما بالأساطير احتفاءً كبيراً ومن بين هؤلاء الشعراء الشاعر عز الدين إسماعيل ، وأحمد مطر، أدونيس والشاعرة ميسون صقر... وغيرهم . ومن الأساطير التي اتكأ عليها الشاعر عز الدين إسماعيل أسطورة نرجس ، هذا الفتى الذى عشق صورته عندما رآها في الماء ، فيقول عز الدين إسماعيل في قصيدة بعنوان " دمامة " :

"حكوا لنا أن فتىً في سالف الزمانِ

(١) محمد عبد المطلب : " البلاغة قراءة أخرى " الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، سنة ١٩٩٧ ، صـ ٨٧
(٢) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ؛ مرجع سابق ، صـ ١٢٨ .

يدعى " نرجساً "
كان جميلاً فمضى يعشق ذاته
فمن سيحكى عن فتى من عصرنا يتيه تيها
وروحه تنضح بالدمامة ؟" (١) .

من الملاحظ في المقطعِ السابقِ / النص، يتكئ عز الدين إسماعيل على أسطورة نرجس هذه الأسطورة القديمة التي يحاول الشاعرُ أن يميل إلى سردها بطريقة موجزة/بسيطة ، على الرغم من أن الشاعر يخلق مفارقة قوية بين هذه الأسطورة وبين الواقع الراهن فهو يشير إلى فتى من عصره يتيه جمالاً معجباً بنفسه وجاءت طريقة السرد الشعرية متخذة نبرة السخرية والهجاء، أو الاستهزاء من هذا الفتى، وتقع المفارقة التي تصدم المتلقى عندما يعلن الشاعر أن روح الفتى تنضح بالدمامةِ فهي شديدة القبح، مما جعل الشاعر ينفر منها بلْ ينفِّر القُرَّاءَ من تلك الصورة الدميمة . وهناك علاقة بين اختيار عنوان القصيدة (دمامة) الذى جاءت في صيغة النكرة والمتن/ النص نفسه . وأظن أن الشاعر عز الدين إسماعيل يحيلنا إلى أن نتأمل في الصورة المفارقة المعنوية بين جمال نرجس وقبح روح الفتى العصرى .

وتطرح الشاعرة الإماراتية ميسون صقر من خلال ديوانها أرملة قاطع طريق أسطورة سيزيف، هذه الأسطورة التي استهلكها الشعراء كثيراً فتقول في قصيدة أبى :

" أبى كان حطاباً يحمل الحطبَ ويصعد الجبال
حين تسقط قطع الأخشاب يقف حائراً
هل يعود ليجمعها أم يستمر بحطبه القليل إلى أعلى ويخسر ؟

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ... دمعة للفرح ، صـ ٧٩ .

هكذا كان أبى سيزيف آخر "[1] .

إن رحلة الأب القاسية هى التي جعلت الشاعرة تقيم تناصياً أسطورياً بين صورة الأب وصورة سيزيف الذى يحمل الصخرة ثم تقع ويعود؛ ليكرر ما بدأ مرات ومرات، ومن الملاحظ أن الشاعرة ميسون صقر اتكأت على فكرة اللعب الأسطورى/ التناصى إن جاز القول؛ لأننا إذا قمنا بمحو الأب واستبدلناه بسيزيف والأخشاب بالأحجار، سنجد أنفسنا أمام نص الأسطورة الأصلى؛ لكنَّ اللافت أن الشاعرة تسيطر عليها أسئلة كثيرة مما يشى بالقلق والمعاناة الذاتية تجاه الواقع المرير، وهكذا ما يبوح به النص الشعرى في تساؤل الذات الأخير عندما تقول ميسون : هكذا كان أبى سيزيف آخر. بقدر ما تحمل العبارة من إجابة إلا أنها تحمل في طياتها تساؤلاً مريراً من الأب ؟ ولماذا تسقط الأخشاب منه ؟ وما دلالة الأخشاب ؟هل هى الأيام / السنوات – العمر؟ وعندما تحدث عملية السقوط ماذا يفعل الأب؟ هل يستمر صاعداً بحطبه/ أخشابه القليلة إلى أعلى أم يقوم بجمعها. الأب أيضاً في حالة من الحيرة الشديدة والقلق المرعب الذى يسيطر سيطرة كاملة على الوعى لدى الأب / المروى عنه ، ومن ناحية أخرى يسيطر القلق على الذات الشاعرة أيضاً ، وفيما أظن أن هذا التبرير هو الذى جعل الشاعرة تستدعى / تتناص / تمتص أسطورة سيزيف الأسطورة الأشهر في التراث الإنسانى كله .

وتتجلى أسطورة سيزيف أيضاً في نصوص الشاعر أدونيس فيقول في قصيدة بعنوان إلى "سيزيف" :

"أقسمتُ أن أكتبَ فوقَ الماء
أقسمتُ أن أحمل مع سيزيفْ

(١) ميسون صقر : أرملة قاطع طريق : دار ميريت للنشر ، القاهرة ، سنة ٢٠٠٧ ، صـ ٩٣ .

صخرته الصماء
أقمستُ أن أظلَّ مع سيزيف
أخضع للحمى وللشرار
أبحثُ في المحاجرِ الضريرة
عن ريشة أخيرة
تكتب للعشب وللخريف
قصيدة الغبار
أقسمتُ أن أعيشَ مع سيزيفَ" [1] .

يتكئ أدونيس في الإبيجراما السابقة على امتصاص أسطورة سيزيف، بل يقوم بخلق علاقة قوية بين الذات الشاعرة والأسطورة التي استدعاها الشاعر من خلال نَصهِ الشعري، وجاء الامتصاص / التناص في صورة مباشرة ، في قسم الشاعر عندما يقول:أقسمت أن أحمل مع سيزيف صخرته الصماء أقسمت أن أظل مع سيزيف أخضع للحمى وللشرار" . يتحد الشاعر أدونيس مع سيزيف صاحب الأسطورة والمعاناة الأبدية المتكررة التي لا تنتهى هذه المعاناة والهم والقلق اليومى الذى تطرحه الذات الشاعرة من خلال هذه الأسطورة الإنسانية والمغرقة في أبعادها الحياتية المفعمة بالألم والتمزق والحسرة.

إن الشاعر أدونيس (على أحمد سعيد اسبر) شاعرٌ أسطورى أيضاً فاسمه لا يخلو من دلالات أسطورية وهى أسطورة أدونيس التي اختارها الشاعر ليُعَرف من خلالها في الوسط الثقافي العربي / العالمى على وجه التحديد .

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ج (١) ، صـ ٣٣٠ .

والذى لا شك فيه أن احتفاء شعراء قصيدة الإبيجراما بالأساطير جاء احتفاءً واسعاً في الخطاب الشعرى، مما يفرض على الكاتب الاجتزاء و طرح نماذج تشير إلى وجود أساطير مشابهة لما تم تحليله وطرحه في الدراسة . ومن هؤلاء الشعراء الذين صنعوا تناصاً أسطورياً الشاعر عزت الطيرى فيقول في إبيجراما بعنوان " اللص " :

" نظر إلى وجه الماء
فشاهد صورته
تتلألأ
أعجبه الشكل
فخطف الصورةَ
من وجه الماء
وطار .....!!" (١).

يومئ النص السابق بطريقةٍ غير مباشرة إلى أسطورة نرجس التي سبق وأن استدعاها الشاعر عزالدين إسماعيل ، لكن الذى لا شك فيه أن استخدام الشاعر عزت الطيرى للأسطورة جاء مختلفاً؛ لأن استخدامه جاء في صورة اللص الذى أعجبه وجهه فخطف صورة هذا الوجه وطار. هذا الاستخدام المفارق للأسطورة يحيلنا بشكل أو بآخر إلى المفارقة الساخرة التي يحاول الشاعر أن يبثها داخل ثنايا النص الشعرى ؛ فتبعث الضحك والدهشة في آن واحد، و هي أن اللصَّ عندما أعجبته صورته في الماء قام بسرقتها فأصبحت السرقة مفردة من مفردات حياته اليومية، من الملاحظ أن الشاعر حسن فتح الباب، قد اتكأ أيضاً على التناص الأسطوري من خلال استدعائه الفينيق

فيقول في قصيدة بعنوان " طائر الفيفيق" :

(١) عزت الطيرى : سوسنة الخمسين ، صـ ١٤٦ .

" ذلك الطير الخرافي النداء
طيف أحزان وإبقاع نذير
غير أن الشجن المر بشير
بقيام الطائر المسحور من قلب الرماد
إنه (الفينيق) حلم وانطلاق وفداء " (١) .

تتجلى أسطورة الفينيق في النص السابق، حيث إن الشاعر اتكأ على استدعاء المراحل التي يمر بها هذا الطائر الخرافي الذي يموت ثم يُبعث مرة أخرى من رماده، كأنه يعيش دورة كونية لا تنتهي ولادة ← موت ← ولادة أخرى .... وهكذا؛ لأن الأسطورة تتكئ بشكل أو بآخر على الانبعاث اللانهائي متحدية الموت الأبدي، وهكذا فإن الشاعر حسن فتح الباب هو الوجه الآخر لهذا الفينيق الذي يحيى عندما يكتب قصيدة، وعندما تنتهي قصيدة يموت، ثم ينبعث من رحم القصيدة السابقة قصيدة أخرى جديدة هذا هو التلاقي الجلي بين الشاعر والأسطورة.

١- التناص الشعرى

إن علاقة الشاعر المعاصر بتراثه الشعرى علاقة وثيقة؛ لأن الشعراء الحقيقيين، لا ينفصلون عن تراثهم -بشتى نواعه- لحظة واحدة، ومن ثم فقد اتكأ شعراء الإبيجراما العربية على موروثهم الشعري، فكان هؤلاء الشعراء يمتحون من هذا النبع العميق (الشعرى العربى القديم) ومن ثم فقد رصدت الدراسة التي نحن بصددها المناطق التناصية التي تجلت في نصوص هؤلاء الشعراء.

١- حسن فتح الباب : العمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥٦٢، ١٩٩٨.

إنَّ الذى لا شك فيه أن هذا الامتصاص الفنى الشعرى لا يخلو من دلالات متعددة مفادها؛أن هؤلاء الشعراء هم إمتداد واقعي وحقيقي لآبائهم الشعراء القدامى على الرغم من التنوع على مستوى الشكل والمضمون ومن هؤلاء الشعراء الذين عُنو بالتراث عنايةً فائقةً الشاعر أحمد مطر، وأدونيس، وعز الدين إسماعيل ، وأحمد الشهاوى ، محمد حبيبي وعيد الحجيلي ، وميسون صقر فهؤلاء جميعا يمثلون تجربة فريدة في الشعر العربى ألا وهى قصيدة الإبيجراما؛ لأنهم كتبوا هذا الفن الشعرى؛ لكي يؤسسوا نوعاً جديداً في الشعرية العربية كافة .

والذى لا شك فيه أن النصوص الشعرية التي كتبها هؤلاء الشعراء تطرح في صورة معرفية وجمالية علاقتها بالتراث الشعرى / النصوص الشعرية القديمة أو الحديثة إن جاز القول ، ومن ثم فقد اتجهت هذه النصوص إلي استنطاق الموروث الشعري ، واسترفاده محاولة بذلك صياغة علائق متعددة تصبو هذه العلائق إلى إيجاد متن قوى يستند إليه الشعراء أصحاب هذه النصوص الحديثة . ومن خلال القراءات المتعددة لهذه النصوص ومعانيها وملاحقة ظواهرها وتتبعها ظاهرة ظاهرة ، يمكن للباحث أن يزعم أن شعراء الإبيجراما في الأدب العربى اتكأ كل واحد منهم على الإيحاء/الإستيحاء؛لينطلق من هذه الايحاءات إلي صياغة نصه الشعرى الذي ينتجه معبراً عن واقعه الحي من خلال تقارب القضايا أو المشكلات التي يتعرض لها كل من الشاعر السابق واللاحق – إن جاز القول –ويشير الدكتور عبد الناصر هلال إلي أن الخطاب الشعرى التراثى يمثل ذاكرة الأمة على إمتداد تاريخها الطويل ، واستدعاؤه يستحضر معه مجموعة من المعارف التراثية الشعرية ، لذا اتجه الشعراء المعاصرون إلي الخطاب الشعرى التراثي وأصبح توظيفه يحتل مساحة كبيرة على خريطة الإبداع المعاصر وقد تعددت مستويات استدعاء الموروث

الشعرى وأنماط تناصه مع الخطاب الشعرى المعاصر وطرق استدعائهِ فأحياناً يكون تناصاً جليا ، يقع عليه القارئ منذ الوهلة الأولي؛ لأن استدعاءه تم بصورة كبيرة في سياقه وأحيانا يكون التناص خفياً يحتاج إلي جهد في الوصول إلي مرجعيته التناصية؛ لأن الشاعر لجأ إلى التفكيك وكسر سياقه وتركيبه"(١) . ومن ثم قام شعراء قصيدة الإبيجراما بتفكيك بعض النصوص الشعرية التراثية / امتصاصها من حين لآخر؛ ليخرج بها الشاعر من دلالاتها التراثية إلي دلالاتها الواقعية التي تعبر عن فكرته أتم التعبير ومن هؤلاء الشعراء أحمد مطر فيقول في قصيدة بعنوان "لن أنافق" :

" نافقْ
ونافق
ثم نافق ، ثم نافق
لا يسلم الجسد النحيل من الأذى
إن لم تناقق .
نافق
فماذا في النفاق
إذا كذبت وأنت صادق ؟"(٢)

يتبدى للباحثِ من خلالِ المقطعِ السابقِ التناص الواضح الذى استدعاه الشاعر أحمد مطر، فقد اقتبس الشاعر الشطر الأول من البيت الشعرى الذى كتبه المتنبى الشاعر العباسى المعروف فيقول المتنبي :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم !!

(١) عبد الناصر هلال:توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ،رسالة دكتوراه-مخطوط، بنات عين شمس ١٩٩٦،ص٢٣٩ .
(٢) أحمد مطر : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص١٠٦ .

ومن الملاحظ أن الشاعر أحمد مطر يطرح رؤيته من خلال الاقتباس الذى قام به؛ لأن الاقتباس فرع من التناص صورة من صوره التي يحاول الشاعر أن يسقط البعد السياسى الاجتماعى من خلال هذا الاقتباس؛ لأن المتنبى أشار في قوله الي الشرف الرفيع أما أحمد مطر فقد أشار من خلال نصه إلى الجسد النحيل، وتكمن هنا المفارقة الحادة التي بثها أحمد مطر في نصهِ الشعرى؛ لأنَّ الذات الشاعرة هي صاحبة الجسد النحيل الذى سيلحقه الأذى إنْ لم ينافق ويُداهنِ الحكامَ والسلاطين ، ومن ثم فقد أسهم الخطاب الشعرى التراثى الذى قدمه المتنبى من قبل، وأفاد منه أحمد مطر في العصر الحديث / الوقت الراهن في تشابه الرؤية بل تقاربها في أحايين كثيرة، ومن الجلى أن أحمد مطر معجب إعجاباً شديداً بنصوص المتنبي فيقول في قصيدة أخرى بعنوان "شيخوخة البكاء" :

" أنت تبكى !
أنا لا أبكى
فقد جفت دموعى
في لهيب التجربة
إنها منسكبة !
هذه ليست دموعى
بل دمائى الشائبة!" (١) .

يتبدي للمتلقي عند قراءة هذا النص أن الشاعر أحمد مطر يخلق صدمة قوية عندما نعلم أن هذه الدموع ليست دموعه بل هى دماؤه الشائبة على حد قوله و تتجلى دائرة الامتصاص في قول المتنبي :

(١) السابق : ص٢٧٨ .

بكيت عليها خيفة في حياتها وذاق كلانا شكل صاحبه قِدْما.[٢]

إن فعل البكاء في النصين السابقين يختلف تمام الاختلاف؛ لكنهما يتقاربان في معايشة التجربة ذاتها . المتنبي يبكي لفراق جدته ، أما أحمد مطر يبكي لفراق ذاته عن نفسه، على الرغم من أن الخطاب الشعرى عند أحمد مطر ينفي البكاء، بل يخلق أحمد مطر صورة درامية عندما يقول : إن هذه الدموع ليست دموعى بل دمائي الشائبة . فالشاعر العربى إذن يصادق البكاء لحظات متعددة يكون فيها صادقا مع ذاته من ناحية وصادقاً أيضاً مع حياته التي يعيش فيها من ناحية أخرى .

ونلاحظ في قصيدة القتيل المقتول للشاعر أحمد مطر، استدعاء المتنبى من خلال مطلع قصيدته في سيف الدولة التي يقول فيها :

واحر قلباه ممن قلبه شبمُ ومن بجسمى وحالي عنده سقم[١]

ونلاحظ هذا الاستدعاء / الامتصاص في قول أحمد مطر :

" بين بين
واقف ، والموت يعد نحوه
من جهتين
فالمدافع
سوف ترديه إذا ظل يدافع
والمدافع
سوف ترديه إذا شاء التراجع
واقف ، والموت في طرفة عين

(٢) المتنبى : الديوان ، ص١٧٤ .
(١) المتنبى : الديوان ، ص٣٣١ .

أين يمضى ؟
المدى أضيق من كلمة أين
مات مكتوف اليدين
منحوا جثته عضوية ا لحزب
فناحت أمه : واحر قلبى
قتل الحاكم طفلى
مرتين!" (١) .

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر أحمد مطر يتناص مع المتنبى في قوله (واحر قلبى) لكن هذا الحزن المصحوب بالصوت الذى جاء على لسان الأم التي تصرخ على ابنها فتقول : (واحر قلبى) قتل الحاكم طفلى مرتين ! أما المتنبى فهو يخاطب سيف الدولة الحمدانى موجها له نداءه ومعاتبا له في هذا النص الطويل و الذي لا شك فيه أن النص الشعري الحديث يلتحم التحاماً قوياً بالنص القديم بل يكاد يخرج من عباءته التليدة التي هى بمثابة الرحم الأولى . التي ينبثق منها النص الشعرى الحديث لأنَّ الشاعر الحقيقي هو الذى يمسك بتلابيب تراثه محافظاً عليه ومجدداً فيه من خلال رؤيته وجماليات قصيدته التي تكفيه مجرباً تارة ومضيفاً لنصوصهِ تاراتٍ أخرى.

ومن الملاحظ أن الشاعر أحمد مطر اتكأ على الموروث الشعرى اتكاءً شديداً فيقول في قصيدة بعنوان " طريق السلامة " :

أينع الرأس و " طلّاع الثنايا "
وضع ، اليوم العِمامة .
وحده الإنسان ، والكل مطايا

(١) أحمد مطر : الاعمال الكاملة ، ص٢٧٩ .

لا تقل شيئاً .... ولا تسكت أمامه
إن في النطق الندامة
أنت في الحالين مشبوه
فتب من جنحة العيش كإنسان
و عش مثل النعامة
أنت في الحالين مقتول
فمت من شدة القهر
لتحظى بالسلامة! " (١) .

يتجلى التناص الشعرى في النص السابق من خلال استدعاء الشاعر / امتصاص قول الحجاج بن يوسف الثقفي :

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفونى.

إن رؤية الشاعر أحمد مطر للواقع السياسي رؤية سوداوية / شديدة الوقع -فيما أظن-؛ لأن الشاعر يرى الحكام العرب وكأنهم الحجاج بن يوسف المعروف بجبروته وسخطه وقوته . وتكمن المفارقة الشديدة داخل ا لنص الشعرى عندما يقول الشاعر "وعش مثل النعامة" أنت في الحالين مقتول ، فمت من شدة القهر؛ لتحظي بالسلامة !"، ومن ثم فقد اتكأ الشاعر أحمد مطر على السخرية الشديدة من الواقع أو الإنسان العربى بصفة عامة ، لأن هذا الإنسان مقتول في الحالين إن كان معارضا أو مسالما مهادنا للسلطة السياسية ، ويختم الشاعر نصه عند يضع علامة التعجب في نهاية الجملة الشعرية؛ ليثير لدي القارئ الدهشة / الصدمة الإدراكية لحظة تلقي النص الشعرى .

(١) السابق : ص٢٠٣ .

يتبدي للباحث في نصوص أدونيس الشعرية أيضاً اتساع دائرة التناص وذلك من خلال استدعاء الشاعر العربى القديم مهيار الدمشقى هذا الشاعر المتمرد الذى ، أفرد له أدونيس ديواناً شعرياً بعنوان أغاني مهيار الدمشقي "فارس الكلمات الغريبة" .

فيقول في قصيدة بعنوان "وجه مهيار" :

" وجه مهيار نار
تحرق أرض النجوم الأليفة ،
هو ذا يتخطى تخوم الخليفة
رافعاً ببرق الأفول
هادماً كل دار ؛
هو ذا يرفض الإمامة
تاركاً يأسه علامه
فوق وجه الفصول" (١) .

يتكئ أدونيس في القصيده السابقة على استدعاء شخصية من الشخصيات الشعرية التراثية وهي شخصية الشاعر المتمرد مهيار الدمشقي، ومن ثم فقد اتخذ أدونيس شخصية مهيار بوصفها قناعاً ترتديه الذات الشاعرة؛ لأن الخلفية الحقيقة لهذا النص الشعري، هي شخصية الشاعر أدونيس نفسه، فهو الذى رفض الإمامة، مشيراً إلي يأسه الذى تركه فوق وجه الفصول / الأعوام أو القرون .

ويعد ديوان (أغانى مهيار الدمشقى) من الدواوين المهمة التي قدَّمها أدونيس، بل هو مرحلة فاصلة في مراحل تطور الشعرى؛ لأن مهيار "بمثابة شخصية فريدة تجسد خواطر، وهواجسه الفلسفية بوصفهِ ينتمي إلي محيط عدائى ويعيش حالة إغترٰب حاد إن

(١) أدونيس: الأعمال الكاملة، (ج ١)، صـ ٢٥١ .

القضية الفلسفية المحورية هنا هى القضية كيركيجوردية المتعلقة بما يعنيه أن يصبح الإنسان فرداً. وإذا كانت هذه القضية قد شغلت كيركيجورد في مواجهته لعوامل التجريد في المجتمع الأوروبى الحديث الذى أفرز الانسان – الجمهور (*mass-man*) ، فإنها شغلت أدونيس (١)

والذى لا شك فيه أن أدونيس من الشعراء الذين اتكأوا على التراث بصفة عامة والتراث الشعرى بصفة خاصة؛ وهذا لا يخلو من دلالات متعددة مفادها؛ أن الشاعر أدونيس حاول أن يفيد من هذا التراث بل حاول أن يبثّ رؤيته الفنية والجمالية من خلال استرفاد هذا التراث وتنقيته ، بل ومساءلته في أحايين كثيرة ومن الشعراء الذين استدعاهم أدونيس في نصوصه الشعرية الشاعر العباسي أبو نواس فيقول أدونيس في قصيدة بعنوان (أبونواس):

" لغةٌ – فتنة / كلمات – دم
والسماء مفترق
وأنا عابر
بالسماء يلتطم "(٢).

إن اللغة الشعرية هي التي تسيطر سيطرة كاملة على هذا النص القصير الذى صَدَّر أدونيس بقوله: لغة – فتنة / كلمات – دم ، يتبدي لدي الكاتب أن الشاعر مفتون بهذه اللغة وهذه الكلمات التي يقابلها الدم من الناحية الأخرى ، فهو يرصد حركات هذه اللغة ومنطلقاتها الفكرية والشعورية من خلال استدعاء هذا الشاعر العباسى أبو نواس؛ لأن

(١) عادل ضاهر : الشعر و الوجود ، " دراسة فلسفية في شعر أدونيس " دار المدى للثقافة ، سوريا، دمشق سنة ٢٠٠٠ ، ص ٥٠-٥١ .
(٢) أدونيس : الأعمال الكاملة ، (ج٣) ، ص ٣٤٨ .

استدعاء أبي نواس لا يخلو من دلالة – فيما أظن-؛ لأنَّ كلا الشاعرين مجددٌ في روح القصيدة العربية . وأيضاً كلاهما متمردٌ على الماضي مفتون بلغة الحاضر/ الحداثة فيما أظن. والذى لا ريب فيه أدونيس عندما أصدر كتابه مقدمة في الشعر العربى اتكأعلى نصوص أبى نواس بشكل كبير؛ لأن أبا نواس رائدٌ من رواد الحداثة الشعرية في العصر العباسى، وذلك من خلال تمرده على المقدمة الطللية وترسيخه للمقدمة الخمرية، ساخراً من المقدمات الطللية مستبدلاً بها مقدماته الخمرية لقصائده التي حفل بها ديوانه الشعرى ومن ثم فقد احتفى أدونيس بالشعراء العرب القدامى بعامة والشعراء الجاهليين بصفة خاصة ومن هؤلاء الشعراء امرؤ القيس ، وعروة بن الورد .

فيقول أدونيس في إبيجراما بعنوان "الهامش" :

كى يظل امرؤ القيس وعداً
ويكون لعُروة أن يطعم الفقراء ،
رسم الغاضبون خطاهم
لهيبا و اختراقاً ،
وأباحوا الفضاء"[1] .

من الملاحظ في النص السابق أن أدونيس يستدعي من الذاكرة الشعرية العربية اثنين من الشعراء الفحول هما امرؤ القيس بن حجر الكندي ، الملك الضليل وعروة بن الورد، وهو من الشعراء الصعاليك الذين برزوا في الذاكرة الشعرية العربية بشكل كبير. ومما لا ريب فيه أن أدونيس قَّدم امرأ القيس على عروة لما له من فضل، وريادة شعرية بين الشعراء الجاهليين، وألحق أدونيس الوعد بامرئ القيس ، صاحب المعلقة الشهيرة وهى من

(١) السابق، ص ٣٤٦ .

عيون الشعر الجاهلى، لكن ثمة إشكالية تنتج عن ومن هذا النص، وهي ما هذا الوعد الذى يقصده أدونيس؟ هل هو الوعد الزمني / الفنى على وجه التحديد؟، أم الوعد المكانى الذى يريد أدونيس أن يحقق كما حققه امرؤ القيس من قبل بأن صار امرؤ القيس أمير الشعراء/ أشعر الشعراء وقائدهم إلى النار كما جاء في الأثر؟ ، وفي ظني أن الشاعر العربى الحديث (أدونيس) يحاول أن يصيغ/ ينسج طريقاً وخيطاً بينه وبين هؤلاء الشعراء القدامي ينتج عن هذا النسيج، صورةً جديدة مشابهة / مقاربة للصورة القديمة .

إن الخلفية الحقيقة لهذا النص الشعرى القصير المعروف بالإبيجراما -كما أزعم تتجلي وراءه أبعادٌ سياسية واجتماعية وثقافية، هذه القضايا والأبعاد؛ إنما هى المحك الرئيسى الذى يحاول الشاعر العربى قديماً وحديثاً أن يسهم في علاج هذه القضايا المنوط بها . تأتى الإشارة التناصية الأخرى التي يشير فيها أدونيس إلي الشاعر الصعلوك عروة بن الورد ، هذا الشاعر الذى شغله جوع الفقراء كثيراً ، فقد كان هؤلاء الشعراء (أعنى الصعاليك) يأخذون من الأغنياء ؛ ليطعموا الفقراء ومن هؤلاء الشعراء الذين حفظتهم الذاكرة الشعرية العربية الشاعر الشنفرى الأزدي ، وتأبط شرا ، وعروة بن الورد وغيرهم كثيرون من الشعراء الذين شغلهم الهمَّ الاجتماعي الذي كان يعانى منه الفقراء على وجه الخصوص قديما وحديثا، ومن الملاحظ أن الشاعر أدونيس عنى بهؤلاء الفقراء عناية شديدة كما عنى من قبل الشعراء الصعاليك . ومن ثم فقد أشار النص الشعرى إلى هؤلاء الغاضبين في قوله: (رسم الغاضبون خطاهم ، لهباً واخترقاً ، وأباحوا الفضاء).

إنه يتحدث عن الغاضبين في الشعر العربى من هذه القضايا التي تؤرق مجتمعاتهم محاولة النيل من أفراد هذه المجتمعات، مما أثار حفيظة هؤلاء الشعراء ، محاولين اختراق هذه الأمكنة الفاسدة، منطلقين في فضاءاتهم الداخلية والخارجية على حد سواء . إن البعد

التناصى في النص السابق يحيلنا بشكل مباشر إلى هذين الشعرين؛ لأن التناص " شئ لا مناص منه؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي ذاكرته فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هى ركيزة تأويل النص من قبل المتلقى أيضاً . وبرهنة على صحته هذه المسلمة"(١)؛ ولهذا فإن النص الشعري الحديث يتكئ على التناص بشتى أنماطه ومناطقه؛ ليصبح نصاً منتجاً دلالات متعددة واسعة في الوقت نفسه، وقد اعتمدت قصيدة الإبيجراما على التناص المكثف شديد التركيز، بحيث تصبح الإشارة التناصية الواحدة تحمل مجموعة من الإحالات الفنية والجمالية المتعددة الأغراض والأنماط .

والذى لا ريب فيه أن شعراء قصيدة الإبيجراما تحديداً. لجئوا إلى استدعاء الموروث الشعرى في نصوصه المعاصرة التي يكاد يتفتق عنها ومنها إنتاج دلالات جديدة ومن هؤلاء الشعراء عزت الطيرى فيقول في ديوان سوسنة الخمسين

في قصيدة بعنوان "أبي فراس" :

"أراك عصى القلب

أرانى

مقتولاً

هل شيمتك القتل..؟!"(١) .

إن استدعاء/ اقتباس نصاً لأبى فراس الحمداني، يحيلنا بشكل أو بآخر إلى محنة أبي فراس هذا الشاعر الأمير الذى لاقي ما لاقاه من السجن / الإهانة .

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ١٢٣ .
(١) عزت الطبرى :سوسنة الخمسين ، ص١٤٠ .

ونلاحظ اتحاد الذات الشاعرة من خلال تداخلها وتفاعلها في هذا النص الشعرى السابق عندما يعقد الشاعر مفارقة بينه وبين أبي فراس أراك عصي القلب ثم يدخل صوت الذات الشاعرة من خلال استخدام الفعل المضارع (أرانى) فالذات ترصد أفعالها من خلال الرؤية التي تجعل نفسها مقتولة ، وكأنها هي التي قتلت نفسها، ثم نجد النص الشعرى يصنع مراوغة عندما يطرح السؤال الأخير/ الأحادي هل شيمتك القتل؟! وتصنع علامات الترقيم - التي وضعها الشاعر- بعداً آخر، وهو التساؤل المشبع بالتعجب .فالشاعر عزت الطيرى يتناص بشكل فعلى مع أبى فراس الحمداني ؛ لينتج عن هذا التناص دلالات جمالية ، هذه الدلالات التي تأتى معكوسة لما يعرفه المتلقي من خلال فعل التلقى الأول أراك عصى القلب ، فعند قراءة هذا المقطع، تستعيد الذاكرة الشعرية قول أبي فراس :

" أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر" (١) .

هذه القصيدة التي رددتها الملايين عندما غنتها السيدة أم كلثوم ، وأصبحت على كل لسان يعشق الغناء ، وأصبح أبو فراس شاعراً معاصراً على الرغم من أنه قد مات منذ قرون بعيدة ، لكن نصه الشعرى كان معبراً أبلغ تعبير عن الحب والعشق في العصر الحديث، وهذا أيضا لا يخلو من دلالة مفادها، أن النص الشعرى القديم / الحديث يسافر كل منهما عبر الزمن؛ ليعبر عن أجيال لاحقه كما عبر عن أجيال سابقة من قبل، ومن ثم فإن رحلة الشاعر الحديث (أعنى شعراء الإبيجراما) هي رحلة حافلة بالإنتاجية النصية التي تحدثت عنها جوليا كريستينا من قبل، حيث إن النص الشعري الحديث تحديداً ما هو إلا امتداد راسخ في العقول الجمعية للنصوص الشعرية القديمة إن جاز القول، وقد عنى شعراء قصيدة الإبيجراما بالتراث، عناية خاصة فاحصة مدققة مستخدمة الإشارات

(١) أبو فراس الحمداني : الديوان ، ص ١٤٦ .

الدلالية التناصية التي تحيلنا إلي الشعر العربى القديم في جملته من حيث اختلاف العصور والأزمان والأماكن يستدعي الشاعر حين فتح الباب المتنبي في إبيجراما بعنوان "خطاب المتنبي" يقول:

" سلم الشاعر من طول السهاد
قائماً يرنو إلى أمواه دجله
يا (أبا الطيب) كم يقسو القضاء
لا (بنو حمدان) عادوا للجهاد
لا ولا (كافور) أردته المذله " (١) .

من الملاحظ أن الشاعر حسن فتح الباب يتناص مع المتنبي من خلال نصوص المتنبي التي أفردها لبني حمدان، والنصوص التي أفردها لكافور الإخشيدي حاكم مصر. ومن ثم فإن هذا التناص / الاستدعاء، يحيلنا بشكل أو بآخر إلى سيفيات المتنبي، وكافورياته بل وأشعاره جميعهما التي تقطر حكمة وذكاء لغوياً بارعاً، وعليه فإن هذا التناص الشعري الذي أوجزه الشاعر حين فتح الباب في كلمة واحدة هي (المتنبي).

وتعد النماذج التي اتكأت عليها هذه الدراسةُ هى قليل من كثير، فقد وجد الكاتب نماذج متعددة لمناطق التناص لدي هؤلاء الشعراء ، متتبعاً هذه النماذج راصداً الظاهرة رصداً فنيا وجماليا، منظراً لها وذلك من خلال نصوصها الكثيرة، مرسخاً لوجودها في الشعر العربى من ناحية، ومؤصلاً لكيانها الطبيعي من ناحية أخرى.

(١) حسن فتح الباب: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صـ ٥٥٢، ١٩٩٨ .