

الفصل الثاني

اللغة

الصياغة الفنية للقصيدة تعتمد دائماً على اللفظ، فهو الوسيلة المتاحة للشاعر لتشكيل فضاء تجربته الشعرية، وهو أقدر الناس على تحديد طبيعته الشعرية، أفكاره وتصويراته، من خلال معجمه الشعري الخاص جداً به.

يحمل اللفظ - دائماً - في القصيدة تصور الشاعر ورؤاه الإبداعية، وغالباً ما تصبح اللغة أداة مرنة تتصل بتجربة الشاعر النفسية، فعندما يكون متوتراً يأتي بالألفاظ المعبرة عن دلالة التوتر، وحينئذ تصبح كلماته قلقه مضطربة، وحينما يحلم تصير لغته حاملة رهيفة، وعندما يعشق تتأجج ألفاظه بزفرات العشق والوله، وكلما كان الشاعر نقى النفس "كانت ألفظه تنضح بالقيم، فتقطر من ألفاظه الموسيقى، والمعنى والذاكرة والبساطة والزخرفة، والصورة والفكرة والقوة الدرامية، والتركيز الغنائي، والعبارة الصريحة، والكناية واللون والضوء والقوة"^(١).

والشاعر المعاصر في ضوء علاقته بلغته الشعرية يثير اللفظ في القصيدة لديه "كثيراً من الأفكار والأحاسيس، ويرسم بوضوح صورة محسوسة مصدرها ذاته الشعرية، بل تستطيع اللغة الشاعر بألفاظها وتراكيبها تشكيل ما وراء المحسوسات، وحينئذ يثير اللفظ لدى المتلقى كثيراً من المدركات الحسية التي يتفرق إدراكها بين مختلف الحواس، ولهذا

(١) اليزبيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتوقه، "ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش"، مؤسسة فرانكلين للطبع والنشر، ١٩٦١، ص ٩١.

يتوافر للشاعر باستخدام اللغة في سياق القصيدة تشكيل بنية ذات دلالات ثرية تتوزع بيانياً ما بين دلالة مكانية، ودلالة زمنية^(١).

لما كان اللفظ من أهم أدوات الصياغة الشعرية الذي يضم إلى جوارهِ أشياء أخرى تسهم في بنية النص كالاستعارة والكناية والمجاز والفكرة - على نحو ما سبق تناوله - لذلك يكون هدف الكاتب في إطار دراسة الظاهرة الوقوف على إسهامات الشاعر المعاصر في تطوير لغة الخطاب الشعري، في تضافرها مع العناصر البنائية الأخرى والتي تتعاون مجتمعة في تأليف الصياغة الشعرية، وخاصة أن لغة الشاعر بصمة روحه، ومرآة خياله ورنين صوته؛ فاللغة تعكس نمط التفكير والإحساس والتصوير.

في الشعر المعاصر تتأكد دلالات صورة النار في إطار ثلاثية البحث والتي جعلت من اللفظ جزءاً لا ينفصل عن فكر الشاعر وعاطفته "يتأثر إلى حد بعيد المعجم الشعري والتركييب اللغوية بنوعية التجربة التي يعبر عنها الشاعر، أو بنوعية رؤيته، فنوعية الرؤية تفرض نوعية خاصة في المعجم الشعري وفي التركييب اللغوية المستخدمة في الشعر بغض النظر عن الشكل الخارجى الذي يأخذه العمل الشعري"^(٢).

تتجلى علاقة الشاعر المعاصر، وبخاصة شعراء صورة النار في تفاعله بقضايا مجتمعه من خلال علاقته المتطورة بلغته اليومية، والتي أضفى عليه الشاعر من رؤاه ما يؤكد "أن اللغة الشعرية إنما هي لغة محورية تتكيف مع غاية جمالية، فتشحن المتلقى بشحنة دلالية إنفعالية، فاللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامه

(١) د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب، دار المعارف بمصر ١٩٦٣، ص ٥٦.

(٢) د. عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر فى اليمن: الروية والفن، مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٤١ - ٢٤٢.

بدرجات متباينة، وتخلق قواعد خاصة بها غالباً ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضع التي تحدد اللغة المعيارية"^(١).

الشاعر المعاصر يتمتع بشمولية الرؤية في استخدامه لغة الخطاب الشعري، فإلى جوار ميراثه للفكر اللغوي العربي... بمناهجه ومفاهيمه إلا أنه لم يعترف بالتطابق المطلق وأصبح التجديد في نظره، معادلاً لقبول النتائج التي وصل إليها علم اللغة في تغير بعض أجزاء القضية اللغوية، وهذا يعنى إدخال اللغة الشعرية إلى ميدان النقاش العالمى.

ما يثيره اللفظ فى القصيدة الشعرية من الأفكار والمشاعر والأحاسيس التى تحدد علاقة الشاعر بموضوعه، وترسم بوضوح صورة حسية من نفسه وذاته، ولا يكتفى اللفظ الشعري بتسجيل الواقع العيان المرصود أمام الشاعر، بل تستطيع اللغة الشعرية بألفاظها وتراكيبها تشكيل الأحاسيس والمشاعر، وما وراء المحسوسات، وحينئذ يثير اللفظ لدى المتلقى كثيراً من المدركات الحسية، التى يتفرق إدراكها بين مختلف الحواس. وهو ما تم دراسته على مستوى تشكلات الظاهرة الفنية.

هذا يعنى أن "الألفاظ فى أصل نشأتها كانت تعبر عما يقع تحت الحس أو الحواس، فانتقل بها الأسلاف الأولون إلى التعبير عن خولج نفوسهم وعقولهم، ولكنهم كانوا يدركون دلالتها الحسية الأولى، وكانت تصطبغ بألوانها دلالتها المعنوية الجديدة، وما انتقلت إليه من مجاز واستعارة، وكأنما الشاعر يعود بنا إلى هذه المحاولة الإنسانية القديمة، أو كأنه يصنع لنا لغتنا من جديد، صنعه يبقى فيها الأشياء على أسمائها

(١) د. شكرى عياد، "الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف"، "مجلة فصول" العدد الثانى الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٨١، ص ١٢٦.

ودلالاتها الظاهرة، بينما يسمى أشياء أخرى وفق خياله تسمية جديدة لدلالات غيبية لا يدركها سواه، وبذلك يعيد وصلها بعالمنا القديم المحسوس يقوده في ذلك عمق بصيرته"^(١). ويبقى دراسة الظواهر الأسلوبية المصاحبة لدراسة الظاهرة ممثلة في دراسة المعجم الشعري لدى شعرائها على مستوى تطور دلالة الألفاظ.

[١/٢]

أولاً: المعجم الشعري

من القضايا المثارة في عصرنا قضية العلاقة بين الدال والمدلول، وأن لغة الخطاب الشعري عند شعراء صورة النار؛ تتشكل بأنماط متباينة لصياغة عالمهم الخاص، فتراها أحياناً لغة تراثية جزئية، وأحياناً أخرى تجدها لغة حديثة موحية من خلال شفافية الرؤية الفنية، وامتدادها لأفاق بعيدة من التأمل مع صياغتها صياغة جمالية راقية ولتناول لغة الخطاب الشعري عندهم يجب أن نتعامل معها من خلال :

أ- إخضاعها إلى منهج النقد البنيوي الحديث.

ب- التعامل مع النصوص الشعرية من خلال كشف معالم الرمزية فيها. لأن لغة الشعر المعاصر تجد فيها معالم الرمزية أو أنها تحمل سمات المعجم الرئمانسي، أو يمكن إخضاعها لمقاييس المدرسة الواقعية الجديدة في معظم الأحيان. إن كان من شعراء الدراسة من تراه يقترب من المعجم الكلاسيكي مثل محمود حسن إسماعيل، وأحياناً أحمد عبد المعطى حجازي وترتبط إحدائيات الدراسة في هذا الفصل بتمثل نظريات علم اللغة والمدارس النقدية الحديثة وبخاصة "مقولة العالم اللغوي فردينان دى سوسير" ١٨٥٧ - ١٩١٣" باعتبارها العلاقة بين الدال والمدلول.. وتغير مدلولات

(١) د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف: القاهرة ط٦ "د ت"، ص ١٧١ - ١٧٢.

الكلمات بمرور الزمن، بينما يرى ياكبسون أن ثمة ضرورة تربط بين الدال والمدلول
فسلسلة من الأصوات ينبغي أن تستدعى مدلولاً وإلا انتفت قيمته ودلالته، وإنما
الاعتباطية تكون بين الدال والمشار إليه. في حين يذهب نقاد البنيوية إلى الفصل
بينهما" (١).

وفى إطار الظاهرة يسعى الشاعر إلى تقديم "رؤية خاصة تكتسب خصوصيتها
وتفريدها من قدرته على إدراك الواقع بعلاقاته المتعددة والمتشابكة على نحو متميز وعميق...
وقد يتجاوز ذلك إلى طرح علاقات جديدة مغايرة لما هو مألوف بين الأشياء فهو يعيد بذلك
صياغة الواقع، وإبداعه/تشكيله، ويلجأ لإنجاز هذه المهمة إلى تعديل النظام اللغوي العام
بمنطيقته، واقتراح علاقة جديدة، خاصة بين المفردة اللغوية ونظيرتها وبينها وبين مفهومها/
مرجعها فى إطار سياق ما" (٢). ولهذا "تتاح له باستخدام اللغة فى سياق القصيدة
تشكيل بينه ذات دلالة.. كما يستطيع الشاعر أن يشكل بالألفاظ ما وراء المحسوسات،
وحينئذ تصبح القصيدة .. من حيث هى عمل فنى تشكياً خاصاً لمجموعة من ألفاظ
اللغة" (٣).

حفل المعجم الشعري لدى شعراء صورة النار بالعديد من الألفاظ ذات الصبغة
الترثية والتي ضمنوها أشعارهم، وبإعادة استخدام هذه الألفاظ مرة أخرى تدل دلالة
قطعية على أن الشاعر المعاصر موصول بترثه، وبلغته ويمثل محمود حسن إسماعيل هذه
الحالة الفريدة بين الشعراء المعاصرين يقول فى قصيدة "الغص اليتيم":

(١) د. شكرى الطوانسى، "مستويات البناء الشعري"، مرجع سابق، ص ٩٦٨.

(٢) د. شكرى الطوانسى، نفسه، ص ٣٦٥.

(٣) د. طلعت عبد العزيز أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى المعاصر، مرجع سابق،
ص ٣٦٨..

"تغدو الجراح مدلات بشقوقتها .: ما دام فيها لأمجاد العلاء نسب
وجرحه راعش الأهات تحسبه .: هشيمة حنّ في تحريقها اللهب
ناشدت لوعته السلوان فامتعضت .: كيف الهدوء ونفس الوري تجب؟
والأرض موقد أعمار قد اشتعلت .: في جمرة الناس لا الأعواد والحطب"^(١)

استخدم الشاعر في خطابه الشعري ألفاظاً ذات صبغة تراثية استمدتها من
معجم النار الكونية مثل: "اللهب - الموقد - الجمرة - الأعواد - الحطب"، وكلها مفردات
تراثية ذات دلالة على ظاهرة النار. وهذه الألفاظ التي جسدت معنى المكابدة والألم النفسى
لدى اليتيم/الغصن اليتيم المعادل الموضوعى لمن فقد أبويه؛ لم تأتى عفواً خاطر عند الشاعر
بل هو "يبحث عنها أو يضعها في غير مكانها المعتاد من التركيبة بحيث تبدو جديدة في
كل مرة، وغريبة قادرة على إحداث التفجير الفكرى أو النفسى الذى يسعى إليه عند
القارئ"^(٢). لإبراز جهامة الواقع وأثره؛ على نفس اليتيم. ويقول صلاح عبد الصبور في
قصيدة "انتظار الليل والنهار":

"وهكذا مات المساء
حين تقلبت على ضلوعها الشمس
وهبت تعلى السماء
تنفست شوارع المدينة الرعاء
أصوات ضجة بلا إيقاع
وانسكبت مجامر الشعاع
تمور في العيون، وتكتشف الظلال

(١) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٩، ص ٤٤.
(٢) د. أحمد بسام ساعى، حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث دمشق: سوريا
١٣٩٨هـ/ ١٩٧٧م، ص ٢٣٣.

تفتت الحجر
 أواه يا نور الضحى
 بوركنت وقدة الظهيرة
 النور يجلد العيون تعشى، لا ترى
 من البيوت والبشر
 سوى مكعبات لونٍ وحجر^(١)

تشكلت صورة النار في أبيات عبد الصبور السابقة من خلال مفردات ذات صبغة تراثية "الشمس - مجامر - الشعاع - تمور - نور الضحى - وقدة الظهيرة - النور".
 تأثر الشعراء بمبادئ الوجودية مع حرصهم على مبادئ عقيدتهم ومنهم صلاح عبد الصبور، وعندما انهارت وجوديتهم أصبح من العسير عليهم أن يتخذوا موقفاً ما، فصلاح عبد الصبور وجد أن ثمة أسئلة تحيره، فلاذ ينتظر "الليل والنهار" بحثاً عن إجابة على أسئلة، ومن هنا استبدل بالمواقف "إيماءات مطلقة تجنح إلى الفلسفة المثالية"^(٢) وحفل معجم عبد الصبور الشعري بالألفاظ تعبر عن فلسفته الوجودية ولكن بتعقل وإدراك بشرط ألا تمس عقيدته في مواطن أخرى من أعماله في قصيدة "يا نجمي.. يا نجمي الأوحدي" يقول

"ها أنت هنا أشرقت على موعد

يا نجمي، يا نجمي الأوحدي

قلبي المشبوب، وقد أغفت

(١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣٠٣ - ٣٠٤.
 (٢) د. شوقي ضيف، "صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد"، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٨١، ص ٢١.

في صدرى باقة أزهار" (١)

فلفظ النجم مؤثر إيجابي على صورة النار الكونية، وقد ربط الشاعر بين رؤيا النجم/ المحبوبة، والقلب حين يكون على موعد، فيضحى قلبه "مشبوباً بنار العشق. ويخترق الشاعر المعاصر الزمن ليقتنعنا بحاضره؛ من خلال استدعاء الحدث التاريخي في قصيدة مذبحة القلعة لأحمد عبد المعطى حجازي يقول :

"سيمضى الناس للقلعة في ركب كبير

بين أفراح وزينة

والمماليك وأعيان المدينة

لوداع الجيش قبيل السفر

ويمد العين شيخ خارج من باب دار

يتوارى ويتمتم

في جهنم" (٢)

الشيخ الذي يمد العين خارج باب الدار رمز التاريخ، وهو من المحمولات الدلالية - الرمزية - فالشاعر يتخذ من التاريخ / الحدث "مذبحة القلعة" محوراً لعرض قضية معاصرة وكشف واقع سياسي لمرحلة تاريخية يعيشها ما كان له أن يبوح بها مباشرة؛ فلجأ إلى معادل موضوعي من خلال استدعاء هذا الرمز التاريخي، وتأتى اللفظة الدالة على السخط القائم بين الشيخ / التاريخ والحدث / مذبحة القلعة لفظة تراثية وهي " جهنم" أحد المفردات الدالة على صورة النار المهلكة أو الشريرة، والمستوحاة من التراث الديني.

(١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣٣٠.
(٢) أحمد عبد المعطى حجازي، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ١٥٢.

بعد أن تناول البحث المعجم الشعري لدى الشاعر المعاصر الذي استقى مادته من الترات، وتبين من خلال نماذج محمود حسن إسماعيل، وصالح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى انتماء الشاعر المعاصر لترثه العربى القديم بما تضمنه معجمه الشعري من ألفاظ ذات جذور تراثية عربية، ومع ذلك تضمن المعجم الشعري ألفاظاً معاصرة، وتراكيب لغوية؛ يوظفها توظيفاً جمالياً، ولكن فى إطار دراسة الظاهرة يجب إدراك إشكالية خصوصية هذه اللغة الجديدة مع الأخذ بعين الاعتبار بأن لغة الشاعر المعاصر متمثلة فى الكلمة "تشكل اللبنة الأولى فى بناء المعنى، ومن خلال تضافرها يتكون السياق الشعري فهى وسيلة من الوسائل العديدة التى تستطيع اللغة بواسطتها أن تؤثر على التفكير والفلسفة أكثر اهتماماً بتأثير نظام التركيب أو السياق على القضية التى يطرحها الشاعر فى نصه الشعري" (١).

فى إطار الظاهرة لاستكناه صورة النار من خلال التشكيل اللغوى نجد أن اللغة تحلل على مستويين: صوتى ومعنوى، على حد تحليل جون كوين الذى يرى "الشعر فى جوهره؛ شكلاً من أشكال اللغة" (٢)، وهى التى "ألح القدماء على جزالة اللفظ ووضوح المعنى والمقاربة فى التشبيهات والأخيلة، ولكن الشاعر/ المعاصر/ نظر إلى اللغة باعتبارها عالماً كاملاً وليست مجرد أداة للتوصيل أو الاتصال. لقد عمل الشاعر على أن يجعل من

(١) د. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ٦٣.

(٢) انظر ما صنفه جون كوين للفرقة بين لغة الشعر والنثر على المستويين/ الصوتى والمعنوى فى كتاب بناء لغة الشعر "ترجمة د. أحمد درويش"، ص ١٩، وجاء هذا التصنيف على النحو التالى:

معنوى	صوتى	النمط
+	-	قصيدة النثر
-	+	النثر الموزون
+	+	الشعر التام
-	-	النثر التام

اللغة وطناً فسيحاً للتجربة الشعرية وهذه اللغة ينبغي أن تكون من صنعه هو، ولكنها في الوقت نفسه ينبغي أن تكون قادرة على التجاوب الخلاق مع العالم الذي يود الشاعر أن يقوم بتغييره^(١)، ويمكن أن تتمثل هذا الاتجاه عند صلاح عبد الصبور في قصيدة "الحنين" من ديوانه الناس في بلادى فى قوله :

"قال الصديق:

يا صاحب

ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم

أو منية حمقاء..

والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم

أو أن اسمينا ببرج النحاس كانا، يا صديق

وجفلت فابتسم الصديق

ومشى به خدراً رقيق

ورأيت عينيه تألقنا كمصباح قديم"^(٢)

ينقل الشاعر فى لوحته السابقة لغة الحياة اليومية والصديق مرادف الحزن لدى عبد الصبور الذى أدار معه الحوار، وهذا الترادف فى سياق النص أدى إلى تعميق المعنى وتوسيع الدلالة؛ فالشاعر استطاع أن يعبر بلغة الحياة العادية، والحوار بطريقة تعويضية تصاعدية عن غريزة مكبوتة، وحرمان يحسه فى الواقع؛ وبذلك تأتى القصيدة برمتها تعبيراً عن حالات الفقد.

(١) محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية وقضايا أدبية، دار المعارف: القاهرة ١٩٨٦، ص ٤٩.

(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣٨ - ٣٩.

ويمثل أحمد عبد المعطى حجازى نموذجاً فريداً بين شعراء الدراسة الذى يعكس المعجم الشعري لديه ما يمكن أن نطلق عليه الألفاظ التى تنتمى إلى المعجم النارى وبخاصة فى قصيدة "سلة ليمون":

"أواه

من روعك

أى يد جاعت قطفتها هذا الفجر

حملتها فى غبش الإصباح

لشوارع مختنقات مزدحمات

أقدام لا تتوقف، سيارات؟

تمشى بحريق البنزين

مسكين

لا أحد يشمك يا ليمون

والشمس تجفف طلك يا ليمون

والولد الأسمر يجرى لا يلحق بالسيارات

عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون"^(١)

أصبح لحجازى رؤية خاصة فى صياغة معجمه الشعري من ناحية إخضاعه لروح العصر وتكنولوجياته، فيلاحظ من خلال الأسطر السابقة أنه يستخدم تكنيك شديد الخصوصية به وهو تجميع عدة لقطات فى مشهد واحد "المونتاج"، ومن خلال هذا التكنيك تشكلت الظاهرة، لديه وأشار إلى صورة النار إشارة عصرية من خلال استدعاء سمات

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ١٢٦.

العصر ممثلة في "سيارات تمشى بحريق البنزين" صورة معاصرة تشير إلى معنى النار واستطاع الشاعر تكثيف لغته بصياغة مبتكرة والتي عبرت عن اللغة التي يستخدمها استطاع بث الحياة في لغة الخطاب الشعري وأسننتها لإدراكه الفني بأن "اللغة الشعرية تتقدم إلى المتلقى عبر وسائل فنية عدة"^(١)، وأراد أن ينقل لقارئه لغة بسيطة ومكثفة في آنٍ واحدٍ للتعبير عن مشاهد الحياة وبطريقة مونتاجية.

و حين يقترب الشاعر من التاريخ / الحدث وبخاصة الأحداث السياسية الجارية في عصره، وفي لحظة التوتر والقلق يقترب بلغته إلى لغة الحياة اليومية فأمل دنقل في قصيدة ميتة عصرية يقول :

"فتح المذياح .. واستلقى

وكان القدح الساخن

في وحدته المستغرقة

.يدخل الطيف الذي يهبط بغطه

يسكت المذياح .. سكته

- موجز الأنباء

ألقت يده السيجارة المحترقة

صرت النافذة المنغلقة

يعبر الحائط الأزرق... صورة

ظل يجلو تحتها خنجره مبتسماً

مد ساقيه

وكان الرعب في عينيه

(١) د. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، مرجع سابق، ص ٢٧.

صار الصوت والموت

عدواً واحداً

منقسماً^(١).

ويقول في قصيدة الأرض والجرح الذي لا يفتح :

"مثلما يخطو

قد شوهته النار

هل يصلح العطار

ما أفسده النفط

لم يبق من شئ يقال

يا أرض

هل يلد الرجال^(٢)"

هذه المفارقة التي تكاد تتبينها في أغلب قصائد أمل تفجر الدلالة التي تعمق

الإحساس بالمفارقة في الواقع الاجتماعي، وتتضمن نقداً واتهاماً وإدانة له.

برغم البنية الشعرية المحكمة التي تتميز. بالتنمية الأفقية الحكائية والتعامد

الدرامي والغنائية. فإن الطابع النثري يكاد يكون سائداً في أغلب قصائده لا لركاكة في

بنيتها الشعرية وإنما لغلبة المفردات التي نستخدمها في حياتنا اليومية فضلاً عن طبيعة

المواضيع المعالجة، التي تكاد يكون أغلبها موضوعات سياسية واجتماعية.

ويرغم أن كثيراً من شعرائنا المعاصرين يستخدمون في أشعارهم مفردات الحياة

اليومية. ولكننا لا نكاد نجد عند شاعر منهم هذا القدر الكبير والمتنوع والخاص من هذه

(١) أمل دنقل الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

(٢) أمل دنقل نفسه، ص ١٥٧ - ١٥٨.

المفردات التي يستخدمها أمل دنقل في شعره". "الذياع - القدح الساخن - موجز الأنباء - صرير النافذة - الحائط الأزرق - الخنجر - مد ساقيه - شوهته النار - العطار - النفط - هل يلد الرجال". على أن هذه "المفردات لا تشكل كل معجمه الشعري، فما أشد تنوع وخصوصية هذا المعجم الذي يجمع بين مفردات الحياة العادية، ومفردات.. من تراثنا القديم" (١).

يشارك مع أمل دنقل جيل من الشعراء "هذا الجيل يكاد يكون مشتركاً بصور متفاوتة في نظرة كلية للعالم والواقع العربي والإطار الفكري، وذلك لأنهم قد جمعتهم حقبة تاريخية واحدة، وفتحت عقولهم وقلوبهم على نوع من المعاناة يكاد يكون واحداً. إن واحداً منهم قد يختلف في الأسلوب الفني لقصائده، ولكن الرأفة الأساسية تكاد تتحدد في مقاومة القهر السياسي والدفاع عن الحرية والتطلع إلى المستقبل والأمل في رؤية العالم خالياً من العنف والقسوة والحب الإنساني الشامل والعدل الذي يظل بجناحيه أمة تهفو إلى السلام والتقدم" (٢).

ويظل التاريخ من أهم المصادر التي يستدعي منها الشاعر صورة النار وبالتالي يتشكل معجمه الشعري وتمثل ملك عبد العزيز نموذجاً للدلالة على الوعي بأبعاد التاريخ الشخصية في قصيدة "ذكرى جواد":

" يا ويحهم

ويح الوحوش البيض في العصر الجديد

يا ويحهم

يا ضيعة الإنسان يا نقض العهود

(١) عيلة الزويني، نفسه، ص ١٥٢.

(٢) محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية وقضايا أدبية دار المعارف: القاهرة ١٩٨٦، ص ٢٧.

أبناء "ميرابو" تواصلوا بالنكود
 "الكهرباء" .. ترعد الجسم العنيد
 والنار في جراحه
 النار والحديد
 والجوع والحرمان من قطرة ماء
 ليطفئ الظمأ في جسمه المكدود
 لكنه أبى . . أن يسلم السلاح
 الروح لم تنزل عتية الكفاح
 فعندما للقبو أرجعوه
 في جرحه الترى غمس القلم
 وسطر الخلود فوق صفحة الجدار" (١)

من خلال التاريخ / الشخصية تشكل المعجم الشعري لدى الشاعرة من ألفاظ وتراكيب تراثية ومعاصرة، ومن الألفاظ المعاصرة التي تشير إلى صورة النار "الكهرباء" التي عُدَّ بها الفدائي جواد على حسبي في محبسه ببور سعيد، والتي استخدمها سجانوه بصورة وحشية لتعذيبه لانتزاع الاعترافات التي يريدونها وأن الكهرباء مصدرٌ من مصادر الطاقة؛ وبالتالي فهي علامة على النار في صورتها المعاصرة. والشاعرة في استخدامها لمفردات متداولة استطاعت من خلال رؤيتها الفنية باقتربها من لغة الحياة اليومية أن تعلن عن رفضها وإدانتها لوحشية المستعمر و"من المؤكد أن المباشرة المسطحة في الفن شئ لا يمكن أن يعطى فناً حقيقياً على الإطلاق.. ربما لبداية أن الحياة غاصة بكل مسطح قشري، وربما لأن هذا المسطح القشري لا يثرى مناطق الجذب في وجدان البشر.. وربما لأن

(١) ملك عبد العزيز، أغاني الصبا، دار المعارف "د ت"، مرجع سابق، ص ١٦٤ - ١٦٥.

قضية الفن الأولى هي أن "يكتف"، لا أن "يسطح"؛ وربما كانت هذه العوامل كلها تشكل في النهاية المبرر الحقيقي لرفض قضية المباشرة في كل التعابير. ولقد جهد الفنان عبر كل مراحل التاريخ أن يعطى الحياة مذاقها الصميمي وذلك بمحاولة التوافق والتضاد في وقت معاً.. من خلال تحركه الواعي وغير الواعي كذلك أرض التجربة الحية في معركته الرائعة مع الزمن لصوغ نبضاته الفاجعة والمتعة.. وانعكاس كل ذلك على قضية الإنسان في الوجود والوجود في الإنسان^(١)، كما في قصيدة "الزئرة الحسنة" لجليلة رضا والتي تقول فيها:

" أحياناً أخرى تأتيني كامرأة شماء مهيبة
أصطدم بنفسى حين أراها وكأني في غيبوبه
امرأة غامضة لا تحمل اسماً أو جنسية
تتهادى عبر دهليز الخلفية
وتدب بكعبيها فوق سجاجيدى العجمية
الكأس الملقى في يدها وإذا ما انطفأ السيجار
تتناول عود نقاب، وتعاود اشعال النار
وإذا جلست فالساق تنام على الساق
قد تتكلم فيما يجرى في الأسواق
لكن وراء الكلمات العابثة علامات استفهام
وإشارات كلام"^(٢)

(١) لاستيفاء المعنى، يمكن الرجوع إلى:

- د. محمد أحمد العزب، دراسات في الشعر، الهيئة العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٧، ص ١١١.

(٢) جليلة رضا، العودة إلى المحارة، مكتبة مصر: القاهرة " د ت"، ص ٧٢.

من خلال صورة النار الدالة على الجنس وظفت الشاعرة لغة الحياة اليومية لكشف قضية أخلاقية أصابت المجتمع، وهي ادعاء المرأة العصرية التمدن، والتحضر بإتيان أفعال تتنافى مع النسق القيمي للمجتمع؛ فالزُّنرة الحسنة تحتسى الخمر، وتدخن السيجار وتتلذذ بإشعال أعواد الثقاب وتبالغ في الإثارة إذا جلست وضعت ساقاً فوق ساق؛ استطاعت الشاعرة من خلال استخدامها للغة العادية توسيع الدلالة، والتي مؤثراً رفضها للمدينة الزُّنفة وتنديدها بتصرفات بنى جنسها من خلال رمز الزُّنرة الحسنة.

يضمن الشاعر المعاصر معجمه الشعري ألفاظاً تحمل سمة عصرية شديدة الخصوصية ذات دلالة متطورة لصورة النار أعنى: آلات وأدوات الحرب المعاصرة؛ فمثلاً محمد أبو دومة يضمن معجمه الشعري أحد الألفاظ الدالة على النار في صورتها المعاصرة في قصيدة "حينما يتكلم الصمت" يقول:

"أواه يا نوافذ الرصاص فوق حاجبي صديقي...."

تطوف مهرة "الغريب" في شوارع "السويس" لا تصدق

صهيلها يعود أمرداً ولا تصدق

منارة الميناء لا تصدق

دم الرجال في العراء لا يصدق

أنا الذي لمستهم من فوهة الرصاص فوق حاجبيك

لا أصدق" (١)

وهذه المفردة هي "الرصاص" وتطلق مجازاً على النار المعاصرة التي تنطلق من

فوهة البندقية أو المدفع باعتبارها آلات الحرب الحديثة.

(١) محمد أبو دومة، السفر في أنهاء الظما، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٩، ص ٤٤.

يستخدم الشاعر محمد مهراڤ السيد فى قصيدة "إثم الماضى والحاضر" لفظ المدفع

أحد علامات صورة النار المعاصرة فى قوله :

"كان ملوك القرية يجتروا الأنساب

ويقتسمون فحيح أفاعى الفردوس

ويحتضنون الصور التذكارية فى صخب أبله

بينما تمتلئ الأسلاك بموسيقى العجر وآهات

كالمخمل .. عطشى

فى حلق ذهبى الأوتار، يغنى زحف العميان

ويثير الشهوة - فى المدفع

ضحكوا لفصول المأساة

بكينا لذوى الإحمال المفجع" (١)

بتضافر مفردات المعجم الشعرى عند الشاعر المعاصر مع دلالات الرفض والإدانة

ومحاولته الاقتراب إلى اللغة العادية يدل على "أن اللغة وهى من أخطر أدوات الشاعر، قد

صارت مسرحاً للنزاع حتى أصبحت منحازة بشكل كلى لحركة التجديد، بعد أن تحررت

من سيطرة الديباجة القديمة من ناحية، وتطورت لتصبح صورة لثقافة الشاعر، ووعيه

ممتزجاً بواقعه من ناحية أخرى وإذا كان الشاعر المعاصر قد جعل من اللغة عالماً فقد

حاول ألا تستعبده هذه اللغة أمام تفجر التجربة المعاصرة للإنسان الذى يعيش منسحقاً

أمام أقداره المتعددة. لقد اتسعت اللغة لتشمل معطيات العالم الخارجى بأبعاده القومية

والأجنبية، كما حاول أن يجعلها تنطق بأسرار العالم الداخلى بهواجسه الصوفية وإشارات

(١) محمد مهراڤ السيد، طائر الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة "د ت"، ص ٢٦.

الثقافية، وأساطيره القديمة وتراثه البعيد وهو جسده وشكوكه"^(١)، كما يقول رفعت سلام في قصيدة "وراء" :

" غيم من الأحجار
يهطل داخلي مطراً من العواء
"كنت أستلقى على عشب الرثاء"
فألم ما ينثال في جيبني
أكومه بجنب الحائط المهذوم
أفترع الفرار إلى فضاء من بكاء
"طافياً
وأهو بأشياء الصغيرة
أشعل الكبريت في الوقت الهباء"
أحلق - خلصة - وأنسى
ظلي القتل
في الوراثة"^(٢)

الشاعر يستقطب مفردات معجمه الشعري من خلال اعتماده على لغة خاصة به تشكلها الطبيعة من خلال تعامله اليومي معها، إن كانت تبدولغة حلمية؛ "ولعل اعتماد القصيدة المعاصرة على اللغة الحلمية المتمثلة في اللغة المتقطعة وعدم الاستمرار، والتداعي النفسى والاستحضار والاستدعاء والصورة الحلمية والمونولوج الداخلى المباشر وغير المباشر يؤكد أهمية الدلالة النفسية في كشف جوانب النص الأدبي، فالأنا النفسى ظاهرة

(١) محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية وقضايا أدبية، مرجع سابق، ص ٥٠ - ٥١.
(٢) رفعت سلام، إنها تومى لى، الهيئة العامة لتصور الثقافة: القاهرة، "دت"، ص ١٨.

بيولوجية نفسية وتعويض تصعدي عن غريزة مكبوتة أى أنه تعويض عن حرمان يحسه هذا الشاعر فى الواقع وبذلك تأتى القصيدة تعبيراً عن حالات الفقد المعاصر"^(١)، وتبرز ملامح هذه اللغة فى فترات الهزيمة والتي يمكنها إحداث الأثر النفسى بالإحساس بالعرى وعدم الاطمئنان كما فى قصيدة - رفعت سلام "عارياً" يقول :

" عارياً

أصوغ ذاكرة جديدة

أدس فيها من سيقتلون فى الصباح

وما تيسر من نساء حامضات

ما سيسقط فى يدي من شائعات

وكوب شاي باردٍ وأقلام رصاص، وسجائر

وصراخ طيور البحر، وسفنا غرقى

وسبايا

وخنجرًا للحظة الصفر البعيدة

عارياً

أصوغ لى جهنم الجديدة"^(٢)

وفق الشاعر - إلى حد بعيد - فى المواءمة بين لغة الحياة اليومية واللغة الشعرية

فى قوله "وكوب شاي باردٍ، وأقلام رصاص، وسجائر" فاللغة فى هذا السطر الشعرى رغم

مباشرتها وتداولها فى الاستخدام اليومى، إلا أن الشاعر أخرجها من خباء المباشرة

والتسطيح إلى زخم التجريد ليصل بها إلى إعادة صياغة واقعه الجديد - أصوغ لى جهنم

(١) د. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى، الهيئة العامة لتصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ١٠٠ - ١٠١.

(٢) رفعت سلام، إنها تومئ لى، الهيئة العامة لتصور الثقافة، "د ت"، ص ٢٢.

الجديدة - والشاعر في جمعه للتحويلات الضدية بين الماء ممثلة في "سفن غرقى"، والنار ممثلة في "جهنم الجديدة" فهي تأتي بمثابة التعبير الحاد عن إحساسه بمرارة الواقع وتلقه الدائم، وهو قلق وجوى يفرضه الواقع السياسى المعاش. وفى الجمع بين النقيضين الماء والنار تفجير درامى يوحى بشدة الصراع الداخلى، ويظهر مدى القلق الذى يعاينه الإنسان المعاصر.

[٢/٢]

من الطواهر الأسلوبية المصاحبة لتشكلات الظاهرة لدى الشاعر المعاصر: التكرار

ويأتى هذا التكرار على صورتين هما :

أ- تكرار لفظ بذاته من ألفاظ الظاهرة النارية.

ب- تكرار تركيب معين دال على صورة النار.

أولاً: تكرار لفظ بذاته :

تباينت رأى شعراء مصر المعاصرين حول توظيف هذا الأسلوب وحينما يوظف الشاعر المعاصر التكرار "فى إطار النص الشعرى تصبح الكلمة المنطوقة أو المكتوبة تعبيراً عن الحالات الشعورية والعقلية للمرسل أو المبدع أو الشاعر من ناحية كما تصبح رمزاً للخطاب الذى ينبغى الشاعر توصيله من ناحية ثانية، وتنبهاً للمتلقى لقضايا وطنه وواقعه المباشر من ناحية ثالثة، لكن هذه الأبعاد تتم فى إطار السياق الكلى للنص"^(١).

تأتى أهمية التكرار فى الشعر المعاصر من أنه "يؤكد - فى بعض وجوهه - على قيمة الدال اللغوى، ودوره فى بناء النص الشعرى، وفى فتح آفاق جديدة نحو تفجير

(١) د. مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص؛ نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى. الهيئة العامة لتصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ٥٥.

إمكاناته النغمية والدلالية، فالشاعر في غير بنية التكرار يعدل عن الدوال نفسها إلى دول بديلة تخدم الدلالة الشعرية في حين أن استخدام بنية التكرار - أي الوحدات اللغوية نفسها- يؤكد- إلى جانب ما توحى به- على أهميتها نفسها واعتمادها في بناء النص^(١).

وظاهرة التكرار "تتردد بكثرة في الشعر العربي القديم والحديث للدلالة على موقف الشاعر تجاه حدثٍ ما قبولاً ورفضاً حين تكون عاطفة الشاعر قد بلغت من الحدة مبلغها"^(٢).

تشكل الكلمة لدى شعراء صورة النار "الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري وفي الوحدة الصغرى للنص وحيث تحتل المؤثرات الصوتية النوعية الركن الأول لأنها أصغر وحدة في النص يليها مباشرة دور الكلمة في السياق على أنه لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها ولو نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر دلالية لوجدنا من الأفضل اعتبار البنية المعجمية للغة بنية مفرداتها شبكة نسيج العنكبوت الواسع المتعدد الأبعاد، يمثل كل خيط فيه إحدى هذه العلاقات، وتمثل كل عقدة فيه وحدة معجمية مختلفة"^(٣)، ويمكن إدراك هذه العلاقة بجلاء في قصيدة "شعلة على دجلة" لمحمود حسن إسماعيل في قوله :

"كان ليلٌ .. لم يشهد الشرق مثله .. أطلع الله من دياجيه شعلة
شعلة .. كل ذرة من سناها .. لجميع الأحرار في الأرض قبلة
شعلة .. رجوع السلام عليها .. هزج الحب، وابتسام الأهله
وجرى من ضيائها النور ير .. وى ظمأ البعث قبل أول وهلة

(١) د. شكري الطوانسي، "مستويات البناء الشعري"، مرجع سابق، ص ١٤٢.
(٢) د. عبد الواحد علام. دعوة إلى شعر العقاد، ومقالات أخر، مطبعة العمرانية بالجيزة، ١٩٩١، ص ٥١.
(٣) د. مراد عبد الرحمن ميروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، الهيئة العامة لتصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ٥٣ - ٥٤.

ويسوق الحياة تزحف كالـ .: إصغار كل الآفاق تزار حوله هاتفاً بالقيود لا قيد بعد الـ .: يوم! عودى! فالنور دفق سيله^(١) كرر محمود حسن إسماعيل لفظ "شعلة" في الأبيات السابقة ثلاث مرات بوصفها إحدى المؤشرات الإيجابية الدالة على الثورة والتي تشكلت عنده بفعل الرافد التاريخي؛ ليشارك "موكب الزحف العربي الظافر مع انتفاضة العراق المجيد في الرابع عشر من يوليو ١٩٥٨". ثم يكرر الشاعر لفظ "النور" مرتين "جرى من ضيائها النور"، فالنور دفق سيلة"، وجاء لديه التكرار الأول على نحو موازٍ أما التكرار الثاني فجاء على صورة متعاكسة على النحو الآتي :

شعلة / ثورة
 - ————— + ← شعلة .. كل ذرة من سناها
 شعلة / ثورة
 - ————— + ← شعلة .. رجح السلام عليها
 النور / حرية
 * ← وجرى من ضيائها النور
 * ← النور / حرية
 * ← النور / حرية

لاشك "أن هذا النمط من التجريب الحداثي للشعر يدفعنا إلى التأكيد - مجدداً - على أن الرسالة الشعرية مهما بلغت من تعقد أو غموض مثلها مثل أى إنجاز لغوى تظل رسالة تستهدف مع مرسله الطرف الآخر منها المرسله إليه؛ فثمة ما يطلق عليه "التداولية"، والاتصال القصدي"^(٢)، ثم تبقى مسألة الخلق التي يعول هيوم فيها على دور الفنان والذى يجب عليه "أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة، أى أن عليه أن يكسر

(١) محمود حسن إسماعيل نار وأصفاد، مكتبة الانجلو المصرية، مرجع سابق، ص ١٤٥.
 (٢) د. محمد فكرى الجزار، لسانيات الاختلاف الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٥، ص ٢٨٠.

الأنماط الجامدة العامة التي تجعل اللغة عاجزة عن التعبير عن الانفعال الشخصي بالنسبة للشئ بذاته" (١)، وهذا الانفعال يؤكد مبررات تكرار الشاعر لألفاظ بعينها للإشارة إلى تأكيد الحدث.

ويلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليصبح "جزءاً من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول فيه الشاعر أن ينظم كلماته بحيث تصبح أساساً عاطفياً من نوع ما" (٢)، يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة "لمن تغنى":

" وتلوت فى هذا السكون الشاعرى حكاية الدنيا
ومعارك الإنسان والأحزان فى الدنيا
ونفضت كل النار، كل النار عن نفسك
وصغت من نغمى كلاماً واضحاً كالشمس
عن حقلنا المفروش للأقدام
ومتى نقيم العرس؟
ونودع الآلام" (٣)

عندما كرر حجازى لفظ "النار" ردها على أساس عاطفى؛ ليؤكد من خلالها ولائه للوطن، فهو لم يكن نفعياً فى إخلاصه لوطنه، أسس الشاعر هذه الهندسة العاطفية من الاستفهام السابق على تكرار اللفظ مسبقاً حين أحس بالجهد وطول السفر فى: "أين الطريق إلى فؤدك أيها المنفى فى صمت الحقول؟" (٤)، والاستفهام فى "ومتى نقيم

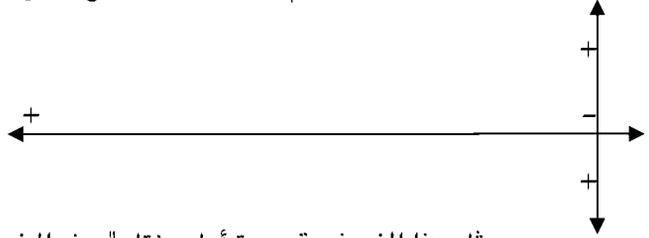
(١) د. محمد عنانى، من قضايا الأدب الحديث، مقدمات ودراسات وهوامش الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٥، ص ٥١٧.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين: بيروت، لبنان، ط٥، "د ت"، ص ٢٢٧.

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ١٢٤.

(٤) أحمد عبد المعطى حجازى، نفسه، ص ١٢٣.

العريس؟ عمق دلالة الاغتراب؛ هذا الإحساس القاسى الذى اصطلى به مثقفو مصر فى فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين فى ظل علاقتهم المتوترة مع السلطة. يلجأ الشاعر المعاصر فى التكرار إلى الجمع بين المحورين الأفقى والرأسى أو يسقط "المحور الرأسى على المحور الأفقى لتحقيق الدلالة. فحيث إن قيمة اللفظة تحدها وظيفتها وأداؤها داخل النظام"^(١). وفق النموذج الآتى :



ويمثل هذا النموذج قصيدة أمل دنقل "سفر الخروج"

"والمغنون - فى الكعكة الحجرية - ينقضون

ويتفرجون

كنبضة قلب

يشعلون الحناجر

يستدفئون من البرد والظلمة القارسة

يرفعون الأناشيد من أوجه الحرس المقرب

يشبكون أيديهم الغضة البائسة

لتصير سياجاً يصد الرصاص

الرصاص

الرصاص"^(٢)

(١) د. عبد العزيز حموده، المرايا المتعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٢) أمل دنقل: الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص ٣٤١ - ٣٤٢.

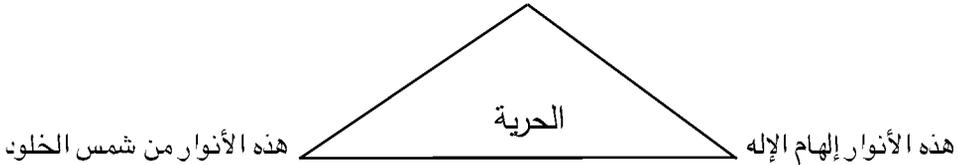
أصبح للتكرار المتعمد وظيفة بنائية في القصيدة وهو بعامته لدى الشعراء المعاصرين تعد وظيفته مقصورة "على إحداث الأثر الصوتي - فيها - لكنه يساهم أيضاً في تدعيم الدلالة وإبرازها وتوسيع نطاقها بحيث تتخذ آفاقاً جديدة، فلاشك أن الوحدات المتكررة تعنى بتكرارها شيئاً إضافياً عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى أو المرات السابقة؛ فالكلمة أو الصورة المكررة لا تعنى نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرر، ولا تقع حادثة مرتين، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة واحدة بالفعل" (١).

ويشكل الرافد التاريخي المصدر الأثر في تشكيلات صورة النار لدى الشاعر المعاصر من خلال استكناه الظاهرة البنية على التردد والتكرار تقول ملك عبد العزيز في قصيدة "فجر جديد":

"هذه الأنوار قد أحييت قواه .: هذه الأنوار من شمس الخلود
هذه الأنوار إلهام الإله .: هي فيضٌ من ينابيع الوجود" (٢)

تتخذ الشاعرة من شكل التكرار الهرمي دلالة الحلم بالحرية المقدسة من خلال مدلول لفظ "الأنوار" وقد بنى التكرار لديها على النحو الآتي :

هذه الأنوار قد أحييت قواه



(١) د. شكري الطوانسي، "مستويات البناء الشعري"، مرجع سابق، ص ١٤٢.

(٢) ملك عبد العزيز، من أغاني الصبا، مرجع سابق، ص ٦٩.

قائمة التحولات تبدأ في الشطر الأول حيث البعث والقوة، ثم الشطر الثاني حيث الخلود والرفعة، ثم تصل إلى الاستقرار والرسوخ حيث الهداية والقداسة المستوحاة من رعاية الله وعنايته، وأحدث التكرار أثره الجمالي لدى الشاعرة في أبياتها السابقة حينما اتحد الرافدان التاريخي والطبيعي في تشكيل الصورة النارية وفي الحقيقة "أن الجمال لا يوجد في الطبيعة بذاته في انتظار الفنان الذي يحاكيه ولكنه - كما يراه هيوم - يوجد في القدرة على تجميع عناصره في مركب الصورة الفنية"^(١).

ويطوع محمد إبراهيم أبو سنة بنية التكرار ويوظفه جمالياً ليخدم بناءة النص

كما في قصيدة "الأخوة الأعداء" التي يقول فيها :

" الأم - شجرة

الأم - النهر

الأم - البحر

الأم - الجبل المتقل بالعربات

المشحونة بالدانات

الأم - الأحلام

الأم - الوطن - الفردوس المفقود

- الرعب المولود - الحب المصفود

الأم تميل لتزرع نظرة أمن

في قلب الطفل المذعور

تتفجر القنبلة العمياء

(١) د. محمد عناني، من قضايا الأدب الحديث: مقدمات، دراسات وهوامش: الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٥، ص ٥١٨.

الأم شظايا ودماء^(١)

استطاع أبو سنة أن ينقل دلالة لفظ الأم من خلال بنية التكرار إلى حقل المعجم الناري نقل إحلال، وحملها على محمولات الألفاظ في صورتها المعاصرة، وهي الدانات - القنبلة - الشظايا، وبنائها هندسياً، ودمجها في هذا الشكل المعماري يحتاج هذا التصور أن تتجاوز "المعنى السطحي، فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصرنا انتباهنا على المعنى الذي ليس سوى ما يمكن قوله لتمثيل وحدات الإعلام في القصيدة، وإذا قصرنا انتباهنا على "معنى" فحسب في القصيدة؛ فإننا نختزها في خيط من الأجزاء المنفصلة التي قد لا يكون لها معنى. وتبدأ استجابتنا الحقة إلى القصيدة بملاحظة أن عناصر/علامات القصيدة تنحرف عن النحو العادي أو المحاكاة العادية فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر"^(٢).

الشكل المعماري الهندسي بكل أبعاده وزاياه الحادة، والمتوازنة، وساهم في تحول القيمة الجمالية إلى لقطة سينمائية ترتد فيها الاشارات اللغوية إلى إشارات مرجعية وإلى اللحظات العاطفية المشحونة بإيحاءات اللغة وظلال المعاني لتصنع في النهاية المفارقة الحادة بين الذات والموضوع وبالتالي تصبح اللغة جوهر النواة الدلالية المحفورة مع الشكل "ويقصد بالشكل هنا: دراسة العلاقات القائمة بين تلك الأجزاء أو الكلمات وهو ما يذهب بنا إلى القول بأن البنية "قابلة للانفصال" عما تبينه"^(٣). ولا شك أن أبا سنة في توظيفه لهذه البنية التكرار يخرج بالدلالة من طورها المعرفي إلى طور دلالي أكثر تجريداً

(١) محمد إبراهيم أبو سنة، تأملات في المدن الحجرية، ديوان سابق، ص ٦٣ - ٦٤.

(٢) راسان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، "ترجمة د. جابر عصفور"، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع: القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص ١٩٨ - ١٩٩.

(٣) سمير عبد الفتاح، البنوية: إتجاه في النقد الأدبي الحديث، "مجلة العربي، عدد ٤١٩، السنة السادسة والثلاثون"، وزارة الإعلام: الكويت ١٤١٤هـ ربيع الآخر / ١٩٩٣م أكتوبر، ص ١٥١.

كوسيلة لحالة الرفض والخلاص من حالة التدنى / الأم الوطن - الفردوس المفقود - الرعب المولود - الحب المصفود إلى حالة الترقى والثبات / الأم تميل لتزرع نظرة أمن في قلب الطفل "الشاعر" المدعور، ليصل بها في النهاية إلى قمة بنائه الهندسى العاطفى بتثوير الواقع، فرمز القنبلة أحد دلالات الثورة الكامنة فى ذات الشاعر/ تنفجر كنتيجة حتمية لرد الفعل لتتحول إلى الواقع الضدى للإشارة إلى خطورة قضايا الوطن من خلال تحول / الأم شظايا ودماء، وهذا التجلى الفردى للمظهر الاجتماعى للأدب يخفف من غلواء التعامل مع الأدب بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية، وأن كان لا يلغيه، كما أنه يرتفع بالجانب الفردى فى العملية الأدبية إلى درجة تقلل من خطر التركيز على الجانب الاجتماعى الآلى" (١).

ب- تكرار تركيب معين :

يشارك تكرار تركيب معين "بنية التكرار" سابقتها دلاليًا - تكرار اللفظ - "وإن زادت عليها بهوا مشها الصوتية وهذه الصوتية تأتي من التردد الذى يحافظ على وحدة المدلول فى التكرار الخالص" (٢)، ويعنى تكرار التركيب أو الأساليب وسيلة هامة من الوسائل التى شاع استخدامها فى الشعر المعاصر من أجل تحقيق أهداف تأثيرية تعبيرية لتصوير الفكرة، وتعميق الدلالة ويتضافر هذا الأسلوب التعبيرى الذى يميز المعجم الشعرى فى الشعر المعاصر مع العناصر البنائية الأخرى فى القصيدة لتأكيد الفكرة وتوسيع نطاق الدلالة "وتصبح اللغة تجسيدا لوعى الشاعر حين ترتبط بالتكثيف الرامن، وتساعد على تجريدية الصراع، ومن هنا كان الكشف عن قيم روية وذهنية رهين بقدرة اللغة على تمثيل

(١) جابر عصفور المرايا المتجاوزة: دراسة فى نقد طه حسين دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ١٩٩٨، ص ١٥١ - ١٥٢.

(٢) د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٥، ص ٧٤.

المعنى" (١)، وتتضح هذه القدرة بجلاء عند محمود حسن إسماعيل في قصيدة "على الشروق نار" في قوله :

"على الشروق نار ستفنى الطغاه
وتأكل من سد يوماً خطاه
ومن قيده، وصدوا ضحاه
وفى الشروق عار شربنا لظاه
وسرنا للرق فوق الجباه
مزامير ذل تسلى العتاه
وللشروق ثارُ عرفنا مداه
إذا أذنت للجهاد الصلاه
دفنا مع الغاصبين الحياه

على الشروق نار!! وللشروق ثار " (٢)

ظل محمود حسن إسماعيل يردد عبارة "على الشروق نار!! وللشروق ثار" من بداية القصيدة إلى نهايتها لتأكيد دلالة الإصرار على المقاومة، والرفض؛ للتعبير عن مشاعر السخط، والغضب تجاه الاحتلال الفرنسي - آنذاك - للجزائر. وظف الشاعر في إطار هذا التركيب أيضاً مفردتين دالتين على الظاهرة النارية هما: النار/ على الشروق نار، وللظى/ وفى الشروق عارُ شربنا لظاه ليضمن معجمه الشعري ألفاظاً تنتمي إلى الحقل الناري وتأتي أهمية هذا المعجم "في أنه يأخذ بعداً عرفانياً من حيث تمثله لنوع من حماية الذات

(١) د. محمود الربيعي، "لغة الشعر الحديث: نموذج تطبيقي"، مجلة فصول، المجلد الأول العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٨١، ص ٦٢.

(٢) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى ١٩٥٩، ص ٨٥.

وإكسابها قدرات خارقة في تعاملها مع الواقع، كما أنه من ناحية أخرى يضيف رمزية على التحول الداخلي والخارجي الذي يؤدي إلى تولد طاقات جديدة ذات طبيعة مستمرة تعيد إلى الذات والواقع - معاً - حيوتها المفقودة"^(١)، ويمكن إدراك القيمة الجمالية التي يمنحها التكرار ودوره في ضبط الإيقاع؛ عندما يصبح مطلباً فنياً تقتضيه الحالة الشعورية في أوقات السعادة، والفرح، ويجسد هذا صلاح عبد الصبور في قصيدة "أغنية حب" يقول:

"وليس مثلي واحدُ

جيد حبيبي مقلعُ من الرخام

وجه حبيبي خيمة من نور

علقت أقداري على خيط رفيع من الضياء

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق

ربانها أمهر من قاد سفينا في خضم

وفوق قمة السفين يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور"^(٢)

تكرار عبد الصبور "وجه حبيبي خيمة من نور"، والذي ألح عليه الشاعر يخلق نغمة تطريبية تحمل معنى التلذذ والإبهار لما يخلفه هذا التكرار في أذن سامعيه من أثر واسترسال الشاعر في ترديد هذا التكرار نم عن إحساس فياض بالوله والعشق والتغنى للمحبة مبعثه إحساسه بالجمال؛ حتى أن الصورة جاءت مضمرة بإيماءات نفسية وحولها إلى قطعة موزيك تضمنها معجمه الشعري "فجيد محبوبته مقلع الرخام" لإبراز

(١) د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لتصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٥، ص ١٨٦.

(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع ساق، ص ٦٨.

دلالة الجمال مصحوباً بالكبرياء والإباء، ووجهها مضى كخيمة النور، ولم تخل الصورة من ملمح أسطوري ممثلاً في "تعلقه على خيط رفيع من الضياء. وأنه صنع لها مركباً من الدخان، والدخان لفظ يشير إلى النار ويحمل في معناه معنى الخروج من الزمن وتخطيه واختزله ليخوض المخاطر كأبطال الأساطير في بحر خضم ليلوح له وجه حبيبته خيمة من نور، يبدو واضحاً تأثره بالمصدر الأسطوري، وانعكس هذا التأثير على ألفاظه ومعانيه، وقد يتأثر الشاعر بالمصدر التاريخي في التعبير عن همومه القومية كما هو الحال عند أحمد عبد المعطى في قصيدة "أوراس"

"وامعتصماه

لا زرع، ونار في الزيتون
والقرية تحت الصلب خراب
والأفق تراب

لا زرع، ونار في الزيتون
والقرية تحت الصلب خراب
والأفق تراب" (١)

وفي تكرار أحمد عبد المعطى لقطع بأكمله يؤكد خلاله تعميق مشاعر وأحاسيس ساخطة جراء أفعال الاحتلال الفرنسي للجزائر - آنذاك - ليتواصل من القضايا القومية / "القرية تحت الصلب خراب"، وتدعيم مشاعر اليأس من المستقبل / والأفق تراب، لقد أقام الشاعر مقابلاً بين صوت المرأة العربية الصارخ "وامعتصماه" وصوته هو المتجمد غير

(١) أحمد عبد المعطى حجازي، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٤١٦، ٤١٨.

المسموع/ و"عذراى فى السجن الثلجى"، لقد قام التكرار لدى عبد المعطى حجازى بتأكيد الوعى القومى كما أصبح هذا التكرار عنصراً درامياً أضفى على القصيدة تنوعاً وحيوية وأكد جماليات توظيف التكرار المساهم فى بناء القصيدة المعاصرة، ويلعب التكرار دور هام عند فتحى سعيد فى قصيدة "رماد المدفأة" للتعبير عن جدلية المثقف والسلطة فى قوله :

"هى النار . . واشتعلت

هى النار يا معشر الأذعياء ..

فمن منكم شد متن الرحال ..

وأرعى الحبال .. وشق الرحاب؟

وصوب سهماً لأعلى البروج

وعانق نجماً وكلل غاب.؟

ومن عاقر الجن خمر المنايا

وصهباء عبقر دون ارتواء!

ومن جالد البوح والغمغمات

وأرصفة الضوء والانحناء" (١)

حقوق الشاعر من خلال تكرار "هى النار" وظيفة بنائية فى جسد القصيدة من خلال صورة النار الدالة على الفتنة، كما أنه أراد أن يظهر قوة الأثر الذى أحدثته الفتنة حينما عبر عن حدوثها مستخدماً الفعل الماضى "اشتعلت" لتأكيد وجودها. ويحيل التكرار القارئ إلى كنه الوظيفة الفنية التى تكشف عن معاناة الشاعر النفسية وما صاحبها من مشاعر القلق والتوتر وصد لحركة الذات فى تردها ما بين صعود وهبوط خلال رحلتها داخل الوطن وخارجه.

(١) فتحى سعيد، بعض هذا العقيق، دار المعارف: القاهرة "دت"، ص ١٠٧.

ويظل الحلم رافداً مهماً في تشكيل الصورة الفنية المنتمية إلى العالم النفسى للشاعر، وبحته الدائم عن قيم الخير والجمال، كما في قصيدة "لماذا تموت بعيداً عن الحلم" لمحمد إبراهيم أبى سنة التى يقول فيها :

"تموت وما زلت تحلم بالمدن القادمة

فإن كنت ما زلت تأمل فى أن تقوم المدنية

فدع صوتك الآن يصبح سيفاً

ووجهك سارية للسفينة

ودع صوتك الآن يذهب للفقراء

طعاماً، وساداً، أمناً، وموتاً

إذا كان لابد من مستحيل لدرء المذلة

ودع صوتك الآن ينهض يرفعه

للنجوم الغضب

لعل المدينة تولد فى الليل

تشرق تحت الظلام الثقيل

وينهض من قبره الحلم

يمشى إلى المستحيل

لعل المدينة تولد

لعل المدينة...." (١)

أقام محمد إبراهيم أبوسنة من التكرار عمد قصيدته الفنى، وغدا رافد الحلم ذا مغزى سيكولوجى ليصبح قناعاً يرتديه ليفر من واقعه القاسى لينشد مدينته الجديدة لعله

(١) محمد إبراهيم أبوسنة، تأملات فى المدن الحجرية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٩، ص ٢٧-٢٨

يجدها في حلمه "لقد ركنت هذه البلاد إلى ماضيها، تسترجعه وتفخر بما كان فيه من بطولات وأمجاد، وتأسى لانقضاء ذلك الزمن الذي ساد فيه العالم، لذت البلاد بالماضي وفرت من واقعها / حاضرها لأنها عجزت عن صنعه، عجزت عن أن يكون الواقع امتداداً مشرقاً للماضي المجيد، كل ما قامت به لم يكن سوى بناء عالم وهمي هش.. من الأحلام / الأوهام هذا العالم سرعان ما يتداعى ويسقط ويصبح مجرد ذكرى تضيف إلى مرارة الواقع حزناً وأسى لم يعد الحلم هنا - وعداً بواقع أفضل بل أصبح تزييفاً له" (١).

الشاعر محب لبلاده، مخلص لقوميته، يرغب في الاتحاد مع محبوبته / الوطن "هذا الاتحاد بين المحب والمحبيب في لحظة تعرف الذات، هو يفسر مجموعة من الصفات تنسرب كما تنسرب النغمة الأساسية في كل الأحكام النقدية التي تدور في دوائر الحب؛ أعنى صفات مثل "الألفة - والهدوء، والراحة والدعة.. والإذعان المطمئن وادعاء النفس وخفة الريح.. إنها صفات تنبئ عن اتحاد بين ذات المحب.. ومعطيات المحبوب "العمل الأدبي" وصفات تؤكد أن المحب لا يجد فرقاً ولا دهشاً في عالم المحبوب، لأنه يجد نفسه فيه مثلما لا يجد مغاير؛ بين عالم الذات وعالم الموضوع أو مفارقة بين مطامح "الأنا" وخصائص الآخر" (٢).

[٣ / ٢]

التنصص Intertextuality

من خلال المصادر الشعرية ودراستها التطبيقية على نحو ما سلف تبين للباحث أن العناصر اللغوية في تشكلاتها وعلاقاتها داخل النص تعطي قوة تفسيرية بالغة الدلالة

(١) د. شكرى الطوانسى: "مستويات البناء الشعري"، مرجع سابق، ص ٤٧٣.
(٢) د. جابر عصفور المرايا المتجاوزة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ١٩٩٨، ص ٤٨٦.

بما تولده من إثارة في نفس المتلقى حينما يتفاعل معها في تضافرها مع عناصر تراثية سواء أكانت هذه العناصر أسطورية أو دينية أو تاريخية أو شعبية، وفي الوقت نفسه لا تحرم من التفاعل مع نماذج وعناصر معاصرة دالة على قيم جمالية وطلاقات فنية متفجرة الصياغة في التعبير عن تجارب جديدة وتأطيرها لتصبح خلقاً جديداً تتوافر فيه إلى جانب الصياغة روح ونبض التراث القالد بغرض استبصار آفاق المستقبل الرحب وبث روح الخلود في جسد القصيدة، وتجويد صناعة التخيل وهذا كله يفضى إلى معنى محدد وهو التناس.

يعنى مفهوم التناس كما تبنته جوليا كريستيفا *Julia Kristeva* بمعرفة حقيقة التفاعل الحادث بين النصوص في محاكاتها أو استدعائها، وتعد جوليا هي الأولى التي تناولت هذا المفهوم في دراستها "ثورة اللغة الشعرية" والتي حددت فيها التناس بدقة ووصفته بأنه "التفاعل النصي في نص بعينه"^(١) ومن الباحثين الذين عنوا بدراسة التناس دراسة منهجية الكاتب الفرنسي جيرار جينيت *Gerard Genette* في كتابه "الألواح" وفيه تناول التصنيف المنهجي للعلاقات النصية وقد صنفها في خمسة مواضع هي: الاستشهاد والسرقمة، وعلاقة النص ب: العنوان، العناوين الفرعية المقدمة، التمهييد التنبيهي... إلخ والعلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص"^(٢). وترتب على هذا المفهوم المنهجي للتناس "أن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول

(١) راجع كتاب :

Julia Kristeva: La Revolution du Langage Poetique, Paris: Seuil, P. 338.

(٢) راجع كتاب :

Gerard Genette: Palimpsestes, Paris: Seuil, 1982.

المختلفة حيث يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة في نفس الخطاب الشعري وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد يمكن لعناصر، أن تتطابق مع النص الشعري المتعين وقد تكون هذه الأقوال أو هذه المعاني الشعرية سابقة على النص المتفاعل أو متزمنة معه^(١)، ويرى الدكتور جابر عصفور أن هذه الصورة غنية الدلالة إذ تعد حركة مركبة في النص تنطوي على السلب أو الإيجاب وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصديّة لها^(٢).

من خلال المداخلتين السابقتين يتبين أن مقدار ما يحققه الشاعر من إثارة فكرية يتوقف على مقدار تفاعله مع الآخترتات / معاصر، "فنحن حينما نضع أديباً في معسكر التجديد فإن ذلك يكون بمجمل إبداعه وإضافته بالنسبة لما حافظ عليه من ثوابت سابقة ما تزال قادرة على الاستمرار صالحة للتعبير"^(٣).

استدعاء الشعراء المعاصرين نصوصاً أخرى يضمنونها إبداعاتهم الشعرية يتوقف على وجود خط مشترك بين النص الأصلي والنص المأخوذ عنه من خلال وجود "دلالات وقيم صادرة عن تجارب أخرى وقابلة لأن تظهر مع الخصائص التي يقدمها العمل الفني"^(٤).

يتحدد مفهوم التناص في ضوء العلاقة التي تجمع بين نصين فأكثر إذ أنه "تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص، أي إحلال نهج أسلوبى محل نهج، ولقد وسع

(١) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب ط٢ ١٩٨٥، ص ١٣١.

(٢) د. جابر عصفور، السفر في منتصف الوقت، مجلة إبداع، عدد يوليو: القاهرة ١٩٩١، ص ٦١.

(٣) د. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف: القاهرة "د ت"، ص ٥٥.

(٤) تزفتان تودروف، رولان بارط، أمير تراكو، مارك أنجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون العامة: بغداد، العراق، ط٢، ١٩٨٩، ص ٨٤.

جون فراو "John Frow" من نطاق التناسل يجعله مذهباً يتعلق بأى نص أدبي وإقامة علاقة بين النص ونفسه أى بين العمل الأدبي بوصفه نصاً جديداً وبين صورته لدى القارئ بوصفه نصاً أدبياً متداولاً، وكل ذلك يؤكد إفساح مجال أكبر لإيجابية القارئ فى تفهم النص^(١).

يهدف التناسل إلى خلق قنوات اتصال وحوارات إيجابية بين المبدع وقارئه إذا أن الكلمة وهى تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات، بنية من كلمات غريبة، من أحكام القيمة والتأكيدات، وتتدخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخرى، تختلط ببعض وتنفر من البعض الآخر، وتتقاطع مع مجموعة ثالثة^(٢).

من خلال قضايا البحث - السلطة والحلم والحب - وقراءة متأنية للصياغة الجمالية للنماذج الشعرية ذات الصلة بموضوع الدراسة وجد الكاتب أن اللغة المعاصرة التى تشكلت من خلالها الظاهرة لغة وثيقة الصلة بالسلطة وأن الدراسة الفنية قد بينت أن "السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية فى مجموعته، وليس بالتاريخ السياسى وحده. هذا الشئ الذى ترسم فيه السلطة منذ الأزل هو "اللغة" أو بتعبير أدق: "اللسان".. إننا لا نلحظ السلطة التى ينطوى عليها اللسان لأننا ننسى كل لسان تصنيفاً، وأن كل تصنيف ينطوى على نوع من القهر.. وهكذا فإن "اللغة" بطبيعتها بنيتها تنطوى على علاقة استلاب وقهر"^(٣).

(١) د. محمد عنانى، معجم المصطلحات الأدبية. لونجمان: القاهرة ١٩٩٦، ص ٤٦.
 (٢) د. عبد العزيز حموده، المرآة المحببة: من النبوية إلى التفكيك. عالم المعرفة العدد ٢٣٢، وزارة الإعلام: الكويت ١٩٩٨، ص ٣٦٢.
 (٣) رولان بارت، درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بتعد العالى توبقال: الدار البيضاء المغرب ط ٣ ١٩٩٣، ص ١٢

ويرى الكاتب أن التناص أحد مظاهر القهر والاستلاب اللغوي، هذا الواقع الأيديولوجي للغة يجعل من الذات المبدعة لى تحرر من هذا القهر لا بد من "مراوغة اللغة وخيانتها"^(١)، على حد تعبير بارت.

لاشك أن تداخل النصوص يستدعى جهداً من المبدع والمتلقى، وانفتاح المبدع على النصوص الدينية والتاريخية هو فى الواقع تحويل هذه النصوص عن مسارها الدينى أو التاريخى - مثلاً - إلى لغة وتصبح هذه النصوص إشارات لغوية ذات دلالة أنطولوجية/ معرفية أو كعمل يقصد المبدع به توسيع نمونجه الأسمى ليقنعنا كمتلقين بشرعيته، "ولكن تبقى علاقة ضبط أساسية بين هذه النصوص المتداخلة وهى الابتعاد عن النظريات والمناهج التى اعتمدت "الربط بين نتيجة فنية معينة وبين أصلها"^(٢).

تبقى إشارة أخرى وهى نفي تهمة السرقات الأدبية عن شعراء لجأوا إلى التناص باعتبار "أن الكلام يفتح بعضه بعضاً"^(٣). إنها علاقة تمازج وتفاعل بين النصوص المتداخلة سواء على مستوى الاقتباس أو اكتناه ربح المعنى بين النصوص المختلفة.

مستويات التناص :

أ- فى التراث الدينى :

بتعامل الشعراء مع هذا المستوى من مستويات التناص أمكنهم الإفادة من معطياته الجمالية لاتصاله بشكل القصيدة ونمطها البنائى، ويقوم التناص "على أساس إدراكى، وربطه بأنظمة سيميولوجية أخرى واقعة فى المجتمع ما يعنى أن النص متعالق

(١) رولان بارت، درس السيميولوجيا. نفسه، ص ١٤ .

(٢) جى ولسن نايت. فى الفن الشكيبيرى. "ترجمة جبر إبراهيم جبر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١، ص ٣٧.

(٣) ابن رشيق. العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ج٢، "تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد"، دار الجيل: بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢، ص ٢٣٦.

مع غيره، وينسج تعييناته في سبل حواريه متعددة، منها مع نصوص سابقة او مزمنة له ومنها مع مناخات وجدالات وإلحاحات واقعة في تبادلات المجتمع^(١).
ويعد التناص من أبرز هذه الأطر الأيديولوجية التي يمكن من خلالها التعبير عن المسكوت عنه في ظل ظروف قائمة يمكن أن تكون عائقاً أمام طموحاتهم ومشاركاتهم قضايا وطنهم وتبين ذلك لدى أحمد عبد المعطى حجازي في قصيدة "أغنية إلى القاهرة" والتي يقول فيها:

"يا رفيقى! بصرانى

هل مدينة عاد

وعليها دم حميم ينادى

والموت يعصفاً عصفاً؟! "^(٢)

الشاعر عندما استشعر الدمار والهلاك الذى وقع على الوطن عقب نكسة ١٩٦٧

استحضر أمام مخيله صورة قوم عاد الذين ورد ذكرهم فى قوله تعالى :

" أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦٠﴾ إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ ﴿٦١﴾ الَّتِي لَمْ يُخَلِّقْ مِثْلَهَا فِي
الْبَلَدِ * " ^(٣).

كما نلاحظ تسيد المنحى النارى فيها من خلال الألفاظ الدالة عليه مثل "الدم

الحميم" بوصفه وثيق الصلة بالظاهرة وأنه مكون من امتزج الماء والنار والذى يعبر عن

معنى الحياة.

(١) شربل داغر "التناص سيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره"، مجلة فصول مج ١٦ ع ١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٧، ص ١٤٢.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازي، أشجار الأسمت، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٥٥.

(٣) سورة الفجر الآيات [٦، ٧، ٨].

فها هو أمل دنقل يعيد قصة أخوة سيدنا يوسف - عليه السلام - في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" للتعبير عن دلالة الغدر في قوله :

"عائدون وأصغر إخوتهم "ذو العيون الحزينة"

يتقلب في الجب

أجمل إخوتهم .. لا يعود

وعجوز هي القدس "يشتعل الرأس شيباً"

تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء

لا تخلع الثوب حتى يجئ لها نبأ عن فتاها البعيد" (١)

يستلهم أمل دنقل من النص الديني قصة أخوة يوسف لتكون قناعاً للإشارة إلى كشف تأمر الأخوة بجعلهم معادلاً موضوعياً لرموز السلطة في الوطن العربي في أوقات التفكك ولتجسيد معاناة الأشقاء الواقعين تحت الاحتلال الصهيوني؛ فالأم / القدس "تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء"، ولكن الأمل قائم لديها في عودة المخلص لأنها عازمت على أنها "لا تخلع الثوب حتى يجئ لها نبأ عن فتاها البعيد" في الأبيات تناص بما احتوته من دلالات نصيبه وتفاعل صوتي مع نصوص القرآن الكريم في سورة يوسف في قوله تعالى:

"فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴿١٥﴾ وَجَاءَ وَآبَاهُمُ عِشَاءً يَبْكُونَ ﴿١٦﴾".

وقوله تعالى :

(١) أمل دنقل - ديوان، مرجع سابق، ص ٣٤٤.

(٢) سورة يوسف آيات: [١٥ / ١٦].

" وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا سَفَىٰ عَلَىٰ يُوْسُفَ وَأَبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزَنِ فَهُوَ كَظِيمٌ" (١).

ويوظف أمل دنقل شخصية سيدنا زكريا - عليه السلام - كقناع لاستشراق الأمل وعدم اليأس من التواصل حتى يتحقق النصر وأيضاً للتعبير عن تجدد التفاؤل في غدٍ أفضل من خلال التناص مع النص القرآني في قوله تعالى:

" قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا" (٢).

انتاج المعنى الشعري عند أمل متنوع تقنياته، وطرقه؛ لأنه يستخدم لغة شعرية طقوسية تدم عن قدرته على إقناعنا بقداسة النص وعمق دلالاته "واللغة الشعرية نعنى بها كافة أدوات الشاعر مطالبة بالتوصيل للسحر الخاص الذي تتمتع به الكلمات التي تلتصق بالضمير وترسب، في الأعماق لتتنامي إلى عقيدة وسلوك هي الرغبة التي يعبر عنها تطور أمل دنقل الفني في تصابيه المتوثب لتغير الواقع، فينحو في عهده الآتى إلى استخدام لغة الموروث الديني ذات الدرجة العالية من الجاذبية" (٣).

يلبس الشاعر قناع الرأى لعرض قضايا المعاصرة من خلال استحضار رؤيا سيدنا يوسف عليه السلام على نحو ما نجده عند الشاعر أحمد سويلم في قصيدة: "الرؤيا":

"صاح يا ولدى

"لا تقصص رؤياك على إخوانك فيكيدوا لك"

قلت: تحرقنى نار الرؤيا

(١) سورة يوسف آية: [٨٤].

(٢) سورة مريم آية: [٤].

(٣) عبلة الزوينى. سفر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ١٠٠.

تطلق نسرًا لا يملك أجنحة
شجرًا لا يطرح ثمرًا

ويرقبنى الأخوة من خلف ستائر شباكى
اقسم إنى أحلم فى جب الظلمة

افتونى يا عشاق الرؤيا فى رؤياى" (١)

بنى الشاعر عمد نصه السابق من خلال استحضار كلمات سيدنا يعقوب لولده
سيدنا يوسف عليه السلام والتي ورد ذكرها فى قوله تعالى:

"إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ
رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ﴿١٠١﴾ قَالَ يَبْنَؤُا لَّا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ
فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ" (٢).

وقوله تعالى :

"فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غِيَابَتِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ
بَأْمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ" (٣).

وقوله تعالى :

(١) أحمد سويلم، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، مرجع سابق، ص ١٩٩ - ٢٠٠.

(٢) سورة يوسف آيات: [٤ / ٥].

(٣) سورة يوسف آية: [١٥].

" وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعٌ
سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رَأْيِي إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّءْيَا
تَعْبُرُونَ " (١)

يلاحظ أن جميع الخواطر والبنى التركيبية التي شكلت القصيدة في إطار الظاهرة تقوم على وجود نصى منفتح على إنتاج دلالة نصية تنم عن اعتقاد فكري وعقائدي لتنديد بالواقع المهين، ويكشف الشاعر من خلال "الرؤيا" إحساسه بالعجز في تحقيق ذاته على أرض الواقع في سنوات الهزيمة، لذا جاءت صورته الفنية ذات أبعاد حادة تنم عن قلقه على مستقبله، واستعان الشاعر في نقل هذا الإحساس بالمرآة الدرامية والسرد القصصي والانتقال المفاجئ يتأسس على تعارضات شديدة التناقض ولهذا التناسل دلالة كشفية توحى بإرادة التغيير للمصير القومي في ضوء حمل الدلالة النصية من خلال النص الديني للتعبير عن التمرد والرفض لأشكال القهر والظلم وإتخاذ الرؤيا دلالة إيحائية لاستشراف المستقبل والتطلع إلى الحرية.

ثانياً: في التراث الأدبي

من الأنماط الأسلوبية التي كشفت عنها قراءة النصوص الشعرية المصاحبة لصورة النار في الشعر المصري المعاصر التناسل مع التراث الأدبي.

يقول أحمد عبد المعطى حجازي في قصيدة "أغنية للقاهرة":

" وطني!

ما شغلت عنه

وما بعث دماءً

(١) سورة يوسف آية: [٤٣].

"صننت نفسي

عما يدنس نفسي"

ويدي في يد التي خبأتني في صدرها

وبنت لي

من سرها في المنافى قصراً

وأورت سناني

ونورت لي حبسى" (١)

في هذه المقطوعة الشعرية تناص مع التراث الأدبي ممثلاً في سينييه البحترى والتي ذكرها هو نفسه في مفتتح القصيدة في قوله :

صننت نفسي عما يدنس نفسي .: وترفعت عن كل جد كل حبس (٢)

ويتناص أيضاً مع سينييه الشاعر المصري الحديث أحمد شوقي في مطلع سينييه :

اختلاف الليل والنهار ينسى .: اذكرا لي الصبا وأيام أنسى (٣)

لم يقصر أحمد عبد المعطى حجازى التناص على الاقتباس من كليهما بل شمل التناص اللغة والوزن أيضاً في هذه القصيدة، وجاءت على وزن الخفيف نفس الوزن لسينية البحترى، وسينية شوقي؛ فلقد جاءت مقاطع حجازى وقوافيه على النحو التالى :

"شمس - التأسى - نمسى - بأمس - كأسى - حبسى - برأسى - همسى -

كأسى" (٤)

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، ديوان أشجار الأسمت، مرجع سابق، ص ٥٦ - ٥٨.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، ديوان أشجار الأسمت، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى - أشجار الأسمت، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٤) أحمد عبد المعطى حجازى، نفسه، ص ٤٥ - ٦٠.

وفي سينيته شوقي "شمس - التأسى - حبسى - رجس - نفسى - يمسى - لبس -
همسى - أمسى" (١).

يوظف حجازى التناص توظيفاً فنياً للتعبير عن معاناته فى منفاه الاختيارى
"باريس" فشوقى فى سينيته يعبر عن آلام المنفى فى أسبانيا وحجازى يعبر عن اغترابه فى
باريس ولم ينس فى معرض تعبيره عن آلامه أن يتذكر أصدقائه.

" هنا كان حسن فؤاد

وهنا كان صلاح جاهين" (٢)

وفى عمرة الإحساس بالغربة يسترجع الشاعر بعض الأماكن التى تربطه بها
ذكريات جميلة تلك الحالة التى انتابت حجازى كما انتابت من قبل أحمد شوقى للتعبير
عن إحساسه بالحنين إلى الوطن :

"شجر فى دمي يجيش،

نسيم من أخريات الليالى

فيه شمس زرقاء، فل قديم

لم يزل فى دمي يفوح

وكنا

أنا والقاهرة الوجه والمرايا

خلعنا أشباهنا،

ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى

(١) أحمد شوقى، ديوان شوقى مج ١ ج ٢، مرجع سابق، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، أشجار الأسمت، مرجع سابق، ص ٤٨.

هنا كانت قهوة عبد الله، ومتحف الفن الحديث،
وايزفيتش، ودار الأوبرا....^(١)

ينهج أحمد عبد المعطى حجازى من خلال استخدام تكتيك التناسل طريقة
القدماء فى الوقوف على مواطن الذكريات هذه الصورة البدائية "تعيد إلينا مناطق من
الوجود بيوتاً يتمركز فيها يقين الوجود الإنسانى، ويتكون خلال هذا لدينا انطباع بأننا
حين نعيش فى صور كهذه تكون باعثة على الطمأنينة؛ فإننا نصبح قادرين على بدء حياة
جديدة، حياة هى ملكنا، تنتمى إلينا فى أعماق أعماقنا"^(٢).

الشاعر محمد محمد الشهاوى فى قصيدة "المرأة اللهب والشاعر الفراشة: من
أوراق ابن زيدون" يتناسل مع قصيدة ابن زيدون الشهيرة بـ "نونية ابن زيدون":
يقول الشهاوى:

"وغلمانه صباح يحملون مباخر قزحية الألوان

قد هيئت:

عرشاً

وكرسياً أثرياً....

أعدته يدا الأشواق لاثنين

ابن زيدون

وولادة

يا أهل ودى والأيام تطوينا

ومنجل الدهر يبليكم ويبلىنا

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، نفسه، ص ٥٢ - ٥٣.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان: "ترجمة غالب هلسا"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت:
لبنان، ط ٢٠٠٤ هـ / ١٩٨٤ م ص ٥٧.

حتى متى نتواری عن حقیقنا

صمتاً.. وفینا من الأشواق ما فینا" (١)

فی الأسطر السابقة یردد الشهاوی صدی صوت ابن زیدون فی قوله :

أضحى التئائی بديلاً من تدانینا .: وناب عن طیب لقیانا تجافینا
بنتم وینا فما ابتلت جوانحننا .: شوقاً إليکم ولا جفت ما فینا
یکاد حين نناجیکم ضمائرنا .: یقضی علينا الأسی لولا تأسینا
حالت بفقدم آیامننا فعدت .: سوداً وكانت بکم بیضاً لیلینا (٢)

التناس - إذن - تداخل دلالي، وتأثر شرعی بالاستشهاد تارة وبالاقتباس إما معانی أو أفكار تارة أخرى، ویضفی التناس على النص الأدبی مظهرًا جمالیاً یعبر من خلاله الشاعر المعاصر عن ذاتيته وتفردہ إذ أن "النص القابل للكتابة" عادة ما يكون نصاً حدثياً ليس له معنى محدد. ومدلولات مستقرة؛ لكنه متعدد ومشتت نسیج لا یستنفد أو مجردة من الدلالات، نسیج محبوب من الشفرات وتنف الشفرات.. ليس ثمة بدايات ولا نهايات ولا تتابعات لا یمكن قلبها. ولا ترانیهه " للمستویات" النصیة تخبرك بما هو أكثر أو أقل دلالة وكل النصوص الأدبیة منسوجة من نصوص أدبیة أخرى. ليس بالمعنى التقليدی القائل بأنها تحمل رؤسب "لتأثیرها" بل المعنى الأكثر جذریة، والقائل بأن كل "كلمة" أو عبارة أو شریحة هی إعادة صیاعة للكتابات أخرى تسبق أو تحیط بالعمل المعین.

(١) محمد محمد الشهاوی، أقالیم الھب ومرايا القلب الأخضر، الهيئة العامة لتصور الثقافة: القاهرة ط ١ ٢٠٠١، ص ٥٦ - ٥٧.

(٢) د. مصطفى أبو العلا، محاضرات فی تاریخ الأدب العباسی والأندلسی، مطبعة الزھراء بالمنیا: مصر ١٩٨٩، ص ٢٣٢.

ليس ثمة شئ من قبيل "الأصالة" الأدبية. ولا شئ من قبيل العمل الأدبي الأول فكل الأدب "متناص *Intertextual*" وهكذا فإن القطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة إنها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها.. ولا يمكن جعل العمل مغلقاً أو محددًا"^(١).

أصبح التجديد في نظر الشعراء المعاصرين معادلاً لقبول نتائج علم اللغة ودمجها في ميدان النقاش اللغوي العالمي وتحقق صدق ما افترضه البحث في توفيق شعراء مصر المعاصرين في تأكيد رؤيتهم الفنية للتعبير عن قضاياهم من خلال اللجوء إلى التقنيات المتعددة في تشكيل صورة النار من خلال استخدامهم للغة خاصة جداً بهم فكانوا أقدر الناس على حمل مشاعر النور والحرية والتطلع إلى مستقبل أفضل للوطن حينما تصبح "الكلمات والصور والتركييب.. رموزاً قد تشير - لدى الشاعر - إلى مضامين أبعد ما تكون عن توقعاتنا"^(٢)، ويصبح الشعر "مرآة وجدانية لا تشغل في زوية مهمة من زواياه بالجانب المادي من الحياة الاجتماعية إلا من حيث ما يخلفه هذا الجانب على صفحة الشعور، فالأديب ترجمان صادق لما يخطر في نفوس الجماعة من خواطروما يضطرب في نفوسها من عواطف، ومن هنا يختلف الأدب عن التاريخ على الرغم من اتفاقهما، على أساس أن الأدب يصور جانباً من جوانب الحياة لا يستطيع التاريخ أن يصوره، إن الأدب يصور حياة النفوس والقلوب والأذواق على نحو لا يستطيع التاريخ أن يصوره، ولا أن يسجله، ولا أن ينقله نقلاً صحيحاً دقيقاً"^(٣).

(١) تيرى إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، "ترجمة أحمد حسان"، مرجع سابق، ص ١٦٧.
 (٢) د. أحمد بسام ساعي، حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث دمشق: سوريا ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٧م، ص ٢٣٣.
 (٣) د. جابر عصفور، المرايا المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ١٩٩٨، ص ١٥١.