الفصل الرابع

النص وتحولات الاشتباك

مدخل : -

ارتبط الشاعر بالشاعر منذ العصر الجاهلي – من خلال علاقة اعتمدت – في أساسها – على النصوص ، حيث وجد فيها أداة للكشف عن رغباته الجمالية والشعرية والإنسانية ،[1] فانطلق النقد العربي القديم يمارس دوره من خلال هذه العلاقة النصوصية ، فاهتم بجوانب الصياغة، وعلاقتها بين الشعراء ، كالنظم والبناء ، وبدأت الرؤى النقدية تكشف عن وجهها في كتابات أبى هلال العسكري في " سر الصناعتين " وابن طباطبا في " عيار الشعر " وعند عبد القاهر الجرجاني في " أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز " [2]

وقد أخذت دراسة العلاقة النصية شكلها المكتمل في كتابات القاضي الجرجاني في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه "وعند ابن أحمد العميدى في كتابه" الإبانة عن سرقات المتنبي " ، والموازنة " للآمدى . وقد استطاعت هذه الأطروحات النقدية الباكرة أن تخطو خطوة فاعلة في دراسة النص وأن تتمكن من " فرز الدخيل والمنحول وتتبع شتى صور السرقات في وقت باكر من تاريخ هذا النقد الخصيب"[3]

وإذا كانت هذه الإرهاصات النقدية في تراثنا النقدي قد دارت في فلك النص ، فإنها قد أسهمت في تحريك طاقات النقد العربي المعاصر ، فأصبح معنياً بالصياغة ، يتحرك في مجال النص وبنيته وخصائصه اللغوية ، في الوقت الذي أصبحت فيه دراسة النص من المفاهيم النقدية الملحة ، وواحدة من أصول الخطاب النقدي الجديد وآلياته .

---

1 لمزيد من الإيضاح حول هذه العلاقة راجع الفصل الأول من البحث .

2 أوضح د: محمد عبد المطلب في كتابه (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني " الإرهاصات الأولى للدراسة التصنيفية ، ثم أساس انطلاق الممارسة النقدية المعاصرة التى تقوم على النص .

3 د: صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي ، " ألف " العدد الرابع ، ربيع ١٩٨٤ ، ص ٩ .

وقد ظفر مفهوم النص " ***Text*** " في ظل الاتجاهات الجديدة ، واختلاف الرؤى والمفاهيم – بتعريفات كثيرة انبثقت منها البنيوية واجتماعيات الأدب ، والاتجاه النفساني الدلالي ، واتجاه تحليل الخطاب . وجميع هذه التعريفات والرؤى تؤكد أن النص " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة " [١].

والنص عند " جوليا كريستيفا " له مفهوم يلقى اهتماماً خاصاً ، حيث ترى أنه لا ينحصر في كونه خطاباً أو قولاً فقط ، وإنما هو " جهاز عبر لغوى يعيد توزيع نظام اللغة ، يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيراً إلى بيانات مباشرة ، ترتبط بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها [٢] فهو " موضوع لعديد من الممارسات السيمولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة لغوية بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة ، لكنها قابلة للانحصار في مقولات " [٣] .

ويرادف بعض النقاد بين النص والخطاب على الرغم من وجود بعض الاختلاف بينهما فيرى " ميشل فوكو : أن النص هو الموجود المادي للخطاب الذي يبدو أنه يريد به بنية النص الدلالية ، أي النص حال قراءته [٤]، ويمكن من خلال هذا المنطلق " قراءة تاريخ منضد ذي زمنية مجزأة وارجاعية وجدلية ، وغير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد " [٥] .

وإذا كان النص قد حظي باهتمام الخطاب النقدي ، من حيث مفهومه وتعريفاته ، فإن الخطاب النقدي المعاصر قد صب جلَّ اهتمامه على بنية النص وخصائصه الشكلية وعلاقاته التفاعلية بالنصوص التراثية والآنية " خاصة بعد أن اتسعت مدارك

---

1 نقلا عن د: محمد مفتاح:تحليل الخطاب النقدي (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ ، ط ٣ ، ص ١٢٠ .
2 نقلا عن د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، أغسطس ١٩٩٤ ، ص ٢٢٩ .
3 السابق نفسه .
4 انظر : محمد فكرى عبد الرحمن : الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ، رسالة دكتوراه مخطوط ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ١٩٩٤ ، ص ٢٠٨ ، هامش الصفحة .
5 جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهر (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ١٩٩١) ، ص ١١ .

الأديب وأصبح نصه الأدبي نسقاً من التفاعلات الثقافية والفكرية والاجتماعية"[١]، سميت هذه العلاقة التفاعلية باسم " التناص *Intersexuality*" ثم بدأ هذا المصطلح في التداول،وأخذ صورته المحددة الفاعلة عند جماعة *Quell - Tel* الأدبية النقدية ، وقد ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة " جوليا كرستيفا " في مجموعة أبحاث كتبتها بين ١٩٦٦–١٩٦٧، وصدرت في مجلتي(**تيل – كيل**" *Tel – Quell*) **و " كريتك** – *Critique* " ثم أعيد نشرها في كتابيها " سيموتيك *Semitic* "و" نص الرواية *Le text du roman* "وفى مقدمة كتاب دستو يفسكى " لباختين *Bakhtine* " .

ويستخدم الخطاب النقدي الجديد مصطلحات متداخلة ، تتحرك جميعها في دائرة التناص " مثل مصطلح " نشوء النص *Genotexte* "، نص انعكاسي أو واصف *Metatexte* "،"خارج النص*Hors -Texte*"،" ما قبل النص *Avant – Text* " و " تناص *intertexte*" و " تناصيه *intertextule* ولكن مصطلح التناص " يعد أكثر انتشارا ومواضعه [٢]

"والتناص " مصطلح " يصف الطرق المتعددة التي يترابط بها عمل أدبي ما مع الأعمال الأدبية الأخرى بصورة ظاهرة من خلال الاستشهاد ، والإحالة ، أو الإشارة ، أو من خلال استخدام الملامح الشكلية لتلك الأعمال أومن خلال الدخول في شكل أدبى معين كالقصيدة " [٣]

تشير " جوليا كرستيفا " إلى مفهوم التناص – وهى أول من بلوره في النقد الحديث – فترى أنه " جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات

---

1 د: مراد عبد الرحمن:التناص وتعدد الدلالية في القصيدة العربية المعاصرة في مصر الثقافة الجديدة، أكتوبر ١٩٩٢ ، ص ٦ .

2 مارك انجينيو : (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) في أصول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة أحمد المدينى (بغداد دار الشئون الثقافية العامة ١٩٨٧ ، ص ١٠١ .

1- M.H.Abrams (1993) Aglossary of Literary Tlrms 6 th ed Newyork . Harcourt Brace College Publishers

معنى . وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثلها ، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص " [١]. و" التناص " مصدر الفعل" تناص" على وزن تفاعل ، وتفاعل تأتى بين اثنين أو أكثر ، ويعنى هذا " تداخل النصوص بعضها في بعض عند الكاتب أو الشاعر بخاصة ، طلباً لتقوية الأثر، أو توسعاً في القول بالإحالة إلى نصوص أخرى " [٢] .

إذا كان التناص هو نقطة التقاء نصوص أخرى ، فإنه يعتمد في تلقيه على مفهوم التوسط أو الوساطة ، *mediation* ، وكلما كان النص المستخدم معروفاً قلت الوساطة والعكس .

وبعد أن أطلقت جوليا كرستيفا مصطلح التناص ، وأصبح كلمة شائعة على كل لسان يعنى بالنقد الجديد ، وتعددت المفاهيم والرؤى ، اقترح جيني إعادة تعريف التناص في قوله " عمل تحويل وتمثل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي – يحتفظ بزيادة المعنى . [٣].

فالتناص عند جيني بمثابة خاصية للنص ، والمطلوب هو عدم تضييع النقطة المركزية والدلالة عنده شئ ملازم للنص . وقد طرحت مجموعة " بوردو " مع ربيرا سكاربت *Escarprit* " فكرة موضوع للدراسة يشمل الأدبي ، والعملي ، والدعائي فيما يطلق عليه الخطاب الاجتماعي *Le Discours . Sociol* المقاربة التناصية في هذا السياق يكون من أثرها كسر انغلاق الإنتاج الأدبي القواعدى [٤] .

1- Julia Kristeva Semiotike Paris Seuil . 1969 .) P . 149

2- نقلا عن د. صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي ومجلة " ألف " الجامعة الأمريكية ، العدد الرابع ربيع ١٩٨٤ ص ٢٣ .

د. عبد الواحد لؤلؤه : من قضايا الشعر العربي المعاصر ، مجلة الوحدة أغسطس ١٩٩١ ، ص ١٤ .

3- مارك انجينو : في أصول الخطاب الندى ص ١٠٨ .

4 السابق ص ١٠٨ .

لقد أخذت كلمة التناص حيزاً كبير من التداول ، فاستخدمها كثير من المعنيين بحقل النقد والدراسات الأدبية ، ولكن الكلمة لم تأخذ الطرح النظري المناسب لها ، واستعمالها استعملاً منهجياً دقيقاً ، إلا عند بعض الباحثين ، منهم بول زمتور *PouI Zumthor* وميخائيل رفاتير *Riffaterre* (*Michael*) ، وقد انجز كل واحد منهما عملاً مختلفاً عن الأخر في محتواه فزمتور يربط التناص رأسا ب " المجددات الداخلية " لحضور التاريخ ، وجدلية التذكر ، التي تنتج النص حاملة أثار نصوص متعاقبة تعرف عنده بالتناص . [١]

أما ميخائيل رفاتيرى فقد تبنى في آخر أعماله الأسلوبية صيغة التناص واستعملها بوصفها مستوى من مستويات التأويل . وهو في هذا مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والمقروئية الأدبية . فالتناص مصطلح تتغير دلالته من باحث إلى أخر اتساعاً وفهماً ، فهو عند فريق يندرج في إطار البويطيقا التكوينية، *estheteuque de la reception* وعند فريق أخر يدخل المصطلح ضمن جماليات التلقي *Poetiquegenet ique* [٢]

ومهما يكن من تعدد دلالة المصطلح فإن " النظريات جميعها تشترك في أنها تعير أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معاً [٣] .

والذين ينظرون إلى النص مجرداً من علاقاته بالنصوص الأخرى يريدون "نصا من غير ظل ومقطوعا من الأيديولوجيا المنهجية " [٤] ولكن هذا يدل على أنهم "

---

1 السابق ص ١٠٩ - ١١٠ .
2 السابق ص ١١١ .
3 د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى ص ١٢٤ .
4 رولان بارت : لذة النص ، ص ٦٣ - ٦٤ .

يريدون نصاً عميقاً ... إلا أن النص لمحتاج إلى ظله . هذا الظل هو قليل من الأيدولوجيا " [1] .

فالتناص أصبح " بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما ، وعليه فإن من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروباً إلى الأمام " [2] .

فالنص الشعري عادة لا ينشأ من فراغ ، ولا يظهر في فراغ .. إنه يظهر في عالم ملئ بالنصوص الأخرى . وفى ظل هذه العلاقة فإنه يحول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها . وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه – وهى عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص ونضوجه . وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى ، وتستمر بعد تبلوره واكتماله – قد يقع النص في ظل نص آخر أو مجموعة نصوص أخرى ، وقد يتصارع مع بعضها ويدخل معها في علاقة جدلية ، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر . وتترك هذه العلاقة الجدلية القائمة على الإحلال والإزاحة بصماتها الواضحة على النص [3] .

ومن هذا المنعطف يصبح التناص قائماً على " فاعلية (التوتر) و(التوالد) حين ينشأ بين العنصرين علاقة إحالة متبادلة دائبة الحركة والنشاط " [4] .

لقد وجد الشعراء المعاصرون في النصوص التراثية عالماً تعبيرياً رحباً ، يسهم في ثراء تجاربهم ونصوصهم ، فنشأت بين هذه النصوص التراثية ونصوصهم المعاصرة علاقة تفاعلية ، تقوم على الامتزاج ، والتداخل ، والانصهار في بوتقة

---

1 السابق نفسه .
2 د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب النقدى ، ص ١٢٥ .
3 انظر : د. صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى ، ص ١١ .
4 د. وليد منير : فضاء الصوت الدرامى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ، ص ٥٤ .

واحدة ، ينتج عن هذه العلاقة نص متعدد الدلالة / الإنتاج ، ومن هذا المنعطف أصبح "التناص هو الذي يهب النص قيمته ومعناه . ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشارى ، ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها ، ولكن أيضاً لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما، وما يلبث هذا النص أن يشع بعضها وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى"[1]. فالتناص إذن " هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أى خطاب لغوى بدونه " [2]

شهدت الحركة الشعرية المعاصرة في مصر اهتماماً كبيراً وعميقاً بالنصوص الدينية لما فيها من ثراء وتنوع ، وطاقة تعبيرية وإنسانية بالإضافة إلى كثير من القيم والأعراف والتقاليد ، ويمكن القول بأن توظيف النصوص الدينية في الشعر المعاصر يعد من أنجح الوسائل ، يرجع ذلك إلى خاصية جوهرية تكمن في هذه النصوص وتلتقي مع طبيعة الشعر نفسه ، وهى أنها مما ينزع الذهن البشرى لحفظه ومداومة تذكره والمتأمل – على مر التاريخ – في طبيعة الذهن البشرى وعلاقته بالنصوص الموروثة يرى أنه لا يحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً ، وذاكرة الإنسان لا تمسك بهذا النص حرصاً على ما يقوله فحسب ، وإنما على طريقة القول ، وشكل الكلام كذلك . ومن هذا المنعطف يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته ، ودعماً لاستقراره في حافظة الإنسان .

وقد انحازت مرحلة الريادة الشعرية - في عقد الخمسينيات والستينيات – في استدعائها للمرجعية النصية – إلى الكتاب المقدس بعهديه : القديم والجديد أكثر من

---

1 د. صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الادبى ، ص ٢١ .
2 د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ص ١٣٤ ، ص ١٣٥ .

انحيازها إلى الخطاب الديني الإسلامي [1]، حيث لم تجد هذه الحركة الطليعية الحداثية – في تعاملها مع الكتاب المقدس– صداماً بالمؤسسات الدينية الإسلامية ، فهى ترى أن في تعامل الشعراء المعاصرين مع الخطاب الديني الإسلامي اعتداء عليه وعلى قداسته فلا يحق لأحد أن يقترب منه بوصفه نصاً مقدساً .

وأما عقد السبعينيات فقد كان بداية التحرر من الرجعية والردة الدينية ، وكسر العلاقة بين الإبداع والدين ، فظهرت جماعات التجريب الفني ، التي تحمل شعلة التجاوز والاستباق ، وتحلم بخطاب شعري جديد ، ينطلق – بالدرجة الأولى – من اللغة وطاقاتها الجمالية ، فشاع استخدام الخطاب القرآني والخطاب النبوي " بوصفهما مادة فوقية ثرية بمجموعة من القيم والتقاليد والرموز الإنسانية ، التى يتكئ عليها المبدعون في إنتاج شعريتهم " [2] .

والتناص الدينى يمكن تصنيفه من خلال نوعين من النصوص : النصوص الإسلامية وتشمل الخطاب القرآني والخطاب النبوي ، والنصوص اليهودية والمسيحية وتشمل العهد القديم والعهد الجديد .

يعد الخطاب القرآني أكثر الخطابات الدينية شيوعاً وانتشاراً وقدرة على إثراء الشعرية العربية الجديدة فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل النص الأب : النص المثال ، والنص المسيطر ، النص المطلق ، النص المقدس . صحيح أن كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة ، ولكن هذه النصوص لا تطرح نفسها بوصفها نموذجاً أعلى للكمال والجمال اللغوي : أي أنها لا تطرح نفسها بوصفها نصوصا بتعريف بارت . ولكن بوصفها أعمالاً تختلف عن القرآن الذي لا يطرح نفسه في واقع الثقافة العربية بما هو

---

1 انظر د. محمد عبد المطلب : أدوات الخطاب الشعري المعاصر ، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري ١٩٩٤ ص ٣٩ .

2 السابق نفسه .

نص مكتوب فحسب ، بل بما هو نص مطلق : مكتوب وشفهي معاً ، مطبوع وحياتي في آن [1] .

كما استطاع الخطاب الشعري في حالة انجذابه نحو النص المتعالي أن يحقق درجة عالية من المقروئية والاستيعاب من قبل المتلقي ، وأن يقيم – في الوقت نفسه – حواراً معه من خلال مخاطبة وعيه الجمعي .

ومن مستويات توظيف النص القرآني في الخطاب الشعري " الاقتباس " ، والاقتباس قد أخذ أنماطاً وأشكالاً عدة منها : الاستبدال ويكون فيه الاقتباس محوراً تحويراً ضئيلاً ، حيث يتم استدعاء الخطاب القرآني ويقوم الشاعر باستبدال لفظي – أى إبدال لفظ – مع الاحتفاظ بسياق الآية وتركيبها ، كما في قصيدة " لا وقت للبكاء " للشاعر أمل دنقل ، حيث يقول :

" والتين والزيتون
وطور سنين وهذا البلد المحزون
قد رأيت ليلة الثامن والعشرين ...
من سبتمبر الحزين !
رأيت في هتاف شعبى الجريح
رأيت خلف الصورة)
وجهك يا منصورة
وجه لويس التاسع المأسور في يدى صبيح " [2]

---

1 انظر د. صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى ، ص ٢٧ .
2 أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٥٩ - ٢٦٠ .

وهذا النمط من الاستدعاء لا يحتاج المتلقي فيه إلى جهد كبير ، حيث يكتشف من الوهلة الأولى المرجعية النصية / الخطاب القرآني ، فيستدعى قوله تعالى في سورة " التين" وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ وَهَٰذَا ٱلْبَلَدِ ٱلْأَمِينِ [1].

فالشاعر أمل دنقل قد احتفظ في استدعائه – في السطر الأول – بالسياق القرآني دون تحريف أو تغيير في مجراه التركيبي ، أما في السطر الثاني فقد استبدل بلفظ "الأمين " لفظ " المحزون " ، فما يكاد القارئ يطالع الثاني حتى يبدو مطمئناً لحتمية السياق ، ولما هو مستقر في ذاكرته ، إلى أن يصل الاستبدال اللفظي فيدخل مرحلة الدهشة التي تكونت عنده نتيجة لضعف احتمالات التوقع ، فالتوقع في ذاكرته هو كلمة الأمين ، التي تأتى طبقاً للمصاحبات اللغوية .

وقد لجأ أمل دنقل إلى الاستبدال لفتح باب الدلالة ، ونتاج التأثير الجمالي المطلوب والدلالة التي يتطلع إليها منذ عنوان قصيدته " لا وقت للبكاء " فكسر الدلالة الاعتيادية،في الخطاب القرآني ، حتى يجد القارئ نفسه مطالباً بالدخول في عالم جديد، يعتمد – أساساً – على الإزاحة والإحلال .

وقد استخدم الشاعر تقنية التخالف مع الخطاب القرآني ، ليتناسب الاستدعاء مع مقتضيات السياق . " فالبلد الأمين " كما تشير الآية هو " مكة المكرمة " أما البلد المحزون " كما يقول النص الحاضر فهو " مصر " ، التي تتحرك في مناخ الأحزان ، نتيجة فقد " جمال عبد الناصر " فالعلاقة الجدلية في النص تتم بين نقيضين " الأمين " والمحزون " فيعطى النص إنتاجاً دلاليا جديداً . وهو ما يعنى أن علاقته باللسان ، الذي يتموضع داخله في علاقة توزيع هادمة – بناءه"[2]، وفى الوقت نفسه استغل الشاعر –

---

1 سورة التين آية ١ – ٣ .
2 جوليا كرستيفا : علم النص ، ص ٢١ .

في عملية الاستبدال اللفظي – قدرات المفردة الجديدة صوتياً و دلالياً ، فالمتوقع لدى القارئ – من خلال القياس الاستبدالي – أن يضع الشاعر " نعتاً " على وزن فعيل فيكون " الحزين " ، ولكنه خالف التوقع القياسي ، وجعل اللفظ المستبدل على وزن "المفعول " حتى يشعر القارئ بعمق الحزن الفاجع من وجدانيات البلد / الشعب وأن هناك أسباباً أوقعت عليه الحزن .

كما استغل أمل دنقل المصاحبات اللغوية التى ينطوي عليها النص حتى يسهم في إزاحة المعنى الموضوع للنص ، ويفسح المجال للمعنى المجهول، فكلمة "طور سنين" هو الجبل الذي كلام الله تعالى موسى عليه ، فاللفظ " طور " يجعل القارئ يتحرك في مناخ المكان الحاضر / مصر ، ثم يسهم الاستبدال السياقي في نقل الدلالة وتلقيحها .

ويستخدم حسن فتح الباب التناص القرآني الذي يعتمد على الاستبدال في مواضع الخطاب ، فيصبح الاقتباس جلياً ، يدركه القارئ دون عناء أو جهد ، لأن الشاعر التزم في نصه بالسياق القرآني إلى درجة كبيرة تصل إلى حد " التنصيص " ، يقول حسن فتح الباب في قصيدته (العودة) :

" ياحسرتا على العباد ما
يأتى من القرى مصدق
إلا افتروا .. كانوا به يستهزئون
حين رموني بالجنون
لأنني مكذب
أيقنت أنني المقاتل الذي
ما عاد منصوراً ولا شهيداً
لكنه ألقى ببذرة هناك

فى سواحل بعيدة

تنبت سروا فوقه

نشدوا غداً بصوت بلبلين

وثغر عاشقين

نعود منصورين

نعود منصورين " [1]

يقع القارئ على المرجعية التراثية منذ مطلع القصيدة ، حيث يتبلور الاستدعاء في صورة واضحة ، فالشاعر يستحضر قول الله تعالى في سورة " يس " : (يَـٰحَسۡرَةً عَلَى ٱلۡعِبَادِۚ مَا يَأۡتِيهِم مِّن رَّسُولٍ إِلَّا كَانُواْ بِهِۦ يَسۡتَهۡزِءُونَ) وقد التزم الشاعر بالسياق القرآني وتركيبه كما هو مع الاستبدال في مواضع المفردات ، حيث استبدل بقوله تعالى " ما يأتيهم من رسول " قوله " يأتي من القرى مصدق " ، حتى يشير إلى ذاته / الشاعر – الذي يأتي حاملاً براءته وفطرته القروية – بدلاً من الرسول في الوقت الذي يكشف فيه عن حالة التماثل والمشابهة ، حيث المكابدة والاضطهاد والاستهزاء تلك الأشياء التي يعانيها كل من الرسول والشاعر في قومه ، فالرسول يحمل إلى أمته الهداية والتشريعات ، والشاعر يحمل إلى قومه رسالة التنوير والاستشراف ، وإدراك أبعاد الواقع المعيش ، فعندما يتجه الخطاب الشعري المعاصر إلى استدعاء الموروث فإن الشاعر يستطيع من خلاله أن يعبر عن آلامه و " همومه

---

1 حسن فتح الباب : أحداق الجياد ، ص ١٠٩ - ١١٠ .

الكثيفة التي تعجز الصياغة المعاصرة عن التعبير عنها بمفردها ، فتتطلب العون من هذا الموروث الإنساني " [1] .

وقد قام الاستدعاء / الاقتباس – في قصيدة حسن فتح الباب – بدور الاستقطاب والجذب بوصفه خطاباً متعاليا ، يجعل القارئ يتحرك في مناخ نفسي ينضح بالتمزق والحسرة والألم ، والهلاك ، حيث يجعل حضور النص – في بدايته – إلى الغياب الذي سبقه ، وحضور النص – في استخدامه الحقيقي – مسوق لبيان – السبب لاشتماله على استهزائهم ، المؤدى إلى إهلاكهم الذي تنشأ عنه الحسرة ، فالخطابان ممتزجان لإنتاج الدلالة الملقحة ، التي تمنح القارئ التوتر والحسرة ، التي كان يحملها النص الأب أو النص المتعالي . وهذه العلاقة بين الخطابين تجعل الباحث ينحاز إلى ما ذكره "هرولدبلوم " [2] في إجراءاته النقدية ، التي تعتمد – أساسا – على مفهوم التناص ، وفى تناوله من خلال منظور التحليل النفسي ، فهو يرى أن علاقة النص بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية وأن هناك في عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعاً علاقة أوديبية أساسية بنص رئيس هو بمثابة الأب بالنسبة إليه . نص يريد أن يدمره وأن يحتل مكانه ويستولى على زوجته ، دوره ، جمهوره ، بصورة تشحن علاقة النص بمجاله التناصى بقدر كبير من الحيوية والتوتر " [3] .

ومن مستويات التناص القرآني وأنماط الاقتباس : التحريف أو التفكك ، وهو استدعاء الخطاب القرآني وفك سياقه وتركيبه ، وتوزيعه ، وامتصاصه في بنية الخطاب الشعري ، ومنه ما يكون جلياً فيستطيع القارئ أن يدرك المرجعية النصية

---

1 د . محمد عبد المطلب : أدوات الخطاب الشعرى المعاصر ص ٤٥ .

2 من أبرز النقاد الذين تناولوا التناص من منظور نفسى وله كتب عدة أهمها :

Harold Bioom - Poetry and Repression .

3 نقلا عن د. صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي ، ص ٢٥ - ٢٦ .

بسهولة ، لأن التفكك والتحوير يتم في إطار سلطة النص التراثي ، فالشاعر يتحرك في دائرته الواضحة ، ومن أمثلته قول محمد مهران السيد في قصيدته النيل ! : ،

" النيل ! ؟

لا تقربوه .. فليس لى مبكى سواه

ستظل تمسحني عرائسه وإن أجفلت تحضنني يداه

هو ليس أعمى

لا يفرق بين طابور و آخر

أو بين نائحة وأخرى

... فالمياه ، هي المياه

.. تعطى بكارتها لمر فوعى الجباه

.....

سأهجركم ما استطعت ملياً ....

- **فلا تستفزوا الجراح .. لديَّا**

لكم دينكم وانتفاخ الجيوب

وساقية .. لا تمل العويل .. تسيل قواديسها بالذنوب

ولى ..

بعض نـاى قديم يدندن

حكايته ..

أنه لم يدجّن .. " (١)

---

1 محمد مهران السيد : طائر الشمس ، ص ٩- ١٠ .

يستطيع القارئ أن يدرك – في قصيدة مهران السيد – الخطاب القرآني المستدعى ، على الرغم من أن الشاعر استخدم التفكيك والتحريف في سياقه ، فقد استدعى الشاعر قول الله تعالى من سورة " مريم " على لسان والد إبراهيم عليه السلام: " لَئِن لَّمْ تَنتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ وَٱهْجُرْنِى مَلِيًّا "[1] وقوله من سورة"الكافرون " " لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِىَ دِينِ "[2]

الخطابان القرآنيان يشيران إلى المخالفة والخروج على السائد / معتقد الكافرين فالآية الأولى تمثل موقف إبراهيم عليه السلام مع والده ، الذي كان يغط تحت غطاء الشرك والوثنية ، ويرزح تحت نير الكفر والجهل ، وعندما أعلن إبراهيم تمرده على سلطة المعتقد الزائف ، حيث طلب منه والده أن يهجره ويبتعد عن معتقداته وإلا تعرض للعقاب منه ؛ انتقم الابن من ممارسة سلطة الجهل والتخلف ، أما في الخطاب الشعري فإن إبراهيم / الشاعر هو الذي يقرر الخروج والعزلة عما يمارسه الساسة / السلطة في واقعه المعاصر .

والآية الثانية تطرح حالة المخالفة في المعتقد ، فالرسول عليه السلام يعلن للمشركين الموقف الضدى في الإتباع والعبادة ؛ فعندما عرض عليه رهط من المشركين أن يعبد آلهتهم سنة ويعبدوا آلهته سنة رفض النبي و التزم بدينه .

وقد التزم الشاعر في خطابه الشعري بالتركيب القرآني في قوله (لكم دينكم) ، حتى يؤكد ما يقتضيه الخطاب القرآني وهو دينكم / الشرك ، فيعرف القارئ توجههم ، ويقارن بين موقفين متناقضين ، فينفى أحدهما ويثبت الأخر ، بل يعرف من الحاضر اللفظي هوية دين هؤلاء : والشرك والضلال والزيف .

---

1 سورة مريم اية (٤٦)
2 سورة الكافرون آية (٦)

أما عن التماثل بين موقف الشاعر وموقف الرسول عليه السلام في قوله : (ولى دين) فقد أحدث الشاعر استبدالاً في العلاقات اللفظية في الخطاب القرآني ، حيث حذف كلمة (دين) التي تشير إلى معتقد الرسول ، والتي تقف على النقيض مع الشرك والحذف يؤدى دوراً كبيراً في تناص الشاعر، حيث يقلل من دور المقابلة بين مستويين الإسلام والشرك،ويجعل التقابل بين المثقف والسلطة أو بين المعتقد والفن ، الذي يطهر صاحبه كلما تاق إلى دائرة الوجود الحقيقي ، فالشاعر دينه فنه وإبداعه ، الذي يعيد به ترتيب العالم ، بل يخلق به عالماً جميلاً .

والتحوير أو كسر سياق التركيب في الخطاب القرآني يمنح الشاعر فرصة إدراك علاقات فاعلة . فالتناص " يتخذ شكلاً أكثر خفاء وباطنية في النص الحديث ، ويكون لذلك أكثر ثراء والتصاقا بروح الحداثة ، إذ يصبح – من جهة – مصدراً للبس عميقاً أخاذاً ، ومن جهة أخرى فتحاً للنص ، شفافاً ، يستثير الأصداء الخافتة بدلا من التسمية المباشرة ، وهو بذلك كله يوسع المسافة بين النص المشار إليه والنص المشير بين النص الذي يكمل الخلفية والنص المفتوح على هذه الخلفية " [1] .

أما الاستدعاء الخفي في دائرة الاقتباس – القائم على نمط التفكيك والتحريف – فيحتاج إلى تأمل وجهد في الوقوف عليه ، لأن الشاعر خرج فيه على التركيب والسياق القرآني خروجاً كبيراً ، كقول نصار عبد الله في قصيدته (أنا وأنت) !

"يجمعنا الليل الأبدي الآن

الجثة فوق الجثة والعالم ضاق

فصار القبر الآن

مر زمان وزمان

---

1 كمال أبو ديب : الحداثة / السلطة / النص ، فصول ، يونيو ١٩٨٤ ، ص ٥٧ .

واهترأت من فوق عظامينا الأكفان !

يتشابك عظم القفص الصدري ...،

بعظم القفص الصدري .. ،

وعظم الساق بعظم الساق

الجمجمتان

تبادلتا النظرات بلا أحداق

وتبادلتا شيئا كالأشواق " [1]

يستدعى الشاعر – في خطابه الشعري – قول الله تعالى من سورة القيامة : "وَٱلۡتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ۝٢٩ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوۡمَئِذٍ ٱلۡمَسَاقُ " [2]

والآية تشير إلى أن أحدى ساقي الإنسان التفت بالساق الأخرى عند الموت ، أي التفت شدة فراق الدنيا بشدة إقبال الآخرة ، وقد استطاع الشاعر أن يمتص الخطاب القرآني في خطابة الشعري لينقل مناخ الموت الذي تجسده الآية إلى قصيدته ، التى تزخر بمناخ الموت والفناء : الجثة – القبر – عظامينا – الأكفان – عظم القفص الصدري – عظم الساق – الجمجمتان .

وأنت تلاطف شيخوخة السيف

تهاجر بين فتوق الخيام"[3]

يستحضر عصام أبو زيد عنترة بن شداد من خلال خطابه الموروث :

" ولقد ذكرتك والرماح نواهل .. منى وبيض الهند تقطر من دمى " [4]

---

1 نصار عبد الله : سألت وجهة الجميل (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥) ص ٤٤ – ٤٥ .
2 سورة القيامة آية (٢٩ – ٣٠) .
3 عصام أبو زيد : النبؤة، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، إشرافات أدبية ، العدد ٦٠ ، ١٩٩٠) ص ١١- ١٢
4 - شرح ديوان عنترة (بيروت : دار الكتب العلمية ١٩٨٥) ط ، ص ١٢٣ .

استخدم الشاعر الاستبدال اللفظي حتى يتلاءم الخطاب الموروث مع معطيات تجربته المعاصرة ، فتجربة عصام أبو زيد تطرح ملامح الفارس المنكسر ، الذي شاخت خيوله ، ولم يعد لها كرٌ أو فرٌ ، وأصبح يواجه الزيف والسقوط والتهدم ، بل إنه يقاتل ظله في الماء لذا أصبح الاستبدال اللفظي القائم على التخالف مع الخطاب التراثي مناسباً للتغيير المعنوي ، وأصبح مناخه ملائما لسياق التجربة ، فقد استبدل "نسيك" بدلاً من "ذكرتك" و" دواخل " بدلاً من "نواهل " ، و"عيني " بدلا من "منى"، و"تمزق "بدلا من "تقطر "، ويستطيع القارئ أن يشعر أن الاستبدال طرح حتمي ، تم تحت ضغط السلبية والانهزام ، وفى الوقت نفسه يصاب بالدهشة المؤقتة ، التي تتبلور مع التضمين في مرحلته الأولى ، وما أن يلتحم بعلاقات النص وجدلها مع معطيات الخطاب الشعري الموروث حتى يشعر بالألفة والغربة في آن واحد ومن هنا "يجب أن ندرك أن امتصاص الخطاب الشعري كلياً أو جزئياً لا يعنى الذوبان ولا ينفى التمايز ، نتيجة لارتباط كل خطاب بتجربته التى تتخالف مع سواها زماناً ومكاناً"[1]

وأحياناً يلجأ الشاعر إلى الاستبدال في أكثر من موضع في السياق ، حتى يتغير ملامح الخطاب الموروث مع الالتزام بنسقه وسياقه وإيقاعه وقوافيه ، ويعد هذا النوع من الاستبدال أكثر أنواع الاستبدال فعالية وإنتاجا ، لأنه يفتح للشاعر فرصة أن يحضر حضورا جامحا في سياق الآخر محاولاً فتح إمكانات النص بأعلى درجة ممكنة ومن ثم تصبح الدلالة أكثر عمقاً وعطاء ومن أمثلته قول محمد محمد الشهاوى في قصيدته : (ثنائية الشذا والقذى) :

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى

وأغنى أغنيات النار والموت المشاع:

---

1 - د . محمد عبد المطلب : أدوات الخطاب الشعرى المعاصر . ص ٤٢ .

طلع النفط علينا من وثنيات الوداع

وجب الحزن علينا ما دعا للهم داع

أيها الناس الضحايا والدجى عات القناع

إنه الموت تبدى جيشه الضخم الذراع

يعذر العاشق إما قد مضى دون وداع

فالتى كانت هواه . أسلمته للأفاعي !" [1]

يستحضر الشاعر الأغنية الدينية الشهيرة ، التي استقبل أهل المدينة بها الرسول عليه الصلاة والسلام – عند هجرته من مكة إلى المدينة ، مستخدما في استدعائه أسلوب التخالف :

" طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع

جئت شرَّفت المدينة مرحبا يا خير داع "

فالاستبدال الذي استخدمه محمد الشهاوى قد أسهم في بناء نص جديد تراكمي، يحاول فضح الواقع المعيش وزيفه ، وانهزام الإنسان المعاصر في ظل معطيات الواقع، خصوصاً معطياته الاقتصادية / النفط ، الذي أصبح سبباً في تفاقم الصراع الطبقي وتفاقم المشكلات الاجتماعية بين أفراد المجتمعات العربية وطبقاتها ، فالخطاب الشعري الموروث يستدعى الماضي في كامل نضارته وقوته ، حيث يكشف النقاب عن استقبال المخلص الرسول ثم يمزجه بنصه ليعرى تهدم الواقع وانهياره ، وفى هذا

---

1 - محمد محمد الشهاوى : زهرة اللوتس .. ترفض أن تهاجر ، ص ١٨ – ١٩ .

السياق يستطيع النص أن " يشارك في يوتوبيا اجتماعية خاصة . إنه يشكل شبكة العلاقات التي تربط الماضي بالحاضر،وتربط البني اللغوية بالبني الاجتماعية"[1]

ومن صور التضمين الشعري : التحريف أو التفكيك ، وفيه يتم تفكيك النص الشعري التراثي وتحويره تفكيكاً وتحويراً لا يلغيه ، حيث يحتفظ الشاعر المعاصر بملامح النص ، ويقوم بتسيقه في خطابه الشعري الجديد ، ويحتاج من القارئ إلى تأمل حتى يقف على ظواهر التداخل والامتصاص ، ومن أمثلته قول حسن فتح الباب :

"تشابه دمع وشدو وألمح – كانت تغنى –

وميض شعاع جديد وراء العيون "[2]

فقد استدعى قول أبى العلاء المعرى الشاعر:

" أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها الميـاد

"وشبيه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير في كل ناد " [3]

وقام بتحريفه وتفكيكه ، بحيث تخلى عن نسقه التراثي ، وتركيبه ، واكتفى بإعادة خلقه وفقا لبناء خطابه الجديد .

وأحياناً يستطيع القارئ أن يدرك الخطاب الشعري الموروث – في ظل التفكيك أو التحريف – بسهولة ويسر ، لما فيه من خصوصية لفظية وتركيبية في ضمير الوعي الجمعي – كما في قصيدة (هكذا تكلم المتنبي) للشاعر أحمد عنتر مصطفى ، حيث يقول :

" ها نحن

والبيداء تنكرنا

---

1 - د . مراد عبد الرحمن : التناص وتعدد الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة في مصر ، مجلة الثقافة الجديدة ، أكتوبر ١٩٩٢ ، ص ١٦ .

2 - حسن فتح الباب : كل غيم شجر كل جرح هلال (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣)ص ١٧ .

3 - أبو العلاء المعرى : شروح سقط الزند ، تحقيق مصطفى السقا وآخرون ، ص ٩٧١ .

وليس السيف والقرطاس يعرفنا ..،!

وهذا الرمح لا يعرف سوى قلبي ...!

وحتى الليل والخيل التي صهلت بأعماقي براها الركض .. !

أضناها الطراد " [1]

يستدعى الشاعر أحمد عنتر مصطفى قول المتنبي :

" الخيـــل والليـــل والبيـــداء تعرفنـــي والـسيف والـرمح والقرطـاس والقلـم" [2]

يستطيع القارئ أن يدرك خصوصية الشاعر ، وعالمه الجديد المفارق للمرجع التراثي ، فإذا كان الخطاب التراثي يؤكد حضور الذات الفاعلة ؛ التي تزخر بمعطيات الفروسية ، والإبداع ، فإن النص الجديد يمتص الخطاب الموروث ، ويخلقه برؤى جديدة وهموم معاصرة ، حيث أصبحت فيه الذات قليلة الحيلة عاجزة ، محاطة بقدر كبير هن الآلام ، والانكسار ، والانهزامية ، فالبيداء أصبحت ساحة للانكسار ، بعدما كانت انعكاسا لحضور الذات في كامل إقدامها ، وفتوتها ، وقدرتها على المواجهة ، في الوقت الذي تتهدم فيه الذات ولا تستطيع الانحياز إلى السيف والقرطاس ، بوصفهما وسيلتين للخلق والتجاوز والخلاص ، فالشاعر يضع زمنين متخالفين ومتآلفين في آن ، وفى ظل التخالف والتآلف " يصبح النص نصا مفتوحا ومتعدد الدلالة ، لأنه لا يقف عند التضمين أو الاقتباس ، ولكنه يحاكى هذه النصوص ويجعلها متفاعلة مع النص المعاصر وينقلها من إطارها الزمانى والمكاني إلى إطارها المعاصر " [3]

ومن أنماط التضمين : التنصيص أو الاستشهاد ، ويلجأ الشاعر إلى هذا الإجراء لمحاولة مزج عالم الخطاب التراثي بكل معطياته بعالم الخطاب الشعري

---

1 - أحمد عنتر مصطفى : المدائن المعلقة (بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ١٩٨٦)ص ١٥٦ .

2 - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي ، ج ٢ / ٣١٧ .

3 - د . مراد عبد الرحمن : التناص وتعدد الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٩ .

الجديد ، حتى يتفاعلا ، ويمتزجا معا ، ويثمر هذا التفاعل والامتزاج فيؤدى إلى تعدد الدلالات في ثنايا النص ، فالتضمين القائم على التنصيص لا يعنى نقلاً جاهزاً لقطعة هامدة جامدة من الخطاب الشعري الموروث ، بل إنه استدعاء لجزء حي من ضمير الإنسانية بكل معطياتها وثقافتها وإدراكها .

ومن صور التنصيص أو الاستشهاد ما يجئ في بداية القصيدة على هيئة مفتتح كما في قصيدة (تنويعات على قصيدة عنترة) لحسن النجار ، حيث استخدام – على سبيل التنصيص – بيتين من شعر عنترة بن شداد في مستهل قصيدته ، حيث يقول :

"ولقد ذكرتك والرماح نواهل
منى وبيض الهند تقطر من دمى
ولقد خشيت بأن أموت ولم تكن
للحرب دائرة على ابنى ضمضم
(١)
هل كان لى غير انتظارك في براري
الليل ، أمشط في مرايا الليل معرفة .
الدماء ، تغب في جسده خيول عشائر
الرؤيا ،
(أراود شمسها) فأراك نجما يستضئ
به سراة الليل ، أفتح قارة وأقيم .
مملكة القصائد (بيننا تلد المسافة
خيلها)" [1]

1 - حسن النجار : الوقوف بامتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية ، ص ٥٢- ٥٣ .

يستحضر الشاعر قول عنترة بن شداد :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل ... منى وبيض الهند تقطر من دمى [1]

وقوله :

ولقد خشيت بأن أموت ولم تكن للحرب دائرة على ابنى ضمضم [2]

تتكشف العلاقة التناصية بين الخطابين : الموروث والآني ، والتأمل يؤكد إثبات هذه العلاقة وجدليتها ، فالشاعر ابتدأ قصيدته ببيتي عنترة المنفصلين والمتصلين في آن واحد بنسيج القصيدة وعالمها ، فالبيت الأول من أبيات عنترة يطرح حالة من حالات العشق والفناء في الأخر إنه الارتقاء الصوفي والتجلي في حضرة المحبوب .

ويتنازع الذات – في البيت الأول – نقيضان : الموت والحياة ، أو الحرب والحب ، فالحب إذا وصل إلى هذه الدرجة من التوحيد والحضور ، هو الذي يدفع صاحبة إلى اقتناص الحياة من بين مخالب الموت .

والبيت الثاني يطرح الرغبة في الثأر والانتقام من العدو ، وقد حرص الشاعر على هذه الرغبة إلى أبعد حد ، لدرجة أنه لا يخاف من الموت نفسه ، قبل أن يشفى غليله من ابنى ضمضم : حصين وهرم .

والبيتان يطرحان أنبل المشاعر الإنسانية في تاريخ العربي القديم:الأخذ بالثأر ، والعاطفة الفائرة ، ويلعب البيتان في قصيدة حسن النجار دور النص الإنساني المتعالي – بوصفه موروثاً ذا قيمة في نفس الشاعر والمتلقي – يستقطب النص الجديد الذي تتنافى الرؤية فيه من خلال هذا المتعالي ، كما يشير البيتان إلى رغبة استحضار

---

1 - شرح ديوان عنترة ، ص ١٢٣ .
2 - السابق نفسه

الشاعر لعنترة بن شداد استحضاراً يعتمد على التآلف ، حيث يستحضر المعطيات التراثية كما هي في واقعها التراثي ، فيبدوا عنترة المعاصر في زى عنترة التراثي .

وأحياناً يستخدم الشعراء التضمين – القائم على التنصيص أو الاستشهاد – في ثنايا النص الشعري المعاصر ، فيصبح جزءاً من بنائه ، وتتعدد الدلالة في ظل التفاعل الخلاق بين النصين حيث " يخرج النص التراثي من مرجعيته الأصلية إلى مرجعية معاصرة تتفاعل مع الواقع الحاضر " [1]

فالشاعر محمد محمد الشهاوى في قصيدته "وثيقة " يستخدم التضمين التام ، دون أن يغير في سياقه فأصبح جزءاً من هيكلها وبنائها ، يقول الشهاوى :

شقني أيها النيل – مجرى لمائك

شقني ..

شقني ..

وانسرب في خلاياى معتصماً بدمى ؛

مبحراً في جروحي .

تعرف علىَّ فدلتاك قلبي ؛

وشطاك روحي .

تعرف علىَّ ولَم بقاياي – منثورة في

ثناياك – يافاتنى

لم أفتك ؛

لماذا – أيها النيل – لُوتَسةً تتحدى بك المستحيل

" نقل فؤادك حيث شئت من الهوى .

---

1 - د . مراد عبد الرحمن : التناص وتعدد الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة في مصر ، ص ١١ .

ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه – أبداً – لأول منزل [1]

يستحضر الشاعر الأبيات المشهورة ، وهى من عيون الشعر ، وقيل إنها مجهولة القائل وقيل إنها لرجل مغمور :

"نقل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما القلب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى .

وحنينه –أبداً – لأول منزل [2]

استخدم الشهاوى التضمين القائم على التنصيص ، وقد هيأ له مناخ الإقامة في ظل نصه الجديد ويستطيع القارئ أن يدرك التآلف والامتزاج بين النصين – بحيث لا يشعر بالخطاب الضيف لأنه أصبح جزءاً منه ، حيث يقوم الاستدعاء بخلق مناخ درامي عن طريق الحوار بين ذات الشاعر / العاشق وذات الشاعر التراثي ، فيسير الخطابان في اتجاه واحد ، ويسعيان لطرح الدلالة المناسبة ، بعدما استطاع الخطاب الجديد أن يقوم بدور الإزاحة التامة ، والإحلال في آن ، حتى يفجر الطاقات الكامنة فيه" فطاقات النص الحقيقية كامنة في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر "[3]

وإذا كانت بعض المفردات في الخطاب القرآني ذات خصوصية واستقلالية ، وكان استخدامها يقل في غير خطابها الموروث ، فتشير إلى نصوص معينة تستدعيها

---

1 - محمد محمد الشهاوى : وثيقة، إبداع ، العدد ٧ ،مارس ١٩٨٨ ، ص ٣٨ .

2 - ابن عبد الاندلسى : العقد الفريد ، ج ٣ (بيروت:دار الكتاب العربى ١٩٨٢) ،ص ٤٧٠ وفى بعض الروايات تذكر كلمة (ما الحب) بدلا من قوله (ما القلب) ، السابق .

3 محمدالهادى الطرابلسى : النص وقضاياه ، فصول ، ديسمبر ١٩٨٤، ١٢٤ .

للقارئ عند مطالعتها ، فإن هناك مفردات في الخطاب الشعري الموروث لها خصوصية واستقلالية ، واستخدامها يستدعى النصوص الموروثة المرتبطة بها ، خاصة مفردات القصيدة الجاهلية ، وبصفة خاصة معجم المعلقات ، لما تحتله من مكانة وما لها من انتشار وخصوصية في ضمير الوعي الجمعي ، فهي تعد المائدة التي يجلس عليها القارئ منذ وقت مبكر ، سواء أكان ذلك في دراسته التعليمية أم في مطالعاته الخاصة ، حيث تمثل سجله الموروث إنسانيا وفكريا ، وجماليا .

يستخدم محمد فريد أبو سعده في قصيدته (خريطة أخرى للحلم) مفردتين مركبتين تشيران إلى خطاب موروث ، حيث يقول :

"وتركض في صاهلة خيول الحلم ،

يا وطنا تغطى بالنياشين القديمة ثم نام

أنا المعبأ بالجموع – قيامتى بدأت .

أكان النيل أم دمك الذي يجرى ؟

وأنت تخب في الصحراء

من يرثيك يا وطن الغزالة والقوافل ؟

لم تعد إلا "كباقى الوشم" والنخل المديد

شواهد للموت "[1]

يتناص الشاعر من خلال قوله " كباقي الوشم" مع الخطاب الموروث الشعري من قصيدة "طرفة بن العبد " :

"لخولة أطلال ببرقة ثهمد ... تلح كباقى الوشم في ظاهر اليد " [2]

---

1 - محمد فريد أبو سعده : إضاءة ٧٧ ، الأعمال الكاملة ، الأعداد ١- ١٤ (القاهرة / المتلقي للإنتاج الفني والثقافي ١٩٩٤)ص ١٥٢ .

2 - شرح المعلقات للزوزنى ،ص ٣٥ .

يحاول الشاعر من خلال التعالق النصي أن يبلور صورة وطنه المعاصر ، فإذا كانت آثار الديار / الأطلال في واقع الشاعر القديم ناصعة ، وتبرق كلمعان بقايا الوشم في ظهر الكف ، فإن الوطن المعاصر لدى الشاعر الجديد ، وقد أصابه الوهن والضعف ، ودخل مرحلة الفناء والموت ، فلم يعد إلا "كباقي الوشم" المنطفئ ، ويشعر القارئ – في ظل استدعاء خطاب طرفة – بالحزن والتأسي ، فيخرج النص الموروث من مرجعيته ليتفتح أمام الدلالة المعاصرة ، ويمتزج بها ، فالتضمين " يعمل على بناء النص من خلال تفاعله دلاليا مع سواه ، الذي تناص معه ، وتنبني الدلالة النصية من التضافر ذي الخصوصية داخل سياق التفاعل بين طرفي العملية التناصية"[1]

واستدعاء المفردة يحمل كل معطيات النص الموروث على الرغم من حضوره وغيابه في آن ، والإحالة بالمفردة تمنح الشاعر قدرة على التجاوز ، وتلقيح الدلالة ، والخروج بالنص الموروث إلى أعلى درجة من المعاصرة ، فيتحرك الشاعر إلى مجال فسيح من البناء اللغوي ، ويتجه بخطابه إلى خلق جماليات خاصة ، تكشف عن وعيه بتكنيك النص الجديد ، والشاعر وليد منير يستخدم الاستدعاء بالمفردة في قصيدته (روحى معلقة):

"روحى معلقة كمشكاة

وهذا الليل ناء بكلكل

وأعد مائدة لروحي

كم من الأوراق

والدم ،

والأسى

والذكريات

---

1 - محمد فكرى عبد الرحمن : الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ، ص ٣٥٨ .

تصير مائدة لمن عرف الجنون

وجرب الشعر البعيد إلى قلوب الناس "[1] .

يستحضر الشاعر الخطاب الشعرى لا مرئ القيس عبرقوله : (ناء بكلكل):

" وليل كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل "[2]

يكشف الخطابان علاقة الذات بالزمن /الليل ، فيرصد الخطاب الموروث حركة الليل البطيئة من خلال شعور الذات المهمومة ، التي تقاسى الحزن والشدائد ، والسهر المتولد عنها ، فالمغموم ليله يطول ، وينوء اوائله ويذاد أواخره تطاولاً ، والخطاب المعاصر يستدعى حالة من خلال الخطاب الموروث ، فليل العاشق يتوازى مع ليل المغموم ، حيث يكابد آلام الفراق والصد والترويض ، وبخاصة حالات الانخطاف ورغبة التحقق ونيل الوصال ، فالمفردة تمنح الخطاب الموروث فرصة الإقامة في مرجعية معاصرة ، فيتفاعل الخطابان ، وتتعدد الدلالة .

يأتي التعالق النصي الشعبي أقل حضورا من الديني والشعري، ويقصد به استدعاء نصوص التراث الشعبي مثل : السيرة الشعبية ، والموال ، وألف ليلة وليلة ، وكليلة ودمنة . فكما استغل الشعراء المعاصرون الشخصيات والأحداث من التراث الشعبي – للتعبير عن قضاياهم المعاصرة . " مستغلين أبعاده ودلالاته القديمة مضيفين إليها من واقعهم الشعوري أبعاداً ودلالات جديدة "[3] فإنهم استغلوا ما في نصوص هذا الموروث الغنى بالقيم والدلالات الإنسانية ، فالشاعر يستدعى هذه النصوص ويتأملها "

---

1 - وليد منير : روحي معلقة ،إبداع ، يناير ، فبراير ١٩٩١، ص ٧٩ – ٨٠ .

2 - شرح المعلقات السبع للزوزنى ، ص ٢٠ .

3 - د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٢.

ويتأملها " من خلال موقفه الشعوري الراهن ويبعث فيها النبض والحياة مرة أخرى بإدخالها في سياقه الشعوري الخاص " [1].

وتعد السيرة الشعبية من أكثر نصوص التراث الشعبي انتشاراً في الخطاب الشعرى الجديد ، لما فيها من قضايا تتوازى مع قضايا الشاعر المعاصر وهموم إنسانيته المتآلفة المماثلة ، منها سيرة الزير سالم ، التي استغلها أمل دنقل في التعبير عن قضيته الراهنة : الأخذ بالثأر وعدم التصالح مع العدو الإسرائيلي ، حيث شكّل من خلال نصوصها عالم ديوانه:" أقوال جديدة عن حرب البسوس " ، وقد أتخذ أمل دنقل في تناصه مع السيرة نمطا من أنماط التناص : "التنصيص " ويعد هذا النمط أقل لأنماط الاستدعاء فهو محدود وقصير ، حيث يأتي مع الجملة المحورية فقط . التي تؤكد الدلالة المركزية في كل من السيرة والديوان ، يبدأ منها الشاعر ويعود إليها وهذه الجملة هي " لا تصالح " ، التي وردت في السيرة عشر مرات ، وفى القصيدة الأولى يتناص معها الشاعر بنفس العدد حتى إنه عنوان قصيدته ب : **"الوصايا العشر** ، "[2]

اما التفكيك أو التحريف فهو النمط السائد في عملية التناص عند أمل دنقل مع السيرة الشعبية ، حيث يقوم الشاعر في تناصه بتذويب الحدود بين العبارات ، والجمل والمفردات ، ويحرف النص السيرى ، ويفككه طبقاً لمقتضيات السياق ، خاصة أن السيرة في كثير من مواضعها تجنح نحو التفاصيل ، والترهل ، والنثرية ، والمباشرة ، فيلجأ الشاعر إلى تكنيك التحريف أو التفكيك حتى تتفق هذه النصوص المستدعاة والاستطراد " وسيلتين للتمرد على النص الغائب ومحاولة لإحلال صياغة جديدة محل

---

1 - السابق :ص ٣١ .
2 - راجع تحليل القصيدة في موضع " الحدث ديوانا " الفصل الثالث .

صياغة قديمة ، فذات المبدع ليست محايدة ، إنما هى ذات فاعلة تتدخل، فتحيل النص إلى عدة نصوص متداخلة متوازية هى النص الحاضر المتناص مع كثير من النصوص الذائبة فيه ، والمتفاعلة معه في الوقت نفسه " [1]

كما استطاع أمل دنقل أن يحول شخصيات السيرة وحوادثها إلى رموز شعرية من خلال العملية التناصيه – يكشف من خلالها موقفه المعاصر ورؤيته لمستقبل الصراع العربي الصهيوني ، ومن هنا يتخلى النص الموروث عن مرجعيته ، ويحتل مرجعية معاصرة ، ويخضع لمواقف الشاعر الفكرية والنفسية المعاصرة .

ومن نصوص التراث الشعبي التي يتناص معها الشاعر المعاصر " ألف ليلة وليلة " ،حتى يضفى على تجربته نوعا من الدرامية ، التي تتبلور من خلال النص الشعبي ، الذي تنهض عليه الليالي وحتى يستطيع القارئ أن يخرج من أثر التكثيف التركيبي للغة ، التى يتشكل منها النص المقروء ، وفى الوقت نفسه يستحضر الشاعر المناخ الفطري الساذج الطليق ، فيضفى على قصيدته لمسة خيالية خصبة . فالشاعر جمال القصاص يستدعى خطاب " الليالي " في قصيدته (قالت الأشجار) :

"وكان ... ياماكان

فى واحة الأسرار

قالت الأشجار

طاب ثمر العناق

قم بلل الأحجار

قالت الأحجار : الظل استدار

---

1 د. مدحت الجيار : التناص بين أقوال قديمة وأقوال حديثة عن حرب البسوس ، مجلة الثقافة الجديدة ، يوليو ١٩٩٠، ص ٥٤ ..

الظل استدار

وكان : ياما كان

فى واحة الأسرار " [1] .

يستدعى الشاعر من "الليالي " المقولة المركزية :"كان يا ما كان " التي تبدأ بها شهرزاد حديثها في كل ليلة من الليالي ، وقد لجأ الشاعر إلى هذا الاستدعاء حتى يلاءم بين معطيات الواقع التراثي ومعطيات الواقع المعيش ، فيستطيع أن يكسر قتامة هذا الواقع القاسي الخرب ، حيث المحطات مقفرة، ويصعب توديع الحبيبة وتقبيلها ، لذا يدخل الشاعر مرحلة الإحالة إلى طقوس الفطرة ، ليفتح من درامية النص وتوتره ، فيدخل القارئ مناخاً أسطوريا ربما يكون بديلا لواقع الشاعر الذي تبادر فيه الأنثى / المحبوبة بإنفاذ سطوة عاشقها وحرمانه ، كما فعلت شهرزاد ، حيث اتخذت القص الشعبي وسيلة للحوار

أما الموال فهو أكثر خطابات التراث الشعبي استخدما وانتشاراً في الشعر المعاصر، لما له من حضور في الضمير الوعي الجمعي ، فهو يتميز بخاصية الانتشار والتأثير الشعوري ، حيث يرتبط بالناحية الوجدانية . و " الوجدان هنا عنصر رئيس ، يعبر من خلاله الشاعر الشعبي عن آمال الأمة وآلامها وتجاربها وليس عن حكمتها أو خلاصة تجربتها فحسب "[2] يستخدم حسن فتح الباب الموال الشعبي في قصيدته (الصبار) فيقول :

" أسافر عبر مرافئ هذه العيون

التى اغرورقت بالحنين

---

1 - جمال القصاص : إضاءة ٧٧ ، المتلقى ، ص ١٧٥ – ١٧٦ .

2 - د . حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى في الأدب الحديث (القاهرة " دار المعارف ١٩٨٦) ط ، ص ٤٣ .

الأكف التي انفجرت

بالفراق العصافير فوق السواقي

التي انتحرت بالعناق السواقي

التي احترقت بالمواويل

يا نيل

يا ليل

يا عين

حان رواح الغريب "[1]

يستحضر حسن فتح الباب الموال الشعبي "ياليل يا عين يا ليل " بتركيبه الموروث لأن الموال من النصوص الشعبية التي يصعب إرجاعها إلى زمن بعينه أو مرجع بعينه ، ، فهي " تنطلق مع كل عصر لتضيف أو لتحذف أو لتغير " [2] فيحاول الشاعر أن ينقلة بصيغته لارتباطه شفهيا في الوعي الجمعي ، حيث "يبث فيه الإنسان الشعبي لوعته وآلامه "[3] سواء أكان ذلك من الحب أم من ضياع كثير من القيم الإنسانية والأخلاقية .

فالشاعر حسن فتح الباب استطاع أن يبث من خلال الموال حالة الأسى والحنين ، التي انتابه نتيجة الفراق ، مما جعل القارئ يشعر بطاقة انفعالية عالية يعمل الموال على حضورها وتجليها .

وأحياناً يستخدم الشاعر المعاصر الموال الشعبي للحسرة والتأسي في ظل الواقع ؛ الذي تغيرت ملامحه وأصبح نقيضاً لما ينبغي أن يكون عليه ، فقد ازداد الواقع

---

1 - حسن فتح الباب : مواويل النيل المهاجر، ص ٣٨ – ٣٩ .
2 - حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى في الأدب الحديث ، ص ٤٦ .
3 - د . نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبى (القاهرة : مكتبة غريب ١٩٨٩)ص ٢٤٧ .

قسوة ، حتى صار " أسفلتا " وتحول فيه الخلق إلى أحجار ، وأصاب العقم والجفاف الأشجار ، واخضر وجه الموت ، كما يقول محمد الشهاوى في قصيدته (وثيقة) المهداه إلى روح على قنديل :

"ليل ... ياعين

يا عين ... يا ليل

زمن من الأسفلت

خلق من الأحجار

جفت هنا الأشجار

واخضر وجه الموت

يا ليل ... يا عين

يا عين ... يا ليل "[1] .

استدعاء الأمثال والأقوال المأثورة :

والأمثال هي تعبير موجز شديد التكثيف ، يحتوى على خلاصة التجارب وحصيلة الخبرة " ويرتبط مع المتلقي بعلاقة ما ، هي عادة تمثل مخزونا موروثا ، يلتقي مع صيغة المثل أو بمعنى أدق يقوم المثل بتحريكه أو الكشف عنه . ولهذا تصبح لغة المثل منتقاة بعناية شديدة " [2]

والأمثال منها " ما يشير إلى حوادث بعينها ، ويحتفظ بشواهد لهذه الحوادث ، ثم يصبح بعد ذلك أمثالا جارية ، فتنسى مناسباتها الأصلية " [3]

---

1 - محمد محمد الشهاوى : مسافر في الطوفان ، ص ٦٧ .
2 - حلمى بدير : أثر الأدب الحديث ، ص ٣٧ .
3 د .نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبى ،ص ١٨٣ . .

والشاعر المعاصر قد وجد في استدعائها مناخاً ملائما للتعبير عن قضاياه ، ورغباته المعاصرة ، لأنها ذات رصيد في ضمير الوعي الجمعي ، ومن أنماط استدعاء المثل : التفكيك أو التحريف كما فعل محمد أبو دومة في قصيدته (أيام الشورى الثلاثة) حيث يقول :

"جفلت فرسي تحتي ...

ألقتني في صحراء المسخ على كثبة رمل عزلاء

نقشته بحروف من عظم ...،

تنبئ أن " جهيرة " فاجأها قطاع طريق

سلبوها سوط الحكمة وبساط الأسفار ...

باتت تجتز الحسرة حتى خفقت في أضلعها أنات الشوق "[1] .

فقد استدعى المثل العربي القائل ؛ "قطعت جهيرة قول كل خطيب "[2] ، ولجأ إلى تفكيكه وتحريفه حتى يتلاءم مع مقتضيات سياقه ، الذي يعرى بطش الواقع ، فقد أصبحت جهيرة / المثقف المعاصر ، لا يستطيع أن تقطع قول الحكماء والخطباء ، لأنها فقدت قدرتها على التأثير بعدما سلبت سوط الحكمة وبساط الأسفار .

ويستخدم محمد الشهاوى " التنصيص " بوصفه نمطا من أنماط التناص في استدعائه للمثل حيث يقول في قصيدته (تنويعات على وتر الفجيعة) :

"على كل درب غراب وبومة

ووشم لدار قديمة

وسائلة :

---

1 - محمد أبو دومة : السفر في أنهار الظمأ ، ص ٣٠ .

2 - محمد أبو الفضل أحمد بن إبراهيم الميدانى : مجمع الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة ، مكتبة الإيمان عيس البابى الحلبى وشركاه) ،ج ٢ ، ص ٤٧٤ .

أين زوجي ؟!!

وسائلة :

أين أهلى ؟!!

وسائلة :

هل لأولادنا من رجوع .

فأواه من حيرتي والدموع

وأواه !! أواه مما تعانى الضلوع !!

أراها تقطع الأيام بحثا وما غير الرمال لها سفين

تراودها التي طوراً طوراً

تساورها الوسواس والظنون

تسير وملء عينيها ذهول

وفوق جبينها ارتسمت شجون

تود لقاءه في أي واد

وآه لو درت أنىَّ يكون

(تساءل عن حصين كل ركب

وعند جهينة الخبر اليقين !!!" [1] .

فقد استدعى الشهاوى المثل المشهور : (وعند جهينة الخبر اليقين) [2] ، الذي يضرب في معرفة الشيء حقيقة ، ولجأ إلى التنصيص حيث استخدم المثل بتركيبه وألفاظه دون تحريف ؛ حتى يشعر القارئ بتماثل اللحظة ، فيعيش – عند قراءته المثل

---

1 - محمد محمد الشهاوى : مسافر في الطوفان ، ص ٩٦ – ٩٧ .

2 - الميدانى : مجمع الأمثال ، ج ٢ ، ص ٣٢٠ .

– زمنين في آن واحد ، فهو لا يدرى أى الخطابين – في هذه الحالة من الاستدعاء – هو الحاضر وأيهما هو الغالب ، فالمثل قد هيأ لنفسه مناخا مناسبا للإقامة من خلال السياق ، وأخذ مرجعية معاصرة في الوقت الذي تخلى فيه عن مرجعيته الموروثة والتزم بها في آن .

وقد أخذ المثل الشعبي طريقه إلى القصيدة المعاصرة ، بوصفه معطى من معطيات ، التراث الإنساني ، يحمل خبرة ووعيا وشعوراً ، إنه قطعة إنسانية بكل معطياتها ، فالشاعر حسن طلب يقول في قصيدته (زبر جدة إلى أمل دنقل):

- **والخلاصُ ؟**
- **البقاء على أهبة الموت**

مهما استدام

- **إلام ؟**
- **إلى يوم أن نسترد الأمان**

وأن نستعيد الزمان

- **متى نستعيد ؟**
- **إذا الديك باض ! "** [1]

يستحضر الشاعر من الموروث الشعبي قول العامة (لما الديك يبيض) إشارة إلى الفعل المستحيل ، حيث يطرح هذا المناخ الشعوري المغلف بالأسى و الحيرة ، الذي يسود الواقع المعاصر ، الذي أصبح فيه الخلاص مستحيلا ، ولن يتحقق فيه السلام والأمن والأمان ، إلا بفعل خارق ، يقلب الواقع رأساً على عقب ، عبر عنه الشاعر باستدعاء المثل الشعبي "إذا الديك باض " .

---

1 - حسن طلب زمان الزبر جد ، (القاهرة : دار الغد ١٩٨٩)، ص ٣٥ – ٣٦ .

أما الأقوال المأثورة فتتفق مع الأمثال في كل معطياتها ، حيث "ترجع جميعا إلى اهتمام روحي واحد ، وهو تلك التجارب الفردية التي يعيشها الناس ، وتتلخص في تلك الأقوال الموجزة الحكيمة" [1] .

وقد استلهم الشعراء المعاصرون الأقوال المأثورة ، التي تتناسب مع تجاربهم حيث أسقطوها على واقعهم المعيش ، بوصفها أداة تعبيرية ، تصلح لتعريته ، كما أنها تلاءم حالاتهم الشعورية الراهنة ، فاستغلوا الأقوال المأثورة التي تمتلك رصيداً في ضمير الوعي الجمعي ، والأقوال المأثورة منها ما هو شعبي (قائلة غير معروفة) ومنها ما هو أدبي (قائلة معروف) . ومن أكثر الشعراء المعاصرين استخداما للأقوال المأثورة أمل دنقل ، ومن مستويات التناص مع الأقوال المأثورة وأنماطه : التفكيك أو التحريف كما في قصيدته (الموت في ... الفراش) حيث يقول :

" أيها السادة : لم يبق انتظار

قد منحنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي " ابن هند "[2]

فقد استحضر الشاعر قول معاوية بن أبى سفيان في عبارته المشهورة :" لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت ، لأنهم إن شدوا أرخيت ، وإن أرخوا شددت"[3]. ولجأ الشاعر إلى تكنيك التفكيك والتحريف في تعامله مع قول معاوية ، حتى يخضعه لمقتضيات السياق والتجربة ، ويتلاءم مع مناخ القصيدة ودلالتها ، بحيث تتعدد الدلالة بتعدد القراء .

---

1 - د . نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبى ، ص ١٨٢ .
2 - أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٤٨ .
3 - العقد الفريد ، ٢/ ٢١٤ .

فالشاعر يرصد واقعا مترديا ، كان سببا في اتخاذ موقف حاكم ، وقرار فاعل يتضمن الثورية والتمرد ، فالنبرة الثورية ورغبة التمرد تتكشف منذ قول أمل دنقل – (بيان) عنوان المقطع والقدرة على الفعل والمواجهة تتبدى في استخدام الفعل (منعنا) و(قطعنا) ، فالفعل (منعنا) يكشف ترتيب القرار ، حيث الامتناع عن دفع جزية الصمت للمماليك العبيد ، ثم تأتى المواجهة الثورية الفاصلة (قطعنا) ، حيث يوحى الفعل بالبتر ، والرفض التام لهذه السياسات المضللة المداهنة التي تكشف عنها وترمز إليها " شعرة معاوية " ، وقوله " ابن هند " كناية عن معاوية ، وتحقير له ، لأن الانتساب إلى الأم نوع من الشك في النسب ، وإهانة للعربي ، و"هند " إشارة إلى أمه "هند بنت عتبه " آكلة الأكباد ، ففي قوله " هند " إشارة إلى وراثة الظلم والقسوة ، ولذا كان التفكيك في النص الموروث سببا في تلقيح الدلالة ، وكشف الطاقة الإيحائية التي ينطوي عليها الاستدعاء .

وفى القصيدة نفسها يستخدم أمل دنقل التنصيص بوصفه نمط من أنماط استدعاء القول المأثور فيقول في المقطع الرابع :

"أموت في الفراش .. مثلما تموت العير

أموت ، والنفير .. ،

يدق في دمشق

أموت في الشارع : في العطور والأزياء

أموت والأعداء

تدوس وجه الحق

"وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنه برمح "

.. إلا وفيه جرح

إذن

" فلا نامت عيون الجبناء "[1]

لقد استدعى أمل دنقل قول " خالد بن الوليد " منذ عنوان قصيدته " الموت في الفراش " حيث يتناص مع عبارته الشهيرة " أموت على الفراش كما تموت العير "[2] ويستخدم التآلف مع المرجع التراثي ، والتنصيص لينقل الحالة بكل مناخها النفسي ، حيث تشير عبارة خالد بن الوليد : "وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنه برمح [3] إلى المواجهة والبطولة ، وكثرة الحروب ، ولقي فيها خالد إصابات كثيرة ، وعند أمل دنقل تأخذ العبارة دلالتها من السياق الشعري ، حيث تكشف عن الألم والمعاناة ، التي يتعرض لها الإنسان العربي المعاصر في إطار مناخ الذل والمهانة ، الذي يمارسه العدو الصهيوني ، ويستخدم التنصيص في عبارة " خالد بن الوليد " فلا نامت أعين الجبناء " [4] على الرغم من تجدد الدلالة داخل السياق ، حيث تشير في سياقها الشعري إلى السلطة المعاصرة التي أصبحت عاجزة ، فلا ترد كيد المعتدى ، فهى آثرت الجبن بدلاً من الشهامة والإقدام .

استدعاء بنية الوقوف على الأطلال :

من المعطيات التراثية التي لجأ الشاعر المعاصر إلى توظيفها "التجربة الطللية" بوصفها نموذجاً تراثيا ، وجد فيه الشاعر مناخا ملائما للتعبير عن قضاياه وهمومه ، في الوقت الذي يسعى فيه جاهداً إلى أن يخلق لنفسه نموذجا خاصا به في وقوفه على الطلل ، يتفق زمانيا ومكانيا مع تجربته الخاصة ، التي تسعى فيها ذاته

---

1 - أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٥٣ – ٢٥٤ .
2 - ابن عبد ربه الأندلسى : العقد الفريد ، المجلد الأول ، (بيروت : دار الكتاب العربى د . ت) ط٣ ص ١٣٩ .
3 - السابق نفسه
4 - السابق نفسه .

الجديدة إلى الذوبان في الموضوع والاتحاد به " في لحظة تأملية شبيه بموقف الصوفي الذي يوغل في الرؤية ، فتتوحد ذاته بالكمال المطلق "[1]،فلم يعد الطلل ممثلاً لقيمة فنية بوصفه مقابلاً للذات الواقفة "[2] بل أصبح عالماً فنياً وإنسانياً في الوقت نفسه ،"له خواصه التعبيرية والدلالية التي تفارق الطلل التراثي في قليل أو كثير " [3] .

وقد استدعى الشعراء التجربة الطللية عن طريق خطاب البنية الطللية الموروثة ، والمضمون الطللى. فالشاعر محمد مهران السيد يستدعى الوقوف على الأطلال عن طريق استدعاء خطاب البنية الطللية الموروثة ، فيقول في قصيدته (وقوفا بها صاحبي) :

" صدقت ... يابعيدة النظر

سيان أن يهلك رحلنا أسى ، أو نحتمي

- من حرقة البكاء بالتجليد

ما دامت الطلول ...

قد امحت ، ولم تعد تلوح للمطى .. في

- المدى البعيد

ولا كباقى الوشم – ها هنا – بظاهر اليد

وضاع مثلما نضيع كل ليلة ،

- علىموائد القمار " [4] .

---

1 - د . محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ٧٨ .
2 - السابق نفسه
3 - السابق نفسه
4 - محمد مهران السيد : ثرثرة لا أعتذر عنها ، (القاهرة : دار الموقف العربى ١٩٧٨) ص ٢٩ – ٣٠ .

فقد استدعى مهران السيد التجربة الطللية منذ عنوان قصيدته (وقوفا بها صاحبي)عن طريق استدعاء الخطاب الشعري المعبر عنها ، فقد تناص مع امرئ القيس في وقوفه على الأطلال عندما قال :

" وقوفا بها صحبي على مطيهم . . . يقول لا تهلك أسى وتجمل " [1]

ويستدعى- في الوقت نفسه – تجربة الوقوف على الأطلال عند طرفة بن العبد عن طريق استدعاء الخطاب الشعرى المعبر عنها ، في معلقته ، حيث يقول طرفه :

" لخولة أطلال ببرقة ثهمد . . تلوح كباقى الوشم في ظاهر اليد [2]

فإذا كان الوقوف على الأطلال – في التجربة الموروثة – عملية فنية ترتبط بالمتلقي اعتماداً على سحر التوصيل ونشوة التوقيع [3] فإنها بالنسبة للتجربة الشعرية المعاصرة تسهم في كشف العلاقة الجدلية بين الذات والزمان والمكان ، فالشاعر مهران السيد يشير إلى خصوصيته ، التى تتحرك برؤية محددة ، مستقلة ، تلتحم بذاته التي تتمزق بين الأسى والاغتراب والضياع ، في عالم يموج بالفقد ، فأخذت التجربة الطللية استقلاليتها ، وأصبحت تجربة شعورية معاصرة .

وتأخذ التجربة الشعورية عند محمد محمد الشهاوى خصوصية معاصرة ، على الرغم من اعتمادها على استدعاء البنية الموروثة المرتبطة بها ، إلا أنها تفارق الزمن المرجعي، وتأخذ زمنها المعاصر بكل معطياته ، فتكشف عن تجربة موغلة في المعاصرة ، يقول الشهاوى في قصيدته (**تنويعات على وتر الفجيعة**) :

"وعادت جحا فلنا من جديد تلوك العذاب

تجر ذيول المهانة قانعة بالإياب

---

1 - الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، ص ٥ .
2 - السابق ص ٣٥ .
3 - د .محمد عبد المطلب : الوقوف على الطلل ، فصول ، المجلد الرابع / يناير ، فبراير / مارس ١٩٨٤، ص ١٥٣ .

يادار عبلة (حيث كنت) تكلمي

وصفى لنا يوم اللقاء الأسحم

ولا تكتمى سراً ، فما أضحى لنا

- يادار – سرٌ لم يذع كى تكتمى

قلبي عليك وأنت في كف اللظى

مسبية !!؟ وحماك مطلول الدم

(ولقد ذكرتك والرماح نواهل

منى !! وبيض الهند تطحن أعظمى

فصرخت :

وا داراه كيف أحبتي ؟

فرددت – والحمم المغيرة ترتمى

والنار تلتهم الرجال !! وأرضنا

مصلوبة !! ونساؤنا في مأتم

هاهم بقبر الأسر أو قيد الردى

يستنجدون من الظمى بالعلقم .. [1]

تلعب خاصية الإحلال والإزاحة دوراً كبيراً في إنتاج الدلالة المعاصرة من خلال التناص ، حيث يتخلص النص من دلالته الموضوعة ومرجعيته ، ويحتل دلالة جديدة ، ترتبط برغبات المبدع ، فالشاعر محمد الشهاوى لم يقنع باستخدام البنية الطللية فحسب ، بل إنه لجأ إلى استدعاء الخطاب الشعرى الموروث المعبر عنها على سبيل التناص ، فاستدعى قول عنترة بن شداد :

---

1 - محمد محمد الشهاوى : مسافر في الطوفان ، ص ١٠٢ – ١٠٣ .

" يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمى صباحا دار عبلة واسلمي " [1]

وقوله :

"ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمى " [2]

وقد استخدم الشهاوى في تناصه مع الخطاب الموروث تكنيك التفكيك أو التحريف ، حتى يفارق العلاقة الزمنية ، والمكانية ، ويخلص نفسه والقارئ من الطاقة الشعورية الموروثة ، المرتبطة بالطلل التراثي ، ويفتح المجال الدلالي للنص ، يلحقه بدلالات خصبة جديدة ، وطاقة شعورية جديدة ، تكشف حالة التمزق والآسي التى يعانيها ، فالطلل – عند الشهاوى – يكشف عن الوطن المنكسر المهزوم ، الذي يشهد الضياع ، والقناعة بالذل والأسر ، فدار علبة / الوطن المعاصر تنحدر إلى الهاوية ويطلب الشاعر منها أن تكشف الحقيقة (تكلمي) ٠

وفى هذا النمط لا ينقل الشاعر المعاصر تجربة جاهزة سلفاً ، وهى تجربة الوقوف على الأطلال ، أو يحاكيها شكلا ، فتصبح التجربة مفرغة لا تنتج ولا تمارس فعالية ، نظراً لارتباط كل تجربة بزمانها ومكانها ، و" يصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه إذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه وإنما الشيء الباقي الفعال في أى تراث هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه "[3] .

أما استخدام الوقوف على الأطلال عن طريق المضمون فيبدو أكثر انتشاراً ، لأن الإنسان معنى دائما بتأمل نفسه ، وذاته ، وذكرياته الماضية ، وعلاقته بالأشياء / والشاعر المعاصر معنى بالتأمل ، ومعبأ بالحنين إلى الأرض ، مشغول بالهجرة والرحيل .

---

1 - الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، ص ١١٠ .
2 - شرح ديوان عنترة ، ص ١٢٣ .
3 - د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٧ .

والتجربة الطللية المعاصرة في مضمونها أكثر تشابكا وتناقضا وتعقيداً ، لأن معطيات الواقع المعيش تفرض على الشاعر المعاصر فلسفة خاصة ، تدفعه لاكتشاف ذاته في ظل خليط التناقضات .

فالشاعر عبد المنعم عواد يوسف يكشف كون التجربة الطللية في قصيدته (أغنيات فلسطينية) الأغنية الرابعة ، فيقول :

" من لي بأغنية تعيد إليَّ ما طمس الزمان ،

أزاهر الزيتون ، نفح البرتقال ،

وصدحه الشحرور في الوادي الحزين

من لى بأغنية تحاورني ، فلا أنسى ، وتجلدني بأسواط

الحنين

هذا العذاب أحبه ،

لولاه ما كان التذكر ،

آه ، من ينسى يموت به الوطن

من لي بأغنية تمد تخومها سوراً يحاصرني "[1]

يبدو التشكيل الطللى في القصيدة واضحا ، من خلال معطياتها اللغوية الطللية: الحنين – التذكر – العذاب – الأرض - ، حيث تهفو ذات الشاعر القلقة الحائرة الى ملامح الطلل ، الذي ارتبط بذكرياته الجميلة ، التى تبعث فيه الحياة ، ويشارك في ارتداده من غيابه إلى حضوره : أزاهر الزيتون – نفخ البرتقال – صدحة الشحرور ، وكلها معطيات تسهم في الفاعلية التدميرية ، التي تبلور الطلل في رحابها ومناخها .

1 - عبد المنعم عواد يوسف : لكم نيلكم ولى نيل ، ص ٣٨ .

استدعاء المصطلح التراثي :

يمثل المصطلح التراثي وسيلة بنائية ، أسهمت في التعبير عن رغبات الشاعر المعاصر ، وبوصفه معطى من المعطيات التراثية الفاعلة ، التي تفتح آفاق الخطاب الشعري الجديد ، لما يحتله من رصيد دلالي وشعوري وجمالي في نفس المتلقي ؛ فهناك بعض المفردات أو المصطلحات التي أصبح لها خصوصية واستقلالية وارتباط بخطابات موروثة ، كالمفردات الدينية ، أو الشعرية الموروثة ، التي يستدعى الشاعر من خلالها نصاً كاملاً ، وقد سبق تناولها . ومن هذه المصطلحات التي وظفها الشعراء المعاصرون ولم يرتبط بنصوص تراثية المصطلح الصوفي ، لما فيه من ثراء دلالي واحتواء لطاقة شعورية وانفعالية ولقرب المسافة بين التجربة الشعورية والتجربة الصوفية [1] ، وطبيعتها المتداخلة ، فالشاعر يستغرق في تجربته الشعرية استغراق الصوفي في تجربته الصوفية ، ولذلك " فإن شعراءنا كثيراً ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفي لتصوير أبعاد مغامراتهم الشعرية " [2] .

يستخدم محمد أبو دومة المصطلح الصوفي بغزارة في بعض قصائده ويتجلى هذا الاستخدام في قصيدته " مقامات تجليات السفر والمجئ إلى حضرة المحبوب "، حيث قسم عناوينها الفرعية إلى مصطلحات صوفية وهى : الحال – الصحو الأول – الصحو الثانى – الصحو الثالث – عود إلى حال ، فهي تشع – قبل الدخول إلى ما وقع بعدها من نصوص – إضاءة صوفية ومناخاً روحياً ، يحمل طاقة عالية ، وإحالة شعورية ونفسية،وإيحاء منتجاً،يقول محمد أبو دومة في المقطع المعنون ب (الحال) :

---

1 - راجع الفصل الثانى : من هذه الدراسة : الشخصية الصوفية ، للتعرف على العلاقة بين التجربتين .
2 - د . على عشرى زايد : توظيف التراث في شعرنا المعاصر ، فصول ، أكتوبر ١٩٨٠، ص ٢١٤ .

" غارق في العشق ... منجذب لمحبوب بخيط القلب منسلب بمد العين موثوق بهدب جلالة الإشراق . منسلخ عن المحسوس والملموس أطفو فوق دائرة السلوك أذوب .. لا أدرى حدود الحد ... حتى يرجع الإيقاظ تكوينى فيبدأمن جديد مدرج التقريب ، أصبح مثلما أمسيت مبتليا بصهد الوجد ... محترقا بلذته إلى حد التبخر ... آه من هول الصبابة ... (يا من كابد الأشواق) .. آه من عنف التحير .. (يا من جن بين الصد والترحيب)... فانطلقت به الأرض الشتية آه ... " [1] .

لقد اعتمد الشاعر في بناء المقطع كاملاً على المصطلح الصوفي ، فكل مفرداته تتداخل مع مفردات أخرى وتعانقها في بنائية وشعورية منذ عنوان المقطع حتى نهايته ، فيلحظ القارئ مفردات مثل غارق – العشق – منجذب – محبوبى – خيط القلب– منسلب الإشراق– المحسوس– الملموس – حدود - الحد – الإيقاظ صهد الوجد هذا على سبيل المثال لا الحصر ، وكلها مفردات تمنح المقطع مناخاً صوفياً يكشف عن حال العاشق وارتقائه في حضرة المحبوب ، حتى يصل إلى درجة التوحد به ، والتجرد من الجسدية إلى الروحية الخالصة ، تشوقا إلى الكمال المطلق .

وقد آثر الشاعر الحركة حول ذاته ، وحاول رصد متغيراتها الروحية ، لأنه أعلن منذ البدء عن كون التجربة ، والبحث يرى أن الشاعر قد ركز على استخدام المصطلح الصوفي ليؤكد ما ذهب إليه من علاقة الحال ، ولكنه لم يبلور الحالة الصوفية ويجعل الحالة في قبضة المتلقي يشعر بها ويتفاعل معها ، فعندما يعلن أنه غارق في العشق ومنجذب لمحبوبه ، لم يقدم الغرق في العشق / حالتها أو الانجذاب إلى المحبوب ، ولكنه اكتفى بالقول عنها ، أي رصدها .

---

1 - محمد أبو دومة : السفر في أنهار الظمأ ، ص ٥٥ .

والمصطلح الصوفي يحمل قدراً كبير من الدلالة ، خصوصاً وأن هناك تواضعاً على هذه المصطلحات منذ امتداد انتشار الصوفية ، بوصفها اتجاهاً فلسفياً وروحياً . والشاعر أحمد الشهاوى يستخدم التجربة الصوفية والمصطلح الصوفي في قصيدته :"حديث الإسراء " حيث يقول :

"نويت سريت ، فرّحت ، فرحت

فلذت ، قطفت ، فشفت ، علوت

سموت، رأيت ، وصلت ،

ووصولي لها كان وصول الفتى

للفنا

واختصار الدنى في عيون القلب " [1].

تقودنا القصيدة منذ عنوانها إلى جو صوفي شفاف ، يكشف عن علاقة خاصة ، علاقة الذات العاشقة مع محبوبها ، وعن محاولة الانصهار والتوحد والفناء فيه ؛ فالإسراء علاقة بالأرض : المشي ليلاً . وعلاقات التجربة تؤكد انتقال الشاعر من إسرائه إلى معراج صوفي له خصوصيته ، فقد تحول من " سريت " إلى "علوت " وسموت " ،ثم يدخل في مناخ المكاشفة والرؤية (رأيت وصلت)،ثم يعلن حالة وصوله إلى الفناء ؛ الذي يؤكد وجوده ومبتغاه في الحصول إلى القرب والسكينة ، والرضا ، والطمأنينة ، **"ووصولي كان وصول الفتى للفنا "** . وكل مفردات القصيدة تنتمي إلى المعجم الصوفي – منذ أول مفردة في القصيدة حتى نهايتها – فيحس القارئ بطاقات شعورية عالية ؛ ومغامرة شعرية تنكشف في الأبعاد الدلالية التي تزخر بها هذه المفردات الصوفية .

---

1 - أحمد الشهاوى : الأحاديث (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١) ص ٣١ .

ومن المصطلحات التراثية التي استخدمها الشعراء المعاصرون في قصائدهم المصطلح النحوي ، وهو أقل انتشاراً إذا قورن بالمصطلح الصوفي ، نظراً للارتباط الوثيق بين التجربتين : الصوفية والشعرية ، فالشاعر المعاصر يلجأ إلى المصطلح النحوي كرغبة جمالية ، يريد بها أن يكشف عن علاقات بنائية جمالية في نصه ، لأن التجربة الحداثية تعتمد على قدر كبير من المغامرة ، التي تحقق عالما جماليا و " تصقل صدأ الحساسية المتجمدة ، وتعيد للحواس القدرة على رؤية الأشياء والكلمات بكراً جديدة ، مدهشة طرية " [1]

وقد انتقلت حالة الرضا اللغوي والاطمئنان إلى دلالة المصطلح الموروثة إلى نقيضها حيث تسعى المغامرة اللغوية الجديدة إلى إيجاد علاقة أكثر إشراقاً وخصوبة دلالية ، فالحداثة تسعى جاهدة إلى " تفجير اللغة ، ونسف اليابس والخراب من الداخل ، من أجل أن تتفجر فيهما حياة جديدة ، هكذا تصبح اللغة نفسها تجربة فنية ، وتعد الكلمة أحد المجالات الأساسية لفاعلية الحداثة "[2]

ولم يكن المصطلح النحوي مجرداً من دلالة سياقية عند إخضاعه للتجربة ، كما في قصيدة حلمي سالم " الملموس بسيدة " يقول :

"ضحى هذا اليوم ضحى أصلىً
فالسيدة هنا الآن ببيت البيارات تراجع قصتها الراهنة
ورسغاها استندا فوق كتابىً الشعريين
تداريت وراء النحو ، وركبت لها الجملة عفويا :
"الرجل الفرحان يحب السيدة الموهومة "

---

1 - كمال أبو ديب : الحداثة / السلطة / النص ، فصول يونيه ١٩٨٤ ، ص ٤٤ .
2 - السابق نفسه .

وطفقت ألوك الإعراب التفصيلي :

الرجل : مبتدأ مرفوع بالضمة ، الضمة ظاهرة ، فنقول : الرجل

الفرحان : صفة للمبتدأ ، تتبع وضع الموصوف ، فترفع بالضمة ، والضمة الظاهرة ، فنقول الفرحانٌ

يحبٌّ : فعل مضارعة مرفوع بالضمة ظاهرة ومشددة فنقول : يحبٌّ

السيدةَ: مفعول منصوب بالفتحة ، الفتحة ظاهرة فنقول : السيدةَ

الموهومة : صفة للسيدة ، وتتبع وضع الموصوف فتنصب بالفتحة ظاهرة فنقول : الموهومة

والكلمات " يحب – السيدة – الموهومة " واقعة بمثابة خبر للمبتدأ " الرجلٌ الفرحانٌ "

والجملة كاملة ومشكلة :

" الرجلٌ الفرحانٌ يحبٌّ السيدةَ الموهومة "

هل فضح النحو القلبَ ؟

هل التقطت سيدةٌ خدعاتِ العاشق أو تورية اللغوي الرامي جملتَه لحظة كان الكونٌ يغادر موقعَه :

محقونا بدم خَطَّاءٍ ، محمولاً بثريا " [1]

---

1 - حلمى سالم : الملموس بسيدة ، أداب ونقد ، ٥٠ ، ٥١ ، سبتمبر أكتوبر ١٩٨٦، ص ١٤٦ .

ويرى بعض النقاد أن استدعاء المصطلح النحوي يعد مغامرة شكلية ، لا تضفى على عملية الاستدعاء فعالية جمالية ، فيرى د . على عشري زايد أن محاولة الشعراء المعاصرين توظيف المعجم النحوي " لم تلق نجاحاً يذكر لأنها كانت أقرب إلى أن تكون مغامرة شكلية خالصة ، منها إلى أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل مضمون معاصر ، وكان صنيعهم شبيهاً بصنيع بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا أن يزينوا أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم " [1] .

ويرى الباحث أن رأى د . على عشري زايد يتصف بالعمومية والشمولية ، التي تطل على النص بوصفه عالماً جماليا بالدرجة الأولى ، فالتأمل في قصيدة حلمي سالم " الملموس بسيدة " يشعر أن استخدام المصطلح النحوي يؤدى دوراً جماليا له فعاليته ، حيث تسهم هذه النزعة الجمالية التي يخلقها التشكيل اللغوي ، المرتبط بالتوليد النحوي وعلاقته الإعرابية في بلورة الحالة الشعورية الراهنة للشاعر العاشق وإنتاج دلالة ثرية ، يشكلها المصطلح النحوي ، حيث يفارق دلالته الموضوعة الثابتة ، لتحل دلالة نصية معاصرة ، ويقبض على قوة سحرية لها فعاليتها .

كما أن التأمل في النص يكشف عن وعى الشاعر باستخدامه اللغوي ، حيث إن المصطلح النحوي في جملته " الرجل الفرحان يحب السيدةَ الموهومة " يشير إلى محاولة اختزال التجربة في هذه الجملة المعنية بالأعراب الشعري ، لذا جاء الإعراب لتعرية طاقتها الشعرية والشعورية ، فيحس القارئ – من خلال التوليدات الإعرابية – فاعلية الجملة داخل القصيدة ، إنها لحظة تكثيف. .

وكتابة الجملة الفعلية " يحبُّ / السيدةَ / الموهومة " بهذه الطريقة ، واستخدام الشرطة المائلة بدلا من الفاصلة تشير إلى حالة الامتزاج والتداخل والميل ، التي

---

1 - د . على عشرى زايد : توظيف التراث في شعرنا العربى المعاصر ، فصول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ٢١٥ .

تطرحها الجملة ،ولو أنه استخدم الفاصلة أو الشرطة الأفقية لأعطى دلالة الفصل والتفرد والذاتية والصد .

ومن هذا المنعطف يتأكد أن شعر الحداثة لم يقنع بالعلاقات الموروثة الثابتة ، بل يسعى لتدمير هذه العلاقات ، رغبة في إقامة علاقات جديدة ، تتناسب مع شهوة القارئ الجمالية ومعطيات عصره من شتى الاتجاهات ،" لهذا دخلت في نسيج النص الحديث ، ولاسيما الشعري ، أشكال . إشارية مختلفة ، واحتلت موقفاً علائقيا دالاً " [1]

تجليات الشكل المرجع :

لجأ الشاعر المعاصر إلى استدعاء النصوص بكل معطياتها الجمالية والمعنوية والشعورية ، لينقل من خلالها تجربته وهمومه وقضاياه المعاصرة ، فإنه في الوقت نفسه ، وجد في الشكل التراثي مناخاً ملائماً لتحقيق رغباته الشعورية والجمالية والمعنوية ، لأن الشكل مرتبط بطاقة دلالية وإيحائية وشعورية فاعلة .

وكما أن استدعاء الشاعر للنصوص ارتبط بالجوهري من التراث والأكثر حضوراً في الوعي الجمعي ، حتى يتحقق التواصل والتوالد والإنتاج الدلالي ، فإن نزعته نحو القالب أو الإطار يحتم عليه اللجوء إلى الشكل الاعتيادي ، القريب من مخيلة القارئ حتى يحقق ثماره المرجوة .

ومن القوالب التراثية التي استغلها الشعراء المعاصرون في قصائدهم : الأنساق وأشكال النصوص الدينية وتقسيماتها الشكلية . فالشاعر ياسر الزيات في قصيدته "سورة العاشقون " يستخدم الشكل القرآني وتقسيماته الجزئية ، حيث يقول :

" زمن يتآكل . والصاعدون على درج العشق يحترقون .

---

1 - خالدة سعيد : الملاح الفكرية للحداثة ، فصول ، يونيه١٩٨٤، ص ٣١ .

يهيمون في كل واد ولا يصلون . يخطون أفراحهم في الرمال

ويمحون . ما حفظ الله أسماءهم في الكتاب وما هم لأسمائهم حافظون .

شراييهم

تتدلى على صبواتهمو . شجرات الخلاص تجف وهم غافلون .

لأرواحهم ظامئون . يقولون ما يحلمون . ويبكون يبكون .

لايقطعون ولا يصلون . هم الآن منجذبون على درج العشق

يحترقون : درج العشق هاوية

والخليون لا يصعدون "[1] .

يحتذي الشاعر القالب التراثي منذ عنوان قصيدته " سورة العاشقون " فسورة تشير إلى الشكل القرآني من حيث المسمى ، واستخدام " العاشقون " بالرفع يؤكد التقسيم والتسمية ، تماثلاً لبعض سور القرآن الكريم مثل سورة " المؤمنون " على أن اللفظ يؤكد المسمى اقترابا من النواتج الدلالية ، فيقدم الشاعر للمتلقي كنه العاشقين المعنيين بالتسمية ، في الوقت الذي يكشف عن معطياتهم ، كما أنه – في ظل استخدام القالب القرآني – آثر استخدام النقطة ، بوصفها علامة ترقيم ليؤكد استقلالية كل جملة كتابيا ، مما يشير إلى تماثلة مع وظيفة الآية ، التى تأتى لتفصل بين كلامين ، واستخدام النقطة في الوقت نفسه يؤكد رغبة الشاعر في طرح معطيات هؤلاء العاشقين وتعددها أمام القارئ دون مزج بعلامة ترقيم أخرى كالفاصلة مثلاً.

ويستخدم أمل دنقل القالب التوراتي إطاراً للكشف عن تجربته فقد أعطى قصائده مسميات التوراة عناوين لها ، كاستخدام "الأسفار " ، " سفر التكوين " و"سفر

1 - محمد أبو دومة : السفر في أنهار الظمأ ، ص ٣٠ .

الخروج " ،" سفر ألف دال " ، كما قسم بعض القصائد بعناوين "المزامير" تماثلا مع مسميات التوراة .

كما آثر أمل دنقل استخدام تقسيمات داخل القصائد كاستخدامات "الإصحاحات" تماثلاً مع العهد القديم والجديد فيشعر القارئ بأنه يتحرك – من خلال التقسيمات الشكلية الموروثة . في مناخ ازدواجي من الناحية الشعورية ، والناحية المضمونية ، فضلا عما تضيفه هذه التقسيمات من تكنيكات جمالية تلعب دوراً حيويا في إنتاج الدلالة .

ومما يساعد القارئ على الإحساس بالمناخ الازدواجي التزام أمل دنقل بمنهج أسلوب الخطاب التوراتي والإنجيلي ، ولذا صدَّر ديوانه بآية منهما .

ومن النماذج التي تكشف التزام الشعر بالشكل التراثي قصيدته" سفر التكوين " الإصحاح الأول : -

فى البدء كنت رجلاً .. وامرأة .. وشجرة

كنت أباً .. وابنا ..وروحا قدسا

كنت في الصباح .. والمساء

والحدقة الثابتة المدورة

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر

وكانت الشياه ..

ترعى وكان النحل حول الزهر

يطن ؛ والأوز يطفو في بحيرة السكوت " [1]

1 - أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٦٧ .

ومن القوالب التراثية التي وجد فيها الشعراء مناخاً ملائماً لصياغة تجاربهم مواقف النفرى ومخاطباته في كتابة " المواقف والمخاطبات " ، من التراث الصوفي لما فيه من رمزية موغلة في أعماق الأفكار الصوفية والروحية ، والمواقف كما يرى النفرى " **أنها وقفات أمام الله ، ثم هي موافقة له أو معه حسب أحواله ومقاماته أو هى استحالة لخطاب الله له في نفسه ، حتى إذا وصل العارف النوراني إلى غاية الغايات من وقفته واستجابته ، أحس بانعدام التمايز بينه وبين الله** " [1]

حسن طلب يستدعى قالب المواقف النفرية ، ويصوغ تجربته الشعرية على منوال تكنيكها ونسقها ، ويستخدم منهجها وأسلوبها ، ويتضح استدعاء الإطار الشكلي / القالب منذ عنوان القصيدة ، حيث يستخدم عنوان النفرى المعنى بالمماثلة الشكلية !" **من مواقف أبى على ، موقف سر من رأى** " ثم يستخدم طريقة النفرى في البناء ، فيقول :

"أوقفني السوسن في موقف :

قد دنا .. وما نأى

وقال لي :

قد جئتك الساعة ضيفا طارئا

قلت : لو استطعت أشعلت أصابعي شموعا

وجعلت هذه الساعة أسبوعا

فرشت الخد موطئا

قال : فهل تعرفني ؟

قلت : نعم

---

1 - محمد عبد الجبار النفرى : المواقف والمخاطبات ، ص ٢٠ ، ٢١ .

أنت الذي ضم فأدفأ

أنت الذي كنت لقلبي مستراضاً

ولعيني بؤبؤا

أنت الذي آوى فالجأ

أنت الذي داوى فأبرأ

قال : فيالك امرءا

وقال : قد بوأتك المنزلة الحق ،

فلا ترم " [1]

وتعد **المقاومة** من القوالب النثرية التراثية التي كادت أن تنقرض في الأدب العربي ، وقد وجد فيها الشاعر المعاصر ما يخدم تجربته ، فاستغلها بوصفها قالباً فنياً ، يستطيع من خلاله أن يخلق عالماً جديداً له معطيات جمالية جديدة ، فانتشر استخدام المقامات في الشعر ، لما فيها من مناخ إيحائي ورمزي .

ومن القصائد التي استغلت المقامة بوصفها شكلاً من إشكال التراث – قصيدة " مكابدات ومقامات " ل " عبد المنعم عواد يوسف " ، الذي يقول في أحد مقاطعها تحت عنوان " أول المقامات "

" هذا مقام الريح ، لا يقوى على اجتيازه غير الذي له جناح

- **حارس المقام : هل لى في رحابكم مقام ؟**
- **أخطأت في المقال ، لا يقيم في مقام الريح إلا قائم**

يستكشف المقام

- **إذن أقوم في مقامكم ، ولا أقيم**

---

1 - حسن طلب ، إبداع ، ديسمبر ١٩٨٦ ، ص ٢٧

نزعت عنى خرقتي لكي أريه أنني لا أعدم الجناح

أومأ إلى بالسماح

وعارياً دخلت ، عاصفاً أعانق الرياح

مكثت مدة أطفو ، بلا قرار

يدفعني التيار بالتيار

أقوم من عثار

أسقط في عثار [1]

لقد استغل عبد المنعم عواد يوسف هذا الشكل الفني من التراث ليكشف عن رؤيته المعاصرة ، التي تطرح رغبة في المواجهة لدى الشاعر ، الذي يشعر قدرة على مواجهة الواقع ولكنه سرعان ما ينتصر الواقع عليه ، لما له من بطش وقسوة ساحقة ، وقد استخدم الشاعر المعطيات اللغوية للمقامة كاختيار الألفاظ والعبارات التي تكشف عن المعاني المقصودة بدقة وعمق ، واستخدم التكنيك الموسيقى الموروث للمقامة حيث التركيز على استخدام السجع المعبأ بالإيحاء والرمزية .

ومن القوالب التراثية التي وظفها الشعراء للتعبير عن قضاياهم المعاصرة – بصفة خاصة الرغبة الجمالية – " **التوقيع** " ، والتوقيع " قالب أدبي تراثي شاع في كتابات الخلفاء والحكام إلى عمالهم وولاتهم ، وهو عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو توجيهه إلى عامله ، وتوجز المعاني الكثيرة في كلمات قليلة " [2] ومن أمثلتها :"كن لرعيتك كما تحب أن يكون لك أميرك " [3] . وقد استقر أخيراً مصطلح " ابجرا ما " للإشارة إلى هذا الاتجاه.

---

1 - عبد المنعم عواد يوسف : لكم نيلكم ولى نيل ، ص ٩٥ – ٩٦ .

2 د . على عشرى زايد : توظيف التراث في شعرنا المعاصر ، فصول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ٢١٧ .

3 - إلى عمر بن العاص ، راجع توقيعات الخلفاء : ابن عبد ربه الأندلسى : العقد الفريد ، الجزء الرابع ، ص ٢٠٥ .

وقد انتشر هذا الشكل التعبيري بكثافة في الشعر المعاصر وجعل الشعراء كلمة توقيعات بدلاً من قصائد قصيرة أو جعلوا لها عناوين متصلة أو أرقاما . وتحمل هذه القصائد طاقات شعرية ودفعات شعورية عالية ، لما فيها من التركيز والتكثيف ، واستغل الشعراء قدراتهم في هذا اللون من القصائد ، حتى تفاوتت القدرات الإبداعية ، والعطاء الجمالي في هذا الاتجاه ، وقد بلغ استغلال هذا الشكل التعبيري أقصاه فشكل دواوين كاملة ، ومن أمثلته ديوان " إنها تومئ لي " لرفعت سلام ، حيث استخدم القصائد القصيرة منذ أول ديوانه حتى آخره ، ووضع لكل قصيدة عنواناً مستقلاً ، وجعلها تطرح تجربة مستقلة شديدة التكثيف والإيحاء ، واستخدام عنوانا موجزاً في كلمة واحدة كقصيدة (غياب):

"لم يكن نهر
كانت امرأة تفتش في رمادي
عن صهيل آفل ،
أو نجمة منطفئة .
ثم تدخلني – رويداً
وردة من النعاس والجنون
وكنت وقتا من غياب
أنا سيد الخراب " [1]

فالقصيدة مركزة ، شديدة التكثيف ، حتى تتماثل مع حالة الغياب التى آثر الشاعر فضحها في عنوانه ، حيث يشعر القارئ بطاقة إيحائية ودلالية في كل مفردات القصيدة ، ويركز الشاعر على بعض المقاطع الصوتية الموحية .

---

1 رفعت سلام : إنها تومئ لى ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات ٣٧ ، ١٩٩٣) ص ٣١ .

لقد وجد الشعراء المعاصرون في المعطيات التراثية مجالا خصبا ورحباً للتعبير عن قضاياهم وهمومهم ، وتجاربهم الجديدة ، فاستغلوا ما في هذه المعطيات من قيم حية قادرة على المنح والعطاء ، سواء أكانت هذه القيم إنسانية أم فكرية *أم جمالية* أم شعورية ، وكانت علاقة الشعراء بهذه المعطيات علاقة تفهم واع للتراث واستيعابه ، بل هي علاقة إضافة ، تكشف عن التواصل الذي يعتمد على الرؤية الخاصة ، والموقف الجديد ، الذي يرتبط بذات جديدة تعرف متطلبات وكيفية علاقتها بالعصر ، فتأخذ الفاعل والحي من الموروث ، وتترك مالا يناسبها في ظل المتغيرات المتلاحقة، فيستطيع التراث أن يلمس واقعنا المعيش بشئ من ملامحه وعبقه وسماته ؛ ليشكل جانباً من تكويننا الثقافي والإنساني الاجتماعي والفني .

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس.

أولا المصادر:

١. أحمد سويلم: الخروج الى النهر،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠

٢. أحمد سويلم: السفر والأوسمة ،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣. احمد سويلم:الشوق في مدائن العشق، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٤. أحمد الشهاوى: الأحاديث، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٥. أحمد عبدالمعطى حجازي:الإعمال الكاملة، بيروت: دار العودة ١٩٧٣

٦. أحمد عنتر مصطفى: مأساة الوجه الثالث،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٩

٧. أحمد عنتر مصطفى:المدائن المعلقة، بغداد:الشئون الثقافية العامة ١٩٨٦

٨. أمل دنقل:الإعمال الكاملة، بيروت :دار العودة١٩٨٥

٩. حسن طلب : زمان الزبرجد، القاهرة: دار الغد١٩٨٩

١٠. حسن فتح الباب:أحداق الجياد،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب

١١. حسن فتح الباب: كل غيم شجر ،كل جرح هلال، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٣

١٢. حسن فتح الباب: مواويل النيل المهاجر، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٣. حسن النجار: بإمتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٧

١٤. رفعت سلام:إنها تومئ لي، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة،أصوات أدبية ٣٧،١٩٩٣

١٥. صلاح عبدالصبور: الإعمال الكاملة، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٣

١٦. عبدالمنعم عواد يوسف: هكذا غنى السندباد،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٢

١٧. عبدالمنعم عواد يوسف: لكم نيلكم ولى نيل،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٨. عبده بدوى:دقات فوق الليل،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩. عصام ابو زيد:النبؤة،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،إشراقات أدبية العدد ٦٠، ١٩٩٠

٢٠. فوزى العنتيل:رحلة في أعماق الكلمات،القاهرة: دار المعارف

٢١. كمال عمار: من علمك الحكمة يا..، القاهرة،دار المعارف

٢٢. محمد أبو دومة:السفر في انهار الظمأ،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩

٢٣. محمد أحمد العزب: الأعمال الشعرية الكاملة

٢٤. محمد سليمان: سليمان الملك،القاهرة:الهيئة العامة لقصور الثقافة،أصوات ادبية،اكتوبر١٩٩٩

٢٥. محمد صالح الخولانى:فى ذاكرة الفعل الماضي، القاهرة:الهيئة العامة لقصور الثقافة،اصوات أدبية ، مارس١٩٩١

٢٦. محمد محمد الشهاوى: مسافر في الطوفان.
٢٧. محمد محمد الشهاوى:زهرة اللوتس،ترفض ان تهاجر
٢٨. محمد مهران السيد:طائر الشمس، القاهرة :الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات ادبية ١٩٩١
٢٩. محمد مهران السيد:ثرثرة لا أعتذر عنها، القاهرة: دار الموقف العربي ١٩٧٨
٣٠. نجيب سرور:لزوم ما يلزم.
٣١. نصار عبدا لله:سالت وجهه الجميل ،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٥

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة :

صحيح مسلم بشرح النووي ، تحقيق د.عبد المعطى أمين ، ج ٢ ، ط ١ : القاهرة : دار الغد العربي ١٩٧٨

ابن الأثير أسد الغابة في معرفة الصحابة ، ج٢ ، مكة المكرمة : دار الباز للنشر والتوزيع د . ت

_____ البداية والنهاية ، ج٢ ، القاهرة : دار الغد العربي ١٩٩١

أدونيس الثابت والمتحول ، ج٣ ، ط١ ، بيروت : دار العودة ١٩٧٤

_____ زمن الشعر بيروت : دار العودة ، د. ت

_____ مقدمة ديوان " قصائد مختارة " ليوسف الخال ، بيروت : دار عبد شعر ، د.ت

د .إحسان عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط٢ ، بيروت : دار الشروق ١٩٩٢

أحمد بن حنبل مسند أحمد بن حنبل ، المجلد الخامس القاهرة: دار الفكر العربي د .ت

أحمد شوقى الشوقيات ، ج ٢، القاهرة : المكتبة التجارية د. ت

د.أحمد كمال زكى الأساطير دراسة حضارية مقارنة ، القاهرة : مؤسسة كليوباترا ١٩٨٢

أحمد مصطفى مجاهد توظيف الشخصيات التراثية في الشعر المصري الجديد ، ماجستير، كلية الآداب جامعة عين شمس .

د.إكرام العمري التراث والمعاصرة، كتاب الأمة ، قطر ، د.ت

البحتري ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصرفي ، المجلد الثاني ، ج ٣ ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٧

د.بدوى طبانة السرقات الأدبية، بيروت ، دار الثقافة ١٩٨٦ .

د . جابر قميحة التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، القاهرة: دار هجر للطباعة والنشر ١٩٨٧ .

د.جبور عبد النور المعجم الأدبي ، بيروت : دار العلم للملايين ١٩٧٩ .

جوليا كرستيفا علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ١٩٩١ .

د .حسين فوزي السندباد القديم ، القاهرة : لجنة التأليف والنشر ١٩٤٣ .

د. حسين محمد سليمان التراث العربي الإسلامي ، دراسة تاريخية مقارنة ، القاهرة : دار الشعب ١٩٨٧ .

د.حلمي بدير أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، القاهرة :دار المعارف ١٩٨٦ .

خالد محمد خالد	رجال حول الرسول ، القاهرة: دار المعارف ١٩٧٩ .
ابن خلكان	وفيات الأعيان وأبناء الزمان ، تحقيق د. احسان عباس ج٢ بيروت : دار الثقافة . د. ت .
د. رجاء عيد	لغة الشعر، الأسكندرية: منشأة المعارف١٩٨٥ .
ابن رشيق القيرواني	العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٤ ، ج٢ ، بيروت : دار الجيل ١٩٧٢
د. رمضان عبد التواب	مناهج تحقيق التراث بين القدماء والمحدثين ، القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٨٦ .
رولان بارت	لذة النص ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٢
د . زكى نجيب محمود	تجديد الفكر العربي
الزمخشرى	أساس البلاغة ، بيروت : دار صادر، د. ت
ابن زيدون	ديوان ابن زيدون ، تحقيق حسن كامل الصرفي ، المجلد الثاني ج٢ ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٧ .
الزوزنى	شرح المعلقات السبع ، القاهرة : دار نصر للطباعة والنشر ١٩٧١ .
الزير سالم	أبو ليلى المهلهل ، ج١ ، بيروت : دار الكتب العلمية ١٩٨٤.
سعاد الحكيم	المعجم الصوفي ، القاهرة : دندرة للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٦
سلامه موسى	الأدب للشعب (القاهرة: دار الجيل للطباعة د. ت)

س.م بورا التجربة الخلاقه، ترجمة سلافة حجاوى (بغداد : دار الحرية للطباعة١٩٧٧)

سهير القلماوى ألف ليلة وليلة ، المجلد الأول (القاهرة :دار المعارف ١٩٧٩)

سيجموند فرويد المؤجز في التحليل النفسي ، ترجمة سامي محمود وعبد السلام القفاشى (القاهرة:دار المعارف ١٩٧٠)

سيرة حرب البسوس الكبير (القاهرة : عبد الحميد أحمد حفني د . ت)

شروح سقط الزند تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ط٣ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧).

صلاح عبد الصبور حتى نقهر الموت ، ط١ ، بيروت : دار الطليعة ١٩٦٦)

_____ على مشارف الخمسين (القاهرة : دار الشروق)

_____ حياتي في الشعر ، الأعمال الكاملة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٣٣)

د.صلاح فضل شفرات النص (القاهرة: دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ١٩٩٠)

_____ بلاغة الخطاب وعلم النص (الكويت : عالم المعرفة ، أغسطس ١٩٩٤)

د. الطاهر أحمد مكي امرؤ القيس،حياته وشعره ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٩ .

د. عائشة عبد الرحمن تراثنا بين الماضي والحاضر (القاهرة : دار المعارف ١٩٧٠)

عباس محمود العقاد مقدمة ديوان إبراهيم المازني (القاهرة : مطبعة كوستاموس

١٩٦١) .

د .عبد الحميد يونس معجم الفولكور (بيروت : مكتبة لبنان ١٩٨٣)

عبد الرحمن البرقوق شرح ديوان المتنبي،ج (بيروت:دار الكتاب العربى ١٩٧٩)

عبدالعزيزالجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،القاهرة:دار المعارف د٠ت٠

ابن عبد ربه الأندلسى العقد الفريد ، المجلد الأول ، ج٢ ، بيروت : دار الكتاب العربى ١٩٨٢ .

عبد السلام هارون التراث العربي (القاهرة :دار المعارف . كتابك)

أبو العلاء المعرى رسالة الغفران ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ،ط٧ ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٧

عبد الواحد لؤلؤه البحث عن معنى (بغداد : دار الحرية للطباعة ١٩٧٣)

عبد الوهاب البياتى تجربتي الشعرية (بيروت : دار العودة ١٩٧١)

عبدالوهاب النجار قصص الأنبياء (القاهرة : مؤسسة الحلبى وشركاه للنشر والطبع ١٩٦٦)

د. عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط٥ (القاهرة : المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤)

عصام أحمد بهي الحكايات الشعبية في المسرح الشعري في مصر ، رسالة ماجستير كلية البنات ، جامعة عين شمس ١٩٧٩

على حداد أثر التراث في الشعر العراقي الحديث (بغداد :دار الشئون الثقافية العامة ١٩٨٦)

د .على عشرى زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر ، (طربلس

: مشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع ١٩٨٧)

_____ الرحلة الثانية للسندباد (القاهرة : دار ثابت للنشر والتوزيع ١٩٨٤)

د.على عشري زايد عن بناء القصيدة العربية ، ط٣(القاهرة : مكتبة النصر ١٩٩٣)

عمر الدسوقي محمود سامي البارودي (القاهرة : دار المعارف د.ت)

عنترة بن شداد شرح ديوان عنترة (بيروت : دار الكتاب العلمية ١٩٨٥)

د.غالى شكري شعرنا الحديث إلى أين ؟ ط٢(بيروت: دار الآفاق الجديدة ١٩٧٨)

د. طه وادى جماليات القصيدة المعاصرة (القاهرة :دار المعارف د .ت)

ابن فارس معجم مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة : مطبعة عيسى الحلبي ٣٦٦ هجريا

فاروق خورشيد فن كتابة السيرة الشعبية (بيروت : منشورات اقرأ١٩٩٠)

ومحمود ذهني

ف. أ . ماشين :ت.س إليوت الشاعر الناقد ، ترجمة د. إحسان عباس (بيروت : المكتبة العصرية ١٩٦٥)

فاضل ثامر مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع (بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ١٩٧٨)

أبو الفضل الهيثمى مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، ط٢، ج١، (بيروت :دار الكتاب العربي ١٩٨٢)

أبو الفضل أحمد مجمع الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ج٢ (

الميداني القاهرة : مكتبة الإيمان د. ت)
ابن كثير تفسير ابن كثير ، ج٣(القاهرة : دار الفكر للطباعة والنشر ١٩٩١).
د. لويس عوض على هامش الغفران (القاهرة : كتاب الهلال ، أبريل ١٩٦٦)
دراسات أدبية (القاهرة : دار المستقبل العربي ١٩٨٩)
مارك إنجينو في الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المدينى (بغداد : دار الشئون الثقافية العامة
مجدى وهبه معجم مصطلحات الأدب (بيروت ١٩٨٤)
محمد محمد حسين الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ، ط٣ (بيروت : دار النهضة العربية ١٩٧٢)
د.مراد عبد الرحمن مبروك العناصر التراثية في الرواية العربية (القاهرة : دار المعارف ١٩٩١)
محمد جرير الطبري تاريخ الطبري ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ج٣، ج٤، ج٥، (القاهرة :دار المعارف ١٩٧١)
محمد بن عبد الجبار النفرى المواقف والمخاطبات ، تحقيق آرثر أبرى ، تقديم عبد القادر محمود (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥)
د. محمد زكريا عنانى الموشحات الأندلسية (الكويت : عالم المعرفة يوليو ١٩٨٠)
د. محمد عبد المطلب قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ١٩٩٠ .
_____ بناء الأسلوب في شعر الحداثة (القاهرة : دار المعارف ١٩٩٣)
_____ أدوات الخطاب الشعري المعاصر ، (مؤسسة عبد العزيز

البابطين للإبداع الشعري فاس ، ١٩٩٤)

_____ قراءات أسلوبية في الشعر الحديث (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥)

د. محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (القاهرة :دار المعارف ١٩٧٨)

محمد فكرى عبد الرحمن الجزار الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٩٤ .

د.محمد مفتاح تحليل الخطاب النقدي ، ط٣(الدار البيضاء " المركز الثقافى العربي ١٩٩٢)

محمود سامي البارودي ديوان محمود سامي البارودي ، تحقيق على الجارم وآخرين ج٢ (القاهرة : دار المعارف ١٩٧١)

محيى الدين بن عربي الفتوحات المكية ، السفر الأول (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢)

ممدوح حفني الفرزدق ، ط٥ (القاهرة: دار المعرف ، سلسلة نوابغ الفكر د.ت)

مناف منصور الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث (بيروت: دار غندوا للطباعة ١٩٧٥)

ابن منظور لسان العرب ، القاهرة :دار المعارف د.ت

منير عبد المجيد فوزي صورة الدم في شعر أمل دنقل ، رسالة ماجستير ، مخطوط كلية الدراسات العربية جامعة المنيا ١٩٩٠ .

د. نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة : مكتبة غريب

١٩٨٩)

نخبة من الأساتذة معجم العلوم الاجتماعية، تعديل ومراجعة د. إبراهيم مدكور (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥)

د. وليد منير فضاء الصوت الدرامي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢)

وليم راى المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز (بغداد :دار المأمون للطباعة والنشر ١٩٧٧)

د. يوسف عز الدين تراثنا والمعاصرة (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨)

الدوريات

١-إبداع ، أبريل ١٩٨٥

٢- إبداع ، أكتوبر ١٩٨٦

٣- إبداع ،ديسمبر ١٩٨٦

٤- إبداع، يوليو ١٩٨٧

٥- إبداع، مارس ١٩٨٨

٦- إبداع ، أكتوبر ١٩٨٩

٧- إبداع،يناير ، فبراير ١٩٩١

٩- إبداع مايو ، ١٩٩١

- أدب ونقد، العدد ٥٠، ٥١ سبتمبر ،اكتوبر ١٩٨٩
- الآداب ،بيروت ، العدد ١٠ ، لسنة ٢٥، ١٩٧٧
- الآداب ،بيروت ،مارس ١٩٨٩

- ألف، الجامعة الأمريكية ، ربيع ١٩٨٤
- الثقافة الجديدة ، يوليو ١٩٩٠
- الثقافة الجديدة ، أكتوبر ١٩٩٢
- الشعر ، يناير ١٩٨٨
- الشعر ، يناير ١٩٩٤
- الشعر إبريل ١٩٩٤
- الطليعة الأدبية ، العدد ١١، ١٢، كانون الأول ١٩٨٩
- عالم الفكر ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ١٩٧٣
- عالم الفكر ، المجلد السادس أكتوبر ١٩٨٥
- عالم الفكر ، المجلد العشرون ، العدد الأول ، ابريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٩
- عالم الفكر ، المجلد الثالث والعشرون ، يوليو ،سبتمبر ، ديسمبر ١٩٩٤
- فصول ،أكتوبر ١٩٨٠
- فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١
- فصول المجلد الرابع ، يناير ،فبراير ، مارس ١٩٨٤
- فصول يونيو ١٩٨٤
- فصول ديسمبر ١٩٨٨
- المنتدى ، دبي ، يونيو ١٩٨٥

المؤلف في سطور

الدكتور / عبد الناصر هلال

- أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان .
- عضو اتحاد الكتاب .
- حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في الآداب لعام ٢٠٠٢في التراجم الأدبية عن كتاب (لويس عوض) سلسلة نقاد الأدب الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م .
- حصل على أفضل كتاب نقدي في مسابقة الثقافة الجماهيرية (النشر الإقليمي) على مستوى الجمهورية عن كتابه (الانفصال والاتصال ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل) ٢٠٠٣م.
- يشارك في المؤتمرات الأدبية والثقافية التي تنظمها الثقافة الجماهيرية أو الجامعات المصرية .

المؤلفات :

- **ظواهر أسلوبية في شعر محمد إبراهيم أبو سنه** – المطبعة الحديثة ، ١٩٩٧م.
- **الحضور والحضور المضاد (دراسة في المسرح الشعري الحديث)** - الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، سنة ٢٠٠٠م .
- **لويس عوض (سلسلة نقاد الأدب)** الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ٢٠٠٠م.

- **الانفصال والاتصال ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل** – الهيئة العامة لقصور الثقافة، أقليم القاهرة ٢٠٠٣م.
- **خطاب الجسد في شعر الحداثة** – مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٥م.
- **تراجيديا الموت في شعر العربي المعاصر** – مركز الحضارة العربية ، سنة ٢٠٠٥م.
- **آليات السرد في الخطاب الشعري المعاصر** – مركز الحضارة العربية ، سنة ٢٠٠٦م .
- **في جماليات شعر الحداثة** – دار الحرم للتراث ، سنة ٢٠٠٦م.
- **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب** – دار العلم والإيمان ، سنة ٢٠٠٩م.
- **الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة**– دار العلم والإيمان ، ٢٠٠٩م.

أبداعات :

- **الخروج واشتعال سوسنة** (ديوان شعر)- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٩م.
- **كلما مرت على دمي أرتبكت** (ديوان شعر) - الهيئة العامة لقصور الثقافة أقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي سنة ٢٠٠٠م.
- **امرأة يروق لها البحر** (ديوان شعر) - الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات أدبية سنة ٢٠٠٠م.

تحت الطبع :

- قراءات في الشعر العربي الحديث (كتاب نقدي) .
- المازوخية في الشعر العربي (كتاب نقدي) .
- كتاب الفتوحات (ديوان شعر) .