الفصل الثانى
اللغـــــــة

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

يحمل اللفظ - دائماً - فى القصيدة تصور الشاعر ورؤاه الإبداعية، وغالباً ما تصبح اللغة أداة مرنة تتصل بتجربة الشاعر النفسية، فعندما يكون متوتراً يأتى بالألفاظ المعبرة عن دلالة التوتر، وحينئذ تصبح كلماته قلقه مضطربة، وحينما يحلم تصير لغته حالمة 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 الغنائى، والعبارة الصريحة، والكناية واللون والضوء والقوة"(١).

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

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

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

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

فى الشعر المعاصر تتأكد دلالات صورة النار فى إطار ثلاثية البحث والتى جعلت من اللفظ جزءاً لا ينفصل عن فكر الشاعر وعاطفته "يتأثر إلى حد بعيد المعجم الشعرى والتراكيب اللغوية بنوعية التجربة التى يعبر عنها الشاعر، أو بنوعية رؤيته، فنوعية الرؤية تفرض نوعية خاصة فى المعجم الشعرى وفى التراكيب اللغوية المستخدمة فى الشعر بغض النظر عن الشكل الخارجى الذى يأخذه العمل الشعرى"(٢).

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

(١) د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب، دار المعارف بمصر ١٩٦٣، ص ٥٦.
(٢) د. عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر فى اليمن: الرؤية والفن، مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٤١ - ٢٤٢.

obeikandl.com

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

الشاعر المعاصر يتمتع بشمولية الرؤية فى استخدامه لغة الخطاب الشعرى، فإلى جوار ميراثه للفكر اللغوى العربى... بمناهجه ومفاهيمه إلا أنه لم يعترف بالتطابق المطلق وأصبح التجديد فى نظره معادلاً لقبول النتائج التى وصل إليها علم اللغة فى 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 الشعرى بتسجيل الواقع العيانى 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 خوالج 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 فى ذلك عمق بصيرته"(١).

ويبقى دراسة الظواهر الأسلوبية المصاحبة لدراسة الظاهرة ممثلة فى دراسة المعجم الشعرى لدى شعرائها على مستوى تطور دلالة الألفاظ

[١/ ٢]

أولاً: المعجم الشعرى

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

أ- **إخضاعها إلى منهج النقد البنيوى 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 الرومانسى، أو يمكن اخضاعها لمقاييس المدرسة الواقعية الجديدة فى معظم الأحيان. إن كان من شعراء الدراسة من تراه يقترب من المعجم الكلاسيكى مثل محمود حسن إسماعيل، وأحياناً أحمد عبد المعطى حجازى وترتبط إحداثيات الدراسة فى هذا الفصل بتمثل نظريات علم اللغة والمدارس النقدية الحديثة وبخاصة "مقولة العالم اللغوى فردينان دى سوسير" "١٨٥٧ - ١٩١٣" باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول.. وتغير مدلولات

(١) د. شوقى ضيف، فى النقد الأدبى، 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 ينبغى أن تستدعى مدلولاً وإلا انتفت قيمته ودلالته، وإنما الاعتباطية تكون بين الدال والمشار إليه. فى حين يذهب نقاد البنيوية إلى الفصل بينهما"(١).

وفى إطار الظاهرة يسعى الشاعر إلى تقديم "رؤية خاصة تكتسب خصوصيتها وتفردها 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 اللغوى العام بنمطيته، 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 تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة"(٣).

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

(١) د. شكرى الطوانسى، "مستويات البناء الشعرى"، 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..

"تغـــدو الجـــراح مـــدلات بشـــقوتها ∴ مـــا دام فيهـــا لأمجـــاد العـــلا نســـب
وجرحـــه راعـــش الآهـــات تحســـبه ∴ هشـــيمة حـــنَّ فـــى تحريقهـــا اللـــهب
ناشـــدت لوعتـــه الســـلوان فامتعضـــت ∴ كيـــف الهـــدوء ونفـــس الـــورى تجـــب؟
والأرض موقد أعمار قد اشتعلت ∴ فى جمرة الناس لا الأعواد والحطب"(١)

استخدم الشاعر فى خطابه الشعرى ألفاظاً ذات صبغة تراثية استمدها من معجم النار الكونية مثل: "اللهب - الموقد - الجمرة - الأعواد - الحطب"، وكلها مفردات تراثية ذات دلالة على ظاهرة النار. وهذه الألفاظ التى جسدت معنى المكابدة والألم النفسى لدى اليتيم/الغصن اليتيم المعادل الموضوعى لمن فقد أبويه؛ لم تأتى عفو الخاطر عند الشاعر بل هو "يبحث عنها أو يضعها فى غير مكانها المعتاد من التركيبة بحيث تبدو جديدة فى 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 فى قصيدة "انتظار الليل والنهار":

"وهكذا مات المساء
حين تقلبت على ضلوعها الشمس
وهبت تعتلى السماء
تنفست شوارع المدينة الرعناء
أصوات ضجة بلا إيقاع
وانسكبت مجامر الشعاع
تمور فى 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.

obeikandi.com

تفتت الحجر
أواه يا نور الضحى
بوركت وقدة الظهيرة
النور يجلد العيون تعشى، لا ترى
من البيوت والبشر
سوى مكعبات لونٍ وحجر "[1]

تشكلت صورة النار فى 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 مواقفاً ما، فصلاح عبد الصبور وجد أن ثمة أسئلة تحيره، فلاذ ينتظر "الليل والنهار" بحثاً عن إجابة على أسئلة، ومن هنا استبدل بالمواقف "ايماءات مطلقة تجنح إلى الفلسفة المثالية"[2] وحفل معجم عبد الصبور الشعرى بألفاظ تعبر عن فلسفته الوجودية ولكن بتعقل وإدراك بشرط ألا تمس عقيدته فى مواطن أخرى من أعماله فى قصيدة "يا نجمى.. يا نجمى الأوحد" يقول

"ها أنت هنا أشرقت على موعد
يا نجمى، يا نجمى الأوحد

قلبى المشبوب، وقد أغفت

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

obeikandl.com

فى صدرى باقة أزهار "[1]

فلفظ النجم مؤشر إيجابى 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 ليقنعنا بحاضره من خلال استدعاء الحدث التاريخى فى قصيدة مذبحة القلعة لأحمد عبد المعطى حجازى يقول :

"سيمضى الناس للقلعة فى ركب كبير
بين أفراح وزينة
والمماليك وأعيان المدينة
لوداع الجيش قبيل السفر
ويمد العين شيخ خارج من باب دار
يتوارى ويتمتم
فى جهنم "[2]

الشيخ الذى 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 سياسى لمرحلة تاريخية يعيشها ما كان له أن يبوح بها مباشرة؛ فلجأ إلى معادل موضوعى من خلال استدعاء هذا الرمز التاريخى، وتأتى اللفظة الدالة على السخط القائم بين الشيخ / التاريخ والحدث / مذبحة القلعة لفظة تراثية وهى "جهنم" أحد المفردات الدالة على صورة النار المهلكة أو الشريرة، والمستوحاة من التراث الدينى.

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

obeikandl.com

بعد أن تناول البحث المعجم الشعرى لدى الشاعر المعاصر الذى استقى مادته من التراث، وتبين من خلال نماذج محمود حسن إسماعيل، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى انتماء الشاعر المعاصر لتراثه العربى القديم بما تضمنه معجمه الشعرى من ألفاظ ذات جذور تراثية عربية، ومع ذلك تضمن المعجم الشعرى ألفاظاً معاصرة، وتراكيب لغوية؛ يوظفها توظيفياً 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 الشعرى فهى وسيلة من الوسائل العديدة التى تستطيع اللغة بواسطتها أن تؤثر على التفكير والفلاسفة أكثر اهتماماً بتأثير نظام التركيب أو السياق على القضية التى يطرحها الشاعر فى نصه الشعرى"(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 الشعرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ٦٣.

(٢) انظر ما صنفه جون كوين للتفرقة 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 :

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

اللغة وطناً فسيحاً للتجربة الشعرية وهذه اللغة ينبغى أن تكون من صنعه هو، ولكنها فى الوقت نفسه ينبغى أن تكون قادرة على التجاوب الخلاق مع العالم الذى يود الشاعر أن يقوم بتغيره"(١)، ويمكن أن نتمثل هذا الاتجاه عند صلاح عبد الصبور فى قصيدة "الحزن" من ديوانه الناس فى بلادى فى قوله :

"قال الصديق:
يا صاحبد
ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم
أو منية حمقاء..
والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم
أو أن اسمينا ببرج النحس كانا، يا صديق
وجفلت فابتسم الصديق
ومشى به خدرٌ رفيق
ورأيت عينيه تألقتا 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.

obeikandi.com

ويمثل أحمد عبد المعطى حجازى نموذجاً فريداً بين شعراء الدراسة الذى يعكس المعجم الشعرى 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 الفجرْ
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 "[1]

أصبح لحجازى رؤية خاصة فى صياغة معجمه الشعرى 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.

obeikandl.com

العصر ممثلة فى "سيارات تمشى بحريق البنزين" صورة معاصرة تشير إلى معنى النار واستطاع الشاعر تكثيف لغته بصياغة مبتكرة والتى عبرت عن اللغة التى يستخدمها استطاع بث الحياة فى لغة الخطاب الشعرى وأنسنتها لإدراكه الفنى بأن "اللغة الشعرية تتقدم إلى المتلقى عبر وسائط فنية عدة"(١)، وأراد أن ينقل لقارئه لغة بسيطة ومكثفة فى آنٍ واحدٍ للتعبير عن مشاهد الحياة وبطريقة مونتاجية.

وحين يقترب الشاعر من التاريخ / الحدث وبخاصة الأحداث السياسية الجارية فى عصره، وفى لحظة التوتر والقلق يقترب بلغته إلى لغة الحياة اليومية فأمل دنقل فى قصيدة ميتة عصرية يقول :

"فتح المذياع .. واستلقى
وكان القدح الساخن
فى وحدته المستغرقة
.يدخل الطيف الذى يهبط بغته
يسكت المذياع.. سكته
– موجز الأنباء
ألقت يده السيجارة المحترقة
صرت النافذة المنغلقة
يعبر الحائط الأزرق... صورة
ظل يجلو تحتها خنجره مبتسماً
مد ساقيه
وكان الرعب فى عينيه

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

obeikandl.com

صار الصوت والموت
عدواً واحداً
منقسماً "[1].

ويقول فى قصيدة الأرض والجرح الذى لا ينفتح :

"مثلما يخطو
قد شوهته النار
هل يصلح العطار
ما أفسده النفط
لم يبق من شئ يقال
يا أرض
هل يلد الرجال "[2]

هذه المفارقة التى نكاد نتبينها فى أغلب قصائد أمل تفجر الدلالة التى تعمق الإحساس بالمفارقة فى الواقع الاجتماعى، وتتضمن نقداً واتهاماً وإدانة له.

برغم البنية الشعرية المحكمة التى تتميز.. بالتنمية الأفقية الحكائية والتعامد الدرامى والغنائية. فإن الطابع النثرى يكاد يكون سائداً فى أغلب قصائده لا لركاكة فى بنيتها الشعرية وإنما لغلبة المفردات التى نستخدمها فى حياتنا اليومية فضلاً عن طبيعة المواضيع المعالجة، التى تكاد يكون أغلبها موضوعات سياسية واجتماعية.

وبرغم أن كثيراً من شعرائنا المعاصرين يستخدمون فى 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.

obeikandl.com

المفردات التى يستخدمها أمل دنقل فى شعره". "المذياع - 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 الشعرى، فما أشد تنوع وخصوبة هذا المعجم الذى يجمع بين مفردات الحياة العادية، ومفردات.. من تراثنا القديم"(١).

يشترك مع أمل دنقل جيل من الشعراء "هذا الجيل يكاد يكون مشتركاً بصور متفاوتة فى نظرة كلية للعالم والواقع العربى والإطار الفكرى، وذلك لأنهم قد جمعتهم حقبة تاريخية واحدة، وتفتحت عقولهم وقلوبهم على نوع من المعاناة يكاد يكون واحداً. إن واحداً منهم قد يختلف فى الأسلوب الفنى لقصائده، ولكن الروافد الأساسية تكاد تتحدد فى مقاومة القهر السياسى والدفاع عن الحرية والتطلع إلى المستقبل والأمل فى رؤية العالم خالياً من العنف والقسوة والحب الإنسانى الشامل والعدل الذى يظلل بجناحيه أمة تهفو إلى السلام والتقدم"(٢).

ويظل التاريخ من أهم المصادر التى يستدعى منها الشاعر صورة النار وبالتالى يتشكل معجمه الشعرى وتمثل ملك عبد العزيز نموذجاً للدلالة على الوعى بأبعاد التاريخ الشخصية فى قصيدة "ذكرى جواد" :

" يا ويحهم
ويح الوحوش البيض فى العصر الجديد
يا ويحهم
يا ضيعة الإنسان يا نقض العهود

(١) عبلة الرويني، نفسه، ص ١٥٢.
(٢) محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية وقضايا أدبية دار المعارف: القاهرة ١٩٨٦، ص ٢٧.

أبناء "ميرابو" تواصو بالنكود
"الكهرباء" .. ترعد الجسم العنيد
والنار فى جراحه
النار والحديد
والجوع والحرمان من قطرة ماء
ليطفئ الظمأ فى جسمه المكدود
لكنه أبى . . أن يسلم السلاح
الروح لم تزل عتيه الكفاح
فعندما للقبو أرجعوه
فى جرحه الترى غمس القلم
وسطر الخلود فوق صفحة الجدار "[1]

من خلال التاريخ / الشخصية تشكل المعجم الشعرى لدى الشاعرة من ألفاظ وتراكيب تراثية ومعاصرة، ومن الألفاظ المعاصرة التى تشير إلى صورة النار "الكهرباء" التى عُذِّبَ بها الفدائى جواد على حسبى فى محبسه ببور سعيد، والتى استخدمها سجانوه بصورة وحشية لتعذيبه لانتزاع الاعترافات التى يريدونها وأن الكهرباء مصدرٌ من مصادر الطاقة؛ وبالتالى فهى علامة على النار فى صورتها المعاصرة. والشاعرة فى استخدامها لمفردات متداولة استطاعت من خلال رؤيتها الفنية باقترابها من لغة الحياة اليومية أن تعلن عن رفضها وإدانتها لوحشية المستعمر و"من المؤكد أن المباشرة المسطحة فى الفن شئ لا يمكن أن يعطى فناً حقيقياً على الإطلاق.. ربما لبداهة أن الحياة غاصة بكل مسطح قشرى، وربما لأن هذا المسطح القشرى لا يثرى مناطق الجدب فى وجدان البشر.. وربما لان

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

obeikandl.com

قضية الفن الأولى هى أن "يكثف"، لا أن "يسطح"؛ وربما كانت هذه العوامل كلها تشكل فى النهاية المبرر الحقيقى لرفض قضية المباشرة فى كل التعابير.

ولقد جهد الفنان عبر كل مراحل التاريخ أن يعطى الحياة مذاقها الصميمى وذلك بمحاولة التوافق والتضاد فى وقت معاً.. من خلال تحركه الواعى وغير الواعى كذلك أرض التجربة الحية فى معركته الرائعة مع الزمن لصوغ نبضاته الفاجعة والممتعة.. وانعكاس كل ذلك على قضية الإنسان فى الوجود والوجود فى الإنسان(١)، كما فى قصيدة "الزائرة الحسناء" لجليلة رضا والتى تقول فيها :

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

(١) لاستيفاء المعنى ، يمكن الرجوع إلى :
- د. محمد أحمد العزب، دراسات فى الشعر، الهيئة العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٧، ص ١١١.
(٢) جليلة رضا، العودة إلى المحارة، مكتبة مصر: القاهرة " د ت "، ص ٧٢.

obeikandl.com

من خلال صورة النار الدالة على الجنس وظفت الشاعرة لغة الحياة اليومية لكشف قضية أخلاقية أصابت المجتمع، وهى ادعاء المرأة العصرية التمدن، والتحضر بإتيان أفعال تتنافى مع النسق القيمى للمجتمع؛ فالزائرة الحسناء تحتسى الخمر، وتدخن السيجار وتتلذذ بإشعال أعواد الثقاب وتبالغ فى الإثارة إذا جلست وضعت ساقاً فوق ساقٍ؛ استطاعت الشاعرة من خلال استخدامها للغة العادية توسيع الدلالة، والتى مؤدَّاها رفضها للمدينة الزائفة وتنديدها بتصرفات بنى جنسها من خلال رمز الزائرة الحسناء.

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

"أواه يا نوافذ الرصاص فوق حاجبى صديقى....
تطوف مهرة "الغريب" فى شوارع "السويس" لا تصدق
صهيلها يعود أمرداً ولا تصدق
منارة الميناء لا تصدق
دم الرجال فى العراء لا يصدق
أنا الذى لمستهم من فوهة الرصاص فوق حاجبيك
لا أصدق "[1]

وهذه المفردة هى "الرصاص" وتطلق مجازاً على النار المعاصرة التى تنطلق من فوهة البندقية أو المدفع باعتبارها آلات الحرب الحديثة.

(١) محمد ابو دومة، السفر فى أنهاء الظمأ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٩، ص ٤٤.

يستخدم الشاعر محمد مهران السيد فى قصيدة "إثم الماضى والحاضر" لفظ المدفع أحد علامات صورة النار المعاصرة فى قوله :

"كان ملوك القرية يجترون الأنساب
ويقتسمون فحيح أفاعى الفردوس
ويحتضنون الصور التذكارية فى صخب أبله
بينا تمتلئ الأسلاك بموسيقى الغجر وآهات
كالمخمل .. عطشى
فى حلق ذهبى الأوتار، يغنى زحف العميان
ويثير الشهوة – فى المدفع
ضحكوا لفصول المأساة
بكينا لذوى الإمحال المفجع "[1]

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 للنزال 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 وإشاراته

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

obeikandl.com

الثقافية، وأساطيره القديمة وتراثه البعيد وهواجسه وشكوكه"[١]، كما يقول رفعت سلام فى قصيدة "وراء" :

"غيم من الأحجار
يهطل داخلى مطراً من العواء
"كنت أستلقى على عشب الرثاء"
فألم ما ينثال فى جبينى
أكومه بجنب الحائط المهدوم
أفترع الفرار إلى فضاء من بكاء
"طافياً
وألهو بأشيائى الصغيرة
أشعل الكبريت فى الوقت الهباء"
أحلق – خلسة – وأنسى
ظلى القتيل
فى الوراء "[٢]

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

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

obeikandl.com

بيولوجية نفسية وتعويض تصعيدى 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 والتى 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 يدى من شائعات
وكوب شايٍ باردٍ وأقلام رصاص، وسجائر
وصراخ طيور البحر، وسفنا غرقى
وسبايا
وخنجراً للحظة الصفر البعيدة
عارياً
أصوغ لى جهنم الجديدة "[٢]

وفق الشاعر - إلى حد بعيد - فى المواءمة بين لغة الحياة اليومية واللغة الشعرية فى قولة "وكوب شاى 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 لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ١٠٠ - ١٠١.
(٢) رفعت سلام، إنها تومئ لى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، "د ت"، ص٢٢.

obeikandl.com

الجديدة - والشاعر فى جمعه للتحولات الضدية بين الماء ممثلة فى "سفن غرقى"، والنار ممثلة فى "جهنم الجديدة" فهى تأتى بمثابة التعبير الحاد عن إحساسه بمرارة الواقع وقلقه الدائم، وهو قلق وجودى يفرضه الواقع السايسى المعاش. وفى الجمع بين النقيضين الماء والنار تفجير درامى يوحى بشدة الصراع الداخلى، ويظهر مدى القلق الذى يعانيه الإنسان المعاصر.

[٢/٢]

من الظواهر 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 رؤى 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، وتنبيهاً 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 لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ٥٥.

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

وظاهرة التكرار "تتردد بكثرة فى الشعر العربى 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 الثانى مباشرة بعد الصوت فى بناء النص الشعرى وفى الوحدة الصغرى للنص وحيث تحتل المؤثرات الصوتية النوعية الركن الأول لأنها أصغر وحدة فى النص يليها مباشرة دور الكلمة فى السياق على أنه لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتى 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 فى قصيدة "شعلة على دجلة" لمحمود حسن إسماعيل فى قوله :

"كان ليلٌ .. لم يشهد الشرق مثله ∴ أطلع الله من دياجيه شعلة
شعلة .. كل ذرة من سناها ∴ لجميع الأحرار فى الأرض قبلة
شعلة .. رجع السلام عليها ∴ هزج الحب، وابتسام الأهلة
وجرى من ضيائها النور يرـ ∴ وى ظمأ البعث قبل أول وهلة

(١) د. شكرى الطوانسى، "مستويات البناء الشعرى"، ، 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 مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٦، ص ٥٣ - ٥٤.

ويســـــوق الحيـــــاة تزحـــــف كالـــــ ∴ إعصـــار كـــل الآفـــاق تـــزأر حولـــه
هاتفـــاً بـــــالقيود لا قيـــد بعـــد الـــ ∴ يـوم! عـودى! فـالنور دفـق سـيله"[1]

كـرر محمـود حسـن إسماعيـل لفـظ "شـعلة" فـى الأبيـات السـابقة ثـلاث مـرات بوصـفها إحـدى المؤشـرات الإيجابيـة الدالـة علـى الثـورة والتـى تشكلت عنـده بفعـل الرافـد التـاريخى؛ ليشـارك "موكـب الزحـف العربى الظـافر مـع انتفاضـة العـراق المجيـد فـى الرابـع عشر من يوليو ١٩٥٨". ثم يكرر الشاعر لفظ "النور" مرتين "جرى من ضيائها النور"، "فـالنور دفـق سيلة"، وجـاء لديـه التكـرار الأول على نحـو موازٍ أمـا التكـرار الثـانى فجـاء على صـورة متعاكسة على النحو الآتى :

* شعلة .. كل ذرة من سناها ← + شعلة / ثورة / شعلة / ثورة -
* شعلة.. رجع السلام عليها ← + النور / حرية -
* وجرى من ضيائها النور ←
* فالنور دفق سيله ← النور / حرية

لاشك "أن هذا النمط من التجريب الحداثى للشعر يدفعنا إلى التأكيد - مجدداً - على أن الرسالة الشعرية مهما بلغت من تعقد أو غموض مثلها مثل أى إنجاز لغوى تظل رسـالة تسـتهدف مـع مرسـله الطـرف الآخـر منهـا المرسـلة إليـه؛ فثمـة مـا يطلـق عليـه "التداولية"، والاتصال القصدى"[2]، ثم تبقى مسألة الخلق التى 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 الاختلافن الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٥، ص ٢٨٠.

الأنماط الجامدة العامة التى تجعل اللغة عاجزة عن التعبير عن الانفعال الشخصى 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)]

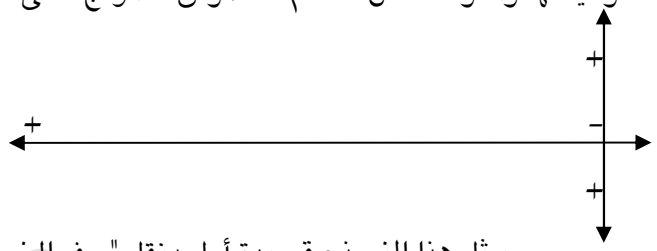
عندما كرر حجازى لفظ "النار" رددها على أساس عاطفى؛ ليؤكد من خلالها ولائه للوطن، فهو لم يكن نفعياً فى إخلاصه لوطنه، أسس الشاعر هذه الهندسة العاطفية من الاستفهام السابق على تكرار اللفظ مسبقاً حين أحس بالجهد وطول السفر فى : "أين الطريق إلى فؤادك أيها المنفى فى صمت الحقول؟"[(٤)]، والاستفهام فى "ومتى نقيم

(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.

obeikandl.com

العرس؟ 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 تحددها 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 المقترب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجاً يصد الرصاص
الرصاص
الرصاص "(٢)

(١) د. عبد العزيز حموده، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مرجع سابق، ص٢٥٣.
(٢) أمل دنقل: الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص ٣٤١ - ٣٤٢.

obeikandl.com

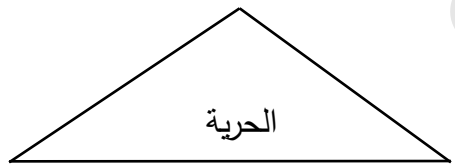
أصبح للتكرار المتعامد وظيفة بنائية فى القصيدة وهو بعامة لدى الشعراء المعاصرين تعد وظيفته مقصورة "على إحداث الأثر الصوتى - فيها - لكنه يساهم أيضاً فى تدعيم الدلالة وإبرازها وتوسيع نطاقها بحيث تتخذ آفاقاً جديدة، فلاشك أن الوحدات المتكررة تعنى بتكرارها شيئاً إضافياً عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى أو المرات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

ويشكل الرافد التاريخى المصدر الآثر فى تشكلات صورة النار لدى الشاعر المعاصر من خلال استكناه الظاهرة المبنية على الترديد والتكرار تقول ملك عبد العزيز فى قصيدة "فجر جديد":

"هذه الأنوار قد أحيت قواه ∴ هذه الأنوار من شمس الخلود
هذه الأنوار إلهام الإله ∴ هى فيضٌ من ينابيع الوجود"(٢)

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

هذه الأنوار قد أحيت قواه



هذه الأنوار إلهام الإله هذه الأنوار من شمس الخلود

(١) د. شكرى الطوانسى، "مستويات البناء الشعرى "، مرجع سابق، ص ١٤٢.
(٢) ملك عبد العزيز، من أغانى الصبا، مرجع سابق، ص ٦٩.

قائمة التحولات تبدأ فى الشطر الأول حيث البعث والقوة، ثم الشطر الثانى حيث الخلود والرفعة، ثم تصل إلى الاستقرار والرسوخ حيث الهداية والقداسة المستوحاة من رعاية اللّٰه وعنايته، وأحدث التكرار أثره الجمالى لدى الشاعرة فى أبياتها السابقة حينما اتحدا الرافدان التاريخى والطبيعى فى تشكيل الصورة النارية وفى الحقيقة "أن الجمال لا يوجد فى الطبيعة بذاته فى انتظار الفنان الذى يحاكيه ولكنه - كما يراه هيوم - يوجد فى القدرة على تجميع عناصره فى مركب الصورة الفنية"(١).

ويطوع محمد إبراهيم أبو سنة بنية التكرار ويوظفه جمالياً ليخدم بنائية النص كما فى قصيدة "الأخوة الأعداء" التى يقول فيها :

"الأم – شجرة
الأم – النهر
الأم – البحر
الأم – الجبل المثقل بالعربات
المشحونة بالدانات
الأم – الأحلام
الأم – الوطن – الفردوس المفقود
– الرعب المولود – الحب المصفود
الأم تميل لتزرع نظرة أمن
فى قلب الطفل المذعور
تنفجر القنبلة العمياء

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

obeikandl.com

الأم شظايا ودماء "[1]

استطاع أبو سنة أن ينقل دلالة لفظ الأم من خلال بنية التكرار إلى حقل المعجم النارى نقل إحلال، وحملها على محمولات الألفاظ فى صورتها المعاصرة، وهى الدانات - القنبلة - الشظايا، وبنائها هندسياً، ودمجها فى هذا الشكل المعمارى يحتاج هذا التصور أن نتجاوز "المعنى السطحى، فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصرنا انتباهنا على المعنى الذى ليس سوى ما يمكن قوله لتمثيل وحدات الإعلام فى القصيدة، وإذا قصرنا انتباهنا على "معنى" فحسب فى القصيدة؛ فإننا نختزلها فى خيط من الأجزاء المنفصلة التى قد لا يكون لها معنى. وتبدأ استجابتنا الحقة إلى القصيدة بملاحظة أن عناصر /علامات القصيدة تنحرف عن النحو العادى أو المحاكاة العادية فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر"[2].

الشكل المعمارى الهندسى بكل أبعاده وزواياه الحادة، والمتوازية، وساهم فى تحول القيمة الجمالية إلى لقطة سينمائية ترتد فيها الاشارات اللغوية إلى إشارات مرجعية وإلى اللحظات العاطفية المشحونة بإيحاءات اللغة وظلال المعانى لتصنع فى النهاية المفارقة الحادة بين الذات والموضوع وبالتالى 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"[3]. ولا شك أن أبا سنة فى توظيفه لهذه البنى أعنى بنية التكرار يخرج بالدلالة من طورها المعرفى إلى طور دلالى أكثر تجريداً

(١) محمد إبراهيم أبو سنة، تأملات فى المدن الحجرية، ديوان سابق، ص ٦٣ - ٦٤.
(٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، "ترجمة د. جابر عصفور"، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع: القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص ١٩٨ - ١٩٩.
(٣) سمير عبد الفتاح، البنيوية: إتجاه فى النقد الأدبى الحديث ، "مجلة العربى، 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 فى قلب الطفل "الشاعر" المذعور، ليصل بها فى 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، و"هذا 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 دلالياً - تكرار اللفظ - "وإن زادت عليها بهوامشها الصوتية وهذه الصوتية تأتى من التردد الذى يحافظ على وحدة المدلول فى التكرار الخالص"(٢)، ويعنى تكرار التراكيب 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 تجسيداً لوعى الشاعر حين ترتبط بالتكثيف الرامز، وتساعد على تجريدية الصراع ، ومن هنا كان الكشف عن قيم روحية وذهنية رهين بقدرة اللغة على تمثيل

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

(٢) د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٥، ص٧٤.

المعنى"[١]، وتتضح هذه القدرة بجلاء عند محمود حسن إسماعيل فى قصيدة "على الشرق نار" فى قوله :

"علـى الشـرق نـار سـتفنى الطغـاه
وتأكـل مـن سـد يومـاً خطـاه
ومـن قيـدوه، وصـدوا ضـحاه
وفـى الشـرق عـار شـربنا لظـاه
وسـرنا للـرق فـوق الجبـاه
مزاميـر ذل تسـلى العتـاه
وللشـرق ثـارُ عرفنـا مـداه
إذا أذنـت للجهـاد الصـلاه
دفنا مع الغاصبين الحياه
على الشرق نار!! وللشرق ثار "[٢]

ظل محمود حسن إسماعيل يردد عبارة "على الشرق نار!! وللشرق ثار" من بداية القصيدة إلى نهايتها لتأكيد دلالة الإصرار على المقاومة، والرفض؛ للتعبير عن مشاعر السخط، والغضب تجاه الاحتلال الفرنسى - آنذاك - للجزائر. وظف الشاعر فى إطار هذا التركيب أيضاً مفردتين دالتين على الظاهرة النارية هما: النار/ على الشرق نار، واللظى/ وفى الشرق عارُ شربنا لظاه ليضمن معجمه الشعرى ألفاظاً تنتمى إلى الحقل النارى وتأتى أهمية هذا المعجم "فى أنه يأخذ بعداً عرفانياً من حيث تمثله لنوع من حماية الذات

(١) د. محمود الربيعى ، "لغة الشعر الحديث: نموذج تطبيقى"، 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.

obeikandl.com

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

"وليس مثلى واحدٌ
جيد حبيبى مقلعٌ من الرخام
وجه حبيبى خيمة من نور
علقت أقدارى على خيط رفيع من الضياء
صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاد سفينا فى خضم
وفوق قمة السفين يخفق العلم
وجه حبيبى خيمة من نور "(٢)

تكرار عبد الصبور "وجه حبيبى خيمة من نور"، والذى ألح عليه الشاعر يخلق نغمة تطربية تحمل معنى التلذذ والإبهار لما يخلفه هذا التكرار فى أذن سامعيه من أثر واسترسال الشاعر فى ترديد هذا التكرار نم عن إحساس فياض بالوله والعشق والتغنى للمحبوبة مبعثه إحساسه بالجمال؛ حتى أن الصورة جاءت مضفورة بإيماءات نفسية وحولها إلى قطعة موزيك تضمنها معجمه الشعرى "فجيد محبوبته مقلع الرخام" لإبراز

(١) د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٥، ص١٨٦.
(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع ساق، ص ٦٨.

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

"وامعتصماه
لا زرع، ونار فى الزيتون
والقرية تحت الصلب خراب
والأفق تراب

لا زرع، ونار فى الزيتون
والقرية تحت الصلب خراب
والأفق تراب "[1]

وفى تكرار أحمد عبد المعطى لمقطع بأكمله يؤكد خلاله تعميق مشاعر وأحاسيس ساخطة جراء أفعال الاحتلال الفرنسى 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 حجازى، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٤١٦، ٤١٨.

obeikandl.com

المسموع/ و"عذراى فى السجن الثلجى"، لقد قام التكرار لدى عبد المعطى حجازى بتأكيد الوعى القومى كما أصبح هذا التكرار عنصراً دراميا 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 الأدعياء ..
فمن منكم شد متن الرحال ..
وأرخى 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 "[1]

حقق 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 ورصد لحركة الذات فى ترددها ما بين صعود وهبوط خلال رحلتها داخل الوطن وخارجه.

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

obeikandl.com

ويظل الحلم رافداً مهماً فى تشكيل الصورة الفنية المنتمية إلى العالم النفسى للشاعر، وبحثه الدائم عن قيم الخير والجمال، كما فى 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.... "[1]

أقام محمد إبراهيم أبو سنة 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 أبو سنة، تأملات فى المدن الحجرية،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة١٩٧٩،ص٢٧-٢٨

obeikandl.com

يجدها فى حلمه "لقد ركنت هذه البلاد إلى ماضيها، تسترجعه وتفخر بما كان فيه من بطولات وأمجاد، وتأسى لانقضاء ذلك الزمن الذى ساد فيه العالم، لاذت البلاد بالماضى وفرت من واقعها / حاضرها لأنها عجزت عن صنعه، عجزت عن أن يكون الواقع امتداداً مشرقاً للماضى المجيد، كل ما قامت به لم يكن سوى بناء عالم وهمى 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 فى الاتحاد مع محبوبته / الوطن "هذا الاتحاد بين المحب والمحبوب فى لحظة تعرف الذات، هو يفسر مجموعة من الصفات تنسرب كما تنسرب النغمة الأساسية فى كل الأحكام النقدية التى تدور فى دوائر الحب؛ أعنى صفات مثل "الألفة - والهدوء، والراحة والدعة.. والإذعان المطمئن ووداعة النفس وخفة الروح.. إنها صفات تنبئ عن اتحاد بين ذات المحب.. ومعطيات المحبوب "العمل الأدبى" وصفات تؤكد أن المحب لا يجد فرقاً ولا دهشاً فى عالم المحبوب، لأنه يجد نفسه فيه مثلما لا يجد مغايره بين عالم الذات وعالم الموضوع أو مفارقة بين مطامح "الأنا" وخصائص الآخر"(٢).

[٣/٢]

التنـــاص *Intertextuality*

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

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

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

يعنى مفهوم التناص كما تبنته جوليا كريستيفا *Julia Kristerva* بمعرفة حقيقة التفاعل الحادث بين النصوص فى محاكاتها أو استدعائها، وتعد جوليا هى الأولى التى تناولت هذا المفهوم فى دراستها "ثورة اللغة الشعرية" والتى حددت فيها التناص بدقة ووصفته بأنه "التفاعل النصى فى نص بعينه"(١) ومن الباحثين الذين عنوا بدراسة التناص دراسة منهجية الكاتب الفرنسى جيرار جينيت *Gerard Genette* فى كتابة "الألواح" وفيه تناول التصنيف المنهجى للعلاقات النصية وقد صنفها فى خمسة مواضع هى: الاستشهاد والسرقة، وعلاقة النص بـ: العنوان، العناوين الفرعية المقدمة، التمهيد التنبيه...إلخ والعلاقة القائمة بين النص والنص الذى يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التى يفصح عنها النص"(٢). وترتب على هذا المفهوم المنهجى للتناص "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: Palimpestes, Paris: Seuil, 1982.

المختلفة حيث يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى نفس الخطاب الشعرى وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين وقد تكون هذه الأقوال أو هذه المعانى الشعرية سابقة على النص المتفاعل أو متزامنة معه"(١)، ويرى الدكتور جابر عصفور أن هذه الصورة غنية الدلالة إذ "تعد حركة مركبة فى النص تنطوى على السلب أو الإيجاب وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها"(٢).

من خلال المداخلتين السابقتين يتبين أن مقدار ما يحققه الشاعر من إثارة فكرية يتوقف على مقدار تفاعله مع الآخر تراث / معاصر، "فنحن حينما نضع أديباً فى 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 الأصلى والنص المأخوذ عنه من خلال وجود "دلالات وقيم صادرة عن تجارب أخرى وقابلة لأن تظهر مع الخصائص التى يقدمها العمل الفنى"(٤).

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

(١) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء: المغرب ط٢ ١٩٨٥، ص ١٣١.
(٢) د. جابر عصفور، السفر فى منتصف الوقت ، مجلة إبداع، عدد يوليو: القاهرة ١٩٩١، ص ٦١.
(٣) د. طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف: القاهرة "د ت"، ص ٥٥.
(٤) تزفتان تودروف، رولان بارط، أميرتواكو، مارك أنجينو: فى أصول الخطاب النقدى الجديد، :ترجمة أحمد المدينى"، دار الشئون العامة: بغداد، العراق، ط٢، ١٩٨٩، ص ٨٤.

جون فراو "*John Frow*" من نطاق التناص ليجعله مذهباً يتعلق بأى نص أدبى ولإقامة علاقة بين النص ونفسه أى بين العمل الأدبى بوصفه نصاً جديداً وبين صورته لدى القارئ بوصفه نصاً أدبياً متداولاً، وكل ذلك يؤكد إفساح مجال أكبر لإيجابية القارئ فى تفهم النص"(١).

يهدف التناص 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 بالبعض 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 مجموعه، 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" بطبيعة بنيتها تنطوى على علاقة استلاب وقهر"(٣).

(١) د. محمد عنانى، معجم المصطلحات الأدبية. لونجمان: القاهرة ١٩٩٦، ص ٤٦.
(٢) د. عبد العزيز حموده، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة العدد ٢٣٢، وزارة الأعلام: الكويت ١٩٩٨، ص ٣٦٢.
(٣) رولان بارت،درس السيميولوجيا.ترجمة عبد السلام بتعبد العالى توبقال:الدار البيضاء المغرب ط٣ ١٩٩٣،ص ١٢

ويرى الكاتب أن التناص أحد مظاهر القهر والاستلاب اللغوى، هذا الواقع الأيديولوجى للغة يجعل من الذات المبدعة لكى تحرر من هذا القهر لابد 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- مثالاً - إلى لغة وتصبح هذه النصوص إشارات لغوية ذات دلالة أنطولوجية/ معرفية أو كعمل يقصد المبدع به توسيع نموذجه الأصلى 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 نفى 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 روح 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 الشكسبيرى. "ترجمة جبر إبراهيم جبرا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١، ص ٣٧.
(٣) ابن رشيق. العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده جـ٢، "تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد"، دار الجيل: بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢، ص ٢٣٦.

مع غيره، وينسج تعييناته فى سبل حواريه متعددة، منها مع نصوص سابقة او مزامنة له ومنها مع مناخات وجدالات وإلحاحات واقعة فى تبادلات المجتمع"(١).

ويعد التناص من أبرز هذه الأطر الأيديولوجية التى يمكن من خلالها التعبير عن المسكوت عنه فى ظل ظروف قائمة يمكن أن تكون عائقاً أمام طموحاتهم ومشاركتهم قضايا وطنهم ونتبين ذلك لدى أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة "أغنية إلى القاهرة" والتى 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 ۝٦ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ۝٧ ٱلَّتِى لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِى ٱلْبِلَادِ*"(٣).

كما نلاحظ تسيد المنحى النارى فيها من خلال الألفاظ الدالة عليه مثل "الدم الحميم" بوصفه وثيق الصلة بالظاهرة وأنه مكون من امتزاج الماء والنار والذى يعبر عن معنى الحياة.

(١) شربل داغر "التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعرى وغيره"، مجلة فصول مج١٦ ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٧، ص ١٤٢.
(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، أشجار الأسمنت، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٥٥.
(٣) سورة الفجر الآيات [٦، ٧، ٨].

obeikandl.com

فهـا هـو أمـل دنقـل يعيـد قصـة أخـوة سـيدنا يوسـف – عليـه السـلام – فـى قصـيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" للتعبير عن دلالة الغدر فى قوله :

" عائدون وأصغر إخوتهم "ذو العيون الحزينة"
يتقلب فى الجب
أجمل إخوتهم .. لا يعود
وعجوز هى القدس "يشتعل الرأس شيباً"
تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء
لا تخلع الثوب حتى يجئ لها نبأ عن فتاها البعيد "[1]

يستلهم أمل دنقل من النص الدينى قصة أخوة يوسف لتكون قناعاً للإشارة إلى كشف تـآمر الأخوة بجعلهم معـادلاً موضوعياً لرمـوز السلطة فى الوطن العربى فى أوقـات التفكك ولتجسيد معاناة الأشقاء الواقعين تحت الاحتلال الصهيونى؛ فالأم / القدس "تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء"، ولكن الأمل قائم لديها فى عودة المخلص لأنها عزمت على أنها "لا تخلع الثوب حتى يجئ لها نبأ عن فتاها البعيد" فى الأبيات تناص بما احتوته من دلالات نصيبه وتفاعل صوتى مع نصوص القرآن الكريم فى سورة يوسف فى قوله تعالى:

"فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجۡمَعُوٓاْ أَن يَجۡعَلُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّۚ وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمۡرِهِمۡ هَٰذَا وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ١٥ وَجَآءُوٓ أَبَاهُمۡ عِشَآءٗ يَبۡكُونَ "[2].

وقوله تعالى :

(١) أمل دنقل – ديوان، مرجع سابق، ص ٣٤٤.
(٢) سورة يوسف آيات: [١٥/ ١٦].

" وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَٱبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ ٱلْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ "(١).

ويوظف أمل دنقل شخصية سيدنا زكريا - عليه السلام - كقناعٍ لاستشراف الأمل وعدم اليأس من التواصل حتى يتحقق النصر وأيضاً للتعبير عن تجدد التفاؤل فى غدٍ أفضل من خلال التناص مع النص القرآنى فى قوله تعالى:

"قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا "(٢).

انتاج المعنى الشعرى عند أمل تتنوع تقنياته، وطرقه؛ لأنه يستخدم لغة شعرية طقوسية تنم عن قدرته على إقناعنا بقداسة النص وعمق دلالته "واللغة الشعرية نعنى بها كافة أدوات الشاعر مطالبة بالتوصيل للسحر الخاص الذى تتمتع به الكلمات التى تلتصق بالضمير وترسب، فى الأعماق لتتنامى إلى عقيدة وسلوك هى الرغبة التى يعبر عنها تطور أمل دنقل الفنى فى تصابيه المتوثب لتغير الواقع، فينحو فى عهده الآتى إلى استخدام لغة الموروث الدينى ذات الدرجة العالية من الجاذبية"(٣).

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

"صاح يا ولدى

"لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك"

قلت: تحرقنى نار الرؤيا

---

(١) سورة يوسف آية : [٨٤].
(٢) سورة مريم آية : [٤].
(٣) عبلة الرويني. سفر أمل دنقل ، مرجع سابق، ص ١٠٠.

تطلق نسراً لا يملك أجنحة
شجراً لا يطرح ثمراً

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 والتى ورد ذكرها فى قوله تعالى:

"إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّى رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِى سَٰجِدِينَ ۝٤ قَالَ يَٰبُنَىَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًا إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لِلْإِنسَٰنِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ "[٢].

وقوله تعالى :

"فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجْمَعُوٓاْ أَن يَجْعَلُوهُ فِى غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا 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 ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ "[1].

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

ثانياً: فى التراث الأدبى

من الأنماط الأسلوبية التى كشفت عنها قراءة النصوص الشعرية المصاحبة لصورة النار فى الشعر المصرى المعاصر التناص مع التراث الأدبى.

يقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة "أغنية للقاهرة" :

" وطنى!
ما شغلت عنه
وما بعت دماءً

(١) سورة يوسف آية: [٤٣].

"صنت نفسى
عما يدنس نفسى"

ويدى فى يد التى خبأتنى فى صدرها
وبنت لى
من سرها فى المنافى قصراً
وأورت سنانى
ونورت لى حبسى "[١]

فى هذه المقطوعة الشعرية تناص مع التراث الأدبى ممثلاً فى سينيه البحترى والتى ذكرها هو نفسه فى مفتتح القصيدة فى قوله :

صنت نفسى عما يدنس نفسى ∴ وترفعت عن كل جد كل جبس[٢]

ويتناص أيضاً مع سينيه الشاعر المصرى الحديث أحمد شوقى فى مطلع سينيه :

اختلاف الليل والنهار ينسى ∴ اذكرا لى الصبا وأيام أنسى[٣]

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

"شمس - التأسى - نمسى - بأمسِ - كأسى - حبسى - برأسى - همسى - كأسى"[٤].

---

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، ديوان أشجار الأسمنت، مرجع سابق، ص ٥٦ - ٥٨.
(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، ديوان أشجار الأسمنت، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٣) أحمد عبد المعطى حجازى - أشجار الأسمنت، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٤) أحمد عبد المعطى حجازى، نفسه، ص٤٥ - ٦٠.

obeikandi.com

وفى سينيه شوقى "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 غمرة 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 دمى يجيش،
نسيم من أخريات الليالى
فيه شمس زرقاء، فل قديم
لم يزل فى دمى يفوح
وكنا
أنا والقاهرة الوجه والمرايا
خلعنا أشباهنا،
ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى
_____

(١) أحمد شوقى، ديوان شوقى مج١ جـ٢، مرجع سابق، ص ٢٦٢ – ٢٦٣.
(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، أشجار الأسمنت، مرجع سابق، ص٤٨.

obeikandl.com

هنا كانت قهوة عبد الله، ومتحف الفن الحديث،
وإيزفيتش، ودار الأوبرا...." (١)

ينهج أحمد عبد المعطى حجازى من خلال استخدام تكنيك التناص 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 أعمق أعماقنا"(٢).

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

يقول الشهاوى :

"وغلمانه صباح يحملون مباخر قزحية الألوان
قد هيئت:
عرشاً
وكرسياً أثيرياً....
أعدته يدا الأشواق لاثنين
ابن زيدون
وولادة
يا أهل ودى والأيام تطوينا
ومنجل الدهر يبليكم ويبلينا

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، نفسه، ص ٥٢ - ٥٣.
(٢) غاستون باشلار ، جماليات المكان: "ترجمة غالب هلسا"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت: لبنان، ط٢ ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م ص ٥٧.

حتى متى نتوارى عن حقيقتنا
صمتاً.. وفينا من الأشواق ما فينا "[1]

فى الأسطر السابقة يردد الشهاوى صدى صوت ابن زيدون فى قوله :

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا ∴ وناب عن طيب لقيانا تجافينا
بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا ∴ شوقاً إليكم ولا جفت ما فينا
يكاد حين ناجيكم ضمائرنا ∴ يقضى علينا الأسى لولا تأسينا
حالت بفقدكم أيامنا فغدت ∴ سوداً وكانت بكم بيضاً لياليناً[2]

التناص - إذن - تداخل دلالى، وتأثر شرعى بالاستشهاد تارة وبالاقتباس إما معانى أو أفكار تارة أخرى، ويضفى التناص على النص الأدبى مظهراً جمالياً يعبر من خلاله الشاعر المعاصر عن ذاتيته وتفرده إذ أن "النص القابل "للكتابة" عادة ما يكون نصاً حداثياً ليس له معنى محدد. ومدلولات مستقرة؛ لكنه متعدد ومشتت نسيج لا يستنفد أو مجرة من الدلالات، نسيج محبوك من الشفرات ونتف الشفرات.. ليس ثمة بدايات ولا نهايات ولا تتابعات لا يمكن قلبها. ولا تراتبيه " للمستويات" النصية تخبرك بما هو أكثر أو أقل دلالة وكل النصوص الأدبية منسوجة من نصوص أدبية أخرى. ليس بالمعنى التقليدى القائل بأنها تحمل رواسب "لتأثيرها" بل المعنى الأكثر جذرية، والقائل بأن كل "كلمة" أو عبارة أو شريحة هى إعادة صياغة للكتابات أخرى تسبق أو تحيط بالعمل المعين.

(١) محمد محمد الشهاوى، أقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ط١ ٢٠٠١، ص ٥٦ - ٥٧.
(٢) د. مصطفى أبو العلا، محاضرات فى تاريخ الأدب العباسى والأندلسى، مطبعة الزهراء بالمنيا: مصر ١٩٨٩، ص ٢٣٢.

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

أصبح التجديد فى نظر الشعراء المعاصرين معادلاً لقبول نتائج علم اللغة ودمجها فى ميدان النقاش اللغوى العالمى وتحقق صدق ما افترضه البحث فى توفيق شعراء مصر المعاصرين فى تأكيد رؤيتهم الفنية للتعبير عن قضاياهم من خلال اللجوء إلى التقنيات المتعددة فى تشكيل صورة النار من خلال استخدامهم للغة خاصة جداً بهم فكانوا أقدر الناس على حمل مشاعل النور والحرية والتطلع إلى مستقبل أفضل للوطن حينما تصبح "الكلمات والصور والتراكيب.. رموزاً قد تشير - لدى الشاعر - إلى مضامين أبعد ما تكون عن توقعاتنا"(٢)، ويصبح الشعر "مرآة وجدانية لا تشغل فى زاوية مهمة من زواياه بالجانب المادى من الحياة الاجتماعية إلا من حيث ما يخلفه هذا الجانب على صفحة الشعور، فالأديب ترجمان صادق لما يخطر فى نفوس الجماعة من خواطر وما يضطرب فى 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 فى نظرية الأدب، "ترجمة أحمد حسان"، مرجع سابق، ص ١٦٧.
(٢) د. أحمد بسام ساعى، حركة الشعر فى سورية من خلال أعلامة، دار المأمون للتراث دمشق: سوريا ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٧م، ص ٢٣٣.
(٣) د. جابر عصفور، المرايا المتجاورة دراسة فى نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ١٩٩٨، ص ١٥١.