الدينامية التناصية في الخطاب الشعري المعاصر لدى عبد المعطي حجازي
قراءة في تناص الشاعر مع عصره

أ. ياسين سرايعية أ. ليندة قياس

linguistique41@gmail.com

الجامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي/ الجزائر

الملخص:

يوعز هذا إلى الرغبة في فهم النص وتفسيره، وفي هذا يتَّخذ عنصر التناص موقعا أساسيا في الدراسة، لذا عُدَّ سمة أساسية لتحقيق النصّية، تضاف إلى السمات السالفة الاتّساق والانسجام والسياق، وإحدى الطرق التي تكشف عن ارتباط النص مع غيره من النصوص السابقة و المسايرة له.

يتّخذ التناص في شعر **حجازي** جملة من الأشكال والآليات تتبدّى على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، تبيّنُها أنواع التناص الداخلي والخارجي، والقوانين التي يتأسس عليها نحو الاجترار والامتصاص والحوار، والأنواع التي تشكِّله؛ الخارجي والمرحلي والذاتي،

لذا تسعى هذه الورقة البحثية إلى إماطة اللثام عن الخصائص التناصية في تناص الشاعر مع عصره ويتجلى ذلك من خلال تناص الخطاب الشعري، مع الشعر ومع القصة والخطابة والخطاب اليومي والرسم عند حجازي.

الكلمات المفتاحية : التناص ، الخطاب الشعري، الدينامية، عبد المعطي الحجازي، قراءة

Abstract

This refers to the desire to understand and interpret the text, and in this the element of intertextuality takes a fundamental position in the study, so it is considered an essential feature for achieving textuality, in addition to the previous features of consistency, harmony, and context, and one of the ways that reveals the connection of the text with other previous texts and keeping pace with it.

Intertextuality in Hijazi's poetry takes on a number of forms and mechanisms that appear at the level of form and at the level of content, demonstrated by the types of internal and external intertextuality, and the laws upon which it is based, such as rumination, absorption, and dialogue, and the types that constitute it; External, temporary and internal,

Keywords: (intertextuality, poetic discourse, dynamism, Abdel-Moati Al-Hijazi, reading)

1- مع الشعر

يستحضر الشاعر مثلما سلف القول أساطير النماء والخصب والبعث، وتظهر أسطورة تموز الذي بعثته عشتار في قصيدة "**بغداد والموت**"[1] من ديوانه "مدينة بلا قلب":

يَا ... يَا صَلاَحْ
باسْمِ جَدِيدٍ عُدْتَ يَا شَعْبَ العِرَاقْ
يَا أَيُّهَا الطِفْلُ القَتِيلُ، قَدْ بُعِثْتَ مِنْ جَدِيدْ
يا أَهْلَ بَغْدادَ أَخْرِجُوا ... اليَوْمَ عِيدْ
عَدُوُكُمْ ظلٌّ عَلَى بَابِ الدِفَاعْ
ظلٌّ بِلاَ مَلاَمِح، بِلاَ ذِرَاعْ
ظلٌّ تَعَافُهُ الطُيُورُ، فَأَدْفِنُوهْ !

تستحضر هذه الصورة في شعرالبياتي في قصيدته "العودة من بابل":

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

بَابِل تَحْتَ قِدَمِ الزَمَانْ
تَنْتَظِرُ البَعْثَ، فَيَا عِشْتَارْ
قُومِي، اِمْلَئِي الجَرَارْ
وَبَلِّلِي شِفَاهَ هذِهِ الأَسَدِ الجَرِيحْ
.....
–تَمُوز لَنْ يَعُودَ لِلْحَيَاةْ
فآه ثمَّ آه
بَابِل تَحْتَ قُبَّةِ اللَيْلِ، بِلاَ زَادٍ وَلاَ مِيعَادْ
بِلاَ حَنُوطٍ، تَرْتَدِي عَبَاءَةَ الرَمَادْ
صِحْتُ عَلَى أَطْلاَلِهَا عِشْتَارْ.[2]

ويستحضرها السياب وفق رؤية أخرى منسجمة مع الشاعرين:

وَيَنْبُشُ التُرَابُ عَنْ إِلَهِنَا الدَفِينْ
تَمُوزَنَا الطَعِينْ،
يَأْكُلُهُ: يَمُصُّ عَيْنَيْهِ إِلى القَرَارْ،
(....)
عِشْتَارُ رَبَّةُ الشَمَالِ وَالجَنُوبْ،
** ** **
تَلْتَقِطُ مِنْهَا لَحْمَ تَمُوزَ اِذَا اِنْتَثَرْ،
تَلُمُّهُ فِي سِلَّةٍ كَأَنَّهُ الثَمَرْ.
** ** **
فإِنَّ مِنْ دِمَائِهَا سَتُخْصَبُ الحُبُوبْ
سَيَنْبُتُ الإِلَهُ، فَالشَرَائِحُ المُوَزَّعَةُ
تَجَمَّعَتْ؟ تَمَلْمَلَتْ سَيُولَدُ الضِيَاءُ [3]

وعند أدونيس في قصيدة البعث والرماد، نشيد الغربة يستحضر تموز كإله للخصب والنماء:

تموز نهر شر تغوص في قراره
السماء. تموز غصن كرمة
تخبئه الطيور في عشاشها،
تموز كإله
** ** **
اندثر الوحش وظلّ خصمه الأله
ظلّ معنا شقائقا
جداول من الزهر
وظلّ في النهر.[4]

شكّلت أسطورة **تموز** حضورا قويّا لدى الشعراء المعاصرين، فانفتحوا على الماضي (أسطورة تموز) وغيرها من الأساطير التي تمثّل البعث والنماء، و ظهرت في بلاد الرافدين بالأخص، فطائر الفينيق/العنقاء وأوزوريس الذي تبعثه إزيس ، أو أدونيس الاسم الإغريقي لـ: تموز، أو أتيس الاسم البابلي لـ تموز، أو بروميثيوس واهب الفكر والمعرفة، كلّها رموز تناصية بين الشعراء مبثوثة في أشعارهم، لإيمانهم بفكرة الانبعاث من تحت الثرى مثلما بعثت عشتار تموز وإزيس أوزوريس، ورغبة في تجاوز إخفاقاتهم... .

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

فتمظهر الرموز الأسطورية عند أكثر من شاعر، يعني لا نهائية النص، والتناص هو القانون الذي تبنى عليه النصوص، وقيل عن التناص أنه أخْذٌ وتداول للمعاني.[5]

ومن الموضوعات التي شكَّلت تناص الشاعر مع الشعراء المعاصرين أيضا، ثنائية القرية/ المدينة، وعلاقتهما بالعالم الطوباوي، في شعر **حجازي** تظهر هذه الاشكالية بالأخص في ديوانه الأول، عندما لا مسته تلك الرعشة الرومانسية، وجعلته أكثر حنين إلى الريف، فاتَّخذ من قصيدة " لمن تغني ؟! "[6] يا أيها الإنسان في الريف البعيد مركز ثقل قصيدته الشعرية ونقرأ:

يَا أَيُّهَا الإنْسَانُ فِي الرِيفِ البَعِيدْ !
يا مَنْ تعاشرُ أنفساً بَكْمَاءَ لا تَنْطِقْ
يا مَنْ يَصُمُ السَمْعَ عَنْ لَكَامتنا
اذْعُوكَ أنْ تَمْشِي عَلَى كَلِمَاتِنَا بِالعَيْنِ، لَوْ صَادَفْتَهَا
تَقْرَأُ الشَوْقَ المِلْحَ عَلَى القَرَحْ
شَوْقاً إِلَى الفَرَحِ يَدُومْ
فَرِحٌ يَشِيعُ بِدَاخِلِ الأَعْمَاقِ، يَضْحَكُ فِي الضُلُوعْ
كَيْ تَنْبُتُ الأَزْهَارُ فِي نَفْسِ الجَمِيعْ
كَيْ لاَ يُحِبُّ المَوْتُ إِنْسَاناً عَلَى هَذَا الوُجُودْ
****
إِنّي أُحِبُكَ أَيُّهَا الإنْسَانُ فِي الرِيفِ البَعِيدْ !
وإِلَيْكَ جِئْتُ وَفِي فَمِي هَذَا النَشِيدْ

وفي قسوة المدينة والحنين إلى كل رموز الريف/القرية، يطُلُ علينا أمل دنقل بهذا المقطع في قصيدة " **مقتلالقمر** ":[7]

حطَّ المساءُ
و أطلَّ منْ فوقِ القمرْ
متألقَ البسمَاتِ، مَاسيَّ النَظَرْ
يَا إِخْوَتِي، هَذَا أَبُوكُمْ مَا يَزَالُ هُنَا
فَمَنْ هُوَ ذلك المُلْقَى على أرضِ المَدِينَةْ ؟
قالوا :غريب
ظنَّهُ النَاسُ القَمَرْ
قَتَلُوهُ، ثُمَّ بَكُوا عَلَيْهْ
وَ رَدَّدُوا " قُتِلَ القَمَرْ "
لكن أَبُونَا لا يَمُوتْ
أبدا أبونا لا يموتْ

وتحضر القرية عند البياتي في صورة عواء الذئب في المساء، وتغريد الطيور في الصباح ...:

كُلَّمَا عُدْتَ مِنَ المَنْفَى التَقَتْ عَيْنَاكَ بِالجُرْحِ القَدِيمْ
قُبَّه اللَّيلِ البَهِيمْ
وطَوَاحِينَ الهَوَاءْ
تَمْلأُ اللَّيْلَ البَهِيمْ
صَيْحَةُ الدِيكِ وَنِيرانُ القَبِيلَةْ.[8]

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

فالشعراء يريدون خلق توازن يصنعون منه كيانهم الذي بدَّدته قسوة المدينة، فيرتد إلى الريف بكل ما فيه من آثار طفولية بريئة، وكائنات ألفها الشاعر ليخلق منها العالم الحلم.

ويشتدُّ الصراع في نفسية الشاعر العراقي بدر شاكر السياب بين المـــــدينة/بغداد، والقرية جيكور التي تمثل بالرماد والاحتراق والاخضرار رمزا للبعث الجديد كل غروب وبزوغ الشمس، لأجل ذلك ظلَّت متغلغلةً في نفسية الشاعر:

وتَلْتَفُّ حَوْلِي دُرُوبُ المَدِينَةْ:
حِبَالاً مِنَ الطِينِ يَمْضَغْنَ قَلْبِي
ويُعْطِينَ، عَنْ جَمْرَةٍ فِيهِ، طِينَةْ
حبالاً مِنَ النَارِ يجْلِدْنَ عُرِيَ الحُقُولِ الحَزِينَةْ
ويُحْرَقْنَ جِيكُورَ فِي قَاعِ رُوحِي
وَيَزْرَعْنَ فِيهَا رَمَادَ الضَغِينَةْ.
(....)
وَجِيكُورُ خَضْرَاءْ
مَسَّ الأَصِيلُ
ذُرَى النَخِيلِ فِيهَا
بِشَمْسٍ حَزِينَةْ.[9]

هذا نموذج واحد حول ثنائية القرية/المدينة التي شكَّلَتْ صدمة الشعراء في العصر المعاصر، وصارت المدينة غربة الشاعر في حياته مثلما كان الحال مع الشعـــراء الرومانسيين، فاتَّخذوا من القرية ورموزها؛ من لباس ومكوِّنات الطبيعة المرتبطة بالأقاصيص الأسطورية المتناثرة في الريف البعيد، وآلاتها، وأدواتها، رموزا لخلق عالم طوباوي، يحقِّق به الشاعر التوازن.

لذا يلاحظ أن الشاعر **حجازي** لا ينأى عن الموضوعات التي يشترك معه فيها الشعراء الذين عاصروه، لأنّهم جيل عاش القصوة، فيقفز نصّه على غيره أو عبـــر غيره، فيتعانق مع نصوص سابقة أو متزاحمة معه، فتتداخل فيه، وتتناص معه.[10]

2- مع القصة

يقال إن التناص جاء لخلخلة المركزية، وانعكس ذلك على النصوص فصار ممكنا الحديث عن هوية النص وأصالته، وعدم شرعية أبوته، والابتعاد عن مركزيته، وإفساح المجال للتأويلات لتتكشف نصّانيته، وظهرت نظريات تحدِّد مفاهيم التناص وقوانينه وأشكاله، وانعكست تداعياتها على ضرورة توسيع مفهومه باختراع مصطلحات تنسجم مع الخلفيـــات المعرفية. ويقترح **محمد مفتاح** مصطلح **النصنصة** التي تعني توسيع المفهوم التناصي ليجعلها منفذا نستطيع أن نقرأ به تناص الخطاب الشعري مع الخطاب النثري بلغتيه العادية والمجازية، وبينه وبين النصوص الموازية (رسومات، علاقات، تشكيلات،...)، إنّه تهجين الأصيل، والأصل في الأصالة أن يهجَّن،[11] فالنص كما تلاحظ كريستيفا فسيفساء من نصوص أخرى، منها القصة وغيرها من الفنون الأخرى.

و البحث عن تناص الخطاب الشعري مع فن القصة، مرهون بتوفر مجموعة من العناصر في الخطاب الشعري هي: الزمان، والمكان، والحدث، والشخصيات، فإذا كان الزمان يتشكل عن طريقه السرد، فالمكان يتشكل عن طريق الوصف،[12] وهما مكوِّنان يضاف إليهما المكوِّنان الآخران لتحقيق إمكانية القصة عبر خطابها، وتتّضح هذه المكوِّنات في نموذج من ديوان "مدينة بلا قلب" في قصيدة " **القديسة** ":[13]

لم تَتَحَسَّسْ صَدْرَهَا
حِينَ اغْتَنَى، وَصَارَ رُمَّانَا
وَلَمْ تُكلِّمْ فِي أُمُورِ الحُبِّ إِنْسَانَا
فَقَد قَضَتْ عُمْرَهَا
حَامِلَةً رِسَالَةً مِنْ التلالْ

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

إلَى مَخَابِئُ الرِجَالِ فِي المَدِينَهْ
قِدِّيسَتِي اسْمُهَا جَمِيلَهْ !
***
وانْطَلَقَتْ رَصَاصَةٌ،
لَكِنَّهَا مَضَتْ تَسِيرْ
رِسَالَةٌ فِي يَدِها، وَكَلِمَةٌ فِي فَمِهَا
مِنْ هَهُنَا !
رَصَاصَةٌ ثَانِيَةٌ تَمَدَدَتْ فِي عَظْمِهَا
وَ ثَالِثَةٌ !
قِدِّيسَتِي تَغَسَّلَتْ فِي دَمِّهَا
قِدِّيسَتِي ! صَلَّتْ لِأَجْلِهَا مَدَائِنْ
دقَّت نواقيسٌ، وكبَّرت مآذنُ
طارتْ طُيُورٌ فِي النَوَاحِي بِاسْمِهَا !

يؤطِّرُ زمان القصيدة الشعرية بزمان الشخصية المحورية/القدِّيسَة، **جميلـــــــةبوحيرد**، رمز زمن الثورة الجزائرية. ويؤكِّد ذلك ارتداد الأفعال إلى الماضي، و الاسترجاع للزمانالذي جاء مسايرا مرادفا للارتداد الذي يتمظهر في استحضار الرموز الأسطورية.

ويرتبط هذا الزمان بالمكان الذي يمثِّل الانتقال من التلال/القرية إلى مخابئ الجنود/المدينة، وكُلاً من مُكَوِّنَيْ الزمان وفضاء المكان تحدِّدها الأحداث التي تشكل مركزيتها الذات الفاعلة/جميلة، والفواعل؛ الجنود، أم سيف، أمّها، أمّه التي تؤدي معها دورا مهما في حبك عناصر القصة، لأنَّها تبدأ بالتمهيد، ثم تتشابك الأحداث إلى أن تبلغ الذروة، أي حتى لحظة تمدّد الرصاصة في عظام جميلة.

وبانتهاء الأحداث تتشكّل صورة أخرى خاصة بالراوي/الشاعر الذي يثني عليها وينعتها بالقديسة/رمز الفداء والتضحية، ويجعل منها طائرا كالفينيق الذي يحترق فتُخْلَقُ طيور أخرى تُخَلِّد اسمه، كذلك تطير طيور جميلة وتنوح باسمها، والاتجاه نحو السماء هو رمز الجنة وبالتالي الخلود.

يكشف هذا أنَّ النصَ يتجاوز مبدأ النظام الشعري إلى مبدأ التركيب في النظام الشعري، أو نصنصة النص/أي أنَّه مركب، فالقارئ لهذه المقطوعة لا محالة أنّه سيتعامل معها وكأنَّها قصة قصيرة، تحضر فيها كل عناصرها التقنية والفنية التي تتأسس عليها ، وهذه التقنية في الحقيقة هي مزية الخطاب الشعري عند **حجازي**، وبعض الشعراء المعاصرين يوظِّفونها لغرض جمالي وإيديولوجي محض، فالشاعر خلق معادلا موضوعيا مع جميلة، وربط الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل /الحلم، أي ربط الحياة النمطية بالموت، بل وضرورة الموت على شاكلة جميلة لأجل التجدُّد والانبعاث لازمة من اللوازم.

إنَّه لا يريد أن يختزل صورة جميلة في رؤية شعرية مختزلة في أطر فجة وقوالب هشة، تحضر صورتها في المناسبات الرسمية والمؤسسات التعليمية لكسب الشرعية، وإنَّما يريد لفكرة جميلة/القديسة أن تظلّ- كما يذكر **روبنسونكروزو** في حديثه عن الفكر- بصورة مستمرة مراجعة للبداهات بعتاد الخلخلة والتمحيص، ونقد حثيث للمسلمات بأداة الإزاحة والتقليب.[14]

ويحضر التناص مع القصة في نموذج آخر يحكي فيه قتل لوممبا:

لا تَسْأَلُوا: مَن قَاتِلُ المَسِيح ؟ إنِّي أَعْتَرِفُ
أنا الذِي قَتَلْتُهُ هَذَا الصَبَاحْ !
حينَ أَتَانِي فِي الصَبَاحِ، طَائِراً بِلاَ جَنَاحْ
مغلَّلَ اليَدَيْنِ فِي صَدْرِ الصُحُفْ
قَتَلْتُهُ، طَوَيْتُ وَجْهَهُ، وَسِرْتُ أَرْتَجِفْ ![15]

تتمحور هذه القصة القصيرة حول ثلاث شخصيات (القاتل، المسيح/لوممبا، السائلون) وتنمو أحداثها في تتابع منطقي، تحكمه بداية ونهاية، تحمل رؤية، وصيغة، وزمن، بالمفهوم السردي، والارتباط المنطقي للأحداث هو الذي يحكم المنطق السردي للنص الذي

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

يحدّده عبد الله إبراهيم بأنه سمة جوهرية في الأدب، ويصفها **كلود بريمون**(**C. Brémand**) بأنها تَجَمُّعٌ لعدد من المتتاليات التي تتراكب، وتتعقَّد، وتتقاطع، وتتشابك، على طريقة الألياف العضلية.[16]

فتناص جنس القصة مع جنس الشعر هو الذي يمنح للنص أدبيته، فداخل الغرض الواحد تحضر منوّعات أدبية لا تحصى، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا سواء كانت حقيقية أو تخييلية،[17] وساعد أيضا على التناص الانحراف **(Ecart)**، ولكنّه ليس ذلك المتمثل في الخروج عن المألوف بالتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، ... بل باستنطاق أجناس أخرى داخل جنس الشعر، لينقل القارئ بهذا الخرق وهذا التحضير الكيميائي من القراءة الترفيهية، إلى القراءة التحريضية، **وحجازي** نفسه كان ينظر إلى أن الشعر موجود في كل الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا لا ينفي وجوده بل هو موجود فيها وبها.[18]

3- مع الخطابة

في التناص مع فن الخطابة تظهر النصنصة بنقل الملفوظ من الحالة الشفاهية إلى الحالة الكتابية، وبالتالي يصير النص المكتوب مَوْضِعَ إحالة إلى نصوص أخرى من أجناس عِدَة متداخلة معه، وتصطلح كريستيفا على هذا التداخل بمصطلح " الإيديولوجيم ".[19]

ويظهر التناص مع فن الخطابة في استخدام أسلوب النداء الذي يفيد التنبيه في قوله:

يا فَارِسَ الشَمَالْ !
يا قَلْبَ سُورِيَّهْ
أنتَ الذِي بَقَيْتَ فِي المَجَالْ
فَاسْبَحْ عَلَيْهِ إنَّهُ اتَّسعْ
امْلأْ مَكَانَ مِنْ وَقْع
واسبحْ عَلَى كُلِّ الجِهَاتْ
إنَّ العُروبةَ أَنْتَقَتْكَ، عَمَّدَتْكَ فَارِساً لَهَا
فَاحْرِسْ شُطُوطَهَا الطِوالْ
مِنْ غَزْوَةِ الرِيحِ البِدَائِيَةْ ![20]

يبدأ الخطاب بأسلوب النداء (يا)، الذي يوظَّف لغرض جذب الانتباه، ويحضر كثيرا في فن الخطابة، لذا استأنس به الشاعر ليحقّق به فعل كسب المتلقي (فارس سورية) مهما كان هذا المتلقي حاضرا أو غائبا، ويمتزج أسلوب النداء بأسلوب الأم الذي يسمح للشاعر بإيصال أفكاره المتمثلة في طلب النهضة للأمة العربية التي لا تكون إلاَّ بتعميد فارس سورية، ليستحضر هنا صورة المسيح الذي كان صَلبه رمزا للفداء ولخلود رسالته، بمعنى أن الأمة العربية لا تحيا إلا باستشهاد فارس سورية، أي أن انبعاث حياة الكرامة لا تكون إلاَّ بالتضحية .

فتظهر استراتيجية الشاعر في انتهاج أسلوب النصنصة في تناص الخطاب الشعري مع فن الخطابة لتحقيق الغاية.

ومن النماذج التي يحضر فيها هذا الشكل من التناص، ما ورد في دعوة للفقراء المهمشين للا حتماء بجمال عبد الناصر:

يا أيُّها الفُقَرَاء !
يا أبناءَهُ المُنْتَظَرِينَ مَجِيئَهُ .. هُو ذَا يَأتِي !
خَلَعَ الإمَارَةَ ! وَارْتَدَى البَيْضَاءَ وَالخَضْرَاءَ !
وَافْتَرَشَ الرِمَالْ
هُو ذَا آتِي !
ليمرَّ مرَّتَهُ الأَخِيرَةَ فِي المَدِينَةْ،
ثم يَأْوِي مِثْلَكُمْ فِي كَهْفِهَا السِرِّي يَسْتَحِيي لُظَاهَا
يَسْتَنْهِضُ المَوْتَى، وَيَجْمَعَكُمْ وَيَصْعَدُ ذَاتَ يَوْمٍ مِثْلَ
هَذَا اليَوْمِ،

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

يُعْطِيكُمْ مَنَازِلَهَا، وَيَمْنَحَكُمْ قُرَاهَا[21]

يستخدم الشاعر المعجم العاطفي لاستمالة المتلقي، واقتسام وجهات النظر، وتوحي العبارات التي استخدمها على انفعاله وصدق أطروحاته، و بتحريك أحاسيسه تظهر استراتيجيته المغرقة في الذاتية التي يتسلل منها ولاءه الكبير لعبد الناصر، والدفاع عن قضيته، ويبرّر هذا الولاء المنطلقات الحجاجية التي انطلق منها ظاهريا؛ نداء الفقراء، و مزايا عبد الناصر، وهي منطلقات تربط استدلاليا بين الشاعر وموضوع الشعر.

فالشاعر انتقل من الأسلوب الذي يحضر كثيرا في الخطب (الأسلوب الشفاهي) المتمثل في نداء الفقراء، إلى الأسلوب الشعري الخاص بالشاعر في تمجيده لخصال عبد الناصر وعلاقته بالفقراء، وهذا الانحراف هوذاك الذي تسمّيه كريستيفا بـ"النفير الإيديولوجيمي" وتتضح هنا علاقة النص الشعري بفن الخطابة، لأن صاحبه يبتعد عن المواجهة ويتبنى الانجذاب نحو تبني منظور بيئته، وكأنه يتحدث مع ذاته، بمعنى أنه يقدّم الوجه الآخر للرؤيا بوصفه صوتا وصدى، أو ما يطلق عليه بيرلمان **(C.Perelman)** في كتابه امبراطورية البلاغة بـ" التشاور الذاتي ".[22]

التناص مع فن الخطابة غلب عليه في كل الدواوين استخدام أسلوب النداء، ولم يستأثربهذا التناص فحسب بل ناصص أغراضا أخرى منها:

4- مع الخطاب اليومي

إنَّ استحضار الأجناس الأخرى في الخطاب الشعري عند حجازي، ووجود هذه النقول المبعثرة من الحقول الأخرى شكَّلت جيولوجية النص، وتصير فّناً لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه كما يرى التوسير **(L. Altusser)**،[23] وتحديد علاقته مع النصوص التي حقَّقت نصنصته، و سُكِبَتْ في حوضه، ولم تهلهل نسيجه، بل أرست وظائف جمالية.

إن احتواء النص الشعري على نماذج معرفية، كالخطاب اليومي (اشارات، رسائل مذكّرات...) يسمح له كمبدع أن يجعل نصَّه مركزيا، ينأى عن الموضوعية المتلقية والسببية الصلبة، والقوالب الاختزالية، والإيمان بالعقل التوليدي، والرؤى الاجتهادية، والاشتغال على البوتقة الإنسانية، التي يحقّق فيها الإنسان إنسانيته.

ففي موضوع الموت يحدثّنا في هذه الوصلة بشكل تراتبي وتسلسليو تواتريللأحداث:

حَمِلْتُ رَقْم هَاتِفِي،
واسْمِي، وَعِنْوَانِي
حَتَى إِذَا سَقَطْتُ فَجْأَةً تَعَرَّفْتُمْ عَلَيَّ
وَجَاءَ إِخْوَانِي !

****

تَصَوَّرُوا لَوْ أَنَّكُمْ لَمْ تَحْضرُوا..
ماذا يَكُونُ
أَظَلُّ فِي ثَلاَجَةِ المَوْتِ طِوَالَ لَيْلَتَيْنِ
يَهْتَزُّ سِلْكُ الهَاتِفِ البَارِدِ فِي اللَّيْلِ وَيَبْدَأُ الرَنِينْ
بِلاَ جَوَابٍ .. مَرَّةً .. وَمَرَتَيْنْ !.[24]

تقترب لغة الشاعر في هذه الوصلة الشعرية من لغة الاستعمال اليومي، وهذا الشكل من التعبير راهَنَ عليه كثير من شعراء الحداثة، أولئك الذين طغت على نصوصهم عملية المزج على المستوى الاختياري والتأليفي في آن، ولعلَّها أصدق لغة يعبّر بها **حجازي** عن مأساة المدينة، بالمصاهرة بين ما هو يومي وما هو شعري، لأن الإنسان في الريف البعيد يحتاج للغة متداولة تجنح قدر ما أمكن عن كل طغيان ميتافيزيقي، خارج ما يمكن أن يقوله التعبير.

لكن هذه اللغة تختلف عن اللغة اليومية التي يتحدث عنها كوهين، و تقتضي حضور الباث والمتلقي في الحين ذاته، حتى يتحقَّق التواصل المباشر، بينما يوظِّف الشاعر هنا اللغة المتداولة للتعبير عن الذات، وعن صراعه مع مأساة المدينة أين تفتقد إنسانية الإنسان التي طالما حلم بها، وتتبخَّر مع تبخُّر مشروع القومية العربية، فهو في حاجة إلى لغة يوقظ بها الهمم ويحرك بها المشاعر،

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

وترقى لتمجيد الروح الإنسانية، وتتفوق على وحْدَتَيْ الزمـــــان والمكان، وكأن بهذه اللغة الشعرية هي سمة ذلك التصور الذي عرضه جون كوهين في تفريقه بين لغة اليومي ولغة الشعر، إنّ هذه الأخيرة حسبها حاجة الناس إليها، فتجعلهم يتنسَّمون أريجها وهم محاطون بها.[25]

تُبْنَي نصنصة النصوص على الخلفية المعرفية للقارئ، التي تحدِّدُها الأطر والمدوَّنات، واكتشاف النصوص بخصائصها النوعية والنمذجية وتأطيرها في شكل مجموعات مِعْوَلُهَا هو التناص،[26] وتناص الخطاب الشعري مع ماهو يومي يتجلَّى في مواقف ومشاهد متعدّدة، مثلما يبدو في نسيجه الشعري على خلفية المَحْكَمَة التي شكَّلها الفيلسوف **برتراند راسل** لمحاكمة **جونسن** مجرم حرب، وقرَّر مئتان من الفيتناميين حضورها شهوداو يبرز هذا في قصيدة "الشهود" من ديوانه مرثية "للعمر الجميل":

نَحْنُ الشُّهُودْ
نُقْسِمُ بِالله العَظِيمِ أَنْ نَقُولَ الحَقَ
وَكَيْفَ يَكْذَبُ الرِجَالُ المَيّتُونْ
القَادِمُونَ مِنْ أَقَاصِي الشَرْق
لِيَمْثُلُوا بَيْنَ أَيْدِيكِمْ سَاعَةً،
وَيَرْجِعُوا إِلَى اللُّحُودْ !
** ** **
كُنَّا قُبَيْلَ أَنْ نَمُوتَ كُنَّا
مُزَارِعِينَ، أَوْرَعَاهْ
بحَارَةٌ، أَوْ رُبَّمَا رِجَالُ دِينْ
أَوْ خَدَمًا نَجُوسُ دَاخِلَ البُيُوتْ.[27]
** ** **

يرتقي الشاعر بهذه الوصلة الشعرية إلى تأكيد النزعة الإنسانية، وفُقِدَت أوغُيِّبَتْ عند الكثير من المبدعين والمفكرين، بل عند الظَلَمَةِ والطغاة وصُنَّاع القرار، وبسيادة الاستبداد وظهور النزعة المعارضة لإنسانية الإنسان، فإنَّها لا توقف السيل العرم للشاعر، بل تخلق لديه انفراجات جديدة للفكر كما يسميها **(مارتن هيدجر)**.[28]

وتكمن هذه الانفراجات عند الشاعر، في نصنصة جنسه الشعري مع أبجديات المحاكمة، وكلام الشهود في الوقوف أمام العدالة، وهذه إشكالية متداولة في كل زمـــان ومكان، ولكنها شهادة يلتبس فيها الحق بالباطل، والموت بالحياة، والدفن بالبعث، وهذا النوع من المزج بين ما هو أدبي وما هو يومي –كما ذكر **محمد جمال باروت**– هو الذي أنزل الشعرية العربية من أعلى الصارية الى الحياة اليومية.[29]

وعلى هذا المنوال يسلك الشاعر صراطه، في استئناسه بالموت كتيمة محقّقة لعملية البعث، فمثلما تتحقق في التناص الأسطوري، والديني، والشعري، تتحقق أيضا مع المحاكمة التي شكَّلها أشهاد الأموات، الذين يشهدون على أنفسهم قبل الموت، لأن الحق والإنصاف الحقيقي يؤخذ بعد الموت، مثلما تستردُّ الشاة الجلحاء من الشاة القرناء حقَّها.

إن التناص مع ماهو يومي، و استحضار اللغة التي تحاكي الواقع ليس معناه التماهي معها، بل الأمر يتعلق بإعادة نثر العالَمْ، وجعلها – اللغة – شاهدة على مسارنا، وهو مسلك كشف من خلاله **فتغنشتاين (H.Wittgenstein)** عن حقيقة اللغة التي تحدّد تارخيتنا، وتهيمن تحت نمط الأمور العادية، بحيث لا يمكن لأي خطاب الخروج عنها، ومراقبتها أو التدليل عنها.[30]

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

5- مع المسرح

يضم الخطاب الشعري عند **حجازي** كثيرا من القصائد ذات الطابع البطولي والملحمي، التي يمكن أن نعُدَّها نصا مسرحيا، وبإمكانها أن تُحَوَلَ إلى أفلام سينمائيـــة شاعرية، وبمقدورها أن تقدِّم لوحات تشكيلية رائعة، و سَأستثمرُ هنا ما قدمه المخرج هناء عبد الفتاح وتجربته القصيرة في ترجمة النص الشعري إلى فعل مسرحي.

وفي اختياره لنص قصيدة " مذبحة القلعة "[31] من ديوان " مدينة بلا قلب " لحجازي اعتبرها لحظة من اللحظات التاريخية التي اختارها الشاعر ليشحنها في شخصية الفارس " أمين بك " الذي قفز من أعلى القلعة هربا من مذبحة الأتراك الأرناؤوط للمماليك.

إنَّ المزج بين الفنَّيين راهن عليه كثير من شعراء الحداثة بالأخص عندما يحضر الحوار بين الشخصيات، ونلاحظه بالأخص لحظة الارتداد إلى الشخصيات التاريخية أوالبطولية أوالدرامية، بحيث تؤدِّي الدور من البداية إلى النهاية دون كلل ولا خوف رغم الصعوبات والمشاق، لأن الغاية هي دفع المشاهد إلى الانخراط معها في مأساتها وملهاتها، وتدفعه إلى التأمُّل و التفكير.

ففي سينوغرافية القصيدة/العمل المسرحي، يبدأ الشاعر برسم صورة تعين المتلقي على تصور العالم الذي تجري فيه الأحداث، وساعده على خلق هذه الفنيه التمهيد الذي ينوب عن حضور الجوقة:

الدُجَى يَحْضَنُ أَسْوَارَ المَدِينَهْ وَسَحَابَاتٌ رَزِينَهْ خَرَقَتْهَا مِئْذَنَهْ... وَرِيَاحٌ وَاهِنَهْ وَرَذَاذٌ، وَبَقَايَا مِنْ شِتَاءْ	الجوقة/البداية
وَرِيَاحٌ وَاهِنَهْ	
تَتَلَوَى فِي تَجَاوِيفِ الحَوَارِي حَيْثُ مَا زَالَ المُنَادَى، يَتَلَوَّى فِي الحَوَارِي، رَاجِفاً.. فِي الصَّمْتِ "يَا أَهْلَ المَدِينَة" في البكورْ حَيْثُ مَازَالَتْ رُسُومٌ فَاطِمِيَّهْ..	السياق
وَطُلولٌ شَرْكَسِيَّهْ	
ودَمَنْ.. ضَيَّعَتْ أَنْسَابَهَا أَيْدِي الزَمَنْ وَعَفَنْ وبيوتٌ، وصخورٌ ،وترابٌ نَامَ فِيهَا الجُوعُ واستَرْخَى الذُبَابْ	المشهد/قصر المملوك " أمين بك "

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

ذروة الصراع

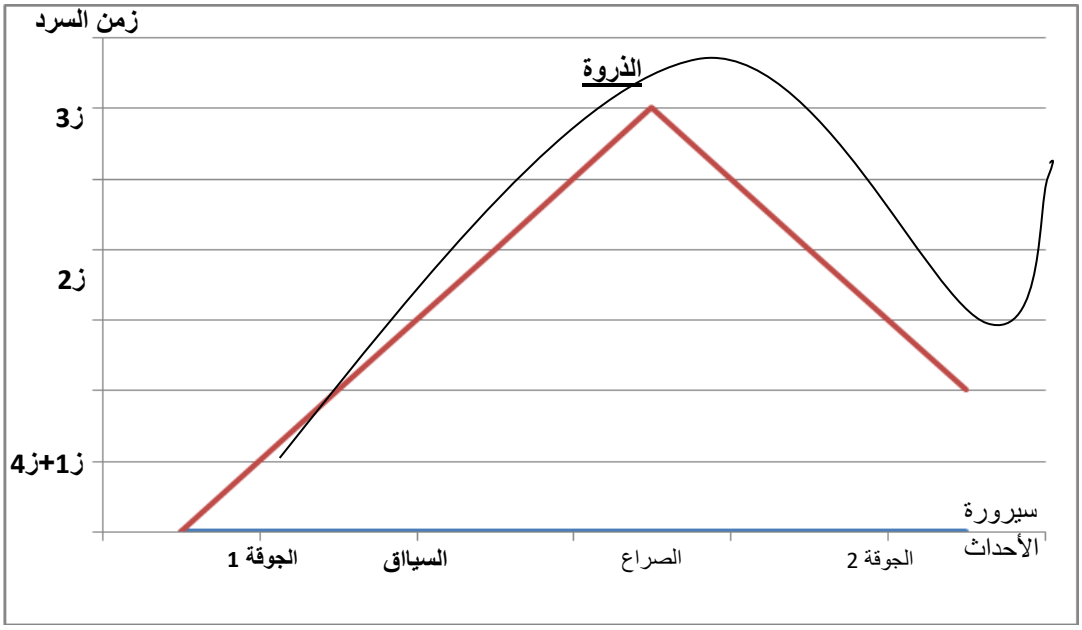
وإذا صَوْتُ الجُمُوعِ
صَادَرَ مِنْ خَلْفِ بَابٍ .. مِنْ هُنَاكْ
"اطْلِقُوا !
قَالَهَا قَائِدُ جُنْدِ الأَرْنَاؤُوطْ
وَالنَارُ تَهْوِي كَالخُيُوطِ
كالمَطَرْ
زَغْرَدَاتٍ مُسْتَرِيبَهْ
تَتَرَدَّى بَيْنَ أَسْوَارٍ وَأَبْرَاجٍ رَهِيبَةْ
آه يَا نَذْل لَقَدْ خُنْتَ ..." وَيَهْوِي كَالحَجَرْ

الجوقة / النهاية

وَمَضَوا كَالدَافِنِينَ
ثُمَ سَمْتَدُ السُكُونْ
وَحِصَانٌ يَهْبِطُ القَلْعَةَ وَحْدَهُ
مُطْرِقاً يَمْضَغُ فِي صَوْتِ حَزِينْ

اللافت هنا هو أن تعدّد صور الحوار في القصيدة تختلف عن الحوار المتعوَّد عليه في المسرح العربي، فهنا يشكل جزءا من منمنمات، وفسيفساء خلق الصورة بكاملها، فتغدو متعاضدة معها، لا تنفصل عن نسيجها، فالشخوص لا يتعايشون في أحداثه، بقدر ما يتفهَّمونه ويعلِّقون على الأحداث بشكل " بريختي".[32]

ويبيّن هذا المنحنى عملية تواتر الأحداث في عملية استرجاعها، واستباقها، والأزمنة السردية المصاحبة لها في نموذج قصيدة "مذبحة القلعة":



DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

ز = زمن السرد

تمثّل الذروة لحظة الانتصار التي يُغتال فيها البطل ليحيا ويبعث رمزا للفداء ويتجلّى المرمى الذي يؤدي بالمتلقي الذي يخاطَب بخِطاب غير متعوّد عليه، فيتحوّل الغريب أليفا عنده، وهنا يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري.

وتمثّل أيضا بيانيا أطوار القصيدة المسرحية، انطلاقا من الأحداث وسيرورتها في استرجاعها واستباقها، وزمن السرد الذي يقدّم به الشاعر مسرحيته الشعرية.

وفي قصيدة " مرثية لاعب سيرك "[33] من ديوان "مرثية للعمر الجميل" يمزج الحياة بالموت، ويجعلها رهينة بها، فيتحول لاعب السيرك عنده إلى بطل أرسطي يثير الشفقة لدى المتفرج، وبداية الموت عنده تشبه الموت عند الرومان عندما يلقى المصارع حتفه في منازلة غير متكافئة أبطالها العبيد، وتنتهي بإيذان الاغتيال بعد الانتصار، فالحال سيان هنا مع لاعب السيرك الذي يضحّي بحياته من أجل خلق المتعة عند المشاهدين الذين يتعطّشون للموت، وإذا انتصر انتصروا معه، أما إذا انهزم فلا يكلّف إلا نفسه، فيكون من الهالكين. ويكرّس إبراز فلسفة الموت وعلاقتها بالانتصار عند الإنسان، في المقطع الآتي:

في العالَمَ المملوءِ أخطاءَ
مُطالبٌ وحدكَ ألاَّ تخطِئا
لأنَّ جسْمَكَ النَحِيلْ
لوْ مَرَّةً أَسْرَعَ أَوْ أَبْطَأَ،
هَوَى.. وَغَطَّى الأرضَ أشلاءَ !
.. ..
وانتَ تبدِي فَنَّك المُرْعِبَ آلاءً وآلاءَ
تَسْتَوْقِفُ النَاسَ أَمَامَ اللَّحْظَةِ المُدَمِّرِه
وانتَ فِي مَنَازِلِ المَوْتِ تَلِجُّ.. عَابِثاً مُجْتَرِئاً
وأنتَ تُلفُّ الحِبَالَ للحِبَالِ
تَرَكْتَ مَلْجَأً، وَمَا أَدْرَكْتَ بَعْدُ مَلْجأً
فَيحْمَدُ الرُعْبَ عَلَى الوُجُوهِ لَذَةً، وَإِشْفَاقاً وَإِصْغَاءَ
حَتَى تَعُودَ مُسْتَقِراً هَادِئاً
تَرْفَعُ كَفَّيْكَ عَلَى رَأْسِ المَلاءْ

إنّ هذين القصيدتين وغيرهما قدّمتا تناصا مع تقنيات الأعمال المسرحية والأفلام السينمائية، وتفشّت هذه الظواهر التناصية مع الأعمال المسرحية والسينمائية في فن الرواية كذلك، ولعل من رواد الشعر العربي في العصر الحديث الذين أبدو تقنية رائدة في المزج بين الفنين (الشعري والمسرحي) **أحمدشوقي، ومحمودالسيد**، وغيرهما.

6- مع الرسم

هي بعض ملامح النصنصة في الخطاب الشعري عند **حجازي**، وأخص هنا ديوان " طلل الوقت "، الذي يَطُلُّ علينا من العنوان بفن تشكيلي سينوغرافي يتمثل في ملازمة الصورة لكل نص، والغاية هي تكثيف الدلالة ومَرْكَزَتِهَا، ويرى أفرام ليسينغ(**G.E.Lessing**) وديدرو(**D.Dedrot**) أن الرسم هو أقرب الفنون إلى الأدب، من حيث طريقـــة المحاكاة، وتصوير الأشياء.[34]

واصطلح على الرسم في الثقافة العربية التزويق، وعدَّه الفارابي العلاقة بينه وبين صناعة الشعر مناسبة، فهما مختلفان في مادة الصناعة ومتّفقان في الفعل والغرض،[35] ووجدت شذرات هذه المناسبة عند عبد القاهر الجرجاني في فعل التخطيط والنقش في نفس السامعين.[36]

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

وأعلن الاسباني **بابلوبيكاسو(P.R.Pecasso)** أنّ الفنون كلُّها واحدة، تستطيع أن تُكتب بالكلمات مثلما تستطيع أن تُرْسم المشاعر في قصيدته، ويتمّ اللقاء بين الشعر والنثر في تتام " كاليغرافي"**Caligraphie** يبرِزُ التبادل المتكامل بين الفعلين (الكتابة والرسم).[37]

لذا يمكن اعتبار "ديوان طلل الوقت" اشراقا جديداوفتحا مبينا في بلورة نصنصه تمزج فيها جملة من النصوص المركَّبة، التي تتَّسِق وتترابط دلاليا، بحيث يمثِّلُ كل رسم مع القصيدة الشعرية فاعلية ثقافية مركَّبة، تعلن عن التقاطعات الإيديولوجية مع الاستيطيقية، لذا وجب أن نعدُّه نصّا موازيا للخطاب الشعري ساعد على بسط نمذجته للأجناس الأدبية المكوِّنة للمحيط النصّي، و لعلّه استفاد ممَّا قدَّمه**جينيت**، و**غابرييل بوري (Gabriel Bauret)**.[38] و يوضِّح هذا الجدول "16" الجمع بين النصوص الشعرية والرسم المصاحب لها:

	قصائد الديوان	الرسم الموازي للقصائد	الدلالة
1	الصفحة الخارجية الأولى	صورة رجل يتجه ظله نحو الخلف ووراءه أرقام	الرغبة في استعادة الحياة الماضية
2	طلل الوقت	رجل يتجه ظله نحو الأمام	استئناس الموت والرغبة في البعث/ طائر الفينيق
3	شفق على سور المدينة	رجل يستلقي على ظهره سفح الكهف، في يده شمعة وكتاب، والغربان وقَّعٌ على الجبل	من تحت الأرض تبعث الحياة/ أوزوريس
4	Dance ma cabre	رجل يتجه ظله نحو الخلف وأرقام الصورة الخلفية تحكي ثقافات	استئناس الموت، والرغبة في البعث/ أخناتون، أوزوريس
5	الساعة الخامسة مساء	صورة قلم على هيئة علقة يندمل دما	الدم يتحول إلى اخضرار← البعث (الخنزير، وتموز)
6	نحت	صورة إنسان جالس في منتهى البراءة	الميلاد الأول (الفينيق في الجنة)
7	لك الخلود	رجل يمُثِّلِ صورة لهيب الشمعة وهي تذوب أسفله	الموت لأجل الحياة/ المسيح
8	خارج الوقت	صورة رجل يتجه ظله صوب جنبه الأيسر	استنطاق الماضي لاستشراف المستقبل
9	أيام أمي	الأم جالسة تحكي لابنها الصغير الواقف أمامها تجربتها	تواصل الأجيال/التجدد
10	إرادة الحياة	إنسان مُكَبَّل يتزحلق لتحدِّي المنحدر	الاستجابة والتحدي/التجدد
11	عودة الروح	رجل يحتمي بنباتات بريئة	الرغبة في واقع أفضل
12	الطغاة	إنسان يقف على رأس جمجمة وعلى صدره صحيفة عليها كتابه	الاستبداد والثورة والاستعادة
13	سارق النار	رجل يحمل في يده إلى الأعلى قرص الشمس	سارق النار وواهب المعرفة والتفكير (بروميثيوس)
14	الصفحة الخارجية الختامية	صورة رجل وامرأة في الزي الإسلامي الحديث	الحياة الحاضرة المتشرفة للمستقبل قطباها رجل وامرأة

استئناس الموت والبعث والخصب والتجدّد

الدلالة الجامعةلفعل مناصصة الرسومات للقصائد الشعرية في ديوان "طلل الوقت"

ملحوظة: توجد الرسومات المرافقة في ملحق البحث.

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

ومن نماذج الرسومات المصاحبة للقصائد نستحضر إثنين:

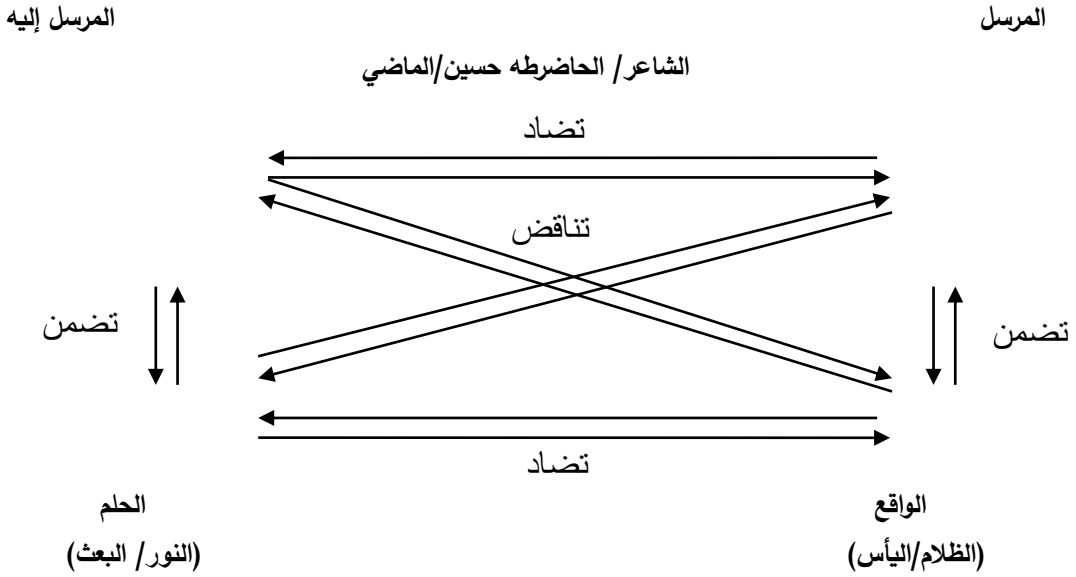
1- الرسم النموج الأول الملازم لقصيدة **طلل الوقت**[39]يحكي صورة إنسان ملتفت نحو الأمام ويرافقه ظله[40]، يتكثّف في المسافة الأقرب عند قدمية ويبدأ في التلاشي شيئا فشيئا كلّما بعدت المسافة من القدمين، وللظل حضور قوي في الثقافة الإنسانية و في القرآن الكريم ، فقد جعل الله الشمس عليه دليلا، وحضوره مرهون بحضور الشمس فلولاها ما كان هو والعكس، كذلك حال الشاعر **حجازي**، بالظل يقف على لحظات الزمن الجميل / الضائع الهارب من أمامه، الممتد نحو الماضي حتى لا يكاد يراه لأن ينتهي إلى سراب، وخداع، زمن صار طللايحكي حنين الشاعر إليه، وفي اتصالالظل بالشيءيصير يعني الوفاءوالحنين، لكنه خيال لا طعم له ولا رائحة، هو من نسيج الذكريات/ حلم الشاعر، إنّه- الظل- المساحة التي يحجبها الضوء عن الأعين، فيجسد زمنين ؛ زمن الإخفاقات (زمن الشاعر) وزمن الحلم (الذي تنتفش فيـــه حقيقة رغبة الشاعر) و يمثل أيضا الشعور بالواقعية ، وهذا يتماشى مع رؤية الشاعر لأن شعره مباشر منطلق من الواقع، وباستحضاره للظل أراد أن يعطي فكرة أولية لمشروعه تتمثل في الاستئناس بالزمن الماضي (الموت)، لتجاوز فشله (الواقع).

2- أما الرسم النموذج الثاني المصاحب لقصيدة "**سارق النار**"[41] المهداة **لطه حسين**، يحكي صورة قرص الشمس تتّجه أشعّته تجاه رجل واقف على قدم واحدة يحمل القرص فوق رأسه بيديه النحيفتين، أو هي صورة شخص يقف على رجل واحدة ويحمل قرص الشمس بكفي يديه دافعا بها إلى أعلى، لكنّي أفضل على أن أبدأ بالشمس بدل البداية بالرجل لأن الشمس هي الأصل فهي رمز التجدد والأنثى كناية عن الخصب، والعقل كناية عن العلم، لتكشف انتصار الشاعر لنهج طه حسين الذي أضاء الفكر العربي بعدما انتقل إلى فرنسا واستراقه قبسا من فكر **ديكارت** أنار به العقل العربي بعدما قضى سنوات في التيه والظلمات باحثا عن نفسه، مثل الشمعة التي تحترق لتعطي الضوء للآخرين- مثل ما تجسده الصورة- فكان جزاؤه اتّهامه بالإلحاد والكفر ، وكذلك فعل **بروميثيوس**عند الاغريق قديما حيث سرق كثيرا من المواهب (فنون العمارة، النجارة، علم الفلك) من آلهة جبال الأولمب **هيفوستوس(Hefesto)وأثينا**، لأنها تجلب السعادة للبشر عكس ما رآه قائده**زيوس (Zeus)** الذي كان يرى أن المعرفة والمهارات تجلب الشقاء للبشر.

وتعكس كذلك الشمس النور والعقل والحقيقة لذلك اتخذها الشاعر وسيلة لتجاوز محنته وغيبوبته، وممكن أن يكون هنا مازجا استحضارها بتاريخ مصر القديمة حيث ارتبطت بالإله (**آتون Aten-Aton**) الذي أعلن عنه الملك **أخناتون**، و اعتبر الشمس الإله الموحِّد الذي لاشريك له، ويُفِيدُ نور **آتون** جميع الأجناس ويمثَّل في شكل قرص شمس تنتهي بأشعتها بأيدي بشرية تمنح الرخاء، والحياة للأسرة المالكة.

استُحْضِرت هذه الرموز في الرسم لتدلّ على رغبة الشاعر في العودة إلى الزمن الحلم (الموت) الذي يـؤوِّل إلى البعث والتجدّد عبر **سارق النار** "طه حسين"الذي مثّل الحقيقة عنده، فيتجاوز بواسطته محنته وإخفاقاته، وكذا سقوط أحلام الشعوب العربية (الواقع) أمامه، كون الشاعر يؤمن بفكرة أنَّ الحياة الدنيا لعب ولهو ولا ينقلها إلى الدار الحيوان التي تمثل الحقيقية إلاَّ الموت، ويوضَّح الرسم الآتي هذه الرؤية:

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859



يستنتج من المخطط الموضِّح للدلالة الجامعة التي تحكم نصوص حجازي الشعرية أن العناصر التي تربط فعل النصنصة في مصاحبة الخطاب الشعري للرسم هو دلالة الموت والبعث، التي ترمز إلى التجدُّد والفطنة والصحو من السباة فـ(الناس موتى إذا ما ماتوا انتبهوا) ذاته الموضوع الذي يُمثِّل الترابط النصي من البداية إلى النهاية في كل الأعمال الشعرية. ويشكِّل "ديوان طلل الوقت" بداية استحضار الماضي، المتضمن في إهداءات القصائد لأولئك الذين احترقوا لإضاءة العالم من شعراء وأدباء عرب عاشوا في العصر المعاصر، واستشراف المستقبل في نهاية الديوان، وبتكثيف الصورة للدلالية يصير هذا الخطاب وفق هذا الفعل التناصي مكتملا غير مجزأ، يقرؤه كلّ حسب كينونته، ووفق ترسانته المعرفيـــــة التأويلية، فيكتسب خاصيته الدائرية التي تجعله يفلت من كل استراتيجية تحاول تَشْيِيئُه.

ساعدت النصنصة مع الرسم الشاعر على تكثيف الدلالة، والمراهنة على شحن القارئ لتفكيك النص وبعثرته، وإعادة جمعه كلّما أمكن بعثرته إلى ما لا نهاية، وكلّما أعيد جمعه بعد بعثرته حقَّقَ النص هويته وبالتالي خاصيته التي يتميز بها.

خلاصة:

بعد الكشف عن الظواهر التناصية المعاصرة للشاعر،أخلص الى النقاط الآتية:

1- ينخرط الشاعر في سياق الشعراء العرب المحدثين، الذين وَظَّفُوا الأساطير القديمة التي ظهرت بين نهري دجلة والفرات، لتجسيد الحالة النفسية، وتجسيم المزاج السيكولوجي لمشاعر الغربة واليأس والإحباط، فعادوا إلى الأساطير لخلق معادل موضوعي لتلك المشاعر اليائسة آملين في الا نبعاث والولادة الجديدتين.

2- إن حضور مختلف الأشكال الأدبية، والنصّية، واليومية، جعلت النص الشعري لدى حجازي يشكِّل جيولوجيا نصّية مختلفة، شبيهة بتلك العلاقة التي تحكم موضوع الأجنـــــاس الأدبية، والترابط بينها، مثلما يحدث تماما لنتيجة الخصب والولادة عند الشاعر عبر الارتداد للمعرفة الكونية التي تتعاضد مع رؤيته مهما كان الجنس، وكما يتبلور تماما في بلورة إطار المأساة،[42]عند الغرب مثلما يحدث في عرضها في المأساة الفرنسية من **جودل**"Jodelle" إلى **راسين** "Racine"، ثم منه إلى **فولتير**"Voltaire" فتوضع في إطار أدبي تحدِّده العلاقة بين النوع والوحدات التي تكوِّنه.

3- اجتهد في استحضار كل الرموز والآليات النصّية التي تشتمل عليها الدلالة الكلّية التي تحقِّق الترابط النصّي لدى الشاعر عبر أعماله الشعرية كاملة، وهذا ما يجعل النص محكوما -بتعبير رومان جاكبسون- بدالته الجمالية الشعرية، أي النص في حدّ ذاته، وغير محكوم بدالّته التواصلية.

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

الهوامش والإحالات

الديوان، دار العودة، بيروت، 1982، ص 187.

مختارات من ديوان "الذي يأتي ولا ياتي" العودة من بابل، السيف والقيثار من أشعار عبد الوهاب البياتي، اختارها شوقي عبد الأمير، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2000، ص99- 100.

ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة مطر، سربروس في بابل، دار العودة ، بيروت، دط، 1971، ص 483-485.

تحكي الأساطير اليونانية أن أدونيس أو تموز يقتل الصيد بواسطة خنزير بري وتنعاه أفروديت. انظر هذه الأبيات في ز. خان: ادونيس دراسة في الرفض والبعث، فصول، الأفق الأدونيسي، ع2، خريف 1997، ص 107، 108.

محمد العمري: البلاغية العربية أصولها وامتداداتها، ص 201.

الديوان، ص 113-124.

أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص 70،71.

8- عبد الوهاب البياتي: قصيدتان إلى صلاح جهين، ديوان النار والكلمات، ج1، ص 272-273.

بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، جيكور والمدينة، دار العودة، بيروت، دط، 1974، ص418.

مدحت الجيار: علم النص، ص 133.

محمد مفتاح: تعقيب على بحث "الشعر العربي الحديث .. الضرورة والاستمرار"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ج2، 10-12 ديسمبر 2005، ص 98.

أحمد الناوي بدري: خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني الروائية، الرباعية نموذجا، فصول، ع 61، ربيع وصيف 2003، ص 306.

القديسة، الأعمال الكاملة، ص 216-220.

انظر ميشال دوسارتو: ابتكار الحياة اليومية، فنون الأداء العلمي، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم ناشرون/ لبنان ، دار الأمان/ المغرب، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1، 2001، ص 9-18.

دماء لومومبا، الديوان، ص 347-348.

حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 40.

سفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات دمشق، دط، 2006، ص 15.

هذا محتوى السرد الذي قاله للشاعر حلمي سالم حول تفنيده وجود الشعر. انظر: الشعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، الكويت، ج2، ص 118.

جوليا كريستيفا، علم النص، ص 22.

سوريا والرياح، الديوان، ص 200.

الرحلة ابتدأت، الديوان، ص 493، 494.

انظر أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص 157.

محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995، ص 148.

الموت فجأة، الديوان، ص 356.

صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص 62.

انظر تمام حسان: اجتهادات لغوية، ص 380، 381.

الديوان، ص 506.

انظر عبد الرزاق بلعقزوز: تحولات الفكر الفلسفي المعاصر، أسئلة المفهوم والمعنى والتواصل، الدار العربية للعلوم ناشرون/ لبنان، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1، 2009، ص 61 وما بعدها.

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859

انظر ابراهيم الجرادي: القصيدة تبحث عن نفسها، سلسلة كتاب الجيب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع46، فبراير 2011، ص19.

انظر ميشال دوسارتو: ابتكار الحياة اليومية، فنون الأداء العملي، ص 54، 55.

الديوان، ص 149-164.

هناء عبد الفتاح: حجازي شاعرا مسرحيا، تجربة مذبحة القلعة، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، ص 487.

الديوان، ص 525-528.

محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع62، صيف خريف 2003، ص 147.

المرجع السابق، ص 148.

يقول عبدالقاهر الجرجاني: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعْمَلُ منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجلَ قد اهتدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيُّر والتدبُّر في أنفس الأصباغ و في مواقعها و مقاديرها و كيفية مزجها لها وترتيبه إيَّاها، إلى ما لم يتهدَّإليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجبَ، و صورته أغرب". انظر عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الأعجاز، ص87.

أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص 132، نقلا عن المرجع المذكور في الهامش، فرانكلين، ربروجرز، تر: مي مظهر، دار الحرية للطباعة، دار المأمون، بغداد، ط1، 1990، ص 51.

انظر نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص 92-95.

ديوان طلل الوقت، ص09.

أول من استعمل الظل في الرسم الايطالي **Masaccio**.

ديوان طلل الوقت، ص 128.

انظر رينه ويليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، ص 328، 329.

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.859