مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 239 - 253 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

النصنصة وفاعلية القراءة في الخطاب الشعري المعاصر لدى أحمد عبد المعطي حجازي

– قراءة لنماذج مختارة–

Compound Text and the Effectiveness of Reading in the Contemporary Poetic Discourse of Ahmed Abdel Muti Hejazy - A reading of Selected models

linda guias[1] / [1] **ليندة قياس**

yassine seraiaia [2] / [2] [*] **ياسين سرايعية**

جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق أهراس – الجزائر

Mohamed Cherif Musaadia University - Souk Ahras - Algeria

l.guias@univ-soukahras.dz [1] seraiaia_yassine@yahoo.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/19	تاريخ النشر : 2022/03/02

مُلخّص البحث

جاء التناص لخلخلة المركزية، وانعكس ذلك على النصوص فصار ممكنا الحديث عن هوية النص وأصالته، وعدم شرعية أبوته، والابتعاد عن مركزيته، وإفساح المجال للتأويلات لتنكشف نصّانيته، وظهرت نظريات تحدِّد مفاهيم التناص وقوانينه وأشكاله، وانعكست تداعياتها على ضرورة توسيع مفهومه باختراع مصطلحات تنسجم مع الخلفليات 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، فالنص كما تلاحظ كريستيفا فسيفساء من نصوص أخرى، منها القصة وغيرها من الفنون الأخرى.

لذا تسعى هذه المحاولة البحثية استنطاق الخطاب الشعري عند حجازي وفاعلية نصنصتها مع الخطابات الموازية (قصة، خطابة، خطاب يومي، رسومات تشكيلية)، وأثرها على ثقافة القارئ مشاركة ونقدا.

الكلمات المفتاح : تناص – نص – نصنصة – فاعلية – خطاب شعري –

Abstract :

Intertextuality came to disrupt centralization, and this was reflected in the texts, so it became possible to talk about the identity and authenticity of the text, the illegitimacy of its paternity, moving away from its centrality, and allowing interpretations to reveal its textuality. cognitive. Muhammad Miftah suggests the

[*] ياسين سرايعية: seraiaia_yassine@yahoo.fr

term **Compound text**, which means expanding the intertextual concept to make it an outlet in which we can read the intertextuality of the poetic discourse with the prose discourse in its normal and figurative languages, and between it and parallel texts (graphics, relationships, formations,...). He is a hybrid. The text, as Kristeva notes, is a mosaic of other texts, including the story and other arts.

Therefore, this research attempt seeks to investigate the poetic discourse of Hijazi and the effectiveness of its text with parallel discourses (story, oratory, daily discourse, plastic drawings), and its impact on the reader's culture, participation and criticism.

Keywords: The Intertextuality - text - Compound text - efficacy - poetic discourse

مقدمة

إن التناص تتحكم فيه آليات الانتاج والتلقي واستحضار السالـــف وتأثيث الراهن، وليس من الصدفة أن نتوقع تناصا حميدا يمسك به صاحبه ويعض عليه الأنامل، وآخر مذموما قد يطرحه صاحبه، أو يتّخذه موطنا للسخرية والتهكم، وفي كلا الوضعيتين يظل التناص لا مناص منه، ويظل يشغل حيِّزا من الذاكرة البشرية في كل الثقافات والمعارف، حتى في مجال الأدب شعره ونثره، وكان هذا علَّة ظهور دراسات لسانية وأخرى لسانية نفسية، صاغت جملة من النظريات تتحكم في عمليتي الإنتاج والفهم، وهي نظرية الإطار (Frame Theary)، ونظرية المدوَّنات (Scripts)، ونظرية الحوار (Scenarios).[1]

وتوضِّح هذه النظريات داخل المخططات في عملية الاستيراد والتصدير للمعلومات، فتتحقّق عملية المصالحة بين النص المنتَج وأنماط المعرفة التنظيمية عند المتلقي/قارئ النص، ويتم هذا انطلاقا من عمليتي الفهم والاسترجاع الذي مصدره الذاكرة.[2]

تلعب الذاكرة دوراً فعَّالاً في عملية الفهم والاسترجاع، ولكنَّها لا تستدعي كل الأحداث السالفة في شكل منتظم تراعي فيه التتابع والتراكم ،[3] وحتى عملية الاستدعاء كما نلاحظها في ديوان **طلل الوقت**لـ "**أحمد عبد المعطي حجازي**"، يراعي فيها الشاعر مقصديته والقارئ معا، ولذلك نلمس في عملية التفاعل بين معرفة العالم المختزنة والمعرفة التي يعرضها النص كالإضافات، والحذف، والتعديلات، توحي بأن هناك استيراتجيات تتحكم في التفاعل بين المعرفة التي يقدِّمُها النص والمعرفة المختزنة في الذاكرة،[4] وهذه التعديلات هي الأدوات التي تجعل نصا من النصوص مترابطا شكلا ومضمونا حسب

مقتضى الحال، يعني أن التناص هنا يوظَّف لخدمة غرض نصاني محض. وتتجلى النصصة لدى الشاعر مع:

أولا– النصنصة مع القصة

يقترح **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،[5] فالنص كما تلاحظ كريستيفا فسيفساء من نصوص أخرى، منها القصة وغيرها من الفنون الأخرى.

إن 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،[6] وهما مكوِّنان يضاف إليهما المكوِّنان الآخران لتحقيق إمكانية القصة عبر خطابها، وتتّضح هذه المكوِّنات في نموذج من ديوان "مدينة بلا قلب" في قصيدة " **القديسة** ".[7]

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

قدِّيسَتِي تَغَسَّلَتْ فِي دَمِّهَا

قِدِّيسَتِي ! صَلَّتْ لِأَجْلِهَا مَدَائِنْ

دقَّت نواقيسٌ، وكبَّرت مآذنُ

طارتْ طُيُورٌ فِي النَوَاحِي بِاسْمِهَا !

يؤطِّرُ زمان القصيدة الشعرية بزمان الشخصية المحورية/القدِّيسَة، **جميلـــــة بوحيرد**، رمز زمن الثورة الجزائرية. ويؤكِّد ذلك ارتداد الأفعال إلى الماضي، و الاسترجاع للزمان الذي 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 وكأنّها 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 **روبنسون كروزو** في حديثه عن الفكر– بصورة مستمرة مراجعة للبداهات بعتاد الخلخلة والتمحيص، ونقد حثيث للمسلمات بأداة الإزاحة والتقليب.[8]

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

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 ![9]

تتمحور هذه القصة القصيرة حول ثلاث شخصيات (القاتل، المسيح/لومبا، 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 يحدِّده 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 [10].

فتناص جنس القصة مع جنس الشعر هو الذي يمنح للنص أدبيته، فداخل الغرض الواحد تحضر منوَعات أدبية لا تحصى، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا سواء كانت حقيقية أو تخييلية،[11] 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.[12]

ثانيا– النصنصة مع فن 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 ".[13]

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 ![14]

يبدأ الخطاب بأسلوب النداء (يا)، الذي يوظَّف لغرض جذب الانتباه، ويحضر كثيرا في فن الخطابة، لذا استأنس به الشاعر ليحقِّق 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 المُنْتَظِرِينَ 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 يَسْتَحِي لُظَاهَا
يَسْتَنْهِضُ المَوْتَى، وَيَجْمَعَكُمْ وَيَصْعَدُ ذَاتَ يَوْمٍ مِثْلَ
هَذَا اليَوْمِ،
يُعْطِيكُمْ مَنَازِلَهَا، وَيَمْنَحَكُمْ قُرَاهَا [15]

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، ويبرِّر 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 تسمِّيه 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 يقدِّم الوجه الآخر للرؤيا بوصفه صوتا وصدى، أو ما يطلق عليه بيرلمان (**C.Perelman**) في كتابه امبراطورية البلاغة بـ" التشاور الذاتي ".[16]

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

ثالثا – النصنصة مع الخطاب اليومي

إنَّ استحضار الأجناس الأخرى في الخطاب الشعري عند حجازي، ووجود هذه النقول المبعثرة من الحقول الأخرى شكَّلت جيولوجية النص، وتصير فنّاً لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه كما يرى التوسير (**L. Altusser**)،[17] 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 يحقِّق 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
يهْتزُّ سِلْكُ الهَاتِفِ البَارِدِ فِي اللَّيْلِ وَيَبْدَأُ الرَنِينْ
بِلاَ جَوَابٍ .. مَرَّةً .. وَمَرَّتَيْنْ ![18]

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 يعبِّر 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 يتحقَّقَ 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، وترقى لتمجيد الروح الإنسانية، وتتفوق على وحْدَتَيْ الزمان 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.[19]

تُبْنَى نصنصة النصوص على الخلفية المعرفية للقارئ، التي تحدِّدُها الأطر والمدوَّنات، واكتشاف النصوص بخصائصها النوعية والنمذجية وتأطيرها في شكل مجموعات مِعْوَلُهَا هو التناص،[20] وتناص الخطاب الشعري مع ماهو يومي يتجلَّى في مواقف ومشاهد متعدّدة، مثلما يبدو في نسيجه الشعري على خلفية المِحْكَمَة 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 الشُهُودْ

نُقْسِمُ بِاللَه العَظِيمِ أَنْ نَقُولَ الحَقَ
وَكَيْفَ يَكْذَبُ الرِجَالُ المَيِّتُونْ
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 نَحُوسُ دَاخِلَ البُيُوتْ.[21]
** ** **

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**).[22]

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.[23]

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 العالَم، وجعلها — اللغة – شاهدة على مسارنا، وهو مسلك كشف من خلاله

فتغنشتاين (**H.Wittgenstein**) عن حقيقة اللغة التي تحدّد تاريخيتنا، وتهيمن تحت نمط الأمور العادية، بحيث لا يمكن لأي خطاب الخروج عنها، ومراقبتها أو التدليل عنها.[24]

رابعا – النصنصة مع فن المسرح

يضم الخطاب الشعري عند **حجازي** كثيرا من القصائد ذات الطابع البطولي والملحمي، التي يمكن أن نعُدَّها نصا مسرحيا، وبإمكانها أن تُحَوَل إلى أفلام سينمائية 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 "[25] 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 أو البطولية أو الدرامية، 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.

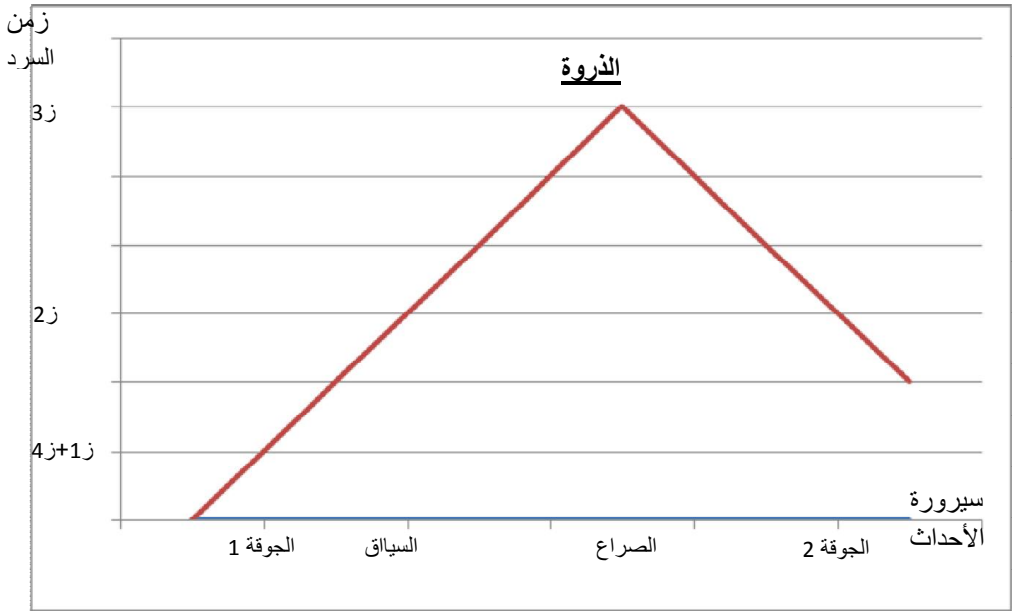
ففي سينوغرافية القصيدة/العمل المسرحي، يبدأ الشاعر برسم صورة تعين المتلقي على تصور العالم الذي تجري فيه الأحداث، وساعده على خلق هذه الفنيه التمهيد الذي ينوب عن حضور الجوقة:

الدُجَى يَحْضَنُ أَسْوَارَ المَدِينَهْ وَسَحَابَاتٌ رَزِينَهْ خَرَقَتْهَا مِئْذَنَهْ...	الجوقة/البداية
وَرِيَاحٌ وَاهِنَهْ وَرَذَاذٌ، وَبَقَايَا مِنْ شِتَاءْ وَرِيَاحٌ وَاهِنَهْ تَتَلَوَى فِي تَجَاوِيفِ الحَوَارِي حَيْثُ مَا زَالَ المُنَادَى، يَتَلَوَّى فِي الحَوَارِي، رَاجِفاً.. فِي الصَّمْتِ "يَا أَهْلَ المَدِينَة" في البكورْ	السياق

حَيْثُ مَازَالَتْ رُسُومٌ فَاطِمِيَّهْ..
وَطُلولٌ شَرْقِيَّهْ
ودَمَنْ..
ضَيَّعَتْ أَنْسَابَهَا أَيْدِي الزَمَنْ — المشهد/قصر المملوك " أمين بك "
وَعَفَنْ
وبيوتٌ، وصخورٌ، وترابٌ
نَامَ فِيهَا الجُوعُ واستَرْخَى الذُبَابْ
.....
"اطْلِقُوا !
قَالَهَا قَائِدُ جُنْدِ الأَرْنَاؤُوطْ
وَالنَارُ تَهْوِى كَالخُيُوطِ — ذروة الصراع
كالمَطَرْ
وَمَضَوا كَالدَافِنِينَ
ثُمَ سَمْتَدُ السُكُونْ — الجوقة/النهاية
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 ".[26]

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



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، فيتحوَّل 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 "[27] 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 يتعطَّشون للموت، وإذا انتصر انتصروا معه، أما إذا انهزم فلا يكلِّف إلا نفسه، فيكون من الهالكين. ويكرِّس 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 آلاءَ وآلاءَ
تَسْتَوْقِفُ النَاسَ أَمَامَ اللَّحْظَةِ المُدَمِّره
وانتَ فِي مَنَازِلِ المَوْتِ تَلِجُّ.. عَابِثاً مُجْتَرِئاً
وأنتَ تُلفُّ الحِبَالَ للحِبَالِ
تَرَكْتَ مَلْجَأً، وَمَا أَدْرَكْتَ بَعْدُ مَلْجأ
فَيحْمَدُ الرُعْبَ عَلَى الوُجُوهِ لَذَةً، وَإِشْفَاقاً وَإِصْغَاءَ
حَتَى تَعُودَ مُسْتَقِراً هَادِئاَ
تَرْفَعُ كَفَّيْكَ عَلَى رَأْسِ المَلاءْ

إنّ هذين القصيدتين وغيرهما قدَّمتا تناصا مع تقنيات الأعمال المسرحية والأفلام السينمائية، وتفشَّت 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) **أحمد شوقي، ومحمود السيد**، وغيرهما.

الخلاصة:

بعد هذه الجولة المعرفية لظاهرة النصنصة في الخطاب الشعري لأحمد عبد المعطي حجازي إلى النتائج الآتية:

1- تنفتح رؤية الشاعر عبر وسائل النصنصة على أكثر من جنس فني وبتناص نصه معها يجعل منه إعادة لقراءة تلك النصوص وامتداد وتكثيفا وتعميقا لدلالتها.

2- حضور مختلف الأشكال الأدبية، والنصِّية، واليومية، جعلت النص الشعري لدى حجازي يشكِّل جيولوجيا نصّية مختلفة، شبيهة بتلك العلاقة التي تحكم موضوع الأجنـــــاس الأدبية.

3- والترابط بين النص الشعري ومع مختلف الأغراض الأخرى يحدث تماما نتيجة الخصب والولادة عند الشاعر عبر الارتداد للمعرفة الكونية التي تتعاضد مع رؤيته مهما كان الجنس، و

4- يكشف فعل المناصصة لدى الشاعر عن بلور خطابه في إطار المأساة مثلما تتجلى 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.

5- اجتهد في استحضار كل الرموز والآليات النصّية التي تشتمل عليها الدلالة الكلّية التي أسهمت في تحقّق الترابط النصّي لدى الشاعر عبر أعماله الشعرية كاملة.

هوامش:

1- **تُقِرُّ نظرية الاطار** أن المعرفة مختزّنة في الذاكرة، **وأما نظرية المدوّنات** فتقرّ أن المعرفة مختزّنة في الذاكرة، وتنص على التداعي في عملية الفهم **وتركز نظرية الحوار** على عملية الانسجام الكلامي، **وكلّها تعير أقصى اهتمامها للخلفية المعرفية**. انظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، (1992)، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط3، ص 123-124.

2- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل الى علم النص، تطبيقات لنظريات روبرت دو بوجراند وفولفغانغ دريسلر (1999)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر)، ط2، ص 256.

3- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 124.

4- الهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل الى علم النص، تطبيقات لنظريات روبرت دوبوجراند ودريسلر، ص 261.

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

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

7- القديسة، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، (2001)، دار العودة (لبنان)، ص 216-220.

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

9- دماء لومبا، الديوان، ص 347-348.

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

11- سفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى (2006)، تر: عبود كاسوحة، منشورات دمشق (سوريا)، دط، ص 15.

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

13- جوليا كريستيفا، علم النص، (1991)، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، ص 22.

14- سوريا والرياح، الديوان، ص 200.

15- الرحلة ابتدأت، الديوان، ص 493، 494.

16- انظر أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، (2001)، المدارس، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، ص 157.

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

18- الموت فجأة، الديوان، ص 356.

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

20- انظر تمام حسان: اجتهادات لغوية، (2007)، عالم الكتب (القاهرة)، ط1، ص 380، 381.

21- الديوان، ص 506.

22- انظر عبد الرزاق بلعقروز: تحولات الفكر الفلسفي المعاصر، أسئلة المفهوم والمعنى والتواصل، (2009)، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، ص 61.

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

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

25- الديوان، ص 149-164.

26- هناء عبد الفتاح: حجازي شاعرا مسرحيا، تجربة مذبحة القلعة، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، (2006)، تقديم وتحرير حسن طلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، ص 487.

27- الديوان، ص 525-528.