عناصر المشهدية في بناء النص بين حجازي ودنقل

اعداد

د. سعيدة(MA YUAN YUAN)

أستاذة قسم اللغة العربية- جامعة المعلمين بشمال غربي الصين

تخصص اللغة العربية وآدابها

الايميل: 857220838@qq.com

المستخلص :

انفتحت الثقافات بين الأمم والشعوب وخصوصا في مجال الفنون مع تطور وسائل التواصل بين الشعوب عن طريق الصحافة والترجمة والإعلام المرئي والمسموع، ونتيجة لذلك تطور الشعر العربي في اتجاهين: الأول ظهور المسرح الشعري مع أحمد شوقي حتى نضج عند صلاح عبد الصبور؛ والاتجاه الآخر انتقال القصيدة العربية من الغنائية الإنشائية والصوت الواحد إلى حالة من التركيب والتكثيف والأصوات المتعددة، اعتمادا على تطور فنون الدراما في السينما والمسرح والرواية، فصارت أغلب قصائد الشعراء في حركة الشعر الجديد مقسَّمةً إلى مقاطع تشتمل على كثير من المشاهد التي تزخر بالنزعة الدرامية، معتمدة على تقنيات أخرى مثل التناصية والحوار والسرد والإيهام والمفارقة.

الكلمات المفتاحية: المشهدية؛ التناص؛ حجازي؛ دنقل

Elements of the scene in the construction of the text between Hijazi and Dunqul

Name: Ma Yuanyuan

Professor of Arabic Language Department

Northwest Normal University

Arabic Language and Literature

Faculty of Arabic Language

e-mail: 857220838@qq.com

Abstract: Cultures have opened up among nations and peoples, especially in the field of arts, with the development of means of communication between peoples through the press, translation and audio-visual media, and as a result, Arabic poetry has developed in two directions: the first is the emergence of poetic theater with Ahmed Shawky until it matured when Salah Abdel-Sabour; The new poetry is divided into sections that include many scenes that are full of dramaticism, relying on other techniques such as intertextuality, dialogue, narrative, illusion and irony.

Key words: Scene, Intertextuality, Hijazi, Dunqul

١- التناصية: أو تداخل النصوص

"التناصية" مصطلح شامل لمصطلحات عربية كثيرة قديمة سبقته، دلت على مفهوم خاص من مفاهيم شاملة ضمها "التناص"، أما المصطلحات القديمة فنستطيع أن نرصد منها على سبيل المثال لا الحصر "التضمين والاقتباس والرفد والإغارة والسرقة".

أما في العصر الحديث فقد ظهر مصطلح "التناص" بعد إرهاصات سبقته سُمِّيَتْ بالنصية أو علم النص مع العقد الثامن والتاسع من القرن الماضي حتى إذا وصلنا إلى بدايات القرن الحادي والعشرين، فصار "التناص" علما من علوم البلاغة الحديثة يهتم بتناول الإنتاج الأدبي شعرا ونثرا، وأصبحت له أسس ومناهج وأعلام خلَّفتْ تراثا نقديا بلاغيا كثيفا بفضل إسهامات مجموعة من النقاد الغربيين منهم جوليا كرستيفا، ومارك أنجيلينو، ورولان بارت، وميشيل فوكو، ومن النقاد العرب كمال أبو ديب، وصلاح فضل، ومحمد بنيس، وسعيد يقطين، وحسين حمودة.

أما التناص نفسه بمفهومه الاصطلاحي فقد وقع فيه اختلاف كبير، فتعرفه كرستيفا "بأنه إنتاجية، وهو يعني أن علاقته باللسان الذي يتمَوْضع داخله، علاقة إعادة توزيع، ولذا فهو قابل للتبادل عبر المقولات المنطوقة، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة، ويعني أيضا أن "النص" يرحل في النصوص، ويتداخل معها، في فضاء نص معين، تتقاطع، وتتنافي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى."(١) بينما يرى رولان بارت "أنه عبارة عن قراءة جديدة وكتابة ثانية تَضمنُ للنص وضعا ليس استنساخيا وإنما إنتاجيا، ويراه تبادلا وحوارا واتحادا تفاعليا بين نصين أو أكثر تتصارع فيما بينهما ويُبطل أحدهما الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، وينجح النص في استيعاب النصوص الأخرى وتدميرها في الوقت ذاته، إنه إثبات ونفي وتركيب."(٢) في حين يراه الناقد عبد النبي أصطَيْف "نوعا من استيعاب نصوص أخرى لها مكانة في نفس اللغة وهو يقوم أساسا على إعادة إنتاج النصوص السابقة عليه، والتي خَبِرَها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل التكوين الثقافي"(٣). ويري مارك أنجيلينو "أن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل وما هو إلا عمل آخر في النصوص السابقة أو المعاصرة له"(٤).

ويرى الناقد محمد سالم عبد الله "أنه هو التفاعل النصي داخل النص الواحد وهو الدليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه"(٥).

والتناص لدينا لا يقع إلا بالاستدعاء أو الإحالة، استدعاء سياق نصي قديم غائب وإقامة علاقات معنوية وثيقة بينه وبين السياق المعاصر، علاقات تقوم على المغايرة والمفارقة العنيفة وتغييب المضمون القديم من محتوى السياق المعاصر، ويعد النص الغائب في عملية التناص المحرض الأكبر على تكريس الدلالة المعاصرة بما يمتلكه من ذيوع واحترام وبما يستحضره من طقس قد يبلغ درجة القداسة، فالإحالة والاستدعاء لا تكون إلا بالرجوع إلى نص قديم ذائع الشهرة في الثقافة القومية أو في الثقافة العالمية،

(١) جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،١٩٩٧، ص٢٧.
(٢) رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، مكتبة الأدب المعرفي، ٢٠١٧م، ص٢٩.
(٣) عبد النبي أصطيف: مدخل تناصي، بحث في مجلة فصول، العدد الثاني ١٩٩٦م، ص١٨٤.
(٤) مارك أنجيلينو: تناصية، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥م، ص٦٦.
(٥) محمد سالم سعد الله: مملكة النص: التحليل السيميائي للنقد البلاغي: الجرجاني نموذجا، جدار للكتاب العالمي؛ ٢٠٠٧م، ص١٢٤.

والتناص بهذا المفهوم أقرب إلى التضمين أو الاقتباس في التراث العربي، دون أن يكون بحثا في أركيولوجيا النص.

وربما كان حجازي ودنقل من أقدر الذين اعتمدوا على التناص بوعي وفعالية، إذ لا يخلو نص من نصوصهما من تناص بطريقة أو بأخرى، وذلك كله يخلق نوعا من المشهدية التي حرصا على بنائها طريقا فارقا ومائزا لتجربتهما الشعرية، إذ يتحاور النص المعاصر مع التاريخ خالقا حالة درامية كاملة، نرى ذلك في قصائد "الجورنيكا" و"سارق النار" و"مذبحة القلعة" و"التروبادور" و"الكروان" و"قصة الأميرة" و"نشيد الإنشاد" وغيرها لأحمد عبد المعطي حجازي وقصائد "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" و"من مذكرات المتنبي" و"العهد الآتي" و"الخيول" و"حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" و"أقوال جديدة عن حرب البسوس" و"مقابلة خاصة مع ابن نوح" وغيرها لأمل دنقل.

ونرى أن التناص لا يتوقف عند حدود الاستدعاء أو الإحالة إلى نص لغوي أدبي قديم وإنما قد يتعداه إلى استدعاء المواقف التاريخية أو الأحداث الأسطورية أو حتى السياقات الجمالية في بناء النصوص كالذي يعرف في البلاغة القديمة بالمعارضات الشعرية.

ومن الآثار العظيمة للتناص توسيع مفهوم القراءة الذي أصبح مرادفا لمصطلح النقد نفسه، فالقراءة تستلزم وعيا وإلماما واسعا بمسارات الأدب شعرا ونثرا في الثقافات الوطنية والثقافات العالمية. والأعمال الأدبية كالتي بين أيدينا لحجازي ودنقل تزخر بالتناصات المتنوعة.

وربما تكون قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" نموذجا مثاليا لتوضيح مفهوم التناص والآليات والمرجعيات التي يعمل بها وتتحكم في دلالته، فهذه القصيدة التي جاءت تناصا مع قصة دينية مقدسة وردت في سفر التكوين من العهد القديم كما وردت في القرآن الكريم، هذه القصة التي هي النص الغائب الذي قام عليه النص الجديد بدلالاته الجديدة، هذه القصيدة ليس فيها ما يشير إلى النص المقدس الغائب سوى العنوان والسطر الأول فقط "جاء طوفان نوح" وتكرّر مرتين بعد ذلك، وربما لو قرأنا هذه القصيدة بدون العنوان وهذا السطر لما كان فيها تناص على الإطلاق، فالسياق القديم الذي اتّكأ عليه الشاعر في التعبير عن سياق معاصر، لم يكن أكثر من إشارة وعنوان، ربما هذه القصة بالذات مع قصة الخلق هما الأكثر شيوعا وذيوعا في الثقافة العالمية، أهمل الشاعر نقل أية تفاصيل منها مثل السنوات الطويلة التي قضاها النبي نوح في صناعة السفينة، وسخرية الناس ورفضهم لما يقوله، وكيفية تكوين الطوفان من الماء المنهمر من السماء والمتدفق من الأرض، وشحن السفينة بكل أجناس المخلوقات ورفض ابن نوح ركوب السفينة ثم رُسُوَّ السفينة في نهاية الأمر وانتهاء الطوفان، هذه القصة ذاعت كثيرا لأنها تعد البداية الثانية للحياة بعد هلاك المخلوقات جميعا التي لم تكن في السفينة، تجاهل الشاعر كل هذه التفاصيل في النص الغائب واكتفى فقط بالإشارة إلى ابن نوح في العنوان وكذلك جملة "جاء طوفان نوح" فقط، وربما لو قرأنا هذه القصيدة بدون هذا العنوان وهذا السطر، ما كان فيها شيء من التناص، وأصبحت القصيدة لا تستهدف شيئا من نقد أو نقض للتراث الديني، إنما اهتمت بالسياق المعاصر الذي بدا جليا من وصف آثار الدمار والخراب الذي حلَّ بالمدينة الحديثة،

يقول:

"والماءُ يعلُو

على درجاتِ البيوت - الحوانيتِ - مبنَى البريد - البنوكِ - التماثيلِ

(أجدادِنا الخالدين) – المعابدِ - أجولةِ القمح - مستشفياتِ الولادة

بوابةِ السجن - دارِ الولاية-

أروِقةِ الثَّكناتِ الحَصِينه"٦)

فكل هذه المفردات لا علاقة لها بالنص الغائب الذي لا يحضر في النص الحديث إلا بعنوان وجملة "جاء طوفان نوح" ذلك الحضور المشحون بالتحريض، والذي تختزن النصوصُ المقدسةُ قدرا عظيما منه، كما أن التناص هنا - وكما في كل التناصات - يقوم على مفارقة عنيفة لمضمون النص الغائب، فمضمون النص الغائب كما جاء في القرآن ينذِّد بموقف ابن نوح (يا بنيَّ اركَب معنا ولا تكن مع الكافرين"١١:٤٢")، في حين ابن نوح في السياق المعاصر يقوم بعمل بطولي عظيم يستحق التمجيد والإشادة، يقول دنقل:

"ولنا المَجدَ - نحن الذين وقفْنا

(وقد طمَس الله أسماءَنا!)

نتحدَّى الدمارَ..

ونَأوِي إلى جيلٍ لا يموت

(يُسمُّونَه الشعبَ!)

نَأْبَى الفرارَ..

ونأبى النُّزوح!

كان قلبي الذي نسجتْه الجروحْ

كان قلبي الذي لعَنَتْه الشُّروح

يرقد – الآن- فوق بقايا المدينة

وَرْدَةً من عطنْ

هادئًا..

بعد أن قال (لا) للسفينةْ

(٦) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار الشروق، الطبعة الثانية، مدينة نصر، القاهرة، مصر، ٢٠١٢م، ص٣٩٨.

وأحبُّ الوطنْ!"(٧)

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر وفي غمرة اشتغاله في بناء التناص بين الحدثين (الغائب والمعاصر) لم ينس اصطياد تناص لغوي يؤكد على المفارقة العنيفة التي قصدها من هذا التناص وذلك في قوله "ونأوي إلى جبل لا يموت.. يسمونه الشعب" إشارةً إلى ما جاء في القرآن على لسان ابن نوح: "قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء"(٨).

وللتأكيد على هدفه من هذا التناص توغَّل في تكريس التفاصيل والمفردات الخاصة بالسياق المعاصر الذي يستهدف تشييد محتواه الانفعالي في فضح وتحقير موقف الفارين نحو السفينة طلبا للنجاة، يقول دنقل:

"ها هم "الحكماء" يفرُّون نحو السفينة

المُغنُّون – سائسُ خيلِ الأمير – المُرابون – قاضي القضاة

(.. ومملوكُه!)

حاملُ السيف – راقصةُ المعبدِ

(ابتهجتْ عندما انتشلتْ شَعرُها المستعارْ)

جباةُ الضرائب – مستوردُو شِحناتِ السلاح – عشيقُ الأميرة في سَمْتِه الأنثوي الصَبوُح!

جاء طوفان نوحْ.

ها هم الجبناءُ يفرُّون نحو السفينةْ"(٩)

وللتناص عناصر ثلاثة بمثابة المرجعيات الحاكمة لصناعة التناص وصياغته وهي:

١. النص الغائب الذي قد يتشكل من:

• شخصية مشهورة لها مركزية راسخة في الوعي الجمعي على المستوى الإنساني أو المستوى القومي مثل شخصية برومثيوس في قصيدة "سارق النار" للشاعر حجازي أو شخصية "سبارتاكوس" في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" للشاعر أمل دنقل وكذلك قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، وعلى المستوى القومي "من مذكرات المتنبي في مصر" أو"سارق النار" المهداة إلى طه حسين.

• حدثا أو واقعة خلَّفت أثرا كبيرا في ثقافة الناس مثل "حرب البسوس" لأمل دنقل و"مذبحة القلعة" لحجازي.

(٧) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص٤٠١.

(٨) سورة هود: الآية ٤٣.

(٩) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص٣٩٩.

• نصا لغويا تراثيا متداوَلا وله حضور عميق مثل القرآن الكريم والعهدين القديم والجديد والقصائد المشهورة لكبار الشعراء. وقد تكون من مقولات الحكمة والأمثال الشعبية، وتمثل قصيدة " الخيول" لأمل دنقل و"من نشيد الإنشاد" لحجازي نموذجا لاستدعاء نص لغوي قديم.

٢. السياق المعاصر: ويشمل القضايا والأحداث المعاصرة التي تركت أثرا ضخما وعميقا في حياة الشعوب مثل احتلال فلسطين والثورات العربية ضد الاستعمار واستبداد الحكام، ومثل هذه القضايا التي تؤثر في الوعي الوطني والإنساني، مثل قصيدة "جيرنيكا أو الساعة الخامسة" لحجازي وقصيدة "من مذكرات المتنبي" لأمل دنقل، حيث تتناول القصيدتان الواقع الإنساني والقومي من خلال استدعاء الشخصيات والإحالة على مناسبات حضورها التاريخي.

٣. سمات التوظيف الدلالي:

• العناية بالتفاصيل والملامح الجزئية المثيرة مثل: قصيدتي" مذبحة القلعة" و"إرادة الحياة" لحجازي و"من أوراق أبي نواس" لدنقل.

• المفارقة العنيفة في الدلالة بين النص الغائب والسياق المعاصر. كما في قصيدة "إرادة الحياة" لحجازي وقصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" لدنقل.

• التناول الساخر الهزلي الذي يصل إلى حد الكوميديا السوداء كما في قصيدتي "سارق النار" لحجازي و"من مذكرات المتنبي" لدنقل.

قلنا إن التناص قد يكون لغويا بالإحالة إلى نص مشهور من المقدس الديني أو الشعر الذائع في الثقافة القومية أو الإنسانية كما في قصيدة "إرادة الحياة" للشاعر حجازي التي يتناص فيها مع الشاعر التونسي أبي قاسم الشَّابي الذي توفي في العقد الرابع من القرن الماضي، والتي مطلعها "إذا الشعب يوما أراد الحياة، فلا بد أن يستجيب القدر، ولا بد لليل أن يَنجَلِي، ولا بد أن للقيد أن ينكسر." فهذه القصيدة هنا بمثابة النص الغائب والذي يدور مضمونه حول قيمة الحرية والتحريض على التخلص من الاستعمار الفرنسي الذي كان يفرض سيطرته على الشعب التونسي في ذلك الوقت، أما السياق المعاصر الذي صاغه حجازي استلهاما وتوظيفا واستدعاء وإحالةً فيركز على التخلص من الحكام المستبدين الذين تحولت البلاد في ظل سلطتهم إلى سجن كبير يستدعى الثورة، يقول حجازي:

"إذا الشعبُ يوما أرادَ الحياة

فلا بد أن يستردَّ مدينتَه بعد أن أصبحت لمماليكَ من أهلِها

شَركَس وتَتَر

صيارفةٍ، سَماسِرةٍ

يَنْصِبوُن موائدَهم في شوارعِها، وحدائقِها

ولصوصٍ يسُكُّون عُملتَهم في مساجدِها وكنائسِها

يَملكون السماءَ، وما خَلْفَها،

والهواءَ

ويحتَكِرون النهرْ!"(١٠)

وهذا من أكثر مقاطع القصيدة تعبيرا عن السياق المعاصر الذي تحولت فيه البلاد (مدينته) إلى غنيمة نَهبَها الحكام الذين وصفهم الشاعر "بالمماليك من أهلها شركس وتتر..."، ولعلنا نلمح المفارقة العنيفة بين النص الغائب (نص أبي القاسم الشابي) وبين السياق المعاصر الذي جعل من الحكام مرادفا للمستعمرين الفرنسيين في النص الغائب، كما نلمح فيه السخرية المُفرِطة في قوله "صيارفة وسماسرة ولصوص يملكون السماء"، وكما يتجلى ذلك أيضا في قوله:

"إذا الشعبُ يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيبَ القدر

ها هو يومٌ يمُرّ، وعامٌ،

وجيل، وجيل

ولم يَستجِبْ أحدٌ بعدُ للشعب،

لم يَتَمَلْمَلْ حجرْ

ولم يَأْتِنَا عن غدٍ نبأٌ أو دليلْ

وقد مرَّ يومٌ، وعام،

وجيل، وجيلْ

وما أَمْطَرَتْنا سماءٌ،

ولا فاضَ في مصرَ نيلْ!"(١١)

ومن علامات السياق المعاصر في قصيدة حجازي قوله: "فلا بد أن يستردّ مدينته، ولا فاض في مصر نيلْ"، وذلك كله في إطار حشد من التفاصيل في وصف ملامح الفساد في السياق المعاصر "مماليك، شركس وتتر، صيارفةٍ، سماسرةٍ، لصوصٍ..." كما تذخر القصيدة بالتحريض على مواجهة الحكام الطغاة الذين قامت عليهم ثورات شعوبهم مع نهاية العقد الأول من القرن الحالي الذي واكبته قصيدة حجازي،

(١٠) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤م، ص٥٩٧.

(١١) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٩٨.

يقول:

"إذا الشعبُ يوما أراد الحياة

فلا بد أن يسقطَ الطاغية

لأن الطغاةَ

هُمُ رسلُ الموتِ فينا

وخُدَّامُه المخلصون"(١٢)

كما يحُضُّ على مواجهة الطغاة في الميادين والشوارع ورفض الظلم وإعلان العصيان، يقول:

"إذا الشعبُ يوما أراد الحياة

فلا بد أن يَتحرَّشَ بالموت،

أن يُنزِلَ الموتَ من عَرشه

حيث يلقاه في طُرُقَاتِ المدينة وجهًا لوجه

يُنازِله إنْ أرادَ النزالْ

ويُجادِله إنْ دَعا للجدالْ

... ...

لا تَخافوُا من الموت،

فالموتُ ليس سوى أن تَخافوُا من الموت"(١٣)

ففي هاتين القصيدتين لأمل وحجازي لعب التناص بعناصره الثلاثة دورًا حاسمًا في تشكيل المشهدية الشعرية، ففي "مقابلة خاصة مع ابن نوح" كان مشهد الغرق والطوفان الذي يجتاح المدينة متداخلاً تمامًا مع التناص الحادث في مشهد الطوفان الغائب، فالسفينة تجمع في سياقها المعاصر "المغنين" و"المرابين" و"سائس الخيل" و"كبير القضاة" و"خادمه" و"حامل السيف"، "راقصة المعبد"، و"جباة الضرائب"، و"مستوردي السلاح"، و"عشيق الأميرة"، كل هؤلاء الفاسدين يسعون إلى النجاة في السياق المعاصر، في حين نجد الناجين في النص الغائب هم زوجان من كل الخلائِق حتى تبدأ بهم الحياة الجديدة، والتناص هنا يتخلل المشهديةَ الشعرية التي تبدو أرضا خصبة بكل عناصرها تتشرب مرجعيات التناص وعناصره بما يُخصِّب الرؤية ويعمِّق أثرها وانفعال النفس بها. تتوالَى المشهدية إلى الذروة في تمجيد شباب المدينة الذين رفضوا ركوب السفينة وتلك مفارقة عنيفة لمضمون النص الغائب، وكذلك في المشهديات التي أقامها حجازي في قصيدته "إرادة الحياة".

(١٢) المرجع السابق، ص٥٩٨.

(١٣) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٩٩.

وفي قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر" يتوارى دنقل خلف شخصية المتنبي مستحضرًا بعض تفاصيلها في مصر بجوار حاكمها كافور وفي حلب بجوار حاكمها سيف الدولة، وفي هذه القصيدة يتناص الشاعر أو يخلق صراعا دراميا مع الحدث التاريخي، ومع شعر المتنبي نفسه، مستدعيا بيتين من قصيدته التي مطلعها "عيد بأية حال عدت يا عيد..." ويكمله أمل بسياق معاصر في قوله: "بما مضى؟ أم لأرضي فيكِ تهويد؟" وكذلك مع بيت آخر للمتنبي وهو "نامت نواطير مصر" ويكمله دنقل بسياق معاصر "عن عساكرها وحاربت بدلا منها الأناشيد!" وتضمنت القصيدة مشهديات عدة، يصف فيها المتنبي (النص الغائب) حياته أسيرا في حضرة كافور ووصفه لجُبنِه وأصله الوضيع، يقول:

"أَمثُلُ ساعةَ الضحى بين يَدَيْ كافور

ليَطمئنَّ قلبُه... فما يزال طيرُه المأسور

لا يتركُ السِّجنَ ولا يطير!

أُبْصِرُ تلك الشفةَ المَثْقُوبَة

ووجهَه المسودَّ.. والرجولةَ المسلوبَه

أَبكِي على العُرُوبة!"(١٤)

وتتوالى المشهديات تصويرا للنفاق والكذب والتقاعس عن نصرة الضعفاء الذين جسَّدهم دنقل في شخصية "خولة":

"تلك البدويةُ الشموس

لَقَيْتُها بالقرب من أريحا

سُوَيْعَةً... ثم افترقْنا دون أن نَبُوحا"(١٥)

فخولة هنا رمز لفلسطين المغتصَبة من العدو الإسرائيلي، وهكذا يدفعنا الشاعر إلى قلب السياق المعاصر بما فيه من حقوق ضائعة وتقاعُس الحكام عن استعادتها، ثم مشهد آخر يحلم فيه المتنبي بعودته إلى سيف الدولة الحمداني حاكم حلب الذي يمثِّل النقيض للحاكم المعاصر، فهو قائد ذو نخوة ينتصر للضعفاء ولا يسكت عن حق ضائع، في حين صنع من الحكام المعاصرين امتدادا لشخصيات كافور الذي حكم مصر منذ أكثر من ألف عام، واصفا حياته المعاصرة بأنها امتداد لعصر كافور المليء بالفساد والمذلة، فالتناص هنا ذاخر بالمفارقات العنيفة وبالتفاصيل الكثيرة، وقد بلغ ذروته في سخرية غير مسبوقة أو ملحوقة حتى سارت مشهدا كاريكاتوريا هزليا محتشدا بالكوميديا السوداء، وذلك في السؤال عن مصير خولة، يقول دنقل:

"ساءَلَني كافور عن حُزني

(١٤) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص١٧٢.

(١٥)أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص١٧٣.

فقلتُ إنها تعيشُ الآن في بيزَنطه

شريدةً... كالقطه

تصيح (كافوراه.. كافوراه..)

فصاحَ في غُلامه أن يشتريَ جاريةً رومية

تُجلَدُ كي تصيحَ (واروماه... واروماه)

.. لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن!"(١٦)

وعلى الجانب الآخر نجد حجازي يتناص مع "نشيد الإنشاد" في العهد القديم: "في الليل على فراشي طلبتُ مَن تُحبُّه نفسي. طلبتُه فما وجدتُه." فالنص الغائب يتحدث عن حبيبة تشتاق إلى حبيبها وتُغريه بكل الوسائل وقد تزينت بكل أنواع الزينة من العطور والوشم والملابس، وتنجح في الحصول على الرضا من حبيبها، أما في السياق المعاصر فينكسر قلب الحبيبة ويَحُولُ حراس المدينة بينها وبين حبيبها، حتى أنهم فتحوا قلبها واختطفوا حبيبها رهينة لديهم، وقد تعذّبت في انتظاره حتى ماتت، يقول حجازي:

"خرجت أطلب في الليل من أحبَّتْه نفسي

وضعتُ وشمي على جبهتي، وضَمَّختُ رأسي

قابلني العسسُ الساري في هواء المدينة

فشقَّ صدري وأَبْقَى قلبي لديه رهينة

بالله يا من ستَلقَى

في ذات يومٍ حبيبي

أخبِرْه أني انتظرتُ

إلى الصَّباح.. ومِتُّ!"(١٧)

وقصيدة حجازي على الرغم من قِصَرها فإن نسقها اللغوي يُحيلنا مباشرة إلى لغة نشيد الإنشاد في العهد القديم وكذلك اختيار العنوان "من نشيد الإنشاد"، والسياق المعاصر فيها مفارق تماما لمضمون نشيد الإنشاد (النص الغائب).

(١٦) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص١٧٤.

(١٧) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٩٧.

٢- الحوار، والسرد، والمفارقة

يلعب الحوار والسرد والمفارقة دورا حاسما في صناعة المشهد، وربما كان الإتّكاء على منجزات الدراما في المسرح والرواية من أهم ما يميّز ملامح التجربة الشعرية لدى حجازي ودنقل وإن كانت الأعمال الدرامية بالكامل تقوم على العقدة والحل من خلال حدث يتمدّد في الزمان والمكان عبر شخصيات تتصارع وفق مبرّراتها الذاتية حتى تصل نقطة الصدام في ذروة الحدث، والدراما عموما عمودها الفقري هو الصراع بين الخير والشرّ، هذا في الدراما الكاملة.

وفي التجربة الشعرية الحديثة استوحى كثير من الشعراء بعض العناصر الدرامية كالحوار والسرد والشخصيات، لحشد قصائدهم بطاقاتٍ من التأثير وشمولية الرؤية وعمقها من خلال استدعاء الأحداث والشخصيات ليس من الأساطير والمقدس الديني والتاريخ، وإنما من الحياة المعاصرة التي تجعل من الإنسان المعاصر بطلا دراميا مأزوما، ومن أبرز النماذج في هذا الاتجاه قصيدة "مقتل صبي" من ديوان "مدينة بلا قلب" يقول فيها:

"الموت في الميدان طَنَّ
الصمت حطَّ كالكَفَنْ
وأقبلتْ ذبابة خضراءْ
جاءت من المقابرِ الريفية الحزينةْ
ولَوَلَبَتْ جناحها على صبيٍّ مات في المدينةْ
وما بكت عليه عينْ
الموت في الميدان طنَّ
العجلات صَفَّرت، توقفتْ
قالوا: ابنْ مَنْ؟
ولم يجبْ أَحَدْ
فليس يعرف اسمَه هنا سواهْ"(١٨)

والخلاصة المعرفية لهذا النص جوهرها أن الصراع بين الريف والمدينة، الصراع بين الفقر والرغبة في الحياة، الصراع بين الحياة والموت.

كما أننا نلحظ في هذا النص ما يمكن أن نسميه بالجسارة اللغوية، إنه يستخدم اللغة التي يستخدمها العامة في هذا الموقف كأن يقول على لسان شخصية من شخصيات النص (يا ولداه).

كما أن هناك سياقا من السرد صِيغ به المعنى، ففي المشهد حكايةٌ ينقلها إلى المتلقي بشكل درامي مركب، وليس على طريقة النص الغنائي الإنشائي الذي يُصاغ به المعنى من خلال صوت واحد صريح هو صوت الشاعر نفسه معتمدا على منجزات البلاغة الكلاسيكية في الإنشاء من البيان والمعاني والبديع،

(١٨) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٤١.

كل ذلك أعرض عنه حجازي واستبدله بمشهد قائم على الحركة والحوار والشخصيات قبل أن يختتم المشهدَ بالمفارقة الباعثة على الدهشة والحزن والأسى معا.

والمفارقة في المشهد الشعري تقوم مقام الصدام في صيرورة الصراع الدرامي في المسرح أو الرواية، فهو تناقض بين إرادتين أو أكثر في مسيرة الصراع.

وهذه المشهدية الجديدة المتبلورة واضحة الملامح والخطوط تُضاف إلى فنون البلاغة الحديثة أو ما يعرف بعلم الجمال في التلقِّي، والمشهد هنا مُستوحَى من الحياة الواقعية أو واقع الحياة التي يميل إليها حجازي كثيرا، وقد انضم إليه أمل دنقل في هذا المسعى التجديدي للشعر العربي استلهاما من التراث الإنساني والعربي والمصري من خلال أحداثه وشخصياته وذلك للتعبير عن قضايا العصر الإنسانية والقومية، فها هو أمل دنقل في قصيدته" كلمات سبارتاكوس الأخيرة" قد خطا شوطا عميقا في بناء المشهد بأدَقِّ تفصيلاته حتى وصل إلى الكوميديا السوداء(قمة المفارقة) عندما يقول في هذه القصيدة:

"دَعْنِي أكفِّر عن خطيئتي

أَمنحُك – بعد مِيتَتي – جُمجمتي

تصوغُ منها لك كأسا لشرابِك القوي

.. فإنْ فعلْتَ ما أريدْ

إن يَسألُوك مرةً عن دميَ الشهيدْ

وهل تُرى منحْتَني (الوجودَ) كي تَسلبَني (الوجودْ)؟

فقُلْ لهم: قد ماتَ.. غيرَ حاقدٍ علىَّ

وهذه الكأسُ – التي كانتْ عظامُها جمجمتَه – وثيقةُ الغُفران لي"(١٩).

وتأتي المفارقة (الكوميديا السوداء) في ذروة تقنيات المشهد الشعري بعد الشخصيات والحدث والحوار، وهذه القصيدة عموما من أنضج القصائد المعبرة عن مضمون الحرية في العصر الحديث وبقدر التمرد والعصيان الذي افتتح به الشاعر هذه القصيدة حيث بدا معارضًا لدور الشيطان في قصة الخلق ومصيره فيها، بقدر ما بدا مستسلمًا خاضعًا لمشيئة القيصر الروماني، هذا التناقض بلغ ذروته بالكوميديا السوداء والسخرية المُرَّة، يقول في مشهد البداية مصوّرًا تمجيده للتمرد:

"المجدُ للشيطان.. معبودِ الرياحْ

مَن قال (لا) في وجه من قالوا (نعم)

من علَّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ

(١٩) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص٨٦.

مَن قال (لا).. فلم يمتْ

وظلَّ روحا أبديَّةَ الألم!"(٢٠)

هذا مع ما يحتويه المشهد من تقنيات أخري كاستحضار الإله والشيطان والموافقين والمعترضين، كل هذه الثورة على العبودية، وكل هذا التمرد أخذ يختفي رويدا رويدا خلال "السرد الشعري" حتى وصلنا إلى ذروة الخضوع والانكسار والاستسلام للقهر مع نهاية القصيدة، إذ يقول:

"يا إخوتي: قرطاجةُ العذراءُ تَحترِق

فقَبِّلوا زوجاتِكم...

إني تركتُ زوجتي بلا وَدَاع

وإن رأيتُم طفليَ الذي تركتُه على ذراعها.. بلا ذراع

فعَلِّموه الانحناءْ..

فعَلِّموه الانحناءْ..

عَلِّموه الانحناءْ.."(٢١)

وكأن هذه المفارقة الحادّة هي خُلاصة التكثيف والتعقيد والنبش في التفاصيل من خلال السرديات الشعرية باستحضار شخصيات كسيزيف وهانيبال. وكأنها كانت تمهيدا لبلوغ هذه المفارقة الساخرة المريرة.

ولكي نفهم هذه السخرية بطريقة أوضح فلنتابع ما قاله الدكتور لويس عوض: "هناك نوع من التهكم الخفي الذي يقصد إليه الشاعر سواء في تمجيده لشموخ أعظم العصاة (الشيطان) أو في تبشيره بضرورة الانحناء والانهزامية بغير قيد أو شرط، وهذا التهكم الخفي مجسَّد في المقابلة التي يقيمها بين الرفض الأعظم والقبول الأعظم، وإلا كانت دعوته في آن واحد عبادة للشيطان ولعنة على البشر. وهذه طريقة شعراء الرفض إذن في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض... وهم يؤلِّبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان وهم يؤلبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية... وهذه بلاغة الأضداد"(٢٢).

يَقينًا إن كسر الإيهام يغري بالمتابعة وتحقيق المتعة وفي الوقت نفسه يحفر عميقا في ترسيخ الرؤية الفكرية، فقصة سبارتاكوس والتمرد على قيصر روما وقيادته جيشَ المستعبدين للحصول على حريتهم وهزيمة الإمبراطورية وخلال سياقها التاريخي لم تتضمن ما يشير إلى الاستسلام أو الخضوع لمشيئة المنتصرين(قيصر وجنوده)، هذا الاستسلام والخضوع الذي ركَّز عليه الشاعر أمل دنقل طوال القصيدة عقب افتتاحها بتمجيد التمرد في المزج الأول ثم أخذ التمرد في الخُفوت ليَحَلَّ محله صوت الاستسلام والخضوع الذي اتخذه الشاعر لبث روح التمرد الجديد، وتلك مفارقة مركبة في البنية العميقة

(٢٠) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص٨٣.

(٢١) المرجع السابق، ص٨٩.

(٢٢) لويس عوض: شعراء الرفض، الأهرام ١٩٧٢.

للنص، فالشاعر أضاف تفصيلات لم تكن موجودة في سياق التاريخ لأنه بداهةً لا يعيد صياغة التاريخ الروماني في جزء منه، وإنما -يقينا أيضا – أن الشاعر هنا يتحدث عن واقعه وما فيه من مشابهات مع ذلك الواقع الروماني التاريخي السحيق. يقول دنقل وفي أكثر مقاطع القصيدة إشارةً إلى الواقع العربي أثناء حديثه مع قيصر:

"لكنِّي.. أُوصيكَ إنْ تَشَأَ شنقَ الجميع

أنْ ترحَمَ الشجرْ!

لا تَقطَعِ الجذوعَ كي تَنصُبَها مشانقا

لا تقطَعِ الجذوعَ

فربما يأتي الربيعُ

"والعام عامُ جوع"

فلنْ تشُمَّ في الفروع... نكهةَ الثمر!

وربما يمرُّ في بلادنا الصيفُ الخطِرْ

فتقطعُ الصحراءَ باحثا عن الظِّلال

فلا تَرَى سوى الهجيرِ والرمالِ.. والهجير والرمال

والظَّمأُ الناريُّ في الضلوع!"(٢٣).

ولم يحدث هذا الانقلاب في الموقف وما استتبعه من انقلاب في الرؤية والشعور، لم يحدث ذلك دُفعةً واحدةً إنما جاء على أربع مراحل(مقاطع)، أسماها الشاعر مزجا أول وثان وثالث ورابع، تحولت المشاعر والاندفاعات العاطفية والشعورية من خلال هذه المراحل، ففي كل مرحلة يَخفُتُ صوت التمرد والثورة(ظاهريا) ليحل محله علو صوت الاستسلام والخضوع يقول في المزج الثاني:

".. فَلْتَرْفَعُوا عيونَكم للثَّائرِ المشنوق

فسوف تَنتهُون مثلَه.. غدا

وقبِّلوا زوجاتكم هنا على قارِعةِ الطريق

فسوف تَنتهُون هنا غدا"(٢٤).

فها قد بدأت نبرة اللاجدوى واليأس - الذي قد يصل إلى مرحلة العدم- من الثورة في الظهور "فسوف تنتهون هنا غدا"، وفي المزج الثالث تبدأ المفارقة في الصعود على مُنحنَى الهزل المُرّ والسخرية

(٢٣) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص٨٦.

(٢٤) المرجع السابق، ص٨٤.

العميقة التي يصح أن نسميها الكوميديا السوداء، فها هو الثائر سبارتاكوس يستعطف القيصر قائلاً بلسان الشاعر:

"يا قيصرُ العظيمَ: قد أخطأْتُ.. إني أعترف

دعْني – على مَشنَقتي – أَلثُم يدكْ

ها أنَذا أُقبِّل الحبل الذي في عنقي يلتف

وهو يداك.. وهو مجدُك الذي يُجبِرنا أن نَعبُدَكَ

دعْني أُكفِّرْ عن خَطيئتِي"(٢٥).

وبنظرة عامة على طريقة توظيف الشاعرين لتقنيات الإيهام والسرد والمفارقة فإننا نجد أن كسر الإيهام لدى دنقل كان أكثر حِدةً فقد تحوّل الثائر "سبارتاكوس" في نهاية النص إلى عبد ذليل يستجدي القيصر، بينما كان كسر الإيهام عند حجازي خاطفا وسريعا ومختزلا في جمل قصيرة ساهمت في بناء المشهد مثل: "قالوا ابن من؟ ولم يجب أحد" وكأن الشاعر تخلَّى عن الإشادة بطموح بطل المشهد (الطفل) في نضاله وكفاحه من أجل الحياة، والمشهد بصفة عامة أكثر كثافة واختزالا عند حجازي.

٣-التشكيل البصري للمشهد:

الدراما في بيئاتها الحقيقية (الشعر التمثيلي – النص المسرحي – الرواية) قد تكون نصا مكتوبا وقد تكون مشاهد مَرئيَّةً على خشبة المسرح أو على شريط السينما، ولكلٍّ من هذه الفنون تشكيلٌ بصريٌّ تقع عليه عين المُشاهد ولنا أن نقول إن الدراما الكاملة في تلك الفنون يمكن تقسيمها إلى نصٍّ مكتوبٍ ونصٍّ مرئيٍّ، وتشكيل الفضاء البصري في الحالتين يُسَمَّى السينوغرافيا، وهى من أعمدة (أسس) البناء الدرامي في المسرحيات والروايات سواء أكانت نصوصا مقروءة أم نصوصا مُشاهَدةً، وقد يعتبرها البعض من العناصر المساعدة الثانوية وليست من العناصر الدرامية الأساسية: الشخصيات والحبكة.

وأيًّا ما كان الأمر فقد استفادت القصيدة الحديثة من هذه التقنية الدرامية وخصوصا في القصائد المشهدية ولدى حجازي ودنقل بوجه أَخَصّ، فقد اهتمّ كلاهما بحشد المشهد مُتضَمِّنًا أبعادا زمانية في صورة أحداثٍ وشخصيات من الماضي، ومكانيةً بذكر المكونات والملامح التي يَتشكَّل منها المكانُ داخل المشهد، يقول دنقل في المقطع الثاني من قصيدة "الموت في الفراش" في ديوان "تعليق على ما حدث":

"نافورةُ حمراءْ

طفلٌ يبيع الفُلَّ بين العَرَبَات

مقتولَةٌ تنتظر السيارةَ البيضاء.

(٢٥) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص٨٦.

كلبٌ يحكُّ أنفَه على عمود النورْ.

مقهى.. ومذياعٌ، ونَرْدٌ صاخبٌ.. وطاولات

ألويةٌ ملويةُ الأعناقِ فوق السَّارِياتْ.

أنديةٌ ليليه

كتابةٌ ضوئية.

الصحفُ الداميةُ العنوانِ.. بيضُ الصفحاتْ.

حَوائطُ.. ومُلْصَقَاتْ...

تَدْعُو لرؤية (الأبِ الجالسِ فوق الشجرة)

والثَّورةِ المُنتَصِرَه!"(٢٦)

فهذا الجزء من القصيدة تطبيق مثالي على الاستفادة من تقنية السينوغرافيا التي تلازم الدراما، فهذا المشهد تضمَّن تشكيلا للحَيّز الذي يزدحم بالتفاصيل المكانية (نافورةُ، طفل، كلب، مقهى، مذياع، نرد، طاولات، أندية، كتابة، الصحف، حوائط) والتفاصيل الزمانية حيث احتوى المقطع على إشارات تُحدِّد الزمن مثل ألوية ملوية (منكَّسة) للتعبير عن زمن الهزيمة في ١٩٦٧، وكذلك في قوله تدعو لرؤية: "الأب الجالس فوق الشجرة"، فهذا تضمينٌ لعنوان فيلم سينمائي مشهور "أبي فوق الشجرة" وقد تمَّ إنتاجُه وعرضُه بعد الهزيمة بوقت قليل.

فتشكيل السينوغرافيا قام بدوره على أفضل ما يكون في بناء المشهد الشعري. وكذلك الحال في قصيدته" الحداد يليق بقطر الندى" في مقطع الصوت الواحد (المقطع الثاني) يقول دنقل:

"صوت:

كانَ (خمارَوَيْه) راقدا على بُحيرة الزِّئْبَقْ

وكانتِ المُغنِّياتُ والبناتُ الحُورْ

يَطَأْنَ فوق المِسكِ والكافورْ

والفقراءُ والدراويشُ أمام قصرِه المُغلَق

ينتظرون الذهبَ المبدورْ

ينتظرون حِفْنَةً صغيرةً.. من نور" (٢٧)

فقد احتوى تشكيل السينوغرافيا على مفردات كثيرة (بحيرة زئبق، المسك والكافور، القصر المغلق، الذهب المبدور) كما تتَّضح ملامح المكان والزمان، فنحن في عصر الحاكم الطولوني لمصر

(٢٦) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص١٩٩.

(٢٧) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص١٨٩.

خمارويه في القرن الثالث الهجري، والزمان في عنوان القصيدة "الحداد يليق بقطر الندى" التي زوَّجها أبوها للحاكم العباسي المتوكِّل وأَفْقرَ مصر في تجهيزه لابنته بمستلزمات العرس الذي كانت مقدمة موكبه في بغداد ومؤخِّرته في القطائع، والمشهد كله تصوير للتناقض الصارخ بين الملك الذي يتقلَّب في النعمة والثراء والرفاهية هو وحاشيته بينما يعاني الشعب من الفقر والتشرُّد والتسوُّل، فهذا المشهد تعبير عن الخراب الذي لحِق مصر من تصرفات حاكمها الطائشة.

وعند حجازي نجد التشكيل البصري للمشهد أوضح ما يكون في قصيدته "مرثية لاعب سيرك"، إننا أمام مسرح حقيقي، يتحرك اللاعب على خشبته متنقّلا بين الحبال في حركات مرعِبة وخطيرة، يقفز فوق الأراجيح المعلَّقة المتدلِّية من سقف المسرح، وهناك الجمهور الذي يملأ الصالة مطلِقا صيحات الإعجاب والقلق داخل الصالة المغمورة بالأضواء الباهرة التي تسطَع أو تنطفئ، كل ذلك في حين ينتظر الموت وقوع اللاعب في الخطأ، ففضاء المكان هنا تشغله مفردات في حالة حركة دائمة لا تعرف ثباتا، والتفاعل على أَشُدِّه ما بين الجمهور في الصالة وبين اللاعب على خشبة المسرح، وهذه السينوغرافيا التي صاغها الشاعر كانت بمثابة المعبر الذي مرت عليه مشاعر القلق والتأمل العميق في حضور الشاعر نفسه كأحد الشخصيات المشارِكة واصفًا الموت الذي ينتظر اللاعب بقوله:

"ممدَّدا تحتك في الظلمةِ،

يجترُّ انتظارَه الثقيلْ

كأنه الوحش الخرافيُّ الذي ما روَّضتْ كفّ بشرْ

فهو جميل!

كأنه الطاووسُ

جذّاب كأفعى،

ورشيق كالنمر!

وهو جليلْ!

كالأسد الهاديء ساعةَ الخطرْ"(٢٨)

وقصيدة أخرى لحجازي بلغت حدا كبيرا في التشكيل البصري للمكان داخل المشهد وهي "تروبادور" وخصوصا في المشهد الذي يتناول المدينة البائدة "سدوم"، هذا المشهد بمثابة المرجعية التراثية للبناء الدرامي في النص كله، فمحيطها البصري يشتمل على حانات ومياه وتماثيل وهشيم يفترش الأرض التي غاص فيها الشاعر، هذا التشكيل الذي ساعد كثيرا في صياغة الشُحنة الوجدانية والمعرفية لهذا المشهد الذي استقبل المزيد من المفردات والكائنات التي شغلت الحَيِّز البصري مثل "الحدائق الخضراء، البيوت، الأسواق، الجسور، الفنادق، المخابئ، المراحيض"، يقول حجازي:

"رأيتُ في بعض النُخومْ

(٢٨) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٣٥.

مدينةً جميلة طرقتُها

طعِمتُ من كرومها، اضطجعتُ في حاناتها

اغتسلْتُ في مياهها

لكنني- واعجبا- لم أرَ فيها آدميا

هذا إذن سدومْ

... ...

إلى الجحيم!

الليلُ، والنهار، والحدائق الخضراء والبيوتُ،

والأسواق، والمرتبات، والديون، والجسور،

والفنادق، المخابئ، المراحيض، الجرائد، الرسوم،

إلى الجحيمْ!"(٢٩)

والحقيقة أن القصيدة الحديثة قد أفادت من تقنيات الفنون المسرحية والدرامية، واستطاعت أن تضيف أبعادا جديدة لم تكن لتظهر لولا هؤلاء الشعراء الأفذاذ الذين حلقوا في عوالم جديدة بالقصيدة العربية.

الخاتمة :

وقد توصلت بعد هذه الدراسة إلى عدد من النتائج أوجزها في الآتي:

١. أثرت النزعة الدرامية في القصيدة العربية الحديثة تأثيرا كبيرا تمثلت في الحوار من التراث عبر مفهوم التناصية.

٢. لم تعتمد النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة على الحوار مع التراث فقط، بل قامت أيضا على اقتناص صور الحياة اليومية المعاصرة، واتسمت في هذه الحالة بما يمكن أن نسميه الجسارة اللغوية.

٣. اهتم الشاعر العربي بالتشكيل البصري في القصيدة الحديثة بحيث يرسم الأبعاد والأشكال والألوان والروائح.

٤. لم تعد القصيدة الحديثة تقوم على صوت غنائي واحد، ينبع من رؤية واحدة وإنما أصبحت تتعدد فيها الأصوات، ومن ثم تتعدد فيها الرؤى.

٥. اعتمد دنقل على التفاصيل والإغراق فيها، في حين اكتفى حجازي باللمحة الدالة والإشارة الموجزة.

(٢٩) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٨٨.

المصادر:

١- أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.

٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار الشروق، الطبعة الثانية، مدينة نصر-القاهرة-مصر، ٢٠١٢.

المراجع:

١- جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،١٩٩٧م.

٢- رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى١٩٨٨.

٣- عبد النبي أصطيف: مدخل تناصي، بحث في مجلة فصول، العدد الثاني ١٩٩٦م.

٤- مارك أنجيلينو: تناصية، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥م.

٥- محمد سالم سعد الله: مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي: الجرجاني نموذجا، جدار للكتاب العالمي ٢٠٠٧م

٦- فردينان دي سوسور: فصول في علوم اللغة العام، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية للصحافة والنشر١٩٨٥.

٧- ناتالي غروس: مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

٨- نعوم تشومسكي: آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، ترجمة: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى٢٠٠٩.

٩- لويس عوض: شعراء الرفض، الأهرام ١٩٧٢.