حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

مصادر التناصّ في شعر سعدي يوسف

أ. د. أحمد جبر شعث

قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الأقصى (غزة)
فلسطين

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

الحولية الحادية والثلاثون

الرسالة ٣٢٩

جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي

University of Kuwait

Academic Publication Council

(مارس) ٢٠١١م/١٤٣٢هـ

ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٣٢٩ - الحولية ٣١

١٤٣٢هـ/٢٠١١م (مارس)

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

Sources of Intertextuality in the Poetry of Saadi Yousef

Dr. Ahmad Jaber Shaath
Department of Arabic Language
College of Arts and Human Sciences
Al-Aqsa University - Gaza
Palestine

ISSN: 1560 - 5248

Monograph 329 - Volume 31

1432 A.H/2011 (March)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية:

الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

العلوم الاجتماعية:

الاجتماع والخدمة الاجتماعية، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية الحادية والثلاثون

الرسالة التاسعة والعشرون بعد المئة الثالثة

١٤٣٢هـ / ٢٠١١م

هيئة التحرير

د. فاطمة إبراهيم آل خليفة
رئيسة هيئة التحرير

أ. د. أحمد الطوخي
قسم التاريخ

أ. د. حسن سيد أحمد أبو العينين
قسم الجغرافيا

أ. د. علي أحمد الطراح
قسم الاجتماع والخدمة الاجتماعية

أ. د. محمد عبدالمجيد الطويل
قسم اللغة العربية وآدابها

د. هاني أمين عازر
قسم اللغة الإنجليزية وآدابها

أ. د. بدر محمد الأنصاري
قسم علم النفس

د. عبدالله مشعل العنزي
قسم العلوم السياسية

د. جاسم سليمان الفهيد
قسم اللغة العربية وآدابها

مها إبراهيم المسعد
مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية – الجامعة الأردنية

أ. د. حياة ناصر الحجي
قسم التاريخ – جامعة الكويت

أ. د. أحمد عتمان
قسم الدراسات اليونانية واللاتينية
جامعة القاهرة

أ. د. عبدالقادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية – جامعة محمد الخامس

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية – جامعة أسيوط

أ. د. ماري تريز عبدالمسيح
قسم اللغة الإنجليزية – جامعة الكويت

أ. د. إمام عبدالفتاح إمام
قسم الفلسفة – جامعة عين شمس

أ. د. محمد غانم الرميحي
قسم الاجتماع – جامعة الكويت

أ. د. حمدي حسن أبو العينين
عميد كلية الإعلام – جامعة مصر الدولية

أ. د. محمد محمود إبراهيم الديب
قسم الجغرافيا – جامعة عين شمس

أ. د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس – جامعة عين شمس

قواعد النشر في
حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

١ – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية في الموضوعات الأدبية والاجتماعية والإنسانية.

٢ – تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات متن أي **بحث** ٢٠٠ صفحة، ولا تقل عن ٥٠ صفحة **(في المتن دون الهوامش والمراجع)**.

٣ – **قواعد تسليم البحوث:**

أ – يقدم البحث **مطبوعاً من ثلاث نسخ**، على ورق (A4)، وعلى مسافة واحدة، وبنط (١٤)، مع **القرص المرن** الخاص به.

ب – يرفق الباحث ملخصاً للبحث مطبوعاً باللغتين العربية والإنجليزية؛ في حدود **١٥٠ كلمة** للغة العربية، و**٢٠٠ كلمة** للغة الإنجليزية.

ج – يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه.

د – يقدم الباحث إقراراً كتابياً بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.

هـ – تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم **بأصولها** الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم **الشريحة الأصلية للصور الملونة**.

و – في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية **ملونة، يلتزم دفع تكاليفها**.

٤ – **يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعه ما يلي:**

أولاً – الهوامش:

أ – توضع الهوامش في **نهاية كل فصل**، أو في **نهاية البحث** في حالة عدم وجود فصول.

ب – ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ج – تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة على النحو التالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية**، الطبعة الأولى – دولة الكويت، مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، ٢٠٠٠م/ ص١٥.
  * المرجع السابق، ص٢٦.
- وفي حالة وجود فاصل **هامش مختلف** يذكر على النحو التالي:
  * أحمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية** – ص٣٥.

ثانياً – المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع **ترتيباً ألفبائياً**، بحسب الأسماء المشهورة للمؤلفين.

ويتبع في إثباتها ما يلي:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب (**بالبنط الأسود**)، اسم المحقق أو الشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، السنة.

مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب «الحيوان»**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر، ١٩٦٥م.

٥ – **شروط قبول الأبحاث في الحوليات:**

أ – لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.

ب – أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء أنشرت أم لم تنشر.

ج – لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.

د – يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات – على الأقل – على نشره في الحوليات.

هـ – تمنح المجلة للباحث **خمسين** نسخة من بحثه المنشور إهداء.

٦ – ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيسة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت

ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS
E-mail: aass@ku.edu.kw

الرسالة ٣٢٩

مصادر التناصّ
في شعر سعدي يوسف

أ. د. أحمد جبر شعث
قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الأقصى (غزة)
فلسطين

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الحادية والثلاثون - ١٤٣٢هـ/٢٠١١م

المؤلف:

أ.د. أحمد جبر حسين شعث

- دكتوراه في الأدب الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، تقدير مرتبة الشرف الأولى عام ١٩٩٩م.
- أستاذ الأدب والنقد الحديث، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.
- عضو اتحاد الكتّاب الفلسطينيين.

الإنتاج العلمي:

أولاً – الكتب:

١ – الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط١، مكتبة القادسية للطباعة والنشر، خانيونس، فلسطين، ٢٠٠٢م.

٢ – شعريّة السّرد في الرواية العربية المعاصرة، ط١، مكتبة القادسية للطباعة والنشر، خانيونس، فلسطين، ٢٠٠٥م.

ثانياً – الأبحاث:

١ – تقنية الراوي في رواية البحث عن وليد مسعود، حولية كلية البنات، جامعة عين شمس، العدد الثاني، ٢٠٠١م.

٢ – بناء الشخصية الرئيسية في ثنائية اللاز، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد٢٩، ٢٠٠٢م.

٣ – شعرية السرد في رواية بندرشاه، ضو البيت، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد٣٠، ٢٠٠٣م.

٤ – جماليات التناصّ في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة جامعة الأقصى، غزة، العدد الأول، ٢٠٠٤م.

٥ – البنية الزمنية في خماسية مدن الملح، حولية كلية البنات، جامعة عين شمس، العدد السادس، ٢٠٠٥م.

٦ – تجليات التناصّ في جداريّة محمود درويش، المجلة الأردنية للغة العربية، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٧م.

٧ – هوية النصّ الأدبي، حوليات كليات الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٥م.

المحتوى

الملخص ١١
المقدمة ١٣
التمهيد: مقاربة مفهوم التناصّ ١٥
الفصل الأول: الموروثات القديمة ٢٣
– أولاً: الموروث التاريخي والفكري ٢٣
– ثانياً: الموروث الشعري ٣٥
– ثالثاً: الأسطورة ٤٦
الفصل الثاني: القرآن الكريم ٥٥
الفصل الثالث: الآداب واللغات الحديثة ٦٣
– أولاً: الآداب العالمية ٦٣
– ثانياً: اللغات الأجنبية ٦٩
– ثالثاً: الشعر العربي المعاصر ٧٥
– الخاتمة ٧٩
– الهوامش ٨١
المصادر والمراجع ٩٧

الملخص

يحاول هذا البحث الكشف عن مصادر التناصّ في شعر سعدي يوسف، وجماليات تكويناتها الشعرية على مستوى الأبنية اللغوية ومركباتها وأساليبها، ودورها الخلّاق في إنتاج الدلالة الشعرية. وقد تنوّعت مصادر هذا الحقل لتضمّ طائفة من النصوص والخطابات المصدريّة التاريخيّة والشعريّة والأساطير واللغات الأجنبيّة والآداب العالميّة، فضلاً عن القرآن الكريم. ولعل ذلك يكون أهم التقنيات الشعرية التي جعلت قصيدة الشاعر تشبه فسيفساء زاهية الألوان، عريقة الأصول والمنابع، معبّرةً عن رؤية الشاعر للتراث، وأسلوبه في تجسيد العلاقة الحميمة بالتراث العربي والإنساني بوجه عام.

إن أهم ما يسعى إليه البحث يكمن في الكشف عن تجلّي المتناصّات الشعرية، وطرائق استدعاء النصوص المصدرية وتوظيفها من أجل تحقيق غايات جمالية وترسيخ دلالات إنسانية تجسد القيم المعاصرة، وهذا هو جوهر التناصّ ودوره الأساسي في إنتاج الشعرية بأشكالها التعبيرية ودلالاتها المتنوّعة.

المقدّمة

يعدّ الشاعر سعدي يوسف واحداً من كبار شعراء الحداثة المعاصرين الذين شهدت لهم خبرتهم الطويلة وتاريخهم الحافل في ممارسة الإبداع الشعريّ والأدبيّ بوجه عام[١]، بإسهامات جوهرية في تحديث القصيدة العربية عبر تقنيات ووسائل شعرية فائقة التميُّز، تعبيراً عن الرؤى والقيم المعاصرة. وقد طبعتْ هذه التقنيات أسلوب الشاعر وشعره بسمات أصيلة دالة عليه ومميزة له. ومن أهم الآراء النقدية الجامعة والمكثفة حول إبداع الشاعر ودوره المتميّز، رأي د. سلمى الخضراء الجيوسي[٢] التي أكدت جدارة أعمال الشاعر في إرساء أقوى الأسس للتجربة الحداثية، وقد تخلّص شعره من الميوعة العاطفية والضجيج الخطابي، وهو يمزج بين البساطة والحذلقة، والوضوح والغموض، وبين الصورة المبتكرة واللغة البسيطة مع نبرة الشاعر الحداثي "الخفيضة".

ولعل أهم ظاهرة تقنية تتجلى في شعره هي التناصّ، لخاصيتها الجمالية وتوظيفها ينابيع الفن والفكر والثقافة لتكون بؤرة انطلاق نحو آفاق مبتكرة تجمع في أطيافها دلالات ورؤى جديدة، وتشفّ عن أصول وخطابات مختلفة: شعرية وتاريخية ولغات أجنبية وآداب عالمية، بالإضافة إلى خطاب مصدري مهمّ هو القرآن الكريم. لذلك فقد أولينا ألوان الخطاب الأدبي والثقافي في حقل التناصّ اهتماماً خاصاً أملاه علينا مدى توافر هذا الخطاب أو ذاك في المتناصّات الشعرية، فاستوى البحث من خلال منظور شمولي يجمع بين النظرية والتطبيق، ويحاول اكتشاف جماليات التناصّ في سياق القصيدة على المستويين الإفرادي والتركيبي، وعلى مستوى مرجعيات الخطاب المستدعاة في النص، لنرى كيف استطاع الشاعر أن يوظِّف الخطاب المصدري من أجل تحقيق قصيدة مشرعة الآفاق، عميقة الأبعاد والدلالات، ذات ألوان وأصداف مختلفة.

بقي أمر ضروري نود الإشارة إليه هنا، وهو مشكلة الحصول على جميع

دواوين الشاعر، وهذا لم يتحقق لنا بالكامل، ولكننا جمعنا من الدواوين ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، وحاولنا – قدر الطاقة – تجاوز النقص بالحصول على عدد من الدواوين والقصائد من موقع الشاعر على الإنترنت فيما أسماه "قصائد مختارة"، بالإضافة إلى ديوان "شرفة المنزل الفقير" المنشور في عام ٢٠٠٢م، وديوان "الخطوة الخامسة" المنشور في عام ٢٠٠٣م. وكنا قد اعتمدنا على الأعمال الشعرية الكاملة المنشورة في مجلدين يضمان ما نشره الشاعر من دواوين، منذ أوائل خمسينيات القرن الماضي حتى أواخر الثمانينيات، كما اعتمدنا على ديوان آخر ضمته هذه الدراسة. ونعتقد أن ما حصلنا عليه من الأعمال الشعرية والدواوين كافٍ لرصد ظاهرة التناصّ عند شاعرنا وتجربته الغنية التي امتدت على مدار نصف قرن ولم تزل، آملين أن يوفقنا الله تعالى دوماً إلى خدمة اللغة العربية وآدابها.

التمهيد: مقاربة مفهوم التناصّ

يتبوأ مصطلح التناصّ مرتبة عليا في منظومة المعرفة النقدية المعاصرة، ويثير تداخلاً كبيراً بين مفهومه ومفاهيم عدّة أخرى، مثل "الأدب المقارن" و "المثاقفة" و"دراسة المصادر" وغيرها[٣]. وتقتضي وجهات النظر والآراء المختلفة حوله، التأمل في مفهومه بوصفه حقلاً لنظرية "التناصيّة"[٤] التي تحاول تنظيم مجموعة من التصورات والمفاهيم في إطار النظرية، والبحث في النص الأدبيّ على أساس أنه مدوّنة حدث كلاميّ ذي وظائف متعددة[٥]. فالنص، لدى بعض السيميولوجيّين[٦] يعدُّ جهازاً لغوياً يعيد توزيع نظام اللغة بواسطة الربط بين الكلام التواصليّ والإبلاغيّ، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه. وبهذا البعد الإنتاجي والوظيفي يعيّن النصّ أمرين ضروريين، هما[٧]:

١ – علاقة النص باللغة تتحدّد عبر قدرته على إعادة إنتاج اللغة بطريقة مخصوصة، بحيث يقبل النص التناول من خلال مقولات اللغة وفقاً لمركبات الخطاب، وليس من خلال المقولات اللسانية الخالصة.

٢ – يوصف بأنه عمليّة معقدة من ترحال النصوص وتداخلها؛ ففي فضاء النص تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة ومقتطفات من نصوص مختلفة.

وقد تمخّضت وظيفة "التداخل النصيّ" كشرط جوهري للتناصّ في رأي "جوليا كريستيفا"[٨]، التي تعدّ رائدة هذا المجال في النقد المعاصر؛ فقد أدت جهودها مع جهود آخرين إلى تحرير النصّ من فكرة الانغلاق على ذاته. إن التداخل النصيّ في جوهره الأصيل يحيل المدلول الشعري إلى مدلول خطابات مغايرة بطريقة تمكّن المتلقي من قراءة هذه الخطابات داخل البناء الشعري، ومن هنا يتم اكتشاف الفضاء النصيّ المتعدّد حول المدلول الشعري، وهو لا ينبع من سنن محدّدة، بل من داخل مجال تقاطع شفرات عدّة لغوية وجمالية، نهتدي إليها من علاقاتها المتبادلة داخل النصّ. وترتدّ إشكالات التداخل النصي إلى قضايا لغوية أثارها العالم الشهير

"دوسوسير" وسجّل حولها ما أسماه " التصحيفات " التي تُعنى بمشكل تقاطع خطابات عديدة دخيلة في اللغة الشعرية[٩]. وعند " كريستيفا " أن التداخل النصيّ نابع من خاصيّة جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، أطلقت عليها تقنية "التصحيفيّة"، وعرّفتها بأنها امتصاص نصوص (معانٍ) متعدّدة داخل الرسالة الشعرية، وبذا يكون هذا التداخل النصيّ هو المجال الحيويّ الأرحب لولادة النصوص[١٠].

وقد كشفت هذه الناقدة عن بعض القضايا الشائكة في حقل السيميائيات، وخصوصاً تحديد التنظيمات النصية المختلفة وموقعها في الثقافة؛ أي النص العام الذي تنتمي إليه. وأطلقت كريستيفا اسم "الأيديولوجيم" على تقاطع نظام نصيّ مع المقاطع السابقة عليه[١١].. وبتعبير أكثر دقة إن الأيديولوجيم يعني وظيفة التداخل النصي التي يمكن قراءتها على مستوى بناء أي نص، بحيث تمتد الوظيفة على طول مساره كاشفة عن معطيات تاريخية واجتماعية مختلفة. إن إدراك النص بواسطة هذه المنهجية يكون من داخل ممارسة التداخل النصي الذي يتعلق بالضرورة بسياق ثقافي تاريخي يتيح الفرصة أمام النص لتشكيل علاقة تجاوز وحضور لسياقات مختلفة توظّف من أجل نص أدبي موّار بأصداء ولغات وألوان كثيرة ذات دلالات معاصرة ورؤى جديدة[١٢].

وإذا كان الفضل في تأطير مصطلح التناصّ في نظام مفهومي ونظري عام، يعود إلى كريستيفا، فإن ذلك لم ينسِ الباحثين الجهود الرائدة لميخائيل باختين في ثلاثينيات القرن نفسه، حيث ركز على" التفاعل اللفظي" و"خطاب الغير" سواء في الملفوظ الجزئي أم في النص على وجه الإجمال، فاللغة من وجهة نظره "سيرورة تطور متواصل تتحقق عبر التفاعل اللفظي المجتمعي للمتكلمين"[١٣]. وقد نظر باختين مطولاً إلى تقنية تعدد الأصوات في الكتابة الأدبية، ولاسيما الرواية، وذلك ضمن ماسمّاه توليفاً تعددياً يكشف عن جانب مهم في النص الأدبي ونسيج مكوناته على مستوى الأصوات والأصداء واللغات[١٤].

ولاشك أن مصطلح التناصّ وتداوله في ميدان النقد المعاصر أدى إلى شيوع الأطر النظرية له واتساع نطاق البحث فيه من وجوه مختلفة، وبخاصة ماعُرف من النقاد باسم مجموعة كتاب "نظرية المجموع" ومن أبرزهم "سولرس" الذي استطاع بحنكة بالغة ووعي تام تكثيف وظيفة التناصّ وعلاقته بالنصوص المصادر، وذلك في مقولته التي أكد فيها أن "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً"(١٥). إن المصطلح نفسه يثير قضايا بنيوية جوهرية تتعلق بآليات إنتاج النصوص وأسلوب الشاعر أو الكاتب في توظيف أنواع الخطابات المختلفة في نصه، مما ينفي مقولة النص البريء، ويعيد إلى الأذهان مفهوماً جديداً للتقليد والابتكار والإبداع وعلاقة النص بالمرجع، وهو ماينتفي في "التناصية"؛ لأن الكتابة لا ترتبط بمرجع، ولكن بكتابة أخرى هي كتابة العلامات في إطارها التاريخي والاجتماعي(١٦).

وتدل نظرية التناص في بعض مقولاتها، على أنه لا يجوز لأي كاتب، مهما بلغت قوته، اقتطاع أي نص، مهما بلغت أهميته وجماله، من محيطه الثقافي؛ ولهذا نجد نخبة من النصوص الأدبية تسهم في الإشارة إلى البعد الاجتماعي لها(١٧). ويضيف (ألن جرهام) ما فحواه: إن الصراعات الأيديولوجيّة المستمرة والتوترات تميّز اللغة ومحاور الحديث في المجتمع، وهي تواصل انعكاسها في النص(١٨). وهناك مقولة أساسية أخرى تؤكد أن النص لايكون خالياً من النصوص الأخرى مطلقاً، فإننا لانجد نصاً مكتوباً أو مقروءاً في عزلة عما سواه، بل إن النص لايحقق نصيته إلا من خلال التداخلات النصية مع طائفة من النصوص، نفياً أو إثباتاً لها. ومن هنا يتشكل التناص بفعل تعبيرات متعارضة جدلياً، أو متوافقة. وتبدو مهمة الناقد في تمييز النصوص المختلفة وتفسير تناقضاتها وتعارضاتها في داخل النص نفسه(١٩).

واقترح بعض النقاد إعادة تعريف التناصّ ضمن مراجعة منهجية توضح الضرورات الجوهرية في الممارسة التناصيّة على أساس أن التناصّ نفسه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"(٢٠).

وهذا خطاب نقدي جدير بالتأمل من حيث إنه يبرز الوظيفة الجوهرية للنص الذي يقوم على استحضار النصوص الأخرى وتوظيفها لتحقيق رؤية معاصرة تتجسّد في أشكال متطورة من المنجز الأدبي والتعبير الدلالي لبلوغ هدف التواصل الجمالي مع السوابق من النصوص، كما تحقق التجاوز حرصاً على الإبداع وخبراته المتراكمة عبر العصور، وهذا لا يتحقق للنص المركزي إلا بتحويل المتناصّات والمقتطفات من النصوص السوابق والمعاصرة، إلى عالم جديد ورؤية جديدة تراكم الخبرات الجمالية في التاريخ الإنساني. ولابد في هذا المجال من محاولة عرض آراء عالم وناقد شهير هو "رولان بارت"، وقد أبان في كتابه" الدرجة الصفر للكتابة"(٢١)، عن ماهية الكتابة وتحققها عبر علاقاتها بتاريخ الثقافة، أو ما أطلق عليه في تعبير مجازي" ذاكرة الكلمات"، وهو يفسر بحق العلاقة الجوهرية بين النص وسياقه الأدبي والثقافي، حيث نجد تاريخاً حافلاً للكتابة، بمعنى الازدواج مابين التاريخ الخاص كما يتحقق في أسلوب الكاتب، والتاريخ العام، أي الثقافة الإنسانية بوجه عام. وهذا الأخير يفرض إشكالية جديدة للغة الأدبية تظل الكتابة فيها ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة؛ لأن اللغة لا تكون قط بريئة، وإنما تحقق ذاتها عبر ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة. وبإيجاز يرى "بارت" أن الكاتب لا يتمكن من نشر كتابته في ديمومة الزمن دون أن يصير شيئاً فشيئاً سجين كلمات الآخرين، بل سجين كلماته الخاصة على حد تعبير "بارت" نفسه. فالماضي العنيد يبقى في جميع الكتابات السابقة ليمتد في كتابة الحاضر بالضرورة(٢٢).

ويرى "بارت" أن للكتابة الأدبية خاصيات عدة، هي التي تمنحها طابعاً يدل على نظام خاص لاستخدام اللغة وقواعدها وفقاً لمنهج الكتابة الذي ينحاز إلى حقل الدال بصفته حقلاً لممارسة النص كينونته. أما قواعد النص فهي منسوجة تماماً من استشهادات ومراجع وأصداء وأصوات ولغات وثقافات سابقة أو معاصرة تخترق النص من أقصاه إلى أقصاه خلال تجسيم صوتي واسع النطاق(٢٣). ويذكر "بارت" مصطلح التناصّ نصاً صريحاً في معرض حديثه عن الفروق بين النص والعمل،

فيقول: "ولايمكن للتناص الذي يُؤخذ به كل نص – لأنه هو نفسه الفاصل النصيّ لنص آخر – أن يختلط مع أي أصل للنص (...)، غير أن الاستشهادات التي صُنع النص منها مجهولة، ولا يمكن الاهتداء إليها، وهي مع ذلك ما تمت قراءته: إنها استشهادات من غير تقويس"[٢٤]. وعلى هذا التأسيس الذي يكشف عن مراوغة التناصّ وأساليبه وحتميته للكتابة، تفهم استعارة مفهوم "الشبكة" في النص، بحيث تجعله منتمياً إلى دوائر كثيرة متراكمة في طبقات وعلاقات تفاعلية مع نصوص وجذور موغلة في رحم الكتابة وتاريخها والثقافة بوجه عام[٢٥]. ومع "بارت"[٢٦] يتم التمييز بين نوعين من النصوص؛ الأول النص العقيم الذي يهدم الثقافة التاريخية وتقاليدها وسننها المألوفة وغير المألوفة، وتكون علاقته باللغة مأزومة. والثاني النص الحقيقي الذي ينحدر من أغوار الثقافة في تاريخها الحافل، ولا يُحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة أو التلقي، فهو ينبثق من عالم الثقافة وموروث الكتابة وأجناسها الأدبية المختلفة. إن هذا النوع من النصوص هو ابن شرعي للتاريخ والحاضر معاً، يبرهن على شرعيته من خلال منهجه الجوهري في استحضار النصوص والخطابات المختلفة لتلتقي الذاكرة الخاصة بالذاكرة العامة دون تمييز[٢٧].

وإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص طابعاً أصيلاً في النصّ الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النصّ، فإنه يعدّ ظاهرة معروفة على طول التاريخ الأدبي بأشكال مختلفة[٢٨]. أما بخصوص النصوص الشعرية الحداثية، فإن التناصّ قانونها الجوهريّ، إذ إنها نصوص يتمّ إبداعها عبر امتصاص النصوص الأخرى وتحويلها إلى نصّ جامع يقوم بفاعلية هدم النصوص المستدعاة أو إدخال تغيرات جوهرية على بنيانها، لتكون ذات وظيفة شعرية في فضاء التداخل النصيّ[٢٩]. إن النص بوجه عام يعني نقطة التقاء بنصوص أخرى بالضرورة، وإذا وصف أحد الشعراء عمله بأنه متناصّ مع أعمال أخرى فهذا يعني أن أيديولوجيته متأثرة بشعراء آخرين[٣٠].

ويتسق التصوّر النظريّ في محاولة أحد النقاد المعاصرين[٣١]، مع تقنية التناصّ، بحيث يكون معناه في أبسط صورة هو التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير، أو (اللغات) المستقاة من نصوص أدبية أخرى، أو من كتابات أخرى غير أدبية. وقد اعتمد نقاد آخرون[٣٢] على المبدأ العام الذي يحكم العلامة اللغوية بمدلولها، وجعلوه مبدأ يحكم التناصّ، فما زالت النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما تشير العلامات إلى دلالات أخرى وليس إلى الأشياء مباشرة. وربما يكون البعد الفلسفي للتناصّ مجسداً في وسيلة إبداع محددة لدى الشاعر أو الأديب، وقد سبق لهذه الوسيلة أن جسّدت إبداعات سابقة، ومن هنا فإن الكلام في حقيقته لا يبدأ من الصمت، وإنما يبدأ من كلام سابق عليه يظل له حضوره الفاعل والقوي في النص عن وعي أو دون وعي، ولذلك يمتلك شرعية المشاركة في إنتاج النص بوضوح أحياناً، وبخفاء أحياناً أخرى، ممثلاً للذات الفردية أو الجماعية، ويعني وجوده امتزاجاً ضمنياً بين الذاكرة العامة والخاصة، حتى إننا لا نتمكن في كثير من الأحيان من تمييز حدود إحداهما، إذ إنهما تنصهران في بوتقة الإبداع، ليستحيل الدخيل الوافد إلى عنصر أصيل بفعل المقامات أو السياقات التي تفرض إرادة النص[٣٣].

إن تقنية التناصّ بوصفها توالداً لنصوص جديدة من نصوص سابقة، أو نمواً لها، قد أصبحت غاية في الأهمية؛ لكونها تؤدي إلى تحديد هُويّة النصّ الأدبيّ ومنحه أبعاداً تضفي عليه صفة العمق والجدّة، بل يمكن القول: "إن النصّ الجديد لا يتأتى له وجود إلا من خلال هذه العملية التي تتوالد فيها النصوص بعضها من بعض. ويذهب بعض (المتكلمين) في فكرة التوالد النصي إلى أن القدرة على التجديد والابتكار تتناسب طردياً مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها"[٣٤]. ومعنى ذلك أن الكشف عن فاعلية التناصّ وقدراته لا يقتصر على الآثار والتضمين والأصداء اللغوية، بل إنه أكثر شمولاً، إذ لابدّ أن يعتمد على كليّة النص ويتكئ على سننه وتقاليده الواقعة ضمن اللغة والتراكيب والدلالات جميعاً. وقد قدم د. محمد مفتاح تصوراً مستوعباً لمحاولات نقاد كثيرين، واستقر رأيه على أن التناصّ يتجلّى في كونه

فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت في تكوين النص بتقنيات مختلفة، وهذه المُدْمَجات لا بدّ أن تنسجم مع فضاء النص وبنائه ومقاصده. وتفاعلات النص قد تكون تحويلاً لها عبر وسيلة التمطيط أو التكثيف بهدف مناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها، ويكون التناصّ بذلك هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة"(٣٥).

وتتجلى عمليات التناصّ في الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لنصوص أخرى بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي الذي يفرض على المتلقي نوعاً من القراءة الجادة في المقارنة والتأمل بهدف الكشف عن متناصّات النصوص المستدعاة. ومن الطبيعي ألّا تندرج كل التحولات النصيّة تحت درجة واحدة، ولكن ثمّة أشكالاً كثيرة للنصوص؛ فهناك مثلاً الإيقاعات والأوزان والأبنية اللغوية، وهناك كذلك أنماط الشخصيات والمواقف، وهناك فعاليات الدلالة للإحالة إلى نصوص بعينها. وأورد بعض الباحثين اجتهادات بعض علماء الغرب في تحديد أشكال التناصّ التي استقرت في خمسة أشكال، هي(٣٦):

١ – التناصّ "Intertextuality": وهو الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر.

٢ – المابين نصيّة "Paratextuality": ويُعنى بالنصوص الموجودة حول النص مثل العناوين ونصوص التقديم والتذييل وعلاقتها بالنص الأصليّ؛ أي أنها تحدّد علاقة النص بمحيطه المباشر.

٣ – الميتا نصيّة "Metatextuality": وهي العلاقة التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون اقتباس جمل منه بالضرورة.

٤ – التعلّق النصيّ "Hypertextuality": وفيه تتجدد العلاقة بين نصين، أولهما سابق والثاني لاحق. ومنه المحاكاة الساخرة والمعارضة.

٥ – الشموليّة النصيّة "Architextuality": وهي تعني علاقة صامتة أو ضمنية دالة على انتماء وتصنيف. ويمكن أن يندرج تحتها ما يجمع أغراض الشعر العربي أو أساليبه المعاصرة.

وبهذا يغدو النص الحداثيّ فضاءً لتداخل النصوص، ترتهن دلالاته بمدى

علاقته بالنصوص المتلاشية في نسيجه، وتتطلب متلقياً يتمتع بكفاءة أدبية على مستوى عالٍ من المعرفة بالأجناس الشعرية والأدبية وتاريخ الآداب والثقافة بوجه عام. ولم يتوقف التناص عند حدود النصوص الإبداعية المألوفة في مجال الأدب والنقد الأدبي، وإنما عُرف أيضاً في نطاق النصوص الأكاديمية، وتجلى في إفادة هذه النصوص من الخبرات السابقة، بحيث تبدو في إنتاج أنواع جديدة بالاعتماد على وظيفة النص وأغراض الكاتب والقارئ والمحتوى، وعوامل عدة أخرى[٣٧] ويقول (بريجيز وبومان): إن "التركيب في الشكل والوظيفة والمعنى ماهي إلا نتائج لعملية مستمرة من إرسال واستقبال النصوص"[٣٨]. وهذا بحق تعبير دقيق عن جدوى التناص بتحديد طرفيه الرئيسيين اللذين لاغنى عنهما في مجال الكتابة بوجه عام.

إن تفوق قصيدة سعدي يوسف وتحقيقها لشروط الشعرية لا يتأتى إلا من خلال شمول موقف الشاعر على خبرة فنية عالية تحقق له توظيفاً متميزاً للنصوص وأنواع الخطابات الثقافية المختلفة مثل الشعر القديم والحديث والأساطير والموروثات التاريخية والآداب العالمية واللغات الأجنبية، ومصدر أساسي هو القرآن الكريم، مما دفعنا إلى تحديد المصادر المعرفية لهذه النصوص في دواوين الشاعر وأعماله الشعرية التي توافرت لدينا، وهي مصادر تنتمي إلى التراث المعرفي العربي وغير العربي.

الفصل الأول
الموروثات القديمة

أولاً – الموروث التاريخيّ والفكريّ:

لقد شاعت ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية، بصفة خاصة، في شعرنا العربي المعاصر على نحو غير مألوف من قبل. ولعل العامل الفنيّ هو أبرز العوامل[٣٩] التي ربطت بين الشاعر المعاصر وتراثه من واقع إحساسه بمدى ثراء التراث بالإمكانات الفنية والمعطيات الدلالية عميقة الغور في الثقافة العربية، وهو ما يمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيريّة تمتد بجذورها إلى منابع التجربة الإنسانية؛ "ذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمّة، ونوعاً من اللصوق بوجدانها لما للتراث من حضور حيّ ودائم في وجدان الأمة"[٤٠]. ولا شك أن التراث بوجه عام يقوم بترسيخ قيم روحية وفكرية تصل القديم بالحديث، والماضي بالحاضر في جدلية حيّة، وليس غريباً أن نجد شاعرنا المعاصر يستجيب لذلك، ويصدر في استجابته عن موقف شعريّ لا يمليه عليه إلّا ذاته الشاعرة نفسها[٤١].

والشخصيات التاريخية والفكرية الفذّة بوجه عام، ليست مجرد ظواهر إنسانية عابرة تنتهي بانتهاء دورها في الحياة أو بغيابها، ولكنها تبقى ذات دلالة شمولية قابلة للتجدّد على امتداد التاريخ. وهذا النوع من الشخصيات له قابلية لتأويلات مختلفة يستغلها الشاعر في التعبير عن بعض مستويات تجربته ليكسبها نوعاً من الشمول والعمومية، ويضفي عليها ذلك البعد التاريخي والحضاري الذي يمنحها لوناً من الجلال والعراقة[٤٢].

ويبدو أن العرف اللغويّ لم يجرِ على استعمال اسم علم ما إذا لم يكن له دلالة على شيء بالنسبة للمخاطَب الذي يُفترض فيه أن يكون لديه قدر كافٍ من المعلومات عن حامل هذا الاسم، "وحينئذ يمكن أن تعتبر مجموعة من المعلومات المتعلقة بحامل

هذا الاسم تمثل معنى لاسم علم عند جماعة معينة"[٤٣]. ومن هنا نرى أن الشخصيات التراثية بالذات تتمتع برصيد حيّ في الوعي الجمعي يصعب معه تغيير اسم علم تراثي ما بآخر دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير الدلالة الكليّة للسياق الوارد فيه، وتبديل طبيعة العلاقة البنائية بين وحداته[٤٤]. ولسنا بصدد تصنيف الشخصيات التراثية في شعر سعدي يوسف إلى عربية وغير عربية، بقدر ما نحاول الكشف عن بعدها المؤثر في السياق الشعري للقصيدة ودورها في بناء دلالتها العامة. ويمكن تقديم بعض النماذج التي تكشف عن أسلوب التناصّ الشعري ومنهجه في التعامل مع الشخصيات التراثية؛ ففي قصيدة "نجمة سبارتاكوس" يقول الشاعر[٤٥]:

خمسونَ إطلاقةَ كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر!

خمسون

خمسون

خمسون

خمسون مركبة فضاء لأبناء الحرس الأحمر...

ينكشف التناصّ من خلال مصدره وتفاعله الشعري، عبر مؤشرين بارزين في القصيدة، يتبدّى أحدهما في عنوان القصيدة نفسها. والعنوان في الشعر المعاصر بخاصة لم يعد مرشداً، أو مؤشراً إعلامياً يحقق هذه الوظيفة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى أن يكون مستوى من مستويات النص. وقد أصبح بالإمكان الحديث عن شعرية العنوان ووظيفته في تشكيل اللغة الشعرية، ليس من حيث إنّه مكمّل ودالّ على النص، ولكن – أيضاً – من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معاً[٤٦]. وعلى مستوى نصيّة العنوان وعلاقته بالنص يمكن النظر إلى شعرية الموضوع الكامنة في توسل الدّال إلى إثارة موضوعه أو مدلوله بتكريس خاصيّة العنوان في الوظيفة الإحاليّة له؛ أي إحالته إلى الشخصية التاريخية "سبارتاكوس"، بمعنى أن العنوان هنا يمثل مرسَلةً موازية ومختزلة للقصيدة، مما يشير إلى مبدأ اختيار الدوال وتقنية تشكيلها ومحاور دلالتها[٤٧]. وينطوي العنوان المراد على ثلاثة أنواع من

الدوال: لغويّة خاصّة بوحدات المعجم، وتركيبيّة نحويّة لهذه الدوال، ووظيفية سياقيّة؛ فمن ناحية البنية المعجمية يتكون العنوان من دالّين: الأول "نجمة"، والثاني اسم العلم أو اسم الشخصية. وتعينُنا المعرفة اللغويّة حول الدال الأول على فهم أصول استخدامه في سياقاته المختلفة عند العرب الأوائل، حيث كانوا يعرفونه بأنه اسم لكل واحد من النّجوم. والنّجمة عندهم أخصّ من النّجم، وكأنها واحدته كنبْتةٍ ونبت، وهو الثريّا. والنّجم الوقتُ المضروب لميعادٍ وأصله أن العرب كانت تجعل مطالع منازل القمر ومساقطها مواقيت حلول ديونها وغيرها. ولمّا جاء الإسلام جعل الأهلّةَ مواقيتَ لمعرفة أوقات الحج والصوم والديون وغير ذلك[٤٨]. وقد يُنظر إلى هذا الدال من وجه آخر على أنه مثار دلالات يجعل بها الشخصية ذات نسبٍ وانتماء إلى مظاهر البقاء والخلود، والارتقاء والسمو عن الأقران والأشباه. والدال الثاني يدلفُ بنا مباشرةً إلى المفارقة من كونه اسماً أعجمياً مجهولاً لدى القارئ العربي، يلفّه الغموض. ونلتمس كشف الحُجب من حوله بالرجوع إلى مصادر التاريخ الروماني القديم، وقد ذُكر لماماً في أحد المصادر أن "حرب اسبرتاقس كانت سنة ستمائة وثمانٍ وسبعين من تاريخ بنيان رومه"[٤٩]. ولا تزيد تفاصيل هذه الحرب عن سطور قليلة تؤكد هزيمة أمراء الحرب الرومانيين أمام سبارتاكوس، وعندما اشتد خطره حشدتْ له روما جيوشها وهزمته وطحنت عسكره من آخرهم[٥٠].

وإذا نظرنا في المستوى النحويّ التركيبيّ نجد أن العنوان استقر على نمط الجملة الاسميّة التي ركّبت فيه اسمين، وقع الأول منهما خبراً ومضافاً، ووقع الثاني مضافاً إليه. ومن هنا فإن الاحتمال وارد أن يحمل هذا التركيب خبراً لمبتدأ محذوف[٥١] هو اسم الإشارة "هذه"، الذي يتوقع أن يشير إلى القصيدة. ويجوز أن يكون العنوان كلّه مبتدأ لخبر سيأتي هو القصيدة بعينها. وأما المؤشر الثاني لتجلّي التناصّ، فيتجسّد في متن القصيدة ويشير إلى المعطى التاريخي، بحيث تبدو الشخصية ذات ألق متجدد في عنفوان مجدها وانتصارها. فالشاعر يستدعي هذه الشخصية ليقيم لها طقوساً خاصّة تشير إلى احتفالية تليق ببطل أسطوري ظهر على جميع أعدائه وقاد ثورة حاولت تحرير الفقراء من قيود العبودية والظلم، وقد جسّده

الشاعر رمزاً كونياً مفعماً بمعانٍ ودلالات إنسانية عندما جعل الفقراء والثوار يستلهمونه قبساً من نور يبدد ظلمات القهر ويحطم جبروت الطغيان في كل مكان. يقول الشاعر(٥٢):

نجمةٌ في خطى الفقراءْ

نجمةٌ في الخلايا التي لم تزلْ بعدُ سريّةً

نجمةٌ في جبين المناضلْ

نجمةٌ فوق خُوذاتِ من قاتلوا عند أبوابِ موسكو

ومن قُتلوا في شوارع مجهولةٍ... عبر قاراتِنا الخمسِ

من أجلِ نجمة...

خمسونَ إطلاقةَ كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر!

إن طبيعة اللغة الرامزة وكلماتها الموحية تفتح منافذ القصيدة على صفحات التاريخ وتسمح للتأويل أن يربطها بسياقها الخارجي على نحو يخلو من التعمية والغموض الممجوج(٥٣)، فتظهر الصورة مستمدة من عناصر التاريخ باقتصاد وعفوية، لكنها تكشف عن أمر مذهل هو "القتل في قاراتنا الخمس"، وهو أمر معروف موجود في الحياة منذ فجر الخليقة، لكن الشاعر هنا يرتقي بالواقعة التاريخية العاديّة إلى درجة تثير الفزع وتضغط على الوجع الإنساني وتستفز مكامن المشاعر الإنسانية للانحياز للثورة والتمرد على الظلم.

ولم يشأ الشاعر – في أغلب الظن – أن يبدع جدلية "سبارتاكوس القناع"، على الرغم من توفّر إشارات العنوان الدالة على ميلاد قصيدة قناع محتملة، كما هو مألوف في مثل هذه العناوين. ولكنه أعاد صياغة المعطى التاريخي، وشكّل الشخصية وفقاً لرؤيته، بحيث تتشح بدلالات متعددة الأبعاد، وتقتبس من عالم ينتمي إلى "أيديولوجيا" الشاعر نفسه. فالشخصية أصبحت عند الشاعر ذات بعد فكريّ وعقيدة تؤمن بالفقراء والكادحين، كما تؤمن بالمظلومين الضعفاء لتنتصر لهم من

قوى الاستبداد والظلم. وتتحوّل الشخصية إلى أن تكون ذات دلالة جديدة في عصرنا الحديث، بما تشير إليه من صدام الأيديولوجيات المتناقضة بين النزاعات الرأسمالية والاشتراكية في عصر اجتاحته ثورات عارمة للتحرر العالمي منذ الثورة البلشفية وثورة يوليو المصرية وما تلاها من ثورات تأثرت بها مثل ثورة الجزائر وثورة فلسطين في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. وقد يُستشف من توظيف "سبارتاكوس" في القصيدة أنه يقترب من تمثيل رمزي للشيوعية، فالنجمة والحرس الأحمر وصواريخ الكاتيوشا كلها مفردات تنتمي بقوة إلى الاتحاد السوفيتي، وترشح أن يكون سبارتاكوس رمزاً للحزب الشيوعي.

ويمكن أن نفترض تعدديّة المصدر المعرفيّ[٥٤] بوصفه أحد البواعث على تجربة التناصّ، وخصوصاً أن المشهد الشعري المعاصر يمدّنا بأكثر من تجربة شعرية تنهض دليلاً على شيوع المعرفة التاريخية الخاصّة بهذه الشخصية، حيث تبرز في هذا السياق قصيدة "سبارتاكوس" للشاعر عبد الوهاب البياتي، وهي قصيدة يبدع فيها الشاعر قناعه كعادته، لتمثيل رؤية إنسانية ذات خصوصية للتعبير عن مأساة الفقراء وتعرضهم للتنكيل والتقتيل على يد قوى الشر والطغيان. وقد هَدرَ صوتُ سبارتاكوس في صورة تجسّد المأساة فيما يشبه منطوق خطبة عصماء تؤجج نيران الثورة والتمرد بين فئات الفقراء على الطغاة، كما في هذا المقطع الدّال على ذلك دلالة بالغة[٥٥]:

جنودُ روما يذبحون

أطفالكم، يا إخوتي البسطاء

يا فقراء شعبي الطيبين

وهناك قصيدة للشاعر أمل دنقل، وهي "كلمات سبارتاكوس الأخيرة "، تدلّل مرة أخرى على شيوع المعرفة بهذه الشخصية عند عدد من كبار الشعراء المعاصرين في فترة الستينيات من القرن الماضي، وهي فترة مثيرة للجدل والمعرفة ومحفّزة على الإبداع الأدبي والفني[٥٦]. وتختلف – بطبيعة الحال – تجربتا الشاعرين سعدي وأمل، ففي حين تمخّضت تجربة أمل دنقل عن قصيدة قناع تقدم شخصية تسمو

إلى التمرد والرفض، وتتقاطع مع البطل الأسطوري ورمز المسيح في بُعد إنساني متفرد يحشد دلالة التحدي والبطولة منذ عصور الأساطير الأولى، حتى عصر القياصرة[٥٧]، نجد شاعرنا ينحو بالشخصية ذاتها إلى تخوم الرمز لتتحمل طبقات من المعاني وتدل على قيم الثورة الإنسانية على الوجه الذي ذكرنا قبل قليل.

وفي الإطار نفسه تطلُّ علينا شخصية "الإسكندر المقدوني" من أعماق الحضارة الإغريقية وهي ترفل بأثواب المجد والعزة وتزهو بالعلم. وقد تمّ بعثُها من جديد في أطوار حياتها فائقة التميّز على مستوى أمتها والأمم الأخرى، فهو أولاً سليل ملوك مقدونيا، وهو ثانياً تلميذ أرسطو أحد أقانيم المعرفة الإنسانية القديمة، وهو ثالثاً شخصية فذة على المستوى الإنساني؛ فقد دفعه وفاؤه لأستاذه إلى مساعدته في إنشاء مدرسة "اللوقيون" التي أقامها أرسطو على غرار أكاديمية أستاذه الأول "أفلاطون" المتوفى ٣٤٩ ق.م[٥٨]. والصورة الشعرية التي ينبثق منها الإسكندر تستمد أصولها وعناصرها التاريخية من السياق الحضاري على الوجه الذي صوّره الشاعر في قوله[٥٩]:

في ترتيب هللينية العالم

كان الطالبُ الإسكندرُ المترعُ من كأس أرسطو

يمسحُ البلدانَ بالخيلِ والخمرِ

ويبني مدناً يهدمُها من بعده الرهبانُ والضباطُ والبدوُ

هكذا تسربل الإسكندر بمزايا وطبائع لم تتوافر في أحد، من حيث العلم والمُلك حتى بلغ صيته المدوي الآفاق شرقاً وغرباً، وقد تغذّى على ينابيع العلم والفلسفة على يد عظماء الفلاسفة، فحاز شرف العلم وحظي بملك لا يبلى على مر السنين. ومن هنا أصبح أحد رموز الحضارة الإنسانية التي أعلتْ صروحَ العلم والحضارة وأشاعتْ نورَ المعرفة في أصقاع المعمورة. وبينما كانت مدن الحضارة في عهد الإسكندر تبدّد ظلمات الجهل وتسطع بشمسها على الكون نرى بغداد التي ظلت قروناً طويلة مركزاً للإشعاع الحضاري ومنارة للشرق، قد أُبتليتْ بفساد الحكام وتوالي المحن عليها. هذا

الفساد والظلم صوره الشاعر في شخصية "المقتدر بالله". ومن المعلوم أن هذا الحاكم تعرّض للخلع أكثر من مرة، وكان وُلِّي على الحكم وله ثلاث عشرة سنة، في عام ٢٩٥هـ، ولم تقبل به جماعة من الأعيان، وجلُّهم من الأتراك، فخلعوه وولّوا "عبدالله بن المعتز" الشاعر والناقد، فبلغ المقتدرَ الخبرُ فدفعَ الأموالَ لبعض الوزراء فقتلوا ابن المعتز بعد يوم وليلة[٦٠]. وانقسم القوم إلى فرقاء ألدّاء، واشتدت الفوضى وانشغل الخليفة باللهو وأتلف الخزائن فاضطربت البلاد وعاث الجندُ فساداً في بغداد وطالبوا الأموال من الخليفة فبذلها لهم، لكن القرامطة استبدوا بالبلاد قتلاً وتدميراً، وخصوصاً في عام ٣١٦هـ. بعد ذلك بقليل قتل الأتراك المقتدر في السابع والعشرين من شوال لسنة ٣٢٠هـ[٦١].

وقد جاءت صورة الإسكندر مقرونة بصورة المقتدر في مقطع شعري واحد، تستلهم الموروث التاريخي للشخصيتين وتصورهما كأنهما ثنائية متناقضة على الدوام[٦٢]:

(حين ماتَ الإسكندرُ كانت ثلاثمائة بلدة ومدينة في بلاد

ما بين النهرين تحمل اسمه)

يا بلاداً بين نهرين

بلاداً بين سيفين

بلاداً مُرَّة، تافهة الحُكَّامِ ...

(كان المقتدرُ

كلّما شاغبَ العامةُ

أعطى جندَه الأموالَ

حتى أكلوه)

وفي مقابل تلك الصورة البشعة تنبثق صورة مثالية لحاكم عربي مشهور هو "سيف الدولة الحمداني" أمير حلب. وقد استطاع الشاعر أن يرسم معالمه الإنسانية

النبيلة فأودعه مشاعر الألفة والمؤاخاة، وبث فيه من روحه باقة من أحلامه الإنسانية وطموحه في تحقيق الوحدة بين حلب والموصل، فجاءت المدينتان ترفلان في أثواب العزة والمنعة، وتزهوان بجمالٍ أخّاذ تشكيلاً لقوس الحضارة بين جناحي الوطن: بلاد الرافدين والشام. يقول الشاعر(٦٣):

عربيٌّ من العراق...

أنا: الموصل، خيل وخضرة. كان سيف الدولة الأمير،

وكانت حلب أختها. السفائن في النهر. المغنّون في

الضفاف. هنا صاحب البريد... المرمرُ الصقيلُ هو

الموصلُ، والنضالُ الطويلُ.

ويؤدي استدعاء شخصية "ريتشارد قلب الأسد" إلى استثارة الذاكرة العربية، بل ذاكرة الشرق والغرب معاً حول الحرب المعروفة بالحرب الصليبيّة التي حشد لها أمراء الحرب الغربيون كل قواهم للنيل من الشرق العربي ومكانته الدينية والحضارية. يقول الشاعر(٦٤):

القلاع صليبية

من مقالع أرباض ليتس

إلى القدس

كان الملوكُ ورهبانُهم يسبقون المياه إلى حفلة القتل

حيثُ البلادُ البعيدة تطوي مآذنها بانتظار البرابرة...

الشمسُ تلمعُ فوقَ الدروع

وفي تاج ريتشارد قلب الأسد...

... ...

... ...

... ...

يفرض هذا المقطع أو القصيدة كلها، على المتلقي الاطِّلاع المعرفي على صفحات التاريخ الخاصة بحقبة الحروب الصليبية، وطورها الأول الذي حرص فيه ملوك الغرب ورهبانهم على السيطرة على بيت المقدس دينياً وحضارياً وسياسياً وإقامة مملكة خاضعة لحكمهم تسمى "بيت المقدس"(٦٥). وقد تزعم ريتشارد إمارة الحرب، كما تذكر المصادر المختصة أنه وصل إلى معسكر الحرب في عكا في يوم ٨ يونيه عام ١١٩١م، بعد معركة "حطين" بأربع سنوات(٦٦). وهنا تحيل الذاكرة الشعرية على الذاكرة التاريخية التي تعد مكوناً رئيسياً للتناصّ الذي يتحمّل دلالات تتجاوز التاريخي لتعبر عن صورة الإنسان في بربريته وبشاعته، وندرك ذلك من خلال الكشف عن هُوية بعض الدوال اللغوية التي تنتسب إلى الصليبيين وتدل على طبيعة التعصب الديني، ودوره في تدمير الحضارة الإنسانية وقتل الحياة. ومن هذه الدوال: القلاع، الرهبان، حفلة القتل، والبرابرة، وكلُّها تدل على ميلاد ثقافة مشوهة هي نتاج طبيعي للفكر الاستعماري البغيض، وهو ما يفسر الصدام بين الغرب والشرق بناءً على هذه الخلفية في أحيانٍ كثيرة.

ومن اللافت للنظر أن قصيدة "نهر الدانوب" التي نجتزئ منها المقطع السابق، ونحاول قراءة التناصّ فيها، تتوسل للوصول إلى ذرا التناصّ الجمالية بوسائل عدة، منها ما يسمى " الفراغ المحسوب "، وهو ظاهرة أشار إلى جمالياتها بعض النقاد المعاصرين(٦٧)، وكشف عن توظيف هذه الظاهرة البَصَرية التي تدل على محاورة الشاعر لقارئه بطريقة معينة، فيكتب عدداً محدداً من سطور الشعر ويترك له عدداً آخر محسوباً بدقة بالغة ومنقوطاً بانتظام. وكأن هذا "الثقب الدلالي" لابدّ أن يتأطّر في هذا الفراغ(٦٨). والقصيدة تراوح بين الكلام والصمت، وبين السطور والنقاط التي بلغت ثلاثة أسطر ونصف السطر في المقطع المذكور، جاءت بعد ذكر ريتشارد، لتربط الفراغ بمركز القصيدة في تشتته وتماسكه، فهي تشير إلى فترات السكوت مترجمةً إلى نقاط وتدعونا إلى الصمت والتأمل وقراءة المحو بين سطور الكتابة. ولا شك أنّ المحوَ لا يتعلق بتلك الشخصية مفسحاً المجال للذاكرة الجماعية أو المعرفة التاريخية فحسب، بل يتسع إلى استدعاء حقبة تاريخية سوداء كان

لريتشارد دور قيادي في صنع أحداثها. وإذا كان التناصّ يؤدي إلى فتح أبواب القصيدة على تداعيات تاريخية، فإن هذه التقنية تتضافر مع تقنيات أخرى لتشير إلى معنى فائض وتسمح للمسكوت عنه أن يشف من وراء النقاط، وهو كثير يحملنا على اللجوء للمواقف التاريخية واستيعاب الدلالات المتنوعة وفقاً لعلاقاتها بالكلام المذكور؛ فالمسكوت عنه ليس شيئاً واحداً، ولا صمتاً فارغاً من المعنى، إنه كلام من نوع آخر يترك للقارئ إتمام تشكيله وتصوّر تعرجاته دون أن يغيّر ذلك من طبيعة التجويف البصري الدلالي الذي توسط قلب القصيدة وأصبح علامة على هيكلها الشعري، وكأن الصمت هنا يقوم بدور أيقوني في مشاكلة الدلالة من الناحية البصرية(٦٩). غير أن المقطع الشعري يتواصل بعد الفراغ مستعيداً البداية المرتبطة بصورة المساء المديد وضفة النهر. وربما يكون للنقاط دور الفواصل المقطعية وهي تضع حدود البنى الجزئية للنص في توزيعات السطور، وتشحن القارئ بتداعيات متعددة استعداداً لاستئناف كلام لا يبتعد عن البؤرة المركزية التي تناظر بين المساء المعبأ بتجهيزات الحرب، والنهر الذي يجري سريعاً مشيراً إلى تدفق الحياة والموت معاً(٧٠). وقد تتبعنا هذه الظاهرة في عدد من قصائد الشاعر بما يربو على عشر قصائد(٧١)، فوجدناها تستحق التأمل والتأويل لما تدل عليه من رؤية جمالية في الشعر العربي المعاصر بوجه عام.

ويجوز إلحاق شخصية "الحلاج" بهذا المصدر التناصي بناءً على الطابع الفكري والفلسفي له في المقام الأول، حيث يتراءى مفكراً دعا إلى مذهب سياسي وروحي يقوم على فقه خاص ينشد رياضات صوفية متطرفة على حد وصف أحد الباحثين(٧٢). وقد تم استدعاء الحلاج في مقطع يسير على هذه الشاكلة(٧٣):

مَنْ أطلقَ النسورَ على لحم الفتاة الوديعة؟

انتبه الحلاج ...

بيتٌ على الذرا كان مسكوناً بأشباحنا

زماناً طويلاً.

تبدو صورة الفتاة الوديعة ونهش النسور لجسدها الغض مثيراً أسلوبياً ووجدانياً لدى المتلقي يصب في نهاية الأمر عند بؤرة الصورة الكبرى الخاصة بالحلاج. ولعل افتتاح المقطع بصيغة الاستفهام يدعو إلى تعيين اسم العلم والانشغال بالبحث عنه في إطار الفاعل. وليس انتظار الجواب قابلاً للتحقق لما تفصح عنه الإلماعة إلى شخصية الحلاج لتعطي الجواب الشافي ضمنياً عن الاستفهام الكبير المطروح منذ مئات السنين: لِمَ قُتل الحلاج؟!! وقد أُنتجت صورة الفتاة بطريقة تختزل مأساة إنسانية وتعتني بتجاور مشاهد الموت الفظيعة في صعيد واحد، فيكون الحاضر مبعثاً لتداعي الماضي وملاصقاً له، وهو ما يقترب من تقنية "المونتاج السينمائي" الذي يقوم "بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب"[٧٤]؛ لأن تجاور الصور هو المنتج للمعنى الشعري هنا كما في السينما[٧٥].

إن ثيمة القتل هي التي تمنح المتلقي فرصة التقاط مشاهد كثيرة من التاريخ والذاكرة وغيرها من التجارب الموضوعية. وتجربة الشاعر غنية بإبداع تقنيات أسلوبية ذات خصوصية في شعره، بحيث لا يتوقف الأمر عند حدود المعنى الاستفهامي وبلاغة التعبير فحسب، وإنما يتعلق أيضاً بأداة من أهم أدوات ما يسمى " الشعر الصافي" وخصائصه في شعر سعدي يوسف. وقد لاحظ ذلك بعض النقاد والباحثين[٧٦]، ورأوا أن خصائص هذا الشعر تكمن في نأيه عن التقرير النثري وقدرته على التصوير وتحفيز التخيل، كما تكمن في أسلوب طرح الاستفسارات الحقيقية والمجازية عن الذات والآخر، وعن الطبيعة والإنسان، بل عن منظومة الكون الشاملة؛ ذلك أن مفردات الكون أو أشياءه توحي بأسئلة كبيرة عن ماضيها وحاضرها وعلاقاتها بالإنسان والموجودات. وكما يقول د. صلاح فضل[٧٧] إن عروق الشعر الأصيل تنبت في ضباب هذه الأسئلة؛ فالشعر لا يستوطن اليقين الصامت والإجابات المسبقة، بل يعيش دوماً في المنطقة المتراوحة بين الصمت والنطق، وبين السؤال والإجابة.

وتتفرد شخصية الحلّاج بملكات ومواهب خاصة تعدّ من أهم المبررات فنياً

وتاريخياً لاستدعائها في موقف جديد لا ينفصم عن المعطى التاريخي بل يستحضره دوماً. ومن المعلوم أن الحلاج كان غاية في التطرف والتفرد معاً، في فلسفته وأفكاره ونزعاته التي أثارت احتداماً وصداماً وجدلاً طويلاً، وتعدّى هذا الجدل والخصام إلى مراجعات لقضايا الحريات الفكرية والدينية والسياسية المعقدة في الفكر الإسلامي القديم(٧٨). ومن أهم ما يميزه أنه كان يتمتع بقدره عجيبة على الإقناع واستمالة قلوب الفقراء والمعارضين للدولة ونظام الحكم. وقد ارتاد في أطوار تكوينيه المذهبي والفلسفي مدناً عدة فارسية وهندية "طوّر فيها أفكاره الصوفية وراض نفسه على التصوف الهندي، ثم عاد إلى بغداد ليستقر بها ابتداءً من نحو عام ٢٩٠هـ"(٧٩). وقد حُبس بتهمة زعامة القرامطة سنوات عديدة قبل أن يُعذّب ويُقتل ويُمثّل بجثته في سنة ٣٠٦هـ بطريقة متّبعة لدى السلطان في الخلاص من القرامطة، فضُرب ألف جلدة وقطّعت أطرافُه وضُرِبَ عنقُه وأُحرقت جُثته وذرّيت في دجلة وحُمل رأسه إلى خراسان(٨٠).

وقد مَثّلت قضية الحلاج مأساة الإنسان في علاقته بالسلطات المختلفة، والحريات الخاصة والعامة، وهي قضايا شغلت عدداً من المفكرين والأدباء في العصر الحديث(٨١)، وأصبحت حياة الحلاج في تراثنا العربي قصة استشهاد بطولية من أجل قيم الحق والعدالة والمحبة، وأصبح استشهاده قيمة إنسانية باقية على مر الأيام(٨٢). وبدت مأساة الحلاج لدى بعض شعرائنا المبدعين، رموزاً متداخلة الوجوه ومتعددة المعاني في الدلالة على الثورة والتمرد تعبيراً عن القيم الإنسانية، كما في قصيدة "عذاب الحلاج"(٨٣) وقصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"(٨٤) لعبدالوهاب البياتي، ومسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور الذي عبّر عن همومه "من خلال استحضاره لصوت الحلاج كصورة من وجوه التضارب بين حرية الفرد وقانون الدولة في محاولة للارتقاء بحرية الفرد كقيمة عليا"(٨٥). ولم تقف وجوه الشخصية عند هذا الحد من التجريد والترميز الشعري، بل أُسطرت وارتقت إلى مقام السيد المسيح – عليه السلام – ومنزلته، تارةً، وغدت رمزاً للثائر على الظلم في علاقة جدلية بين المظلومين واستبداد الحاكم، تارة أخرى(٨٦).

ثانياً – الموروث الشعريّ:

يشكل توظيف التراث الشعريّ في عصوره المختلفة مجالاً رحباً لعلاقة الشاعر العربي المعاصر بتراثه(٨٧)، وذلك لأمر طبيعي يرتبط بعلاقة الشاعر بمنابع التجارب الشعرية القديمة، وأصول الشعرية وتقاليدها الفنية، وهي علاقة تكسب المعاصرين قدرة خاصة على التعبير والامتداد في تاريخ الجنس الشعري وأطواره المختلفة. وفي هذا الصدد تبدو طرائق شاعرنا وتقنياته في توظيف الموروث الشعريّ متنوعة، عبر الاستدعاء وحوار النصوص، وفي الحالتين يكون التناصّ مع الشخصية أو منطوقها وخطابها مشروطاً بتفوقها فنياً وتميُّزِها إنسانياً على المستوى الثقافي والحضاري العام.

١ – الشخصيات:

يتمثل أسلوب التناصّ هنا باستدعاء الشخصية الشعرية بذكر اسم الشاعر نصاً صريحاً في الغالب الأعم، سواء أكان ذلك في متن القصيدة أم في عنوانها، كما في قصيدة "حفيد امرئ القيس"(٨٨)، حيث تمّ استدعاء الشاعر القديم في نص العنوان؛ أي النص الموازي بالمعنى الإشاري، وقد جعل الشاعر الاسم في موقع المضاف إليه في التركيب النحوي، بحيث يشير إلى بروز الأصل الشعري تاريخياً، بالإضافة إلى ما يستحضره من معاني مفردة "حفيد" ذات الدلالة على انتساب الفرع للأصل. ومن جانب الوضع اللغوي(٨٩)، فإن المفردة تُطلق على سلالة الجدّ، أي تقال لأولاد الأولاد، وبمعنى أكثر تحديداً إن الحفيد وهو واحد حفدة، يرتبط بالسلالة والأجيال والتعاقب الزمني في تاريخ الإنسان، ومن هنا يمكن أن نفهم إشارة الشاعر على أنها إشارة إلى نفسه بما يحقق كشفاً للعلاقة الحميمة بين الشاعر وآبائه الشعريين؛ فالثاني يكون سليل الأول شعرياً. وقد يتجه التأويل لإحالة الإشارة إلى مرجعية الإبداع، على اعتبار أن مقام العنوان يسمح باستنطاق النص وتأويله، من خلال افتراض غياب ضمير المتكلم، وإمكان حضوره في القراءة المعمّقة للبنية النصية، وهو المبتدأ المحذوف جوازاً في هذا العنوان، ويكون الاحتمال بتوالد صيغة جديدة كامنة في النص تكتشفها القراءة وتستحضرها على نحوٍ يجعلنا نتوقع أن قوله المضمر هو "أنا حفيد امرئ

القيس". ويرتكز التناصّ أحياناً على استدعاء امرئ القيس عبر الإحالة على وحدة من خطابه النثري تنتمي إلى سياق أزمته التاريخية، وقضية وجوده برمته، ونعني بذلك حادثة مقتل أبيه على يد بني أسد، فلما بلغه الخبر قال قولته الشهيرة: "ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً! لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر"(٩٠). يقول الشاعر(٩١):

لقد أسرفتَ يا سيدي!

النهارُ هنا خمرٌ وأمرٌ والليلُ خمرٌ وأمرٌ، خلّنا

من حديث رهبانك! الأحجارُ ما مسَّت سوى وابلٍ

فالخطاب موجّه إلى السيد القرين الذي يحاول إفاقة الرؤوس من دوامة الخمر، وهو يحيل إلى ما جرى للملك الضليل ويستدعيه في إصرار لتحويل مقولته الدالة على الفاجعة والثأر إلى دلالة تتعلق بالضجر والملل واللامبالاة من الحاضر. وفي قصيدة أخرى بعنوان "شكراً لامرئ القيس"(٩٢) يكون الاستدعاء ذا دلالة ضافية تراكم فوق ألقابه المعروفة (الملك الضليل، ذو القروح) لقباً جديداً يطلقه الشاعر على "جَدّه الأول" فيدعوه بالقتيل، مما يدل على تخصيص امرئ القيس بالاغتيال غريباً عن وطنه مجرداً من ملكه وسلطانه، وهو هاجس يؤرق الشاعر ذاته الذي يعاني ويلات الغربة واحتمال الموت غريباً عن وطنه. يقول الشاعر(٩٣):

هكذا نمضي كما كنّا

تعلّمنا

شكراً لامرئ القيس القتيلْ.

هكذا يكون الاستدعاء ضرباً من ضروب رؤية الشاعر المعاصر للموروث والخطاب الشعري القديم، بما لا ينفصل عن إشكالات الشخصية وحياتها وخبراتها الإنسانية، ولذلك لا تستبعد الوظيفة المزدوجة لهذا الأسلوب من التناصّ، حتى لو كان بطريقة الإلماعة العابرة، كما في قول الشاعر(٩٤):

هل سمعنا المعريّ ؟

بيتُنا، واتركناهُ....

وهذه الطريقة تبدو أسلوباً يميّز تقنية التناصّ عند الشاعر، فقد استدعى عدداً من شعراء العربية لهم دورهم البارز في تاريخ الشعرية، مثل البحتري الذي استدعاه مقترناً بمدينة "سامراء" ذات السحر والجمال، مدينة المتوكل بالله ممدوح البحتري، وقد حاول هذا الخليفة حماية المدينة من عبث الأتراك وسطوتهم. أمّا الشاعر البحتري فقد عُرف بتفرده وشاعريته عند كبار الشعراء والعلماء قديماً وحديثاً. يقول عنه أبو الطيب المتنبي، وقد سئل عنه وعن أبي تمام، وعن نفسه، "أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري"[٩٥]. ويؤيد ابن الأثير هذا الرأي السديد بقوله: "إن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بُعد المرام مع قربه إلى الأفهام"[٩٦]. يقول شاعرنا[٩٧]:

أمواهٌ معجَّلة كالخيل

تتبع سحر البحتري

تقول: سامرّاء... سامرّاء.

٢ – النصوص:

تبدو المتناصّات ومكوناتها المتعلقة بالنصوص المصادر في حالة تواشج عميقة الأبعاد، تكوّن شبكة من علاقات التداخل مع النصوص الشعرية القديمة. وتتمايز طرق التناصّ مع هذه النصوص وفقاً لتجربة الشاعر وأدائه التعبيري، وهو ما يتشكّل في مستويين:

– المستوى الأول الإفرادي:

وهو أسلوب أداء ينشئ توازيه مع الخطاب الآخر عبر كلمة مفردة أو جملة بشرط أن تشكّل صورة جوهرية في الخطاب، وأن تكون من المكونات الأصلية المؤسِّسة لهُويّة هذا الخطاب، وأن تمتلك القدرة على استدعائِه، فضلاً عن نصوصه

المحددة، ومن هنا نكون أمام عالمين مكتملين ومتعارضين: عالم النص الشعري، وعالم النص المستدعى. وفي فاعلية التناصّ تتوالد بين هذين العالمين علاقات يظل طرفها الفاعل هو النص الشعري الحديث(٩٨). وقد يواجه رصد المفردة في مجال التناصّ عقبات ومحاذير دقيقة تدفع الباحث إلى الارتداد إلى أصل المواضعة اللغوية للمفردة التي تجعل من الدال رمزاً على المدلول في العلاقة المعروفة بالعلاقة الاعتباطية في مستواها المعجمي، وضرورة تتبع نشوئها في أنساقها المختلفة وتاريخها الحافل، وهذه الصعوبات هي التي أدت إلى قول بعض النقاد: إنّ التناصّ الإفرادي قد لا يقودنا دائماً إلى رصد الظاهرة؛ "لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر، وإنما تأتي الخصوصية من دخول المفردة في تركيب أولاً، ثم دخول التركيب في سياق ثانياً"(٩٩).

ويمكن النظر في بعض النماذج الدالة التي تكشف عن منهج الشاعر وطريقته وأسلوبه في توظيف المتناصّة الشعرية، فمثلاً قول الشاعر(١٠٠):

مَنْ أبصرَ البدويات يمشينَ مرَّ السحاب؟

مَنْ أطلق الأغنية؟

يحيل إلى المصدر الشعري والمرجع السياقي القديم بفضل ما تثيره الجملة من صورة مكتملة تؤدي إلى احتمال قوي يربط بين المتناصّة وقول الأعشى الكبير(١٠١):

غرّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحلُ

كأنّ مِشيتَها من بيت جارتها مرُّ السَّحابة لا ريثٌ ولا عجلُ

إن الصورة المكوّنة من عناصر عدة بما فيها المفردات وتحولاتها إلى تركيب هي التي تستحضر السياق الشعري الخاص بالأعشى، وتحدد طبيعة العلاقة والإحالة إلى الخطاب الشعري القديم. فصورة البدويات اللواتي يمشين مر السحاب هي التي تحتم قيام علاقة تناصّ مع نص الأعشى. أما إنتاج الدلالة من خلال التناصّ فيتعلق بدرجات التآلف بين النصين، فنص الأعشى يقوم على رؤية تحدد موقفاً جمالياً خاصاً بالمرأة المثال، وهو تصوّر سائد في عصره، بينما يكتفي النص

الحديث بالإشارة دون تفصيل، ولكنه يُبَئِّر صورة بصرية قوية التأثير تحدد جنسها وانتماءها بتكثيف الأسئلة عن موقف أو مشهد خاص بالبدويات، وآخر يتعلق بتحولات القديم إلى عصري، فالغزل الفن الأثير لدى الشعراء القدماء يصبح أغنية، وهي امتداد تاريخي للموقف القديم، أو تطورٌ له.

وعلى الرغم من ضآلة فاعلية بعض المفردات –أحياناً– في التحوّل إلى معنى جديد، فإن هذا المستوى يتدفق بقدرة الشاعر على تجديد دماء المفردة بإيماءات شعرية قوية وإشارات لغوية منتجة تدل على تميُّز الصورة وحيويتها. يقول الشاعر(١٠٢):

أرهفُ السمعَ للطير في الوكنات الرقيقة من "كستناء الحصان".

لاشك أن صورة الوكنات والطير هي التي تبعث مخزون الذاكرة الشعرية حتى تتصل بسياق صورة فرس امرئ القيس البديعة التي يندر وجودها في الشعر القديم، إذ يقول(١٠٣):

وقد أغتدي والطيرُ في وُكناتها

بمنجرد قيدِ الأوابدِ هيكلِ

لقد تم تحويل بعض عناصر المصدر الشعري إلى سياق جديد، فالطير – مثلاً – لم يعد كما كان في صورة امرئ القيس، وإنما أصبح نتاجاً لبيئة أخرى عصرية تجعل الطير ذا علاقة وطيدة بما سماه "كستناء الحصان"، وهو شجر ذو عناقيد من الزهر الأبيض، وهو تعبير معروف في الإنجليزية بـHorse Chestnut كما ذكر الشاعر ذلك في هامش القصيدة. ويقول أيضاً(١٠٤):

ليلى

منذُ ثالثِ خطوةٍ في البيت

تجعل كل ما في البيت ضوعَ قرنفلِ

ليلى

هي البستان رطباً

ومرة أخرى نرى تجليات التناصّ تكمن في تحويل العنصر الشعري القديم وما يتضمنه من مدركات حسية إلى سياق جديد، لكن الجملة التامة في قوله "تجعل كل ما ..." هي التي تجعل صورة البيت بما فيه من عبق القرنفل مفتاحاً للتداخل مع بيت امرئ القيس واستدعائه[١٠٥]:

إذا قامتا تضوّعَ المسكُ منهما

نسيمُ الصّبا جاء بريّا القُرنفلِ

إنّ إنتاج السياق الجديد يَتطلّب تخيلاً لصورة المعشوقة "ليلى"، وتشبيهها بالبستان، وهو يثير إحساساً جديداً فائضاً بالمتعة والجمال، وينشئ علاقة جديدة مع المرأة المثال، فتغدو في موقف جديد يوازي العالم القديم في شعر امرئ القيس بعامة، وبيته المثبت بخاصة.

وتبقى الصورة العامة ذات الإيحاء والقوة الدلالية على خطابها محوراً يشهد تبايناً في أسلوب التناصّ في كل تجربة تحاول التداخل مع النص أو الخطاب المصدري القديم، وفي هذا المجال يبرز نموذج آخر يتمثل في قول الشاعر[١٠٦]:

أكادُ أغضي حياءً حين أنساهُ

كأن عينيّ عند الصمت عيناهُ

هذا محياهُ

البحر أحرقه والملحُ مزّقَهُ

لكن بسمته ما فارقت فاهُ

نجماً يضيءُ بليلِ البحرِ دنياهُ

قد كنتُ ألقاهُ

لولا احتفاظ الذاكرة الشخصية بخيوط دقيقة مع التراث الشعري لتلاشى النص المصدري وضاعت فرصة التقاط وشائج بين النص الحاضر والنص

المستدعى. وكما نظن فإن هذه المتناصّة الشعرية تحتضن في خفاء شديد وغموض شفيف، إشارةً لبيت الفرزدق[١٠٧]:

يـغـضـي حـيـاءً ويـغـضـى مـن مـهـابـتـهِ
فـمـا يُـكـلَّـم إلا حـيـن يـبـتـسـمُ

وهو بيت من قصيدة أنشأها الشاعر في مدح علي زين العابدين بن الحسين، ابن علي – رضي الله عنهم – ومطلعها[١٠٨]:

هـذا الـذي تـعـرفُ الـبـطـحـاءُ وطـأتـهُ
والـبـيـتُ يـعـرفُـه والـحـلُّ الـحـرمُ

يبدو التناصّ في حالة مراوغة لطمس آثار العلاقة بتحويل الضمائر حتى تكون علاقة ثنائية بين صوتين شعريين، حيث تغدو صيغة المتكلم محوراً لاستحضار الغائب المستدعى، فيبدو قريباً وبعيداً في آن، بوحي من دلالة اسم الإشارة في "هذا محياه" وما يتراوح من معنى خفي يومئ إلى بؤرة التناصّ ويجذب النص الغائب ويطلقه بين جملة "أغضي..." وإمكان التحقق في جملة "كنت ألقاه"، ثم الدخول في علاقة جديدة مع الأشياء المعاينة التي تشرفُ على تخوم الرمز الشعري مع البحر والنجم والليل، وتصل إلى حالة التوحد والحضور الدائم في الماضي والحاضر.

– المستوى الثاني التركيبي:

يتحدد هذا المستوى من خلال علاقة النص بالنصوص المستدعاة وطبيعتها الدلالية، من حيث إنها وحدات نصية مكتملة أو خطاب مستوٍ تام ومحدد، وليست مفردات تشير إلى خطابها، وهذه العلاقة تطرح في الغالب الأعم، إشكالات متعددة تضفي خصوصية على التركيب وتجعله يداخل بين وحدات دلالية وأنساق مختلفة في إطار معقد وغامض. وإذا كانت المفردات في المستوى الإفرادي تمثل استدعاءً حراً لخطابها الذي تنتمي إليه، فإننا في المستوى التركيبي نكون بإزاء عملية معقدة وانتخاب واعٍ لوحدات خطابية بعينها تقيم مسافة فارقة بينها وبين مجمل الخطاب،

كما تقيم في الوقت نفسه تقارباً بينها وبين السياق الذي ترد فيه، أضف إلى ذلك أن هذا المستوى يتأبى في الغالب على الحصر والاكتشاف لأسباب كثيرة(١٠٩).

ونلحظ في هذا المستوى أنه يعتمد على الوعي والقصدية؛ بمعنى أن الصياغة في الخطاب المباشر تشير على نحو من الأنحاء إلى النص الآخر المستدعى، بل تكاد تحدده تحديداً كاملاً، غير أن الأمر في معظمه يتعلق بالقدرة على استكشاف هُوية مصدر التناصّ، فهو عملية صعبة، خصوصاً في الشعر الحديث والمعاصر الذي تتراكم إبداعاته تراكماً هائلاً فوق طبقات تاريخ الشعر العربي على مدى مئات السنين. ومن الأمثلة التي يمكن الوقف عندها قول الشاعر(١١٠):

أنتَ تقرأُ في صحائفهم قوائمهم

فتقرأ:

يـمـرُّون بـالـدهـنـا خِـفـافـاً عِـيـابُـهـم

ويـخـرجُـنَ مـن دارين بُـجـرَ الـحـقـائـبِ

عـلـى حـيـن ألـهـى الـنـاسَ جـلُّ أمـورهـم

فـنـدلاً زُرَيـقُ الـمـالَ نَـدْلَ الـثـعـالـبِ

إن الإحالة على المصدر الشعري المجهول الهُوية، تنطلق من ضمير الغائب في "صحائفهم" و "قوائمهم" وتستقر حول الموروث الشعري بوحي من دلالة "تقرأ". وعلى الرغم من هذه المؤشرات المساعدة فإن عملية القراءة تظل عملية شاقة، وما أن يهتدي الباحث إلى نص البيتين حتى تواجهه مشكلة هُوية صاحبهما؛ ففي ديوان الأحوص يرد البيتان في هامش الشك في نسبتهما، تارة للأحوص، وأخرى لأعشى همدان، وثالثة لجرير(١١١). وقد أثبتت بعض مصادر النحو العربي المشهورة أنهما للأحوص، وأوردت البيت الثاني في باب المفعول المطلق شاهداً نحوياً معروفاً(١١٢). ويثير هذا التناصّ سياقاً ثقافياً قديماً منتجاً بعض القصص والأخبار والأمثال المشهورة كقولهم "أخطف من ثعلب"، وهو نسق مأثور يشير إلى طرف من أخبار بعض اللصوص التي ظلت باقية في ذاكرة الجماعة ضمن الطرائف الأدبية

وهي تحكي قصصاً عن لصوص اتخذوا صحراء "الدهناء" معبراً لهم للدخول إلى "دارين" المشهورة بالمسك في منطقة البحرين، وكانوا يدخلونها وحقائبهم فارغة، ويصدرون منها وقد امتلأت، منتهزين فرصة انشغال الناس بأمور معاشهم. والنص الشعري القديم يتضمن وصية أحد اللصوص، ويدعى زريق، لبقية العصبة بأن يكونوا سراعاً في الخطف والحيلة كما تفعل الثعالب التي يُضرب بها المثل(١١٣). وتبدو هذه المتناصّة مكتنزة بأكثر من دلالة تتعلق برؤية الشاعر التي تهدف إلى إثارة الذاكرة الجماعية على الالتقاء بسياق قديم يختزل نسقاً أدبياً وثقافياً يتمثل في تحولات الخبرة الإنسانية الواقعية إلى نوع أدبي ألا وهو المثل العربي الذي ذكرنا سابقاً. ويمكن النظر مرة أخرى في دلالة تُستنبط من طريقة التناصّ وجدواه في إحالتنا إلى إحدى طرق الإبداع الشعري في تراثنا الكلاسيكي، للتعبير عن تجربة إنسانية، ففي النص المستدعى ذي التركيب المتكامل في البيتين المذكورين، تجربة غنية تحمل أو تجسّد تلك الحكايات والطرائف القديمة. وشاعرنا هنا يعانق التجربة القديمة ويبعثها من جديد، بحيث تبقي على معالمها القديمة وتحتفظ بصورتها التراثية البديعة. ويدنو من ذلك مثال آخر دالّ على إنتاج التناصّ للخطاب الشعري وما يمثله من نسق شعري وثقافي عام، بحيث تكون القصيدة حاضنة لخطابات مختلفة. يقول الشاعر(١١٤):

ربما نستعيد كتاب الفتن

أو قائل البيت دوماً

أرى تحتَ الرمادِ وميضَ نارٍ

ويوشكُ أن يكـونَ له ضِـرامُ

هنا يستدعي نصاً شعرياً ذا سياق تاريخي وسياسي قديم يعود إلى زمن الدولة الأُموية، وعلى وجه الخصوص فترة حكم "مروان بن عبد الملك" قبل استيلاء العباسيين على الحكم. وقائل هذا البيت هو "نصر بن سيّار" المتوفى في عام ١٣١هـ، وهو أمير من الدهاة الشجعان، كان والي بلخ وخراسان. والبيت "أرى..."

من قصيدة أرسلها إلى الخليفة، وقد أصبح مثلاً سائراً يدل على نفاذ بصيرة قائله، ورؤيته الثاقبة، ورجحان حكمته، وقوة حدسه في استبطان الأمور والتعبير عن وقوع أحداث مزلزلة وخطوب ماحقة، وقد ورد هذا البيت في رواية تختلف قليلاً[١١٥]:

أرى خـلـل الـرمـاد ومـيـضَ جـمـرٍ

ويـوشـكُ أن يـكـونَ لـه ضِـرامُ

وتقوم قصيدة "تنويعات على ثلاثة أبيات" على التناصّ مع أبيات ثلاثة للمعري، وذلك في مواضع محدّدة تظهر في القصيدة على النحو الآتي:

الموضع الأول[١١٦]:

سقطتْ ورقةٌ كالحجـر

أرى الأشياء ليس لها ثباتُ وما أجسادنا إلا نبات

يتحسّس "أحمد" عينيه. قد كانتا منذ لا يتذكر بئرين

مطويتين، جدارين في محبس.

الموضع الثاني[١١٧]:

أيام آمل أن أمسَّ الفرقدين براحتيّا

أمسِ، في سجدةٍ للتأمل، أرهقه هاجسٌ، هَبْ

عروق الدم المتجلد عادت عروقاً من نور في حفرتين بوجهك...

الموضع الثالث[١١٨]:

تمنيت أنّي بين روضٍ ومنهلٍ

مع الوحش لا مصراً أحلُّ ولا كفرا

البلاد التي قتلت ملكاً، ثم نامت. يسافر أحمد.

منزلُه في المعرّة، غادره آخرُ المشترين، وها هو

"أحمد" في الدرب.

هذه الأبيات الثلاثة التي تميزت بالقافية والوزن المكتمل هي وحدات شعرية أو نصوص منتخبة بدقة وبوعي لطاقتها الدلالية والتعبيرية، وهي جزء من الخطاب الشعري للمعري في لزومياته[١١٩]. والمتناصات الشعرية تفتح آفاقاً دلالية على عالم رحب لفذّ من أفذاذ العربية وشعرائها. ويبدو كل بيت أنه يشكل عالَماً فريداً يحمل رؤية شعرية وتجربة إنسانية تكشف عن رؤى الشاعر وفلسفته في الحياة والفن، بما يتصل بقضايا تمسّ مصير الإنسان وحقائق الوجود، لذلك فإنها تتسم بطابع فلسفي لا يتوقف عند حدود الأشكال والمرئيات، بل ينفذ إلى اللباب والجوهر، ويحاول تقديم كشوف جديدة لأسرار الكون بأعلى درجات التأمل والوعي للوجود، حتى يوصله الطموح للمعرفة إلى الفرقدين (الشمس والقمر) على جناح خيال متقد وعزيمة لا تلين وهمة قوية. وقد تصل هذه الحالة الإنسانية إلى حد اتخاذ موقف قد يبدو شاذاً، حينما ينشد هجران المجتمع ويرغب – بجموح – في التحرر من قيوده، ويلتحق بالطبيعة البكر، وخاصة مجتمع "الحيوان" حيث يراه خالياً من شوائب الكراهية والنفاق والمكر، وهو بذلك يتصل بتجربة سابقة وفريدة في الشعر العربي الجاهلي، هي تجربة "الشنفرى" الذي كان يحاول قاصداً الانفصال– نفسياً – عن مجتمعه الظالم، نتيجة الشعور الحاد بالاغتراب[١٢٠]. إن رؤية شاعرنا تتضمن توكيداً لانفتاح التجربة المعاصرة على نطاق خطاب شعري محدد الهويّة ينتمي إلى رؤية متفردة للمعري تتصل بدورها بتجربة أقدم منها هي تجربة الشنفرى، حتى تتسع حلقات التواصل بين القديم والحديث، وتصبح تجربة شاعرنا التناصية ذات أفق متعدد الرؤى، عميق الوعي بالتجارب الإنسانية كما جسدها التناصّ ووظّفها، وأعاد تنبيهنا إلى أهميتها الفائقة على المستوى الدلالة الإنسانية في إطار البناء الشعري. وقد يكون مفيداً هنا التذكير بأن قصيدة شاعرنا لم تقتصر في التناص على الجنس الشعري، وماينبغي لها، لأن القيمة الجمالية للتناص تتمثل في بعض وجوهها، في توظيف النصوص المتعددة في مجالات الثقافة المختلفة، بحيث تكون القصيدة فسيفساء ذات ألوان وتنويعات مختلفة الأصول، فالنص يتأثر بنصوص من الأنواع الأدبية والأنواع الخارجة عن جنسه، أي الثقافية والفنية المختلفة. ولهذا يمكن القول مع (ويدسون): ليس النص بجزيرة معزولة، ولكنه واحة مترامية الأطراف[١٢١].

ثالثاً – الأسطورة:

كشفت التطورات الجوهرية في بنية القصيدة العربية المعاصرة عن دور الأسطورة في تطور الحداثة الشعرية، وإن اختلف الشعراء في مقدار توظيفهم الأسطورة وشغفهم بها، فبعضهم يكثر منها، والبعض الآخر ينتقي ويختار أو يبتعد عنها أحياناً. وقد برز من هؤلاء شعراء العراق ولبنان، حيث كانوا لا يجدون غضاضة في تطلبها من أي مصدر(١٢٢). وتبدو أهمية الأسطورة من كونها بنية ثقافية أصيلة تكسب القصيدة أبعاداً جديدة، لما يتوافر فيها من رموز ومعانٍ ذات قيم إنسانية مدهشة تفتح الطريق للتعبير عن تجارب أكثر عمقاً، وتسهم في تقديم رؤية أروع وأفق أرحب للتفكير والإحساس بالحياة على مختلف الصعد(١٢٣). ولعل ذلك يكون من الأسباب القوية التي دفعت شعراء الحداثة تحديداً إلى النهل من مصادر الثقافة الأسطورية محاولين التقاط أبعادها الوجودية والفلسفية، لما للخطابين الأسطوري والشعري من تشابه في الرؤى وطابع النزوع إلى الخيال، ولهذا السبب نجد كثيراً من الشعراء المبدعين كلما اقتربوا من الأسطورة وتحركوا في تجاربهم بوحي من معانيها ورموزها، قدّموا أروع النماذج الشعرية(١٢٤).

وتنهض قصيدة سعدي يوسف في بنائها الجمالي في أحيانٍ ليست بالقليلة، على أساس توظيف الأسطورة بتنوع مصادرها وحقولها المثيولوجية القديمة المنتمية إلى حضارات عدة، منها البابلية واليونانية والعربية. وتعدُّ ملحمة كلكامش من أهم الأساطير المشهورة على نطاق واسع في الشعر العربي المعاصر بوجه عام، وعند شاعرنا أيضاً، حيث نرى ذلك في ثنايا القراءات المتعددة لأبعاد الأسطورة الرمزية ودلالاتها الإنسانية، ففي مطلع قصيدة "منزل المسرات" يقول الشاعر(١٢٥):

آهٍ، لقد غدا صاحبي الذي أحببتُ

تراباً.

وأنا، سأضطجع مثله

فلا أقوم أبد الآبدين.

فيا صاحبة الحانة:

– وأنا أنظر إلى وجهك –

أيكون في وسعي ألّا أرى الموت

الذي أخشاه

وأرهبه؟

كلكامش

تزهر أشجارُ الكافور

عصافير...

يعود النص ذو الإطار إلى مرجعه الأصلي في ملحمة كلكامش(١٢٦)، وينتمي الخطاب إلى صوت كلكامش نفسه، حيث يدل بقوة على أنه يندب صاحبه "أنكيدو" ويرثيه رثاء الثكالى، وكأنه يرثي مصيره ومآله، بعدما شخصتْ حقيقة الموت جاحظة العينين لا مراء فيها، وقد تشبث بصاحبة الحانة "سيدروي" الفتاة النضرة التي تمثل معاني الخصب والحياة والمتعة، وتعني نقيض الموت، الفكرة المسيطرة على خطاب كلكامش. والقصيدة تجعل هذا الخطاب في مكان الصدارة، وتبرزه على نحوٍ تتمثل فيه المفارقة أسلوباً لجدل الأضداد، فأنكيدو صديق كلكامش كان تجسيداً لحقيقة الموت، في مقابل الفتاة الشابة صاحبة الحانة، وعنوان القصيدة "منزل المسرات" بدلالته على السرور والحبور والمتعة، والملذات في مقابل نواح كلكامش ومراثيه. ونرى محور الأضداد بنية نسقية في أعماق القصيدة وطبقاتها الدلالية، من

خلال أشكال عدة، خاصة تلك المفردات الدالة على بهاء الحياة وعنفوانها، إن على مستوى مفردات النبات حيث ترد أسماء الأشجار والنباتات ثلاث عشرة مفردة، مثل أشجار الدفلي والكافور والسدر، وإن على مستوى مفردات الواقع والحياة الطبيعية مثل النهر والطريق والشارع ولوحة السيارة، وغيرها. هذا، بالإضافة إلى ما تدل عليه الأفعال بصيغتها المضارعة من الحركة والديمومة والاستمرار كما نرى في "تزهر، تسرع، يأتي، تنقل، يدخل، يندسّ"[١٢٧].

أما العناصر الأسطورية فتتحول إلى سياق جديد واقعي أو شبيه بالواقعي العصري، فصاحبة الحانة مثلاً تُقابل في القصيدة بفتيات ونساء، وكلكامش الفرد يتحول إلى حشدٍ من الرجال يدخلون المنزل "منزل المسرات" كل ليلة لقضاء رغباتهم الجنسية، والموت الذي يتجلى في موت أنكيدو يغيب ويتلاشى في سهرات الليالي الحمراء، ورحلة ملك أوروك (كلكامش) من أجل الحصول على الخلود تغدو رحلةً نحو منزل المسرات، والتراب المحثو على قبر أنكيدو يصير منزلاً يُحتفى فيه بالبغاء الذي يشبه البغاء المقدس في بعض الأساطير القديمة. يقول الشاعر[١٢٨]:

كان المنزلُ في زاوية الشارعِ

يُخفي عبرَ نوافذه سهر الليلِ الفائت

أو سهرَ الليلِ القادمِ

أو ثوبَ فتاةٍ يُنزعُ

في سهرِ الليلِ الفائتِ

أو سهر الليلِ القادمِ

أو في مقعد سيارةْ

ويظل في مواجهة ذلك كله نص كلكامش الذي استدعاه الشاعر، وإن بدا في ترجمة مغايرة قليلاً، نثبته من النص القديم على النحو الآتي[١٢٩]:

صديقي الذي أحبُّ يغدو كالطين

وهل أرقد مثله

ولا أنهض إلى أبد الآبدين

وقال كلكامش لها، إلى صاحبة الحانة

يا صاحبة الحانة أين طريق أوتانابيشتيم؟

وفي موضع آخر تكتمل صورة الخطاب المستدعى، أي كلام كلكامش[١٣٠]:

(هل) إنَّ صديقي لا يستيقظ على نحيبي

ومنذ فارقته لم أجد أي حياة

الآن قد رأيت وجهك يا صاحبة الحانة

دعيني لا أرى الموت الذي أرهبه على الدوام

أما سيدوري فيبدو أنها تقترب من الرمز إلى حالات الخصب والجنس والخلاص من الموت معاً؛ إذ إن اسمها نفسه يعني النضارة والحيوية في الأصل الأكاديّ. وقد جاء في قصيدة أخرى للشاعر قوله[١٣١]:

أنا في الحلم:

فتاتي أمسكت بي من يدي؛ قالت:

لماذا أنت حتى الآن في هذا الرصيفِ؟

العربات ابتعدت منذ سنينَ...

انتبه، الساعة، ولنسرعْ إلى حانة سيدوري

فهذا المقطع يستدعي نصاً من الملحمة، خاصاً بحلم أنكيدو الذي رواه كلكامش وأعاده هذا الأخير عندما مرض صديقه[١٣٢]:

لقد رأيت يا صديقي حلماً

يوم أن رأى تحقق الحلم

كان أنكيدو مستلقياً ليومٍ واحد

كان مستلقياً في فراشه أنكيدو

وفي قصيدة "الخنزير" يقول الشاعر(١٣٣):

سألتُ: أيّ مدينة نبني... ولم تكتب

على حجر البراكين انطفاءاتنا؟ وأيّ الطير نُطلق،

مرّ بي رجلٌ من المعدان:

"إن الموت قاسٍ. هل بنينا منزلاً يبقى؟ وهل

عقد ختمناه يدوم، وهل يفيض النهر دوماً؟

والفراشة لا تكاد تشق شرنقة وتبصر

وجه هذي الشمس حتى يصطفيها الموت".

على الرغم من أن علامتي التنصيص تحتضنان النص المستدعى، وتسهم في تحديد مجال التناصّ، فإن مهمة البحث عن النص في التراث الأسطوري أمرٌ عسير يحتاج إلى الصبر والاطلاع على أسفار كثيرة من النصوص الأسطورية، حتى يتمّ تعرّف هوية الخطاب الذي ينتمي إلى شخصية أسطورية هي "أوتونابيشتيم" مجمع أسرار الآلهة في ملحمة كلكامش، وهو الذي اختبر ملك أوروك مرات كثيرة دلّه في آخرها على نبتة الخلود أو النبات المقدس الذي يعيد الشباب ويخلّد الإنسان(١٣٤). ونص الملحمة الذي وجدناه يثبت ملفوظ هاته الشخصية في النص الآتي(١٣٥):

هل نبني بيتاً (ليبقى) إلى الأبد. هل نختم (وثيقة لتبقى

نافذة المفعول) إلى الأبد

هل يقتسم الشقيقان (إرثهما ليبقى) إلى الأبد

...

وهل يرتفع النهر ويأتي بالفيضان إلى الأبد

وهل (تترك) صرصورة الدغل صدفتها

وهل يرى وجهها وجه الشمس

ومن أقدم الأيام ليس هناك دوام

وقد ألمع الشاعر إلى نبتة الخلود، وحاول المزاوجة بين كلكامش بوصفه رمزاً للإنسان المعذب بتفكيره في الخلود، وأنكيدو رمزاً للفناء ومصير الإنسان، وبين السندباد الذي يمكن قراءته على أنه رمز السعادة والنجاح وتحقيق الطموح وامتلاك أفضل الوسائل لتحقيق الغنى، يدمج الشاعر بين هذه الرموز الأسطورية للوصول إلى دلالة كبرى انتهت إليها رحلة ملك أوروك أو كلكامش. يقول الشاعر(١٣٦):

حين أزاحَ السندبادُ الثلجَ عن بوابة الحجرةْ

واضطربت كفّاهْ

وهو يغني موقظاً أقفالها العشرةْ

واقتحمَ البابَ وصلّى...

لمحت عيناهْ

أفعى بلا عينين تلتفُّ على زهرة

فالزهرة هي نبتة الخلود التي أُخبر بها كلكامش: "سأكشف لك يا كلكامش كلمة السر لأخبرك بسر الأرباب، هناك نبتة مثل الشوك خذ جذورها، سيغز شوكها يدك مثل الوردة، فإذا حصلتْ يداك على تلك النبتة فسوف تحصل على الحياة (أي الخلود)"(١٣٧). أمّا ما جاء منسوباً للسندباد فهو متماهٍ مع ما قام به أنكيدو حينما "رفع عينيه وتكلم مع البوابة على أنها إنسان"(١٣٨)، وما حدث أخيراً مع كلكامش الذي غافلته الأفعى وابتلعت النبتة وقضت على آماله(١٣٩). والسندباد يُعرف في "ألف ليلة وليلة" بأنه البطل الجوّاب المغامر الذي تواصلت رحلاته، مليئة بالمخاطر والأهوال والعجائب، وكان يعود في كل مرة إلى أهله منتصراً على جبروت الطبيعة،

مليئاً بالكنوز والقصص[١٤٠]. لكن هذا الرمز يتحول إلى الدلالة على الانكسار والهزيمة وخيبات الأمل العظمى، لذلك يتوحد بكلكامش. ويقول الشاعر[١٤١]:

الطين في زقّورة المنأى سيأتي

.....

وما ينفثه الثور السماويّ

يدل رمز الثور السماويّ في الميثولوجيا القديمة عند بعض شعوب المنطقة العربية، وشعوب العالم، على التقديس والتعظيم، ففي عقيدة المصريين القدماء كانت عبادة الشمس على هيئة عجل ذهبي، وفي ديانة الهندوس تعدّ البقرة معبوداً مقدساً لديهم[١٤٢]، والثور السماوي أيضاً عند البابليين مقدس، إذ ذُكر في ملحمة كلكامش[١٤٣].

ومن أهم أساطير اليونان عند شاعرنا، "إيكاروس". وقد ورد هذا الرمز الأسطوري دالاً على غياب الحكمة والتسرع في تحقيق الطموح الإنساني؛ مما يؤدي إلى الإخفاق والفشل الذريع، كما يبدو في قول الشاعر[١٤٤]:

ومضيْتُ في حلمي

(.....)

تُرى هل أُغْمِضَتْ عينايَ لحظةَ طِرتُ

أمْ هل كان إيكاروس في وهج الحريقِ؟

ولاشك أن الرمز القديم يستدعي الحكاية الأسطورية الخاصة بإيكاروس، وخلاصتها أنه لم يلتزم بنصائح والده الذي حذّره من الطيران في وهج الشمس، فسقط في البحر[١٤٥]. ولم يخل شعر سعدي يوسف من توظيف بعض الرموز الأسطورية في ثقافتنا العربية، إذ جاء في إطار طرح السؤال/ الصرخة المدوّية، حول واقعنا المرير قوله[١٤٦]:

لماذا استنطقنا ريشة العنقاء أعواماً

ولم ننطق؟

ويمكن أن نلمح في هذه المتناصّة بعض مقاصد الشاعر لتوظيف رمز العنقاء الأسطوري للدلالة على واقع مأزوم يعاني الجمود والسكون والعجز انتظاراً أو توهماً لمعجزة تغير هذا الواقع المرير، في حين تشير الرؤية الشعرية العامة إلى أن الخلاص من الأزمات يكون عبر حركة تغيير ذاتية وقوة داخلية في الإنسان لابد أن تنبثق من أعماقه حتى يستطيع أن يهزم عجزه الداخلي ويتغلب على كل عوامل القهر والتخلف التي تكبل خطواته وتمنعه من التقدم في مسيرة الحضارة. لهذا كله نأى التناصّ بالرمز الأسطوري (العنقاء) عن دلالته القديمة التي تشير إلى تجدّد الزمن وتحولاته الكونية[١٤٧]. وهناك بعد آخر يمكن استنتاجه في هذا السياق، وهو أن الثقافة القديمة لا يمكن أن تنقرض كما يتوهم بعض الكتاب الساذجين، وذلك بفضل عوامل كثيرة منها ما جاء به التناص من ربط عميق بين النصوص القديمة والجديدة؛ مما يؤدي إلى وحدة ثقافية أصيلة[١٤٨].

الفصل الثاني
القرآن الكريم

يمثل الخطاب القرآني ينبوعاً أصيلاً للتناصّ عند شاعرنا، وهو يحاول تحقيق وظيفة أساسية من خلال التناصّ القرآني، حيث يهدف إلى امتلاك قدرات إبداعية تتيح له ممارسة فاعلية التكوين الشعري المتفرد، وتتيح له في الوقت نفسه شرعية التخالف أو التآلف مع أي نص قديم أو جديد، وهذه الشرعية – كما يبدو – تجد سندها القوي في الخطاب القرآني الذي لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه على نحو من الأنحاء يصل إلى درجة لا نكاد معها أن نفصل بين الخطاب الحاضر والخطاب المستدعى، نتيجة لكثافة التناصّ من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى(١٤٩). وهناك نماذج كثيرة للتناصّ القرآني نتأمل بعضها ونحاول بيان طرائق الشاعر في توظيف هذا الخطاب أو المصدر. فعلى سبيل المثال نرى قول الشاعر(١٥٠):

نبحثُ عبرَ شقوقِ التابوت

عن شجرٍ

نبحث في التابوت

عن حجر الحكمة

نصنع في زاوية التابوت

حفلتنا

ونرى العالم في التابوت

تسيطر مفردة "التابوت" بقوة على المقطع الشعري، وتجعل ذاتها محوراً دلالياً ومركزاً لمنظور الرؤية الشعرية وقطباً للعالم، حيث تطوف حولها الأحداق، وتتكرر بإلحاح مشيعة طاقة دلالية فائضة تنقل المفردة من مستواها المعجمي إلى

معنى وسيع قد يصل إلى مشارف الرمز بما يجسده من عالم مقدّس ذي طابعٍ سحري يمتلك به الشاعر قوةً نافذة لتحقيق مبتغاه من الحكمة والحدس لرؤية كل شيء في العالم. ومفردة التابوت قد تثير تداعياتنا نحو سياق ديني قديم يتعلق بقضايا بني إسرائيل ونبوة موسى – عليه السلام – وعلاقته بفتاه يوشع بن نون، وكان التابوت آية لمُلك "طالوت"، كما يقول صفوة العلماء المفسرين[١٥١] في قوله تعالى[١٥٢]: ﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ ءَايَةَ مُلْكِهِۦٓ أَن يَأْتِيَكُمُ ٱلتَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ ءَالُ مُوسَىٰ وَءَالُ هَٰرُونَ﴾. وبذلك تكون مفردة التابوت ذات إرث دلالي غير عادي كفيل بإثارة خصوصيتها في سياقها القرآني وتفسيراته الكثيرة.

ويقول الشاعر في موضع آخر[١٥٣]:

لا تحاور

ولتدع مَن خاننا يأكل شجر الزقوم

وقد استدعى من خلال ظلال معاني "شجر الزقوم" الخطاب القرآني وسياقه الذي يتعلق بأحوال فئة من الناس وُصِفوا بالضّالين المكذبين في قوله تعالى[١٥٤]: ﴿ثُمَّ إِنَّكُمْ أَيُّهَا ٱلضَّآلُّونَ ٱلْمُكَذِّبُونَ ﴿٥١﴾ لَآكِلُونَ مِن شَجَرٍ مِّن زَقُّومٍ ﴿٥٢﴾ فَمَالِـُٔونَ مِنْهَا ٱلْبُطُونَ﴾. والتعبير الشعري ينتمي بقوة إلى التناصّ مع الآيات الكريمة ويستدعي خصوصيتها الدالة على شجر كريه لا يوجد إلا في النار أو جهنم[١٥٥]. وقد نقل التناصّ هذه المعاني ووظّفها لتكون خاصة بفئة أخرى من الناس هم الخونة؛ بمعنى أنه نقل دلالتها في الحكم السماوي العادل إلى حكم مشابه أطلقه على هؤلاء الخائنين. ويبدو لنا في أحيانٍ أخرى أن الشاعر يعمد إلى نقل المفردة من دلالتها القديمة إلى دلالة جديدة تستمدها من سياقها الشعري، بالإضافة إلى ما يتعلق بها من سياقها القرآني، فهي تستدعي نصها وخطابها لما تتمتع به من قوة تعلّقها بالدلالة القرآنية. ويقول الشاعر[١٥٦]:

الأشجار مثبتة بمساميرَ إلى الأفق الرطبِ

وأبواب الشوارع مؤصدة.

فبمجرد بروز مفردة "مؤصدة" نستحضر من الذاكرة الدينية النص القرآني في الآية الكريمة(١٥٧): ﴿إِنَّهَا عَلَيْهِم مُّؤْصَدَةٌ﴾. وقد تطابقت معاني المفردة في مستواها المعجمي والسياق الشعري في معنى أنها مغلقة الأبواب أو مطبقة الإحكام، كالدلالة القرآنية(١٥٨). وكذلك الحال بشأن مفردة "المسد" في قول الشاعر(١٥٩):

ما أنت العابر كل دوائر هذي العتمة دائرة، دائرة

لتطوّق عنقي كالأنشوطة، من مسدٍ وحرير حيناً.

إنّ المفردة تبقى على علاقتها بالخطاب القرآني الواردة فيه سابقاً، وقد تمّ تداولها لغوياً ودينياً من خلال قوله تعالى(١٦٠): ﴿فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ﴾. كما اشتهرت عند المفسرين والعلماء بأنها قد تكون سلسلة من حديد تطوّق عنق امرأة أبي لهب في النار، وظلت دلالتها المعجمية على الحبل المفتول من شجرٍ يمنيّ بصفة خاصة، باقية(١٦١).

وأما فيما يتعلق بالتناصّ مع تراكيب القرآن فيمكن إبراز صورة دالة على فاعلية التناصّ، دون حصر الشواهد كلها. يقول الشاعر(١٦٢):

تركتُ في البحر مفاتيحي

أسلمْتها للّيل والريح

حتى إذا غُلِّقتِ الأبوابُ دوني...

جئت للساحةْ

إن جملة "غُلِّقتِ الأبوابُ دوني" تركيب تام يستدعي خطابه القرآني، لِما فيه من قوةٍ دلالية وارتباط متين بمرجعه الذي لا تخيبه الاحتمالات في سورة يوسف أو آيات منها في قوله تعالى(١٦٣): ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ﴾. غير أن التحول الكائن في صيغة الضمير من الغائب الدال على "امرأة العزيز" إلى صيغة المبني للمجهول في المتناصّة، يشير إلى أبواب مجازية، ويحاول

إخفاء العلاقة مع النص القرآني، وجعلها متلاشية أو باهتة على الأقل. وفي شاهد آخر على توظيف التركيب القرآني يقول الشاعر(١٦٤):

في نافذة الصالة مشكاة

والمشكاة بها مصباح

المصباح انطفأ الليلة تدريجياً

حتى دفنتني الظلمات

والليلة أمست سنوات

فالنصُ الشعري يحتضن النصّ القرآنيّ ويستدعيه وإن قام بتحويله إلى دلالة شعرية نابعة من رؤية الشاعر وتجربته، فإنه يحيلنا بقوة إلى قوله تعالى(١٦٥): ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ﴾. وينبغي على القراءة الشعرية للنص أن تستظهر المعاني الأصلية المصدرية وتأويلاتها المتعددة؛ إذ إنها تثير إشكالات معرفية ودينية حول تأويل بعض المفسرين؛ فالمشكاة مثلاً عرّفها بعضهم بأنها هيئة الكوة في الجدار أو القائم الذي يتوسط القنديل، وهو قول مجاهد(١٦٦). وتعدى كلام المفسرين ظاهر المعنى إلى تأويل المشكاة إلى شيء يكون كالظرف للزجاجة، والزجاجة كالظرف للمصباح. ويكون ذلك في نطاق أوسع للتأويل عند قوم من العارفين "الصوفية"، فالمشكاة لديهم نظير إبراهيم – عليه السلام –، والزجاجة نظير إسماعيل – عليه السلام –، والمصباح نظير محمد – صلى الله عليه وسلم –، والشجرة هي النبوة والرسالة(١٦٧). وإذا كانت الصورة القرآنية الباهرة تتصل بمعانٍ تجريدية تتعلق بهداية الله تعالى البالغة في الظهور والجلاء إلى أقصى الغايات(١٦٨)، فإن الشاعر يحاول أن يعيد إنتاج دلالات التركيب القرآني من خلال خصوصية التجربة الشعرية، بحيث تبدو صورة مألوفة تتعلق بالنور والظلمة، وتوحي بالمستوى الحسي للتجربة الشعرية ومدى ألفتها، ولكنها تشير في الوقت نفسه إلى تجريد الحسي إلى دلالة الظلام المعنوي أو النفسي، وقد تبدو في إطار الظلم والجهل أيضاً. ومثل هذه النماذج

لا يصعب تحديد مرجعها التناصّي لسطوع دلالتها القرآنية الأولى وظهورها، كما في قول الشاعر[١٦٩]:

إنّي أبصرُ حولي قامات تتقاصرُ

أبصرُ حولي أمطاء تحدودبُ

أبصرُ من كانوا يمشونَ على قدمين انقلبوا حيات تسعى

فتركيب جملة "انقلبوا حيات تسعى" يكشف مرجعه وعلاقته بقوله تعالى[١٧٠]: ﴿فَأَلْقَىٰهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ﴾. وإذا كانت حية موسى –عليه السلام– معجزة إلهية كشفت زيف الخصوم أو الأعداء وتلفيقاتهم فأبطلت سحرهم[١٧١]، فإن انقلاب هؤلاء المبصرين شيء أدى إلى انكشاف طويتهم، فبانت سوءاتهم، وكأن تحولهم كان مسخاً لهم في أبشع صورة تعادل مخبوءاتهم السيئة. ومثله قول الشاعر[١٧٢]:

في البصرة راياتٌ من نخيل ذات أعجازٍ خاوية.

وهو واضح في علاقته وارتباطه الأسلوبي بقوله تعالى[١٧٣]: ﴿فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾. ينقل دلالة الصورة القرآنية التي تشبّه حال القوم بعد أن صُرعوا بأصول نخلٍ قُلعت من جذورها فأصبحت خاوية الأجواف لا شيء فيها، ينقل هذه الدلالة إلى سياقه الشعري الخاص بمحددات مكانية هي مدينة البصرة فائقة الشهرة بنخيلها، وهي موطن الشاعر ومسقط رأسه. فالسياق الشعري يفيد معاني البوار والخراب، على الرغم من الظاهر المتعيّن في معاني العطاء والبذل في النخيل.

أما تعبير "لا جناحَ عليك" في قول الشاعر[١٧٤]:

نعمْ

(لا جُناحَ عليك)

الحديقة لن تتغيّر

فإنه ذو ظلال قرآنية تمتد في قطاع عريض في الخطاب القرآني، فقد وردت صيغة "لا جناح عليكم" ثلاثاً وعشرين مرة موزعة على النحو الآتي: سورة البقرة إحدى عشرة مرة، سورة النساء خمس مرات، النور أربع مرات، الأحزاب والمائدة والممتحنة مرة لكل منها(١٧٥). والصيغة تؤدي دلالة النفي وزوال الحرج أو الإثم، وفي المعنى العام أنه لا إثم عليكم، ولا حرج. وقد ورد في تفسير قوله تعالى(١٧٦): ﴿وَلَا جُنَاحَ عَلَيۡكُمۡ فِيمَا عَرَّضۡتُم بِهِۦ مِنۡ خِطۡبَةِ ٱلنِّسَآءِ﴾، أن الله تعالى ينفي الحرج في التعريض بالخطيبة مثل قول الخاطب: "إنك لجميلة، وإنك لصالحة، وإني فيك لراغب" وما شابه ذلك(١٧٧).

وقد استدعى الشاعر صيغة أخرى من الخطاب القرآني، وهي "عمّ يتساءلون" التي هي جزء من النص القرآني الكريم في قوله تعالى(١٧٨): ﴿عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ۝١ عَنِ ٱلنَّبَإِ ٱلۡعَظِيمِ﴾. والصيغة القرآنية سؤال مطروح يتلوه جوابه مباشرة. و"عمّ" في اللغة أصله حرف جر دخلت عليه ما الاستفهامية، وهو من قبيل قولهم "عَلامَ" و"حتَّام"، والاستعمال الأشهر على الحذف، أي حذف الألف من ما، كما يؤكد ذلك علماء اللغة والتفسير(١٧٩). ويمكن النظر في جماليات السؤال والجواب من وجه آخر يتمثل في تعدد الدلالات التي تخرج إليها الأداة الواحدة من أدوات الاستفهام، وعند ذاك يجد التأويل طريقه إلى العبارة الاستفهامية(١٨٠). وقد تجاوز التناصّ سياق الخطاب المستدعى، وإن أبقى على معالمه وتركيبه، فنقل صيغة الاستفهام من السؤال بصيغة الجمع للغائبين إلى صيغة المفرد الحاضر مع إبراز المسؤول في إطار الضمير "نا الفاعلين" المقترن بالفعل المضارع "يسائل" وما يطرحه من دلالة التكرار والإلحاح؛ يبدو ذلك صريحاً في قول الشاعر(١٨١):

عمّ يُسائلنا هذا الصوت الصارخ في البريةْ؟

عمّ يُسائلنا الصوت القادم من تل الزعترْ؟

عمّ يُسائلنا الصوت الباحث عن عذراء فلسطين؟

بهذا المستوى من التناصّ التركيبي مع التراكيب القرآنية المحددة بوحدة

خطابية أو دلالية تامة، يستدعي الشاعر الآية القرآنية في قوله تعالى[١٨٢]: ﴿فَتَيَمَّمُواْ صَعِيدًا طَيِّبًا﴾، وذلك في قوله[١٨٣]:

قل لأنبيائك أن يفتحوا لنا الأبوابَ، أبواب الزنازين

والفراديس. قل لهم إننا آتون، صعيداً طيباً

تيممنا. الملائكة تعرفنا واحداً واحداً.

يقوم التشريع القرآني على الترخيص للحالات التي لا تجد ماءً أن يتيمّم المصلي من تراب وجه الأرض، بينما يقوم التناصّ بتوظيف هذا الحكم ودلالته المغلقة، لتكون خاصة بأولئك الذين يُزج بهم في السجون ويعانون زنازين الظلم والقمع في كثير من أصقاع المعمورة.

إن الشاعر يسعى من خلال توظيف الخطاب القرآني إلى تحقيق غايات جمالية عديدة تجعل قصيدته بؤرة مركزية محمّلة بدلالات تتعلق بالنصوص المصادر وتستدعيها على الدوام، وتفتح آفاق التأويل أمام المتلقي ليكتشف عبر القراءة تلو القراءة جماليات التركيب المعقد وخيوط الدلالة الممتدة في أعماق الخطاب القرآني وتأويلاته المختلفة وتفسير العلماء، وما طرأ على النصوص المصادر من انزياحات أسلوبية ودلالية في المتناصّات الشعرية.

الفصل الثالث
الآداب واللغات الحديثة

أولاً – الآداب العالمية:

تبدو المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ظاهرة طبيعية تتعلق بقضايا فكرية وحضارية معاصرة، لاحت مظاهرها في آفاق الإبداع الشعري منذ زمن أحمد شوقي وخليل مطران[١٨٤] حتى وصلت إلى ذروة العطاء في خضم حركة الشعر الحر التي فتحت آفاقها على شعراء عالميين أمثال ت. س. إليوت ولوركا وإيدث ستيول، بجهود ثلة من شعرائنا المعروفين مثل السياب والبياتي وعبد الصبور وآخرين[١٨٥]. وقد بدت الاستجابة للتيار الوافد لا تقل أهمية ودلالة عن ظهور التيار الجديد الأصيل[١٨٦]. وقد كشفت بعض الدراسات في ميدان الأدب المقارن[١٨٧] عن تاريخ هذه المؤثرات في العصر الحديث، وتوقفت عند تأثير شكسبير على المسرح الشعري عند أمير الشعراء أحمد شوقي، ولا سيّما مسرحية "كليوباترا" وبعض المسرحيات الأخرى، وأبرزت دور الشاعر خليل مطران في ترجمة روائع هذا الأديب العالمي، وتحليله لعلاقة شكسبير بالعرب وحضارتهم في المغرب العربي، كما ظهر ذلك جلياً في مسرحية "عطيل"[١٨٨]. وتؤكد هذه الدراسات أن تأثير شكسبير قد استمر على نطاق واسع وامتدّ عبر أجيال شعرية متعاقبة، حتى كان له تأثير ملحوظ في نشوء تيار الشعر الحر[١٨٩]. وهذه الحقيقة النقدية تفيد في محاولة قراءة آثار هذا الأديب الفذ في بعض قصائد شاعرنا، حيث تبدو هذه الخطا ذات مرجعية تنتمي إلى مسرحيتي "هاملت" و"يوليوس قيصر" تحديداً، وتظهر ملامحها في قصائد الشاعر الجديدة، خصوصاً في ديوانه "شرفة المنزل الفقير". وهذه القصائد تحمل مؤشرات التناصّ وتدل على ثيمات وشخصيات من مسرحية هاملت على وجه الخصوص. وأول المؤشرات يكمن في نص العنونة وأسلوب بنائه بوصفه أساساً صالحاً للتداخل النصي وطريقة من طرق استدعاء الخطاب الشكسبيري، ففي عنوان قصيدة "قلعة

ألسينور- قلعة هاملت"[١٩٠] إشارة جليّة إلى مسرحية هاملت التي تعد من أهم المآسي الكبرى في أعمال شكسبير، وبطلها هو هاملت الأمير الدانمركي الذي يمكن أن يجسّد في التحليل النهائي موقفاً إنسانياً معقداً أُبدع لكي يثير تساؤلات حول قضايا وقيم إنسانية سائدة، ودور الحضارة الأوروبية في إنتاج تلك القيم[١٩١]. ومؤشر العنوان يدلف بنا إلى صُلب المسرحية ومشاهدها، فقد جاء في مطلعها[١٩٢]:

"**المشهد الأول: قلعة ألسينور. في أحد الأبراج.**

ظلام." **...إلخ**

وتشير بقية عناوين القصائد الثلاث الأخرى إلى بطل المسرحية، بحيث تحدّد هويته بإثبات اسمه، وتمنحه تسلسلاً رقمياً: "شرفة هاملت١"، "شرفة هاملت٢"، "شرفة هاملت٣"[١٩٣]. ولم يتوقف التناصّ عند هذا الشكل، وإنما تعدى ذلك إلى استدعاء وحدة نصية من هاملت، وقد ورد ذلك في قول الشاعر[١٩٤]:

ويقول مارسيليوس مرتبكاً

تمهّلْ يا أميرُ...

ألم تقلْ: سجنٌ هي الدانمرك؟

ماذا سوف تلقى من متابعة الصعود؟

ومَنْ، تُرى، تلقى؟

أباك؟

لقد رأيناهُ،

وكان مسلّحاً...

ونلحظ أن القصيدة تنشئ تناصَّها مع الخطاب الوافد عبر جملة مركزية، وهي "سجن هي الدانمرك"، بحيث تشكل مغزى عميقاً، ودلالة كبيرة على النص، فهي تعبّر عن أغوار هاملت وأزمته النفسية ومعاناته الوجودية، وعما يقاسيه من شعور حاد بالقهر على الرغم من رحابة البلاد، فنفسه تتوق للتحرر من القيود والحدود

بسبب ما ينتابه من جراء المفارقة المفجعة التي كشفت عن الشرور والمؤامرات التي كان يمارسها الملك الجديد وحاشيته[١٩٥]، وهي رواسب النفس ونوازعها الشريرة في أحط صورة لها. والمقطع تكوين شعري وإدماج لمقطعين من النص المسرحي، جاء الأول على لسان "هوراشيو" إحدى الشخصيات المهمة، وكبير معاوني هاملت، وقد صدع بأمر جلل يتمثل في ظهور شبح الملك السابق ليلاً في أثناء الخفارة[١٩٦]:

"هوراشيو: في ليلتين متعاقبتين، وفي أثناء الحراسة،

عند منتصف الليل الرحيب، تصدى لهذين: مرسلس

وبرنردو، شبح على هيئة أبيك مدجج بالسلاح، يمشي

الهوينا مشية العز والجلال، ثلاث مرات..".

وجاء الثاني في حوار البطل مع صديقيه "غلذ نسترن" و"روزنكرانتز"، وليس مارسيليوس كما أورده الشاعر[١٩٧]:

"هاملت: إذن قريب قيام الساعة، ولكن نبأكما ليس

صادقاً، فلأحدد أسئلتي: ما الذي يا صديقي الكريمين،

أسأتما به إلى آلهة الدهر حتى أرسلتكما إلى هذا السجن؟

غلذ نسترن: السجن، ياسيدي؟

هاملت: الدنمارك سجن.

روزنكرانتز: إذن فالدنيا كلها سجن".

والمقطع الشعري الذي يستدعي إحدى الشخصيات يشير إلى استحضاره من المشهد الممسرح على الخشبة، وكأننا أمام النظارة في أثناء العرض، حيث يقول الشاعر[١٩٨]:

هنا، كان روزنكرانتس واقفاً:

لم تكن شرفة (مثل ما ألف الناس، أو مثل ما جاء في

الكتب).

وكذلك المقطع الثاني يدل على توليف النص من تجربتين فنيتين هما عالم شكسبير المسرحي في نص هاملت، وعالم الإخراج المسرحي بما يتقنه من وسائل ضرورية للتمثيل أمام الجمهور. يقول الشاعر(١٩٩):

سوف يقول هوراشيو:

تمهّل يا أميرُ!

فالتناصّ يجمع بين العالمين أو الخبرتين في تقنية نادرة المثول في شعر آخر. ويقول(٢٠٠):

أنا الآن في المرقبِ:

...

فلأحتفل

أن نكونكَ أو لا نكون

آنها سيجيء الجنون

إنه يستدعي قضية مهمة وجد خطيرة في سياق المسرحية، وهي ادعاء إحدى الشخصيات الموالية للملك الغادر، أنه عثر على "السبب الأصيل في جنون هاملت"(٢٠١)، أمّا ما يخصّ مسرحية "يوليوس قيصر" فقد جاء التناصّ معها في موضع يتيم في قصيدة قديمة بالنسبة لما ذكرنا. يقول الشاعر(٢٠٢):

نحن نعرف أن "وجهاً ناحلاً، عينين جائعتين" سوف تقيم

عاصمة الخليقة.

لعله استوحى الوصف الدقيق لآثار الموقف على الشخصية من حديث "كاسيوس" مخاطباً "كاسكا" ومتهماً إياه، في تحفيز له على التماسك ورباطة الجأش من أجل شحذ الهمة للتصدي لقتل القيصر(٢٠٣):

"كاسيوس: أنت غِر يا كاسكا تعوزك ومضات الحياة التي

ينبغي أن تكون في الروماني، أو أنك لا تستعملها! هاأنت

ذا شاحب محملق، قد تسربلت بالذعر، وارتميت في

غمرة الذهول.."

وعندما يختار الشاعر وينتقي بدقة من شعر لوركا يقوم تناصّه على الثيمة الرئيسية في إحدى قصائد الشاعر الإسباني، وهي موضوعة "الغجر"، حيث جاء في قصيدة "ساحة إسبانية" لسعدي يوسف(٢٠٤):

يا غجر الحانات: من يفتح لي الحانهْ؟

الفارس الليليّ من ينفض أدرانَهْ؟

يا غجر الحانات.... لم تنفتح الحانهْ

والفارس الليليّ في تطوافه يسألْ

عن بابها الموعود، عن بستانها المثقلْ.

إن الغجر والفارس الليليّ من أهم العناصر المتحولة من خطاب لوركا الشعري، وخاصة قصيدته "حكاية الحرس المدني الإسباني" التي يتشوق فيها الشاعر إلى بزوغ شمس الحرية على مدينة الغجر، ويكون الليل عنصراً فريداً يمثل زمن التحرر من الخوف والرقيب، وزمن إدراك الطموح والتخلص من الفقر والذل. يقول لوركا(٢٠٥):

آه يا مدينة الغجر

في الربوع أعلام

والقمر والقرع

....

آه يا مدينة الغجر

من الذي يراك فينساك؟عندما يأتي الليل

الليل، أي الليل الأليل

فإن الغجر في أكوارهم

يصنعون شموساً وأسهماً

إن الباحث يلحظ مؤشرات التناصّ التي تتحول من النص المستدعى إلى نص شاعرنا بواسطة صيغ جديدة، فمثلاً اسم الفعل المضارع "آه" الذي يعني أتوجع، ويشيع معاني الحسرة والألم، يصبح صيغة نداء في المتناصّة الشعرية بالياء المعهودة الأكثر شيوعاً في مثل هذا الاستخدام اللغوي. ولعل ما نراه في حقل التناصّ مع الآداب العالمية يشير بقوة إلى قدرات الشاعر واطلاعه الواسع على الشعر العالمي والآداب العالمية بوجه عام، بما يكشف عن حقيقة توظيف شعري متميز يقوم بتجسيد مشكلات إنسانية خطيرة تتعلق بثنائيات وجودية مثل: الموت والحياة، الحرية والعبودية، نموذج الخير ونموذج الشر. كما يقوم بتشكيل تعبير شعري يحمل دلالات على قيم إنسانية ترتكز حول بعض قضايا الصراع على نظام الحكم والسلطة، أو أزمة الإنسان السياسية، وتكشف عن حقيقة الطباع البشرية المتباينة بين أقطاب ونماذج إنسانية متناقضة إلى حد بعيد، حيث يمثل بعض هذه النماذج طابع الخسة والدهاء والمؤامرة، ويمثل بعضها الآخر النموذج الإنساني للشجاعة والعدالة والسلام والمحبة، وهو ما حاول الشاعر بعثه من جديد عبر متناصّاته المختلفة بكل دقة وانتقاء لتجسيد رؤيته الإنسانية للقيم والمبادئ التي يراها جديرة بالتضحية والالتزام.

ثانياً – اللغات الأجنبية:

يتعدى التناصّ حقل الشعر والأدب العالمي إلى اللغات الأجنبية، ولا سيّما الإنجليزية والفرنسية. والشاعر في هذا المجال يقتبس ألفاظاً، وينشئها تراكيب سائغة بلغتها الأصلية، دون أن تكون في سياق أدبي أو شعري محدّد. وتبدو تلك الألفاظ قد استُنبتتْ في سياقها الشعري الهجين لتؤدي دلالات جمالية وثقافية متنوعة؛ وهذا الأسلوب التناصّي ليس طارئاً على قصيدة الشاعر، بل هو منهج شعري خاضع للتجربة الشعرية عنده، وهذا ما تؤكده قصيدة "اغتراب" المنشورة في عام ١٩٥٩م[٢٠٦]، حيث نرى استنطاقاً شعرياً بالمنطوق اللغوي الإنجليزي في قوله[٢٠٧]:

أحبّتكَ، كانت تحبّ النبيذْ

وكانت تناديك في أمسيات المدينةْ:

Amigo

وكان زجاجُ المطارْ

نديّاً.... وفي ثغرها.

اللفظ الإنجليزي هنا يتعدى التنميق واصطناع الألوان اللغوية إلى ما تقتضيه الإشارة إلى تصوير مشهد واقعي أو شبه واقعي بعفوية وبساطة، مثلما يكون بين حبيبين كلّ يستنطق مشاعره ويعبر بلغته الأصلية، ولذلك نجد هذه الكلمة ضرورية وليست نشازاً، ولا يجوز استبدالها بمقابلها العربي "صديق". وتوحي الكلمة في لغتها الأم بمشاعر الدفء والحب، بينما نجدها في العربية لا تدل إلا على الصداقة والتقدير وتعبر عن مشاعر الاحترام. إذن فالتجربة الشعرية هي التي تستقطب هذا اللفظ أو ذاك، مع العلم أنه قد يشكل حائلاً أمام المتلقي في أحيان كثيرة. ويقول الشاعر[٢٠٨]:

يا ليل، أين الصـــفا؟ أين انطـفا المأمولْ

أرضُ السواد انتهت للشوك والعاقولْ

كل الجيوش اقتضت منها، وحـال الحـولْ

يا حسـرتي للضمـير المشـترى المقتـولْ

Uk troops in Iraq

Indefinitely, says Straw. The Irish

Times- 06.01.04.

واقع الأمر أنني لست قارئ صحفٍ مدمناً.

فالشاعر هنا يقتبس تصريحاً صحفياً بلغته الإنجليزية لجاك سترو وزير الخارجية البريطاني السابق، يقول فيه ما معناه:

"**القوات البريطانية باقية في العراق إلى فترة غير محدودة، صحيفة التايمز الإيرلندية بتاريخ ٦/١/٢٠٠٤م**"(٢٠٩). يتقابل في هذا النص صوتان يتناقضان كلياً، يثير أحدهما الشفقة والحزن، وهو ذو نبرةٍ شجية كأنه العويل الذي ينبعث من خطاب يشبه الموال، وهو يجاور صوت المغتصب القاتل، ويثير معاني الاستعلاء والجبروت، لذلك فإنه يبدو مقتصداً في لغته، لا محل للمشاعر، ولا مكان للمعاني الإنسانية فيه. وغالباً ما يثير هذا الحقل التناصّي دلالات جديدة نابعة من النص المستدعى بما يضفيه من بُعد ثقافي أجنبي يؤدي إلى تلاقح الرؤى والفكر بإزاء قضايا إنسانية شائكة ومعقدة. يقول الشاعر(٢١٠):

الشجرُ الأحمرُ (عُثنون الشيخ) على منحدر السفحِ

وكأسي كوبا الحرة

Cuba Libre

والشاعر يتفهم صعوبة ذلك على المتلقي العربي، فيثبت تعبير "كوبا الحرة" باللغتين العربية والإنجليزية، وقد لجأ إلى نص توضيحي يكشف الغموض عن التركيب، وذلك في هامش تفسيري عن ماهية كأسي كوبا الحرة(٢١١). وبعض النماذج

تشير إلى ثقافات مختلفة وبيئات أجنبية لما تحمله اللغة من إلماعات إلى ثقافة وأحداث وأماكن غريبة، وهذا مثال لذلك[٢١٢]:

لو كان الصبح جميلاً، مثل حذاءِ الـ Marks & Spencer

أو مثلَ قميصك ليلة أمسِ الأوّلِ

لو كان الصبح جميلاً...

فالتعبير باللغة الإنجليزية يعني "شركة ماركس وسبنسر" الشهيرة في لندن، ويوحي بخصوصية التجربة لدى الشاعر، إذ إنه يقيم في لندن منذ ما يقارب العقد من الزمان. وقد يثبت الشاعر النص الإنجليزي وترجمته العربية كما في قوله[٢١٣]:

عند محطة مترو آكتن تاون

أعني Acton Town Tube station

تحديداً

أقرأ Who killed Ferhand usmanov

أنا لم أسمع باسمك يا فرهاد

لم أسمع، من قبل بفرهاد عثمان

(عثمانوف).

ويستحضر تجربة غريبة تتعلق بقضايا الاغتيال السياسي، كما في الشخصية المذكورة، أو هكذا يُوحي من خلال نصه. وقد تحاكي صورة التناصّ مع لفظ إنجليزي ما، الواقعة المتخيلة في تفاصيل دقيقة، كما نجد في قول الشاعر[٢١٤]:

الرجل الأعمى كان يدير أصابعه اللدنة كي يمسك كأس

البيرة محترماً ومثيراً، ثم يعيد الكأس إلى موضعه فوق

مربع البيرة Foster.

فتكون الكلمة تصويراً لهذا المشهد من خلال التركيز على نوع "البيرة" التي

يشرب. وأحياناً تقتضي التجربة أن يخط اللفظ الأجنبي منطوقاً بالحرف العربي؛ أي كأنه تعريب، كما تدل كلمة "كورديولان" على أصلها "Cordiality" وتعني المودة، وتدل كلمة "سينستان" على التعبير الإنجليزي "Sun & Stance"؛ أي وقفة الشمس. أما كلمة "شينستان" فمأخوذة من "shy & stance"، ومعناها وقفة الخجل، وهذا هو النموذج الشعري الذي يقدّم التراكيب اللغوية الأجنبية(٢١٥):

كان الأميرال أعدّ لكل سؤال عُدّته

قال: القسم الأول سوف يسمى كورديولان

والقسم الثاني سيسمى سينستان

أما القسم الثالث فالأفضل أن يدعى شينستان.

وثمة طريقةٌ أخرى تقوم على عنونة القصيدة باللغتين العربية والإنجليزية، مثلما جاء في أحد العناوين بهذه الطريقة(٢١٦): "**البازنينو** The Dragonfly". وقد أدت إلى تركيب معقد يصعب فهمه بسهولة، لأن "البازنينو" ليس ترجمة مباشرة للفظ الإنجليزي، وإنما هي باللهجة العراقية العامية المخالفة للفصحى التي تدل على ترجمة المقابل الإنجليزي بكلمة "اليعسوب" وهو خاص بالنخيل، فبدا هذا التركيب في العنوان عبارة عن رطانة لهجات ولغات فيها الغرابة والطرافة معاً. وتبدو هذه الطريقة هي المفضلة لدى الشاعر في أكثر من عنوان قصيدة، مثل(٢١٧) "جزيرة وايت The Island of Wight" و"كنيسة سان جون و St. John's Wood church"(٢١٨).

وإذا انتقلنا إلى التناصّ مع اللغة الفرنسية نجد الأمر يختلف من حيث السياق ومكوناته وإنتاجه الدلالات والأبعاد الإنسانية المتعلقة بقضايا ذات بعد قومي لبلدان المغرب العربي والحضارة العربية هناك، وأزمة اللغة في تلك البلدان التي كانت مستعمرة من قبل فرنسا، وقضية التحرر والسيادة. يقول الشاعر(٢١٩):

قُلْ للطاهر بن جَلّون

للّعُبيّ

لعلي يعته

للصحف الموبوءة

Le pitit marocain

وترجمة النص الفرنسي الوارد هنا هي "المغربي الصغير"(٢٢٠). وقد اتجه التناصّ إلى إثارة قضية الإبداع واللغة عند ثلاثة أدباء هم الطاهر ابن جلّون وعبداللطيف اللعبي وعلي يعته من أدباء المغرب المشهورين الذين أسهموا في أزمة العربية، حيث كانوا يكتبون بلغة المستعمر الأجنبي؛ أي بالفرنسية. ويقول أيضاً(٢٢١):

حين تهتز فوق الرؤوس الجرائدْ:

Le Republique

Le peuple

Le Monde

Sous Le drapeau rouge

المجاهد Alger

وهنا تبرز قضية قومية الشعب الجزائري، فالجرائد التي تهتز من أعلى الرؤوس هي بمنزلة إعلان أو خطاب سياسي عالمي يهدف إلى الإشهار عن أيديولوجية معينة تقوم على أسس فكرية معاصرة تمخضت عن صراع حضاري وسياسي، وهو ما يمكن استنباطه من ظلال مدلول الكلمة الأولى ومعناها "الجمهورية"، والكلمة الثانية ومعناها "الشعب"، والثالثة تعني "العالم". أما الرابعة فهي إطار لهذه المقولات، وهي تعني "تحت العلم الأحمر"، وهو معنى مستمد من الجملة الأخيرة. وقد جعل الشاعر البعد القومي تاجاً لكل ذلك من خلال ما غَرَسَه في دال "Alger" "الجزائر" المكتوب والمنطوق بالفرنسية. أما المجاهد فهي الجريدة الرسمية للجزائر في زمن ما بعد الاستقلال. والنص الأخير في هذه الدائرة يثير القضايا نفسها أو ما يشبهها؛ أي قضية التحرر الوطني للجزائر، حيث يقول الشاعر(٢٢٢):

البساط الجزائري يتوازى فيه الأسود والأحمر، وما

بينهما رماد، والأصفر لماذا؟ أصفر .jaune, jaune

وكأنه يصرخ بصوت غاضب مشبوب بروح التمسك بالأصالة وقيم الوطن، وينكر وجود أي لون مخالف لطبيعة هذه الرموز الوطنية، فيكرر كلمة الأصفر التي تبدو شاذة في التركيب، مرتين مرة بالعربية وأخرى بالفرنسية. ويستفاد من حقل التناصّ مع اللغة الفرنسية والإنجليزية أنه لم يكن حلية أو زينة للقصيدة بقدر ما يهدف إليه من أبعاد حضارية وسياسية، وذلك عبر اللغة المستدعاة، وهي بلا شك تحمل خبرات إنسانية سواء اتفقنا حولها أم اختلفنا تبقى قيمة إنسانية تحمل رؤية للحياة.

ثالثاً – الشعر العربي المعاصر:

لا يخلو شعر سعدي يوسف من أقباس شعرية لأعلام الشعراء المعاصرين من أمثال السياب وأمل دنقل بخاصة، ولا يخفى على أحد ما حققه هذان الشاعران من إبداعٍ سامٍ وجوهري للقصيدة العربية يجعلهما في مكانة مرموقة في تاريخ الشعرية المعاصرة، فالسياب واحد من أهم رواد الحداثة الشعرية، وأمل دنقل ينتمي إلى جيلٍ تالٍ استطاع أن يعمق أخاديد شعر الحداثة في الثقافة العربية ويضيف إلى إنجازات الطلائع الرواد. وعلى الرغم من قلة المتناصّات الخاصة بهذين العلمين، فإنها تشير إلى معاودة اكتشاف رموزهما الشعرية والاتصال بإبداعاتهما، لدلالتها على خصوصية المرحلة الشعرية وخصوبة إنتاجها.

يقول شاعرنا(٢٢٣):

جيكور مطفأة كأنّ الليلَ عانق ساكنيها

لا التوتُ في الأنهار يهبط، لا السماء تشفّ فيها ....

غيلان يصّعدُ فيه نحوي من تراب أبي وجدّي فأرى

ابتدائي في انتهائي

أيوبُ، في جيكور، ألقى عند قنطرة عصاهُ

تبدو "جيكور" محور الثقل الدلالي في القصيدة، وهي ذات بعدين: الأول واقعي لكونها قرية عراقية تقع في الجنوب وتتبع البصرة، وهي مسقط رأس السياب، والثاني رمزي مستوحى من قصائد السياب التي تغني فيها بهذه القرية وأطلقها شعرياً من قيود الزمان والمكان لتبدو رمزاً متعدد الوجوه، بالإضافة إلى الإشارة الصريحة إلى "غيلان" وهو ابن السياب على الحقيقة، وقد ذكره الشاعر في قصيدة "مرحى غيلان"(٢٢٤). وبالرجوع إلى أعمال السياب الشعرية نجد قصائد "جيكور" قد شكلت بنية أفقية تمتد في شعره على نطاق واسع يحتاج إلى تأمل عميق وتأويل جديد، وقد وردت على النحو الآتي(٢٢٥):

١ – قصيدة "أفياء جيكور" – ديوان المعبد الغريق.

٢ – قصيدة "جيكور شابت" – ديوان المعبد الغريق.

٣ – قصيدة "جيكور أمي" – ديوان شناشيل ابنة الجلبي.

٤ – قصيدة "جيكور وأشجار المدينة" – ديوان شناشيل ابنة الجلبي.

٥ – قصيدة "جيكور والمدينة" – ديوان أنشودة مطر.

٦ – قصيدة "العودة لجيكور" – ديوان أنشودة مطر.

٧ – قصيدة "مرثية لجيكور" – ديوان أنشودة مطر.

٨ – قصيدة "تموز جيكور" – ديوان أنشودة مطر.

وجيكور في الحقيقة الشعرية لرؤية السياب أسطورة ارتبطت بعشتار رمزاً للخصب والنماء، تحمل هذه الدلالة ونقيضها العقم وذبول الحياة، فهي تارة ترمز لانبعاث الحياة من جديد لتهبها للشاعر، وأخرى لا تعطي إلّا الظلمة والموت، وهذه المعاني متمخضة من رؤية السياب الذي كان يحس بموت الأمل في بعث العراق مجدداً[٢٢٦]. لقد كان السياب من أقدر الشعراء على خلق الأسطورة الجديدة أو أسطرة المألوف، وكذلك توظيف الرموز الأسطورية القديمة[٢٢٧]، وهو في أسطورته يجعل عالمه الشخصي والمأسويّ رموزاً حية وخالدة، مثلما فعل في قريته "جيكور" ونهرها "بويب"، وكما يرى د. محسن أطيمش[٢٢٨] فإن هذه الرموز السيّابيّة غدت رموزاً يستلهمها الشعراء من الأجيال المتعاقبة بعده، مثل الشاعر حميد سعيد والشاعر يوسف الصائغ وغيرهما. وقد جعل شاعرنا المقطع السابق محمَّلاً بدلالات جديدة، عبر عنصر جديد ينتمي إلى السياب شخصياً، وإلى خطابه الشعري أيضاً، وهو "غيلان" ولده، فالسياق الشعري يدنو إلى أن يجعله تمثيلاً لتراث الأسلاف، وعلاقة الشاعر به في إطار الأصالة والانتماء.

وجاء في التناصّ مع خطاب أمل دنقل الشعري، قول الشاعر[٢٢٩]:

لا تحاورْ:

واثبت...

لا تحاورْ:

هذه الأرضُ لنا

هذه الأرضُ لنا

هذه الأرضُ لنا

أول محفّز للذاكرة الشعرية، ومثير أسلوبي، هو صيغة النهي "لا تحاور" التي تستدعي النص الغائب، محور قصيدة "لا تصالح" لدنقل، وهي مفتاح الولوج للتناصّ والكشف عن النص المصدريّ فيه. وبالنظر إلى هذا النص نجد أنه يوظّف وصايا الملك "كليب" في السيرة المعروفة بحرب البسوس أو سيرة الزير سالم[٢٣٠]، توظيفاً يحمل إسقاطات معاصرة على بعض الأحداث السياسية. وقد استطاع الشاعر دنقل أن يجعل من كليب الذي قتله جسّاس بن مُرَّة رمزاً للمجد العربي التليد، أو للأرض العربية السليبة التي لا يمكن أن تعود بالصلح، وإنما بالدم وحده[٢٣١]:

لا تصالح على الدم... حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأسٌ برأس،

أَكُلُّ الرؤوس سواءٌ؟!

ولذلك فإن القصيدة بُنيتْ على صيغة رفض الصلح والنهي عنه بوصفه خيانة أو أكثر!! فتكررت صيغة النهي ثماني عشرة مرة[٢٣٢]، في حين نجد الصيغة نفسها تتكرر في قصيدة سعدي يوسف ثلاث مرات ولكن بنسق لغوي آخر هو "لا تحاور"، ويخفي الموروث الشعبي ولم يستدعه كما فعل دنقل، وبين الصيغتين اختلافٌ دلالي معروف؛ لأن الصلح لا يكون إلا بين الأعداء الألداء أو الخصوم والمتشاحنين، أما "الحوار" فيكون عاماً بين المتخاصمين أو غيرهم. وإذا كان تركيب الصيغة الأولى لا يسمح مطلقاً بطرح فكرة الصلح، فإن الصيغة الأخرى تميل أيضاً إلى ترسيخ هذه القيم وتستمسك بالحقوق المسلوبة، وهو ما توحي به القصيدة بوصفها موقفاً إنسانياً رافضاً، وليس رأياً سياسياً سافر المعنى.

الخاتمة

لا ندعي لبحثنا في مصادر التناصّ الشعري عند الشاعر المبدع سعدي يوسف، أنه استكشف كل شيء حول قضايا القصيدة وبنائها ودلالاتها الشعرية، ولكنه – على الرغم من خصوصيته وحدوده في إطار التناصّ – يمكن أن يكون محاولة متواضعة لطرح رؤية نقدية ومنهج لدراسة الخطاب الشعري وطرق إنتاج الشعرية وتحديد جمالياتها، من خلال تداخل النصوص واستدعاء خطابات عدّة يكون لها دور أساسي في بناء النص الشعري الجامع لأشتات ومقتطفات من نصوص شعرية وغير شعرية، وتأليف خطاب يوازي الخطابات المستدعاة ويتجاوزها، بل قد يهدمها ويحوّلها إلى عناصر جديدة في تجربته الإبداعية.

ومن الإنصاف القول إن حقيقة المنجز الشعري عند شاعرنا تمثل ظاهرة شعرية متفردة، وعالماً مترامي الأطراف لا تفيه، لمقاربته نقدياً على مستوى التقنيات وتجليات الشعرية، دراسة واحدة، بل يحتاج إلى دراسات كثيرة تطرق أبواب القصيدة وتبحث عن وسائل إنتاج الشعرية وعلاقاتها بالموروث القديم، ومنجزات الحداثة، وقضايا كثيرة تتمحور حول المؤثرات الأجنبية في شعره، ولاسيّما الأدب الإنجليزي.

إن ما يمكن استخلاصه من محاولتنا دراسة مجال التناصّ في شعر سعدي، آراء كثيرة يضيق عنها المقام، ولذلك نحاول إجمالها فيما يأتي:

١ – تتميّز قصيدة سعدي يوسف بأنها ترتبط بأواصر متينة بالموروث العربي والإنساني بحقوله المختلفة، لتوظيفه في إنتاج الدلالة الشعرية المعاصرة مستلهمة الحياة والفكر والفن، وفتح مدى واسع الأفق أمام المتلقي الواعي.

٢ – تعدّ تقنية التناصّ بأساليبها المتعددة من أهم الظواهر الشعرية التي أسهمت في تطوير القصيدة وتحديثها على مستويات مختلفة دلالياً وتعبيرياً.

٣ – تبدو قصيدة الشاعر – في الغالب الأعم – نصاً جامعاً يحتضن نصوصاً مختلفة، ومن هنا تتعدد فيه الأصوات الشعرية؛ مما يجعله ذا طابع دراميّ تتحاور فيه النصوص وتتآلف أو تتخالف فيه الدلالات والقيم.

٤ – قد يُستشف من ثنايا حقل التناصّ أنه يمثل ضرباً من ضروب "فلسفة" الشعر في التواصل مع منابع المعرفة الإنسانية، والإيغال بالشعر إلى الجذور، كما في التجربة الأسطورية، وهو ما يجعل الشعر متعدد الوظائف عميق الأبعاد، يمزج بين المتعة الجمالية والمتعة المعرفية بطريقة تحقق جوهر الفن الأصيل وغاياته المختلفة.

الهوامش

((١) للشاعر إبداعات أخرى في القصة القصيرة والرواية والمسرحية، بالإضافة إلى مترجمات عن الإنجليزية في الرواية والشعر، راجع **موقع الشاعر على الإنترنت ملف (ببلوغرافيا)**.

(٢) راجع: د. سلمى الخضراء الجيوسي، **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**، ط١، مج١، بيروت، المؤسسة العربية، ١٩٩٧، ص٨٢.

(٣) راجع: د. محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط٣، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص١١٩.

(٤) راجع: د. عزت محمد جاد، **نظرية المصطلح النقدي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص٢٩٨، وما بعدها.

(٥) د. محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص١٢٠.

(٦) راجع: جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة أ. فريد الزاهي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٩١م، ص٢١.

(٧) **المرجع السابق**، ص٢١.

(٨) راجع: د. عزت محمد جاد، **نظرية المصطلح النقدي**، ص٢٩٨، ومارك أنجينو، مقال "**مفهوم التناصّ في الخطاب النقدي الجديد**" ضمن كتاب **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، عدد من النقاد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط٢، الدار البيضاء وبغداد، عيون المقالات ودار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩م، ص٩٨. ودور كريستيفا الريادي وتأسيس باختين قبلها مذكوران أيضاً في الموسوعة الإنجليزية الآتية: Wynne-Davies, Marion, **Guide to English Literature: The New Authority on English Literature**, London, Bloomsburry publishing limited,1994.(without page, under "Intertextuality" entry).

(٩) راجع: جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص٧٨.

(١٠) **المرجع السابق**، ص٧٨-٧٩.

(١١) **المرجع السابق**، ص٢٢.

(١٢) المرجع السابق، ص٢٢.

(١٣) ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م، ص١٣٤. وللمزيد راجع: الحبيب الدائم ربي، **الكتابة والتناص في الرواية العربية**، ط١، الدار البيضاء، منشورات اتحاد كتاب المغرب،٢٠٠٤م، ص٥٥ ومابعدها.

(١٤) راجع: ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي،ط١، الدار البيضاء وبغداد، النشر المشترك بين دار توبقال للنشر ودار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م، ص١١-١٢.

(١٥) مارك أنجينو، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص١٠٤.

(١٦) المرجع السابق، ص١٠٤.

(17) Allen, Graham: **Intertextuality (The new Critical Idiom)**, London, Routledg, 2000, P.36.

نقلاً عن:

EL-Moughari, Mahmoud, **"A Literary Text between Intertextuality and Poetic Robberies", (Descriptive - Analytic Study)**. A propsal fulfillment of MA. in literature, American Word University, Gaza, 2004-2005, P. 41.

(18) **Ibid**, p.36.

(19) Wynne-Davies, Marion, **Guide to English Literature: The New Authority on English Literature,** London, Bloomsburry publishing limited,1994.(-without page, under "Intertextuality" entry).

(٢٠) مارك أنجينو، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص١٠٧-١٠٨.

(٢١) راجع رولان بارت، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة د. محمد برادة، ط٣، الرباط،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٥م، ص٣٩.

(٢٢) **المرجع السابق**، ص٤٠.

(٢٣) راجع: رولان بارت، **هسهسة اللغة، الأعمال الكاملة (٥)، ترجمة د. منذر عياشي، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٩م، ص٩١.**

(٢٤) **المرجع السابق**، ص٩١.

(٢٥) **المرجع السابق**، ص٩٢.

(٢٦) راجع: رولان بارت، **لذة النص، الأعمال الكاملة (١)، ترجمة د. منذر عياشي، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٢م، ص٣٩-٤٠.**

(٢٧) **المرجع السابق**، ص٣٩.

(٢٨) راجع: جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص٧٩.

(٢٩) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(30) EL-Moughari, Mahmoud, **"A Literary Text between Intertextuality and Poetic Robberies", (Descriptive - Analytic Study)**. A propsal fulfillment of MA. in literature, American Word University, Gaza, 2004-2005, P.88.

(٣١) راجع: د. عزت محمد جاد، **نظرية المصطلح النقدي**، ص٢٩٩.

(٣٢) راجع: د. محمد عنان، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ط٢، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧، ص١١٠.

(٣٣) راجع: د. عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية**، ط٢، (د. م)، (د.ناشر)، ١٩٩١م، ص ٣٢٠-٣٢٤.

(٣٤) د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص٣٠٠. وراجع د. محمد عبدالمطلب، **مناورات الشعرية**، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦، ص٥٠.

(٣٥) د. محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص١٢١.

(٣٦) د. عزت محمد جاد، **نظرية المصطلح النقدي**، ص٣٠٢. وراجع:

EL - Moughari, Mahmoud, **" A Literary Text between Intertextuality and Poetic Robberies", (Descriptive - Analytic Study). P. 43-45.**

(37) Johns, M. Ann, **Text, Role, and Context: Developing Academic Literacies**, Combridge, Cambridge University Press, First Published, 1997,P. 35.

(38) Ibide, P. 35.

(٣٩) راجع: د. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م، ص١٦، وانظر ص٢٤ وما بعدها من الكتاب نفسه.

(٤٠) المرجع السابق، ص١٦.

(٤١) راجع: د. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ط٥، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م، ص٣٠٦.

(٤٢) راجع: د. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص١٢٠.

(٤٣) وتزيفان أزولد، مقال "**الدلالة والمرجع**" ضمن كتاب **المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث**، عدد من العلماء، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، الدار البيضاء وبيروت، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٠م، ص٣٩.

(٤٤) راجع: د. أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٨٩.

(٤٥) سعدي يوسف، **الديوان (الأعمال الشعرية-١٩٥٢-١٩٧٧م)**، ط٣، مج١، بيروت، دار العودة، ١٩٨٨م، ص١٥٧.

(٤٦) راجع: د. رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث**، الدار البيضاء وبيروت، إفريقيا الشرق، ١٩٩٨م، ص١١٠.

(٤٧) راجع: د. محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٧٦.

(٤٨) العلّامة جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ط١، مج١٢، بيروت، دار صادر، ١٩٩٠م، ص٥٦٩-٥٧٠.

(٤٩) أوروسيوس، **تاريخ العالم**، الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها د. عبدالرحمن بدوي، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م، ص٣٧٣.

(٥٠) االمصدر السابق، ص٣٧٤.

(٥١) راجع: بهاء الدين عبد الله بن عقيل، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢٠، مج١، القاهرة، مكتبة التراث، ١٩٨٠، ص٢٥٦.

(٥٢) سعدي يوسف، **الديوان (الأعمال الشعرية)**، مج١، ص١٥٨.

(٥٣) راجع: د. صلاح فضل، **نبرات الخطاب الشعري**، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨م، ص٩٩.

(٥٤) هناك رواية مترجمة بعنوان "**سبارتاكوس- ثورة العبيد**" تأليف، هوارد فاست، ونحن لم نقرأها ولكننا اعتمدنا على ما أورده د. عبد الرحمن بسيسو في دراسته "**قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر- قصيدة القناع نموذجاً**، مجلة فصول، مج١٦، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص٩٨، وما بعدها.

(٥٥) عبدالوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية**، مج١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٥م، ص٢١٩.

(٥٦) راجع: د. عبد الرحمن بسيسو، **قراءة النص**، ص٩٨-٩٩.

(٥٧) **المرجع السابق**، ص٩٨-١١٠.

(٥٨) راجع: د. محمد عبد الرحمن مرحبا، **تاريخ الفلسفة اليونانية**، ط١، بيروت، مؤسسة عز الدين للطباعة، ١٩٩٣م، ص٢٥٩-٢٦٠.

(٥٩) سعدي يوسف، **الديوان (الأعمال الشعرية)**، ط١، مج٢، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣٣٢.

(٦٠) راجع: الإمام جلال الدين السيوطي، **تاريخ الخلفاء**، ط١، القاهرة وبغداد، مطبعة السعادة ومطبعة منير، ١٩٥٢م، ص٣٧٩.

(٦١) المصدرالسابق، ص٣٨٦.

(٦٢) سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٣٢٦-٣٢٧.

(٦٣) راجع: **موقع الشاعر على الإنترنت** .Htt: www.saadi yousif.com/sera.htm
ملف قصائد مختارة، قصيدة شهادة جنسية، (بتاريخ٢/٦/٢٠٠٧م)

(٦٤) **المصدر السابق**، قصيدة نهر الدانوب.

(٦٥) راجع: ستيفن رنسمان، **تاريخ الحروب الصليبية– الحرب الأولى وقيام مملكة بيت المقدس**، نقله إلى العربية د. السيد الباز العريني، ط٣، ج٣، بيروت، (د. ناشر)، ١٩٩٣م، ص٧٥.

(٦٦) **المرجع السابق**، ص٧٥.

(٦٧) راجع: د. صلاح فضل، **نبرات الخطاب الشعري**، ص١٠٧–١١٠.

(٦٨) **المرجع السابق**، ص١٠٧.

(٦٩) **المرجع السابق**، ص١٠٩–١١٠.

(٧٠) راجع: القصيدة في **موقع الشاعر على الإنترنت.**

(٧١) القصائد تخرج عن إطار دراستنا، ويمكن مراجعتها على موقع الشاعر على الإنترنت.

(٧٢) راجع: الحسين بن منصور الحلّاج، **الديوان**، صنعه وأصلحه، د. كامل العبدري، ط١، كولونيا – ألمانيا، منشورات الجمل، ١٩٩٧م، ص١٧.

(٧٣) سعدي يوسف، **الديوان**مج١، ص٧١.

(٧٤) راجع: د. صلاح فضل، دراسة بعنوان "**الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل**"، ضمن كتاب **دراسات نقدية في أعمال السياب وآخرين**، مهرجان جرش الرابع عشر، عدد من النقاد، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م، ص١٠٤.

(٧٥) **المرجع السابق**، ص١٠٤.

(٧٦) راجع: فاطمة المحسن، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، ط١، دمشق، دار المدى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص١٠٠، ود. صلاح فضل، **نبرات الخطاب الشعري**، ص١١٠.

(٧٧) راجع: د. صلاح فضل، **نبرات الخطاب الشعري**، ص١١٠.

(٧٨) راجع: الحلاج، **الديوان**، المقدمة، ص١٨.

(٧٩) **المصدرالسابق**، ص١٧.

(٨٠) **المصدر السابق**، ص١٨، وراجع: أبو عبد الرحمن السلمي، **طبقات الصوفية**، تحقيق نور الدين شريبة، ط٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٦، ص٣٠٧-٣١١.

(٨١) راجع: د. السعيد الورقي، **محاضرات في الأدب العربي الحديث**، ج٢، بيروت، مكتبة كريدية إخوان، (د.ت)، ص٢٣٧.

(٨٢) **المرجع السابق**، ص٢٣٧.

(٨٣) راجع: عبد الوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية**، مج٢، ص١٩-٢٠.

(٨٤) المصدر السابق، ص٣٦٥-٣٦٨.

(٨٥) د. السعيد الورقي، **محاضرات في الأدب العربي الحديث**، ج٢، ص٢٤٧.

(٨٦) راجع: د. أحمد مجاهد، **مسرح صلاح عبد الصبور (قراءة سيميولوجية)**، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١م، ص٢٧، وانظر: ص٢١-٣٨.

(٨٧) راجع: علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م، ص٨٤ وما بعدها.

(٨٨) راجع: **موقع الشاعر على الإنترنت، ملف قصائد مختارة.**

(٨٩) راجع: محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، مج٢، بيروت، دار مكتبة الحياة، (د.ت)، ص٣٣٧-٣٣٨.

(٩٠) حسن السندوبي، **شرح ديوان امرئ القيس**، ط٥، القاهرة، مطبعة الاستقامة، (د.ت)، ص١٥.

(٩١) سعدي يوسف، **ديوان صلاة الوثني**، ط١، دمشق، دار نينوى للدراسات والتوزيع، ٢٠٠٤م، ص٦٧.

(٩٢) سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٤٠٥.

(٩٣) **المصدر السابق**، ص٤٠٨.

(٩٤) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٧٢.

(٩٥) أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، **الديوان**، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، مج١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م، ص٦.

(٩٦) **المصدر السابق**، ص٦.

(٩٧) سعدي يوسف، **ديوان صلاة الوثني**، ص٢٩.

(٩٨) راجع: د. محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، ط١، القاهرة، إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م، ص٣٢٥.

(٩٩) د. محمد عبد المطلب، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص١٧٠.

(١٠٠) سعدي يوسف، **ديوان صلاة الوثني**، ص٦٥.

(١٠١) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، **الديوان**، شرحه وقدم له ووضع هوامشه د. حنا نصر الحتي، ط ٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٤م، ص ٢٧٩. وانظر: التبريزي، الخطيب، **شرح المعلقات العشر**، تحقيق د.فخر الدين قباوة، ط٤، منشورات دارالآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٤١٩.

(١٠٢) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص٩١.

(١٠٣) حسن السندوبي، **شرح ديوان امرئ القيس**، ص١٥٤-١٥٥.

(١٠٤) سعدي يوسف، **الخطوة الخامسة**، ط١، دمشق، دار المدى للثقافة، ٢٠٠٣م، ص٢٨-٢٩.

(١٠٥) حسن السندوبي، **شرح ديوان امرئ القيس**، ص١٤٥.

(١٠٦) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٤٥٨.

(١٠٧) إيليا الحاوي، **شرح ديوان الفرزدق**، ط١، ج٢، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٣م، ص٣٥٤. وانظر ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ومعه مصباح السالك إلى أوضح المسالك، تأليف بركات يوسف فرهود، مج٢، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٤م، ص٢٦.

(١٠٨) **المصدر السابق**، ص٣٥٤.

(١٠٩) راجع: د. محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، ص٣١٥. و د. محمد عبدالمطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني**، القاهرة، طبعة خاصة، ١٩٩٠م، ص١٣٩.

(١١٠) سعدي يوسف، ديوان **الخطوة الخامسة**، ص٢٦. والدهنا موضع بنجد، وهو ممدود قصر للشعر، عِيابهم جمع عِيبة وهو الوعاء يوضع فيه الثياب والزاد كالحقيبة، ودارين: موضع مشهور بالمسك يقع في البحرين. وبُجر: جمع أبجر وهو عظيم البطن، النّدل: اللص الخفيف الاختطاف، وزريق: اسم لص. والكلمة مصدر الفعل نَدَلَ بمعنى اختلس واختطف.

(١١١) راجع: الأحوص الأنصاري، **شعر الأحوص**، جمع وتحقيق د. إبراهيم السمرائي، بغداد، مكتبة الأندلس، ١٩٦٩م، ص٢٨٩، (الهامش).

(١١٢) راجع ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، مج٢، ص١٨٩. والأحوص شاعر أموي توفي في زمن خلافة يزيد بن عبد الملك، لُقّب بالأحوص لحوصٍ في عينيه، ومعناه ضيق مؤخرة العين. راجع ترجمته وقصائد له في **خزانة الأدب ولب لباب العرب**، العلّامة عبد القادر البغدادي، ج١، أشرف على طبعه محمد البخشوبجي، القاهرة، دار العصور للطبع والنشر، (د. ت)، ص٣٢٧- ٢٥٣.

(١١٣) راجع: ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، مج٢، ص١٠٩.

(١١٤) سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٨٣.

(١١٥) خير الدين الزّركليّ، **الأعلام**، مج٨، ط٧، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦م، ص٢٣. وانظر: ترجمة الشاعر هناك.

(١١٦) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٥٣.

(١١٧) **المصدر السابق**، ص٥٤.

(١١٨) **المصدر السابق**، ص ٥٤.

(١١٩) راجع: أبو العلاء المعرّي، **اللزوميات**، حققه وأشرف على طباعته جماعة من الأساتذة، ط٢، ج١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م، ص٢٥، ص٣٢٨، والجزء الثاني، ص٤٥٤.

(١٢٠) راجع: يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ط٣، الجزائر، دار الحقائق وديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٣م، ص٢١١ وما بعدها.

(121) Johns, M. Ann, **Text, Role, and Context: Developing Academic Literacies**, P. 35.

(١٢٢) راجع: د. إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٢، عمان، دار الشروق، ١٩٩٢، ص١٢٨- ١٢٩.

(١٢٣) **المرجع السابق**، ص١٢٨.

(١٢٤) راجع: د. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٢٠٠.

(١٢٥) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص١١٢.

(١٢٦) راجع: **ملحمة كلكامش**، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها د. سامي سعيد الأحمد، بيروت، دار الجيل، بغداد، دار التربية، ١٩٨٤م، ص٤٣٦.

(١٢٧) راجع: القصيدة في **الديوان**، مج١، ص١١٢-١١٤.

(١٢٨) **المصدر السابق**، ص١١٣.

(١٢٩) **ملحمة كلكامش**، ص٤٣٦.

(١٣٠) **المصدر السابق**، ص٤١٣.

(١٣١) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص٥٥.

(١٣٢) **ملحمة كلكامش**، ص٢٤٧.

(١٣٣) سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٢٢٠.

(١٣٤) **ملحمة كلكامش**، ص٤٦٤.

(١٣٥) **المصدر السابق**، ص٤٦٤.

(١٣٦) **المصدر السابق**، ص٢٣٣.

(١٣٧) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٤١١.

(١٣٨) **ملحمة كلكامش**، ص٥٣٠-٥٣١.

(١٣٩) راجع: **المصدر السابق**، ص٣١.

(١٤٠) راجع: **ألف ليلة وليلة**، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، مج٢، القاهرة، مكتبة مدبولي، (د. ت)، ص ٥٠-٥٨.

(١٤١) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص١٣.

(١٤٢) راجع: د. إمام عبد الفتاح، **معجم ديانات وأساطير العالم**، مج٢، القاهرة، مكتبة مدبولي، (د. ت)، ص٤٢٥.

(١٤٣) راجع: **ملحمة كلكامش**، ص٤٥٨.

(١٤٤) سعدي يوسف، **ديوان شرفة المنزل الفقير**، ص٤١-٤٢.

(١٤٥) راجع أمين سلامة، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ط٢، القاهرة، مؤسسة العروبة، ١٩٨٨م، ص٧٩.

(١٤٦)سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٢٤٨.

(١٤٧) راجع: زكرياء بن محمد القزويني، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، سوسة، تونس، دار المعارف للطباعة، (د. ت)، ص٢٨١.

(148) EL-Moughari, Mahmoud, **A Literary Text between Intertextuality and Poetic Robberies**, P. 88.

(١٤٩)راجع: د. محمد عبد المطلب، **مناورات الشعرية**، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦م، ص٥٣.

(١٥٠)سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٢٢٧.

(١٥١)راجع: محمد بن جرير الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تحقيق أحمد عبد الرازق البكري وآخرين، ط٢، مج٢، القاهرة، دار السلام للطباعة والنشر، ٢٠٠٧م، ص١٤٥٥.

(١٥٢)سورة البقرة، الآية: ٢٤٨.

(١٥٣) سعدي يوسف، **ديوان صلاة الوثني**، ص١٤.

(١٥٤) سورة الواقعة، الآيات من: ٥١-٥٣.

(١٥٥) راجع محمد بن جرير الطبري، **جامع البيان**، ج٩، ص٧٨٥٧.

(١٥٦) سعدي يوسف، **ديوان الخطوة الخامسة**، ص٣.

(١٥٧) سورة الهمزة، الآية: ٨.

(١٥٨) راجع الشيخ حسين مخلوف، **كلمات القرآن تفسير وبيان**، القاهرة، دار المعارف بمصر، (د. ت)، ص٤٣٥.

(١٥٩) سعدي يوسف، **ديوان شرفة المنزل الفقير**، دمشق، دار المدى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص٤.

(١٦٠) سورة المسد، الآية: ٥.

(١٦١) راجع: الطبري، **جامع البيان**، مج١٠، ص٨٨٢٦-٨٨٢٧.

(١٦٢) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٤١٠.

(١٦٣) سورة يوسف، الآية: ٢٣.

(١٦٤) سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٣٤٦.

(١٦٥) سورة النور، الآية: ٣٥.

(١٦٦)راجع: الإمام فخر الدين الرازي، **التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب**، ط١، مج١٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٠م، ص٢٠٥.

(١٦٧) **المصدر السابق**، ص٢٠٥.

(١٦٨) **المصدر السابق**، ص١٩٤، ص٢٠٢-٢٠٤.

(١٦٩) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص٤٩.

(١٧٠) سورة طه، الآية: ٢٠.

(١٧١) راجع: أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود وزميله، ط١، ج٦، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م، ص٢٢١.

(١٧٢)**موقع الشاعر على الإنترنت، ملف قصائد مختارة**، قصيدة الشيوعي الأخير يذهب إلى البصرة.

(١٧٣) سورة الحاقة، الآية: ٧.

(١٧٤) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص٨٢.

(١٧٥)راجع: محمد فؤاد عبد الباقي، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، القاهرة، دار الحديث، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م، ص١٧٨- ١٧٩.

(١٧٦) سورة البقرة، الآية: ٢٣٥.

(١٧٧) راجع: أبو حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، ج٢، ص٢٣.

(١٧٨) سورة النبأ، الآيتان: ١-٢.

(١٧٩) راجع الإمام فخر الدين الرازي، **التفسير الكبير**، مج١٦، ص٣.

(١٨٠) راجع د. عز الدين إسماعيل، **جماليات السؤال والجواب**، ط١، القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠٠٥م، ص٣١-٣٢.

(١٨١) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٤٨.

(١٨٢) سورة النساء، الآية: ٤٣.

(١٨٣) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص٧٩.

(١٨٤) راجع د. نذير العظمة، **فضاءات الأدب المقارن**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤، ص١٢٢-١٣٥.

(١٨٥) راجع المراجع الآتية:

أ - د. محسن أطيمش، **دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٣٠١)، ١٩٨٢، ص١٥٤.

ب - ماهر شفيق فريد، "**أثر. ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث**"، مجلة فصول، مج١، العدد الرابع، القاهرة، يوليو ١٩٨١، ص١٨٦ وما بعدها.

ج - محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ص٣٠-٣١.

د - د. عبد الواحد لؤلؤة، **النفخ في الرماد**، ط٢، بغداد، وزارة الإعلام - دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩م، ص١٨٠-١٨٨.

(١٨٦) راجع: د. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٣٠٦.

(١٨٧) راجع: د. نذير العظمة، **فضاءات الأدب المقارن**، ص١٢٢-١٣٥.

(١٨٨) **المرجع السابق**، ص١٢٢.

(١٨٩) **المرجع السابق**، ص١٣٩- ١٥٢.

(١٩٠) سعدي يوسف، **شرفة المنزل الفقير**، ص٣٧.

(١٩١) راجع وليم شكسبير، **المآسي الكبرى**، عرّبها وقدّم لها جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٠م، ص٢٧.

(١٩٢) **المصدر السابق**، ص٢٨، وانظر: ص٤٤، ص١٥٩.

(١٩٣) راجع: سعدي يوسف، **شرفة المنزل الفقير**، ص ٥٠-٥٤.

(١٩٤) **المصدر السابق**، ص٥١.

(١٩٥) راجع: وليم شكسبير، **المآسي الكبرى**، (هاملت)، ص٧٧.

(١٩٦) **المصدر السابق**، ص٤٥.

(١٩٧) **المصدر السابق**، ص٨٧.

(١٩٨) سعدي يوسف، **شرفة المنزل الفقير**، ص٥١.

(١٩٩) **المصدر السابق**، ص٥٠.

(٢٠٠) **المصدر السابق**، ص٥٣-٥٤.

(٢٠١) وليم شكسبير، **المآسي الكبرى**، (هاملت)، ص٧٨.

(٢٠٢) سعدي يوسف، **الديوان**، مج٢، ص٢٢١.

(٢٠٣) وليم شكسبير، **مسرحية يوليوس قيصر**، ترجمة عبد الحق فاضل وزميله، القاهرة، دار المعارف، بمصر، (إيداع ١٩٧٣)، ص ٥٠.

(٢٠٤) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٤١١.

(٢٠٥) لوركا، **الديوان الكامل**، ترجمة خليفة محمد التليسي، ليبيا، دار الكتب الوطنية، ١٩٩٢، ص٦٢.

(٢٠٦) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٤٣٧.

(٢٠٧) **المصدر السابق**، ص٤٣٧.

(٢٠٨) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص٤٢.

(٢٠٩) استعنا في ترجمة النصوص الإنجليزية بقاموس:

OXFORD - Word Power, OXF. University Press, 1998

ومعجم الوافي الذهبي على موقع Google.

(٢١٠) سعدي يوسف، **صلاة الوثني**، ص٨٦.

(٢١١) **المصدر السابق**، ص٨٦.

(٢١٢) **المصدر السابق**، ص٥٣.

(٢١٣) **موقع الشاعر على الإنترنت، ملف قصائد مختارة**، قصيدة "مراقبة".

(٢١٤) **المصدر السابق**، قصيدة "في البحر الكاريبي، في يومٍ ما"

(٢١٥) **المصدر السابق**، قصيدة "جزيرة وايت".

(٢١٦) **المصدر السابق**، قصيدة "البازنينو".

(٢١٧) **المصدر السابق**، قصيدة "جزيرة وايت".

(٢١٨) **المصدر السابق**، قصيدة "كنيسة سان جون".

(٢١٨) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص١٠٨.

(٢٢٠) تفضلت السيدة: فوزية أبو دقة، من معهد الموارد للتدريب بخان يونس، مشكورة بترجمة النصوص الفرنسية إلى العربية، بتاريخ٢١/٦/٢٠٠٧م.

(٢٢١) سعدي يوسف، **الديوان**، مج١، ص٣٣٠.

(٢٢٢) **المصدر السابق**، ص٦٥.

(٢٢٣) **المصدر السابق**، ص٤١٤.

(٢٢٤) راجع: بدر شاكر السياب، **الديوان (الأعمال الكاملة)**، مج١، بيروت، دار العودة، ١٩٩٥، ص٢٣٤.

(٢٢٥) راجع: **المصدر السابق**، ص١٨٦، ٢٠٥، ٦٣٣، ٦٥٦، ٤٠٣، ٤١٠، ٤١٤، ٤٢٠.

(٢٢٦) راجع: د. عبد الكريم حسن، **الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب**، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٣، ص٢٢٤.

(٢٢٧) راجع: د. علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر السياب**، ط١، الكويت، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م، ص٥٣-٦٨، ود. عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص٢٢٤ وما بعدها.

(٢٢٨) راجع: د. محسن أطيمش، **دير الملاك**، ص١٩٥.

(٢٢٩) سعدي يوسف، ديوان **صلاة الوثني**، ص١٤.

(٢٣٠) راجع: د. جابر قميحة، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ط١، القاهرة، هجر للطباعة، ١٩٨٧م، ص١٣٠ وما بعدها.

(٢٣١) أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، القاهرة، مكتبة مدبولي، (د.ت)، ص٢٧٨.

(٢٣٢) راجع: **المصدر السابق**، ص٢٧٦-٢٨٦.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر:

القرآن الكريم.

١ – الأحمد، د. سامي سعيد، (مترجم)، **ملحمة كلكامش**، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها، د. سامي الأحمد، دار الجيل ودار التربية، بيروت وبغداد، ١٩٨٤م.

٢ – الأحوص، عبد الله بن محمد الأنصاري، **شعر الأحوص**، جمع وتحقيق د. إبراهيم السمرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، ١٩٦٩م..

٣ – الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف، **تفسير البحر المحيط**، دراسة وتحقيق الشيخ عادل عبد الموجود وزميله، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣.

٤ – أوروسيوس، **تاريخ العالم**، الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها د.عبدالرحمن بدوي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

٥ – البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد، **الديوان**، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، القاهرة ١٩٦٣.

٦ – البغدادي، العلامة عبد القادر بن عمر، **خزانة الأدب ولب لباب العرب**، أشرف على طبعه محمد البخشوبجي، دار العصور للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت).

٧ – التبريزي، الخطيب، **شرح المعلقات العشر**، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط٤، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م.

٨ – الحاوي، إيليا، **شرح ديوان الفرزدق**، ط١، ج٢، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٣م.

٩ – الحتي، د. حنا نصر، **شرح ديوان الأعشى الكبير**، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

١٠ – الحلّاج، الحسين بن منصور، **الديوان**، صنعه وأصلحه د. كامل العبدري، ط١، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٧.

١١ – الرازي، الإمام فخر الدين محمد بن عمر، **التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠..

١٢ – الزبيدي، محمد مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

١٣ – الزركليّ، خير الدين، **الأعلام**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، أيار ١٩٨٦م.

١٤ – سلامة، أمين، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ط٢، مؤسسة العروبة، القاهرة، ١٩٨٨.

١٥ – السلميّ، أبو عبد الرحمن، **طبقات الصوفية**، تحقيق نور الدين شريبة، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

١٦ – السندوبي، حسن، **شرح ديوان امرئ القيس**، ط٥، مطبعة الاستقامة، القاهرة، (د.ت).

١٧ – السيوطي، الإمام جلال الدين عبد الرحمن، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة السعادة بمصر ومطبعة منير، القاهرة وبغداد، ١٩٥٢م.

١٨ – الطبري، محمد بن جرير، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تحقيق أحمد عبدالرازق البكري و آخرين، ط٢، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧م.

١٩ – عبد الباقي، محمد فؤاد، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، دار الحديث، القاهرة، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

٢٠ – عبد الفتاح، د. إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم**، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د. ت).

٢١ – العدوي، الشيخ محمد قطة، (مقابلة وتصحيح)، **ألف ليلة وليلة**، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د. ت).

٢٢ – ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢٠، مكتبة التراث، القاهرة، ١٩٨٠م.

٢٣ – القزويني، زكرياء بن محمد، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، دار المعارف للطباعة، سوسة، تونس، (د.ت).

٢٤ – المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله، **اللزوميات**، أشرف على طباعته جماعة من الأساتذة، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م.

٢٥ – ابن منظور، العلامة جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م.

٢٦ – ابن هشام الأنصاري، جمال الدين عبد الله، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ومعه مصباح السالك إلى أوضح المسالك، تأليف بركات يوسف فرهود، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤م.

٢٧ – يوسف، سعدي، **الديوان (الأعمال الشعرية ١٩٥٢– ١٩٧٧)**، ط٣، مج١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.

٢٨ – يوسف، سعدي، **الديوان (الأعمال الشعرية)**، ط١، مج٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.

٢٩ – يوسف، سعدي، **ديوان شرفة المنزل الفقير**، دار المدى للثقافة، دمشق، ٢٠٠٢م.

٣٠ – يوسف سعدي، **ديوان الخطوة الخامسة**، دار المدى للثقافة، دمشق، ٢٠٠٣م.

٣١ – يوسف، سعدي، **ديوان صلاة الوثني**، ط١، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠٠٥م.

٣٢ – يوسف، سعدي، **موقع الشاعر على الإنترنت**:
http: www.saadi yousif.com/sera.htm
بتاريخ ٢٠٠٧/٦/١٠

ثانياً – المراجع:

أ – بالعربية:

١ – إسماعيل، د. عز الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢ – إسماعيل، د. عز الدين، **جماليات السؤال والجواب**، ط١، دار الفكر العربي– سلسلة كراسات نقدية(١)، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٣ – أزولد، وتزيفان، **الدلالة والمرجع– دراسة معجمية**، ضمن كتاب **المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث**، تزفيتان تودوروف وآخرون، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٤ – أطيمش، د. محسن، **دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات(٣٠١)، بغداد، ١٩٨٢.

٥ – أنجينو، مارك، **مفهوم التناصّ في الخطاب النقدي الجديد**، ضمن كتاب **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، تزفيتان تودوروف وآخرون، ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط٢، الدار البيضاء وبغداد، عيون المقالات ودار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩م.

٦ – باختين، ميخائيل، **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة محمد البكري و د. يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٧ – باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، ط١، النشر المشترك بين دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٨ – بارت، رولان، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة د. محمد برادة، ط٣، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٥م.

٩ – بارت، رولان، **هسهسة اللغة**، الأعمال الكاملة (٥)، ترجمة د. منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩م.

١٠ – بارت، رولان، **لذة النص**، الأعمال الكاملة (١)، ترجمة د. منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢م.

١١ – بسيسو، د. عبد الرحمن، **قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر – قصيدة القناع نموذجاً**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧.

١٢ – البطل، د. علي، **الرمز الأسطوري في شعر السياب**، ط١، شركة الربيعان للنشر، الكويت، ١٩٨٢.

١٣ – البياتي، عبد الوهاب، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.

١٤ – جاد، د. عزت محمد، **نظرية المصطلح النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

١٥ – الجزار، د. محمد فكري، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٦ – الجزار، د. محمد فكري، **لسانيات الاختلاف– الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة**، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١م.

١٧ – حدّاد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

١٨ – حسن، د. عبد الكريم، **الموضوعية البنيوية– دراسة في شعر السياب**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣م.

١٩ – دنقل، أمل، **الأعمال الكاملة**، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د. ت).

٢٠ – رنسمان، ستيفن، **تاريخ الحروب الصليبية – الحرب الأولى وقيام مملكة بيت المقدس**، نقله إلى العربية د. السيد الباز العريني، ط٣، (د. ناشر)، بيروت، ١٩٩٣م.

٢١ – زايد، د. علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م

٢٢ – السياب، بدر شاكر، **الديوان (الأعمال الشعرية الكاملة)**، دار العودة، بيروت، ١٩٩٥م.

٢٣ – شاهين، محمد، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢م.

٢٤ – شكسبير، وليم، **المآسي الكبرى**، عرّبها وقدم لها جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠م.

٢٥ – شكسبير، وليم، **مسرحية يوليوس قيصر**، ترجمة عبد الحق فاضل وزميله، دار المعارف بمصر، القاهرة، (إيداع١٩٧٣م).

٢٦ – عباس، د. إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢م.

٢٧ – عبد المطلب، د. محمد، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، طبعة خاصة، القاهرة، ١٩٩٠.

٢٨ – عبد المطلب، د. محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢٩ – عبد المطلب، د. محمد، **مناورات الشعرية**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٠ – العظمة، د. نذير، **فضاءات الأدب المقارن – دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤م.

٣١ – عنان، د. محمد، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ط٢، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٢ – الغذامي، د. عبد الله، **الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية**، ط٢، (د. م)، ١٩٩١م.

٣٣ – فريد، ماهر شفيق، **أثر. ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، مج١، القاهرة، ١٩٨١م.

٣٤ – فضل، د. صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ١٩٩٢م.

٣٥ – فضل، د. صلاح، **نبرات الخطاب الشعري**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٦ – فضل، د. صلاح، **الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل**، ضمن كتاب **دراسات نقدية في أعمال السياب، خليل حاوي وآخرين**، مهرجان جرش الرابع عشر، عدد من النقاد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.

٣٧ – قميحة، د. جابر، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ط١، هجر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٨ – كرسطيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

٣٩ – لؤلؤة، د. عبد الواحد، **النفخ في الرماد**، ط٢، وزارة الإعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩م.

٤٠ – مجاهد، د. أحمد، **أشكال التناص الشعري – دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٤١ – مجاهد، د. أحمد، **مسرح صلاح عبد الصبور – قراءة سيميولوجية**، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م

٤٢ – المحسن، فاطمة، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، ط١، دار المدى للثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م.

٤٣ – مخلوف، الشيخ حسين محمد، **كلمات القرآن – تفسير وبيان**، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د. ت).

٤٤ – مرحبا، د. محمد عبد الرحمن، **تاريخ الفلسفة اليونانية**، ط١، مؤسسة عز الدين للطباعة، بيروت، ١٩٩٣م.

٤٥ – مفتاح، د. محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٢م.

٤٦ – وعد الله، ليديا، **التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة**، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٥م.

٤٧ – الورقي، د. السعيد، **محاضرات في الأدب العربي الحديث**، مكتبة كريدية إخوان، بيروت، (د. ت).

٤٨ – يحياوي، د. رشيد، **الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النصي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٨م.

٤٩ – اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ط٣، دار الحقائق وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٣م.

ب – بالإنجليزية:

50- Allen, Graham: **Intertextuailty (The New Critical Idiom)**, London, Routedge, 2000.

51- EL-Moughari, Mahmoud., **A Literary Text Between Intertextuality and Poetic Robberies. (Descriptive - Analytic Study)**. Aproposal in fulfillment of MA in literature, American Word University, Gaza, 2004-2005.

52- Johns, M. Ann, **Text, Role, and Context: Developing Academic Literancies,** Cambridge, Cambridge University press, 1997.

53- **Oxford Word Power,** Oxford University Press, 1998.

قاموس أكسفورد **الحديث.**

54- Wynne - Davies, Marion, **Guide to English Literature: The New Authority on English Literature,** London, Bloomsburry Publishing Limited, 1994.

Sources of Intertextuality in the Poetry of Saadi Yousef

Abstract

This research paper aims at discussing the sources of intertextuality in the poetry of Saadi Yousef as well as the aesthetics of his poetic forms in terms of structure and style. Moreover, it brings to light the great role of these sources in revealing the significance of his poetry. His intertextuality has various sources: history, ancient and modern poetry, mythology, foreign languages, world literature, and the Holy Quran.

These sources might be the main poetic techniques which make Yousef's poems look like a colorful mosaic. These original deep-rooted mosaic patterns reflect the poet's vision of heritage and his style in personifying his relationship with human, Arabic and cultural heritage in general.

The author sees the essence of intertextuality in the issues discussed. One of the main issues that the paper addresses is analyzing the intertexual elements, the ways of collecting poetic sources, and employing them for poetic purposes and human implications which embody modern values. The study will explore the role of intertextuality in creating poetic elements in various expressive forms and connotations.

Author:

Dr. Ahmad Jaber Shaath

- Ph.D. in Modern Literature, Department of Arabic Language, Institute of Research and Arabic Studies, The Arab League, Cairo, 1999.
- Associate Prof., College of Arts and Human Sciences, Al-Aqsa University, Gaza, Palestine.
- Momber of Palestinian Writers Union.

Publications:

A - Books:

1 - *Myth in Contemporary Palestinian Poetry*, First Edition, Alqadesea Library, Palestine, 2002.

2 - *Poetic Narrative in the Contemporary Arabic Novels,* First Edtition, Alqadesea Library, Palestinem 2005.

B - Researches:

1 - "The Narrator Technique in Novel *Search of Walid Masoud"*, Annual Review, Faculty of Women, Ain-Shams University, Vol.2, 2001.

2 - "Poetic Narrative in Novel *Bandar Shaah The House Lamp"*, Journal of Dar al-Oloom College, Cairo University, Vol. 30, 2003.

3 - "The Development of the Protagonist in Novel *Elaz Duality"*, journal of Dar al-Oloom College, Cairo University, Vol. 29.

4 - "Chronological Order in Novel *Salt Cities"*, Annual Review, Faculty of Women, Ain-Shams University, Vol.6, 2005.

5 - "The Aesthetics of Intertextuality in Poetry of Mohammed Afifi Matter", Journal of Al-Aqsa University, series of Human Sciences, Vol.8, 2004.

6 - "Intertextual Manifestations in Mahmoud Darwishes Jidaria", The Jourdanian Journal of Arabic Language, Mouta University, 2007.

7 - "Literary Text", Annual Review, Faculty of Arts, El-Yarmok University, 2007.

Monograph 329

Sources of Intertextuality in the Poetry of Saadi Yousef

Dr. Ahmad Jaber Shaath
Department of Arabic Language
College of Arts and Human Sciences
Al-Aqsa University - Gaza
Palestine

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: ..... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) .....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة
تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. راشد علي السهل

تُنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤
E-mail: TEJ@kuc01.kuniv.edu.kw.

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

- تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976 م .

* أهداف اللجنة :

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية .

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي .

* مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية(Text Book) .و المترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها علي نفقة الجامعة.ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :
لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت
ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185
البريد الإلكتروني : atapc @kuc01.kuniv.edu.kw
الموقع على الإنترنت : www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ atapc

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

مجلة الحقوق

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور/ أحمد عبد الرحمن الملحم

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير السيد الأستاذ الدكتور: أبو اليزيد أبو زيد العجمي

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية - الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤
بدالة: ٢٤٨٤٦٨٤٣ - ٢٤٨٤٢٢٤٣ - داخلي: ٤٧٢٣

العنوان الإلكتروني: E-mail - josais@kuniv.edu.kw

issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيسة التحرير

د. فاطمة حسين يوسف العبد الرزاق

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف علوم البحث والدراسة .

ومن ابوابها

- البحوث العربية.
- البحوث الإنجليزية.
- عرض الكتب ومراجعتها .
- البيبلوجرافيا العربية.
- ملخصات الرسائل الجامعية: ماجستير - دكتوراه.
- التقارير : مؤتمرات - ندوات

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيسة تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب :17073 الخالدية - الرمز البريدي :72451 الكويت
تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833215 965+ - فاكس: 24833705 965+
E-mail:jgaps@ku.edu.kw - http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps

الرقم الدولي للمجلة 4288 - 0254 :ISSN
تفهرس المجلة في دليل أولرخ الدولي تحت رقم 1807614

التعاون
Attaawun

رئيس التحرير
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

صدر العدد الأول
في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية .

ـ تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / بليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين
يمنح المشارك مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات الى : رئيس التحرير ـ مجلة التعاون
ص . ب : ٧١٥٣ ـ الرياض : ١١٤٦٢
هـاتف : ٤٨٨٠٤١٢ (٩٦٦١)
فـاكس : ٤٨٢٩١٠٩ (٩٦٦١)
Email : attaawun@gcc-sg.org

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

اكاديمية - فصلية - محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

- بحوث باللغة العربية
- بحوث باللغة الإنجليزية
- مناقشات وندوات
- عروض الكتب الجديدة
- تقارير ومؤتمرات

مجلس النشر العلمي

رئيسة التحرير

أ.د. سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن

P.o.Box: 26585 - Safat. 13126 kuwait

Tel: (+965) 4817689 - 4815453 Fax: (+965) 4812514

E-mail: ajh@kuniv.edu.kw http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh/

مجلة الكويت للعلوم والهندسة

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE AND ENGINEERING

EDITOR - IN - CHIEF: *Prof. Fawzia Al-Ruwaih*

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE AND ENGINEERING

An International Journal of the University of Kuwait

ISSN 1024 8684

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also all fields of Engineering and Computer Sciences. The Journal is published biannually (June and December) by the Academic Publication Council (APC) Kuwait University - one volume in two parts.

The Journal is cited in Chemical Abstracts, Compumath Citation Index, Current Contents, Energy Data Base, Helminthological Abstracts, Mathematics Abstracts, Mathematical Reviews, Microbiological Abstract, Petroleum Abstracts, Science Citation Index, Zentralblatt fur Mathematick, and Zoological Record. The Journal current page and titles are featured on our website.

Refer to the **Instructions to Authors** for submission of manuscripts.

مجلة الكويت للعلوم والهندسة

المجلة العالمية لجامعة الكويت

ISSN 1024 8684

مجلة الكويت للعلوم والهندسة دورية علمية عالمية تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت تهتم بنشر البحوث الأصلية المحكمة في مختلف العلوم الطبيعية والحياتية والتطبيقية وجميع فروع علوم الهندسة وعلوم الكمبيوتر. تصدر مرتين في السنة (يونيو وديسمبر) في جزأين اثنين أحدهما يختص بالهندسة والآخر بالعلوم.

الاستفسارات بخصوص النشر بالمجلة تطلب من مدير التحرير بالعنوان المذكور على الصفحة المقابلة. يرجى مراجعة إرشادات النشر للمؤلفين في الصفحات الأخيرة من العدد. وكذلك على صفحة الإنترنت.

www.kjse.kuniv.edu.kw

Annual Subscription (two parts, including Postage)

Inside Kuwait		Arab Countries		Other Countries	
for individuals	for establishments	for individuals	for establishments	for individuals	for establishments
3 KD	15 KD	4 KD	15 KD	15 US$	60 US$

Index to Kuwait Journal of Science & Engineering from Volume 1 to 35 is available from the Kuwait Journal of Science & Engineering, Academic Publication Council, Kuwait University.

Enquiries about the journal should be sent to the Managing Editor.

All Correspondence and Manuscripts directed to: Editor-in-Chief: Prof. Fawzia Al-Ruwaih
P.O.Box 17225, Khaldiyah 72453, KUWAIT,
Tel: (+965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456. Fax: (+965) 2484 6725
E-mail: kjse@ku.edu.kw - Website: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/kjse

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

- مجلة فصلية محكمة.
- تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت.
- صدر العدد الأول سنة ١٩٨٠م.
- تنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية.
- تنشر الابحاث والدراسات باللغتين العربية والإنجليزية شريطة أن لا يقل حجم البحث عن ٥٠ صفحة وأن لا يزيد عن ٢٠٠ صفحة مطبوعة من ثلاث نسخ.
- لا يقتصر النشر في الحوليات على أعضاء هيئة التدريس لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية فحسب، بل يشمل ما يعادل هذه التخصصات في الجامعات والمعاهد الاخرى داخل الكويت وخارجها.
- تمنح المجلة الباحث خمسين نسخة من بحثه المنشور كإهداء.

رئيس هيئة التحرير
د. فاطمة إبراهيم آل خليفة

ثمن الرسالة للأفراد
(٥٠٠ فلس)

نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
الأفراد	٤ دنانير	٦ دنانير	٢٢ دولاراً
المؤسسات	٢٢ ديناراً	٢٢ ديناراً	٩٠ دولاراً

جميع المراسلات توجه إلى رئيسة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب 17370 الخالدية 72454 الكويت - هاتف 24810319 (965) - فاكس 24810319 (965)

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat Al-Adab
www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/aass E-mail: aass@ku.edu.kw

مجلة الطفولة العربية
Journal of Arab Children (JAC)
مجلة فصلية محكمة تصدرها
الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية

إن مجلة الطفولة العربية مجلة علمية محكمة في أبحاثها الميدانية تقدم للقارئ المهتم بمجال الطفولة غرفاً معرفيا لكل ما يخص الطفولة من دراسات وبحوث ومقالات وقراءات عامة يستفيد منها المختصون والمهتمون . وتقبل للنشر باللغتين العربية والإنجليزية المواد الآتية :

- الأبحاث الميدانية والتجريبية.
- الأبحاث والدراسات العلمية النظرية.
- عرض أو مراجعة الكتب الجديدة.
- التقارير العلمية عن المؤتمرات المعنية بدراسات الطفولة.
- المقالات العامة المتخصصة.

تدار المجلة من خلال مجلس أمناء ، وهيئة استشارية ، وهيئة تحرير.

رئيس هيئة التحرير الدكتور حسن علي الإبراهيم

مدير التحرير الدكتور بدر عمر العمر

الإشتراكات

البيان	داخل الكويت	دول مجلس التعاون	الدول الأخرى
ثمن العدد للفرد	1 د.ك	1 د.ك	2 دولار أمريكي
الاشتراك السنوي للفرد	3 د.ك	4 د.ك	15 دولار أمريكي
الاشتراك السنوي للمؤسسات	15 د.ك	15 د.ك	60 دولار أمريكي

العنوان

أبرق خيطان- شارع فيصل بن عبد العزيز- فيلا رقم 9279
ص .ب : 23928 الصفاة 13100 الكويت
تليفون : 4748479- 4748387- 4748250- فاكس : 4749381
E-mail : haa49@qualitynet.net

إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

تعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة

رئيس التحرير :
المحامي / طارق المزيني

سكرتير التحرير :
حسين العسكر

مسؤول إشتراكات :
خالد يس

الهيئة الاستشارية :

فضيلة الشيخ / عبد الله البسام
فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا
فضيلة الشيخ / سعد البريك
سعادة الدكتور / سعود الدريب
سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان
سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر
سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

أهداف المجلة :

* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
* أن تكون ساحة إعلامية لذوي الإختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

دعوة للمشاركة :

* يسر «المحامي» دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

الاشتراكات : المملكة العربية السعودية : ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ ـ شركة الراجحي المصرفية للاستثمار ـ الرياض ـ فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

Advisory Board

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language and Literature - University of Jordan

Prof. Hayat N. Al-Hajji
Department of History
University of Kuwait

Prof. Ahmed Etman
Department of Greek and Latin Studies - University of Cairo

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al-Fehri
Department of Arabic Language and Literature - University of Mohamed V

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science - University of Assiout

Prof. Marie-Therese Abdul Messieh
Department of English Language and Literature - University of Kuwait

Prof. Imam Abdul Fattah Imam
Department of Philosophy
University of Ain-Shams

Prof. Mohammed Ghanem Al-Rumeihi
Department of Sociology
University of Kuwait

Prof. Hamdi Hasan Abul-Enein
Dean, Faculty of Mass Communication
Misr International University

Prof. Mohammed M. I. Al-Dib
Department of Geography
University of Ain-Shams

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology - University of Ain Shams

Editorial Board

Dr. Fatima Ibrahim AL - Khalifa

Editor-in-chief

Prof. Ahmed Al-Toukhi

Department of History

Prof. Hassan Sayed Abul-Enein

Department of Geography

Prof. Ali A. Altarrah

Department of Socilology and Social Work

Prof. Mohammed A. Al-Taweel

Department of Arabic Language and Literature

Dr. Hani Amin Azir

Department of English Language and Literature

Prof. Bader M. AL-Ansari

Department of Psychology

Dr. Abdulla Misha'l Al-Anzi

Department of Political Science

Dr. Gassem S. Al-Fehaid

Department of Arabic Language and Literature

Maha Ibrahim Al-Mes'ad

Acting Editor

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - University of Kuwait

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.

- Department of Sociology and Social Work
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 31, 2011