

حضور "التناس" في المسرح الشعري نص "كرمة ابن هاني" لـ "فراج عبد العزیز مطاوع" نموذجاً

د/سالي جمال فيشا

مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي

كلية التربية النوعية . جامعة طنطا

العدد الرابع والأربعون نوفمبر ٢٠٢٥

الجزء الأول

الموقع الإلكتروني : <https://molag.journals.ekb.eg>

الترقيم الدولي الموحد للطباعة (ISBN: [2357-0113](#))

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني ([2735-5780](#))

حضور "التناص" في المسرح الشعري نص "كرمة ابن هاني" لـ "فراج عبد العزيز مطاوع" نموذجاً

د/سالي جمال فيشا

مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي

كلية التربية النوعية . جامعة طنطا

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة "التناص" في المسرح الشعري المصري المعاصر، بوصفها إحدى الآليات البنيوية والجمالية التي تُسهم في إثراء الخطاب المسرحي وتوسيع أفقه الدلالي. بما يفتح آفاقاً جديدة لتطبيق نظريات "التناص" على النصوص المسرحية الشعرية، بعد أن انصبّت معظم الدراسات على الشعر والرواية. واعتمد البحث على المنهج الوصفي - تحليل المحتوى. وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ١- "التناص" لا يُختزل في مجرد اقتباس، أو توظيف سطحي للنصوص السابقة، بل يُعدّ عملية إبداعية إنتاجية تسهم في إثراء النص، وتوسيع فضاءاته الفكرية والجمالية.
- ٢- تركزت مصادر "التناص" التي اعتمد عليها الكاتب في النص على المصادر الدينية والنصوص التاريخية والنصوص الأدبية.
- ٣- تجلّت مستويات "التناص" على نحو متنوع؛ إذ ظهر المستوى اللفظي المباشر عبر الاقتباس النصي الصريح، والمستوى الإشاري أو التلمحي من خلال الإشارات غير المباشرة إلى نصوص أو شخصيات، أو أحداث سابقة.
- ٤- أدى "التناص" دوراً محورياً في إبراز القضايا الوطنية والقومية، إذ شكّل وسيلة للتعبير عن هموم الأمة وتطلعاتها، من خلال استدعاء رموز وأحداث من التاريخ والأدب ومن خلال هذا التوظيف، أصبح النص المسرحي الشعري فضاءً فنياً وفكرياً لتجذير الهوية الوطنية والقومية.

الكلمات المفتاحية: "التناص" - المسرح الشعري - فراج عبد العزيز مطاوع.

The Presence of Intertextuality in Poetic Theatre: A Study of “*Karma Ibn Hani*” by Farag Abdel Aziz Motawea as a Model

Abstract:

This study seeks to uncover the phenomenon of *intertextuality* in contemporary Egyptian poetic theatre, viewing it as one of the structural and aesthetic mechanisms that contribute to enriching the theatrical discourse and expanding its semantic horizons. The text “*Karma Ibn Hani*” by poet Farag Abdel Aziz Motawea was chosen as an applied model due to its richness in intertextual patterns and its integration of diverse references within its dramatic structure. This reflects the playwright’s awareness of the nation’s history and contemporary issues within a renewed aesthetic framework.

The study adopts the descriptive–content analysis method, which involves identifying textual phenomena related to intertextuality in poetic theatre, then analyzing them to reveal their various types (historical, literary, and religious) and to clarify their aesthetic and semantic dimensions in constructing the theatrical discourse.

The study has reached several key findings, the most significant of which are:

1. Intertextuality is not limited to mere quotation or superficial use of previous texts; rather, it is a creative and productive process that enriches the text and broadens its intellectual and aesthetic spaces.
2. The sources of intertextuality in the study sample are primarily religious, historical, and literary texts.
3. Intertextuality appeared at multiple levels: the direct verbal level through explicit textual quotations, and the referential or allusive level through indirect references to previous texts, characters, or events.
4. Intertextuality played a central role in highlighting national and pan-Arab issues, serving to express the nation’s concerns and aspirations. Through the invocation of historical and literary symbols and events, the poetic theatrical text became both an artistic and intellectual space for deepening national and cultural identity.

Keywords: Intertextuality – Poetic Theatre – Farag Abdel Aziz Motawea

مقدمة:

يُعَدُّ المسرح الشعري أحد الأجناس الأدبية التي وسّمت مسار التجربة المسرحية العربية بخصوصية واضحة، إذ يجمع بين طاقة الشعر الفنية وما يتيح من إيقاع وصورة ورمز، وبين طاقة المسرح الدرامية القائمة على الحوار والحبكة والصراع. ومن خلال هذا التداخل البنائي، يتيح المسرح الشعري فضاءً جماليًا مركبًا يجمع بين البعد الوجداني والفكري، ويُسهّم في صياغة خطاب قادر على التعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع في آن واحد.

وعلى الجانب الآخر، يشكل "التناص" أحد المفاهيم النقدية الحديثة التي حازت أهمية بالغة في الدراسات الأدبية، نظرًا لما يكشفه من علاقات نصية متشابكة، تُبرز أن النصوص لا تُنتج في عزلة، بل تُبنى عبر تفاعلها مع نصوص سابقة أو موازية، سواء أكانت نصوصًا دينية، أو أدبية، أو تاريخية. ومن ثمَّ يغدو "التناص" أداة معرفية للكشف عن الأنساق الكامنة في العمل الأدبي، وفرصة لإدراك كيفية تشكّل المعنى وتعدده، باعتبار النص فضاءً للحوار بين ثقافات وأزمنة ورؤى مختلفة. وهكذا ينفّتح "التناص" على إمكانات لا حصر لها، فهو في لحظةٍ يستدعي الموروث الديني بما يحمله من سلطة رمزية، وفي أخرى يوظّف التراث الأدبي، أو التاريخي بما يملكه من دلالات حضارية.

وانطلاقًا من ذلك، يصبح المسرح الشعري المصري المعاصر مجالًا خصبًا لتجلي "التناص" في صور متعددة؛ إذ يستدعي المبدع نصوصًا تراثية ودينية وتاريخية ليعيد توظيفها داخل البنية الدرامية، فيكشف من خلالها عن قضايا راهنة ذات أبعاد قومية ونهضوية. ومن خلال هذا التداخل النصي، تتحول الكتابة المسرحية إلى حوار متجدد بين الماضي والحاضر، بين التراث والواقع. وبذلك تتضح أهمية دراسة "التناص" في المسرح الشعري المصري المعاصر، لا بوصفه مجرد تقنية أسلوبية، بل باعتباره آلية تأسيسية لإنتاج الدلالة وتشكيل الهوية الأدبية والفكرية للنص المسرحي.

وانطلاقًا من ذلك، فقد وقع اختيار الباحثة على النص المسرحي "كرمة ابن هاني" للكاتب "قراج عبد العزيز مطاوع" بعينه لتتبع ظاهرة "التناص" في المسرحية الشعرية؛ إذ يجمع هذا النص بين الخصائص المميزة للمسرح الشعري من جهة، وبين ثراء التداخل النصي من جهة أخرى، حيث يوظّف الكاتب مجموعة واسعة من المرجعيات التاريخية والأدبية والدينية داخل بنيته الدرامية. ومن ثمَّ، فإن دراسة هذا النص تمثل مدخلًا مناسبًا للكشف عن آليات "التناص"، وأبعاده في صياغة المعنى، بما يبرز قدرة المسرح الشعري على المزج بين التراث والإبداع المعاصر لإنتاج دلالات جديدة تثري الخطاب الأدبي والفكري.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة هذا البحث في الكشف عن طبيعة حضور "التناص" في المسرح الشعري، باعتباره سمة جمالية وفكرية تتجاوز حدود الاقتباس أو الاستدعاء المباشر، لتشكّل آلية بنائية تؤثر في إنتاج المعنى وصياغة الهوية الفنية للنص المسرحي. فمع تنامي الاتجاه نحو استدعاء النصوص الدينية والتاريخية والأدبية في المسرح الشعري، يبرز التساؤل حول كيفية توظيف هذه المرجعيات، ومدى إسهامها في إثراء البنية الدرامية، وتعزيز البعد القومي والإنساني للعمل المسرحي.

ومن ثم يطرح البحث سؤالاً رئيساً: كيف يتجلى حضور "التناص" في المسرح الشعري، وما أثره في تشكيل البنية الجمالية والفكرية للنص المسرحي؟
ويتفرع من هذا التساؤل الرئيس عدد من التساؤلات الفرعية منها:

١. ما مفهوم "التناص"؟
٢. ما مصادر "التناص" التي اعتمد عليها الكاتب في المسرحية الشعرية؟
٣. ما أبرز مستويات "التناص" في المسرحية الشعرية؟
٤. كيف وظّف الكاتب النصوص التراثية والدينية والتاريخية والأدبية داخل البناء الدرامي للمسرحية الشعرية؟
٥. ما دور "التناص" في إبراز القضايا الوطنية والقومية في المسرحية الشعرية؟
٦. كيف يسهم "التناص" في تشكيل البنية الدرامية والفنية للمسرحية الشعرية؟

أهداف البحث:

١. التعرف على مفهوم "التناص" وماهيته.
٢. الكشف عن مصادر "التناص" التي اعتمد عليها الكاتب في المسرحية الشعرية.
٣. تحديد أبرز مستويات "التناص" في المسرحية الشعرية
٤. توضيح كيفية توظيف الكاتب للنصوص التراثية والدينية والتاريخية والأدبية داخل البناء الدرامي للمسرحية الشعرية.
٥. بيان دور "التناص" في إبراز القضايا الوطنية والقومية في المسرحية الشعرية.
٦. تحليل كيفية إسهام "التناص" في تشكيل البنية الدرامية والفنية للمسرحية الشعرية.

أهمية البحث:

- يسد فجوة بحثية لندرة الدراسات المتخصصة في آليات التناص بالمسرح الشعري المصري.
- يفتح آفاقاً جديدة لتطبيق نظريات "التناص" على النصوص المسرحية الشعرية، بعد أن انصبحت معظم الدراسات على الشعر والرواية.

- وتتجلى كذلك أهمية هذا البحث في كونه يتناول تجربة شاعرٍ ومسرحيٍّ لم تتناول أعماله الدراسات، أو الأبحاث الأكاديمية من قبل - في حدود علم الباحثة - رغم ما يمتاز به إنتاجه الأدبي من تنوّعٍ وغنى، يجمع بين الشعر والمسرح وأدب الطفل. ومن ثم يسعى البحث إلى سدّ هذا الفراغ النقدي، وتسليط الضوء على ملامح تجربته الإبداعية، وتحليلها في ضوء الاتجاهات الجمالية، والفكرية التي تميّز خطابه الفني.
 - يتيح للمسرحيين والمخرجين إدراك الدلالات العميقة لـ "التناص"، بما يعزز جمالية عروضهم المسرحية.
 - يسهم في إبراز قيمة المسرح الشعري كأداة للتعبير عن الهوية الثقافية المصرية والعربية.
- منهج البحث:**

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي - تحليل المحتوى، إذ يقوم على رصد الظواهر النصية المتعلقة بـ "التناص" في المسرح الشعري، ثم تحليلها للكشف عن أنماطها المختلفة (التاريخي، الأدبي، الديني)، وبيان أبعادها الجمالية والدلالية في بناء الخطاب المسرحي. ويسهم هذا المنهج في تفكيك النص المسرحي البحث، وإبراز آليات تشكّل "التناص" داخله وما يضيفه من عمق دلالي وفني.

عينة البحث ومبررات اختيارها:

تم اختيار النص المسرحي الشعري "كرمة ابن هاني" تأليف "فراج عبد العزيز مطاوع"، بشكل عمدي، وترجع مبررات اختياره؛ نظراً لملاءمة هذا النص لمتغيرات البحث، بالإضافة إلى كونه يُمثل أحد أبرز النماذج التي تجلت فيها ظاهرة "التناص" بصورة واضحة.

مصطلحات البحث:

يعرف "التناص" اصطلاحاً بأنه "تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد"^١ أما المسرحية الشعرية؛ فهي تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً، أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً، والمسرح المكتوب نثراً^٢

ويمكن تعريف "التناص" في المسرح الشعري إجرائياً بأنه: آلية فنية ودلالية يتم بموجبها استدعاء نصوص سابقة - دينية أو تاريخية أو أدبية - بحيث يُعاد إنتاجها داخل البناء الدرامي الشعري في صورة اقتباس أو إحالة أو محاكاة، مما يسهم في إثراء الدلالات، وتعميق البنية الفكرية والجمالية للنص المسرحي.

^١ ببير مارك دوبيازي: نظرية التناصية، ت: الروحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج ١٢، مج ٦، ١٩٩٦، ص ٣١٠.

^٢ ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ١٩٩٧، ص ٢٨١.

الإطار المعرفي للبحث:

"التناص" وماهيته:

على الرغم من ظهور مفهوم "التناص" في أواخر ستينيات القرن العشرين بوصفه أحد أبرز المفاهيم النقدية التي أسهمت في تجديد الدرس الأدبي، فإن ترسخ مصطلح "التناص" في الدراسات النقدية الحديثة بوصفه مفهوماً محدداً وضابطاً لا يعني بالضرورة أنه ظاهرة مستحدثة، أو حبيسة الإطار المعاصر، إذ إن جذوره تمتد عميقاً في التاريخ الأدبي والإنساني، ويُعدّ امتداداً طبيعياً لأساليب وطرائق تعبيرية عرفت النصوص التراثية القديمة على المستويين العربي والغربي.

ومن الجدير بالذكر أنه إذا نظرنا إلى الأدب الغربي نجد أن "الأدب الغربي الكلاسيكي يتمتع بمصطلحات تلامس ما يُعرف اليوم بـ "التناص"، وقد أشار إليها أرسطو ومن تبعه من النقاد الغربيين القدماء، كمصطلح المحاكاة والاستعارة وتوظيف الأسطورة والتخيل والتضمين وما شابه ذلك.^٣

كذلك، لم يكن تداخل النصوص وتربطها بالأمر الغريب عن الآداب العربية القديمة، فقد كانوا على دراية بمفهوم "التناص"، ولكن تداولته الأقلام عبر مصطلحات أخرى في المجال البلاغي، مثل: "التضمن، والإشارة، والإشارة والاقتباس ... إلخ"، وفي المجال النقدي، مثل: "التناقضات والسراقات والمعارضات ... إلخ"، وجميعها أقرب قليلاً أو كثيراً إلى مفهوم "التناص".^٤

وترى "نبهة حيدرة" أنه، على الرغم من تعدد هذه المصطلحات، فإن ذلك لم يمنع وجود نقاط التقاء بينها وبين "التناص"، والتي تنبع من مصدر واحد خارج النص، والذي يهدف إلى أن يكون عنصراً رئيساً لدراسة النص، وكشف أسرارها، وجميعها تتفق على تعالق النصوص بعضها ببعض، إلى أن ظهرت مصطلحات واضحة عند الغرب، مثل: "جوليا كريستيفا، وباختين"، وغيرهم، وجميعها تهدف إلى دراسة النص وتثريه.^٥

فقد قدمت الناقدة والمفكرة البلغارية - الفرنسية "جوليا كريستيفا"، مصطلح "التناص" لأول مرة سنة ١٩٦٦م، وعرفته بأنه: "تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد، ويمكن من النقاط مختلف المقاطع، أو القوانين لبنية نصية بعينها باعتبارها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى".^٦

^٣ احمد الزغبى: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠، ص ١٩.

^٤ نبهة خالد حيدرة: التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث، جامعة محمد ابن زايد للعلوم الإنسانية، الإمارات العربية المتحدة، يوليو ٢٠٢٢، ص ٧.

^٥ المرجع سابق، ص ١٩.

^٦ بيير مارك دوبوازي: مرجع سابق، ص ٣١٠.

وقد مثل هذا الطرح تحولاً جوهرياً في النظر إلى النص الأدبي وإنتاج المعنى، إذ انتقل التركيز من المؤلف إلى النص ذاته وعلاقاته بالنصوص السابقة، مما فتح آفاقاً جديدة في التحليل الأدبي والنقد الثقافي.

وفي السياق نفسه، يذهب "رولان بارت" إلى تعريف "التناص" بأنه: "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله."^٧ وهذا التعريف يوسع من أفق "كريستيفا"، مؤكداً أن النص لا يُنتج في عزلة، بل هو شبكة من العلاقات النصية والثقافية المتداخلة.

ويتقاطع مفهوم "التناص" في النقد الغربي مع ما أورده "محمد مفتاح" في النقد العربي، حين عرّفه بأنه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^٨، كذلك يتلاقى هذا المفهوم مع رأي "محمد عناني" بأن "العلاقة بين نصين أو أكثر تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص، أي النص الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصدائها."^٩ فكلا التعريفين يركزان على الطابع الجدلي للنصوص، وتبادل حضورها داخل النص الجديد، بما يعيد تشكيل أفق القراءة ويمنح النصوص دلالات متجددة.

بينما يتجه تعريف "حسن البنداري"، وآخرين إلى تسليط الضوء على الوظيفة التي يؤديها حضور النصوص الغائبة داخل النص الجديد، وذلك بوصفه "استحضار نصوص غائبة سابقة في النص الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية."^{١٠} فلا يكتفي بوصفه آلية تفاعل أو مشاركة نصية كما في بعض التعريفات السابقة، بل يتجه إلى إبراز البعد الغائي للتناص، من حيث إسهامه في تعميق المعنى، وإغناء البنية الفنية، وإضفاء طابع أسلوبى خاص على النص المتناص.

وبذلك يمكن القول إن التعريفات السابقة جميعاً، تتكامل في إبراز حقيقة مركزية، وهي أن النص الأدبي ليس وحدة مغلقة، أو صوتاً فردياً معزولاً، بل هو فضاء للحوار والتفاعل مع نصوص أخرى، سابقة أو معاصرة، يُعاد تشكيلها بما يخدم بنيته ومعناه.

^٧ رولان بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، ت: عبد السلام بن عبد الله، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد ٣٨، آذار ١٩٩٠، ص ١١.

^٨ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجيه التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥، ص ١٢١.

^٩ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، ط ٣، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٤٦.

^{١٠} حسن البنداري، عبد الجليل صرصور، علة ثابت: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، سلسلة العلوم الإنسانية، مجلة جامعة الأزهر، المجلد ١١١، العدد ٢٢، غزة، ٢٠٠٩، ٢٤١.

إن فكرة "التناص" تقوم عند منظري النظرية على "انفتاح النصوص بعضها على بعض، فليس ثمة شيء خارج النص فالنص نسيج من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب، أو تحويل لنصوص أخرى."^{١١}

وانطلاقاً من كون فعل "التناص" شبكة من العلامات والإشارات المتداخلة، فلا يمكن إغفال دور المتلقي؛ حيث إن "مدار اكتشاف النص وتأويل علاماته وهو أمر مرتبط بفراصة المتلقي"^{١٢} فالنص يظل مجاًلاً مفتوحاً على قراءات متعددة، تتباين باختلاف ثقافة القارئ وخبرته النقدية. ومن هنا يغدو وعي المتلقي وفراسته ركيزة أساسية في استجلاء الحضور النصي ورصد أبعاده الدلالية.

وتتنوع مستويات "التناص"؛ ما بين "التناص" المباشر الذي يستند إلى الشكل، وهو "اجتزاء قطعة من النص، أو النصوص السابقة ووضعها في النص الجديد بعد توطئة مناسبة لها تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النص."^{١٣}

وعلى المستوى الآخر الذي يستند إلى المضمون، ويعرف بالتناص غير المباشر، وهو "الذي يستنبط من النص استنباطاً، ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وتلميحاته."^{١٤}

أما عن حدود الزمان والمكان في "التناص"، فإن "التناص لا يُحد بزمان أو مكان، لأن الشاعر يطوف عبر الزمان والمكان، ويستحضر من التراث ما يناسب مضمون نصه، ويتسق مع دلالة ما يريد، ويوظف استحضاره بما يملك من مخزون معرفي وثقافي، ونحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهرها بالأمس والآن."^{١٥} وبالتالي فإن "التناص" يمنح الكاتب حرية مطلقة في التنقل عبر الأزمنة والأمكنة دون قيود، فيستحضر ما يشاء من نصوص، ويعيد توظيفها بما يخدم رؤيته.

١١ فاروق احمد تركي الهزايمة: التناص بين النظرية والتطبيق، جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية، العدد ١٩، جرجا، ٢٠١٥، ص ١٣٠٠.

١٢ انتصار عبد العزيز منير: جماليات التناص في مجموعة (نهر الحيوان) لرجاء عالم، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مج ٥٠، يوليو-سبتمبر ٢٠٢٢، ص ٣.

١٣ عزة محمد شبل: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٧٩.

١٤ المرجع السابق، ص ٨٠.

١٥ أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢١٢.

"التناس" وعلاقته بالمرسح الشعري:

يُعَدُّ المسرح الشعري أحد أبرز المحاولات الإبداعية التي سعت إلى مزج جماليات الشعر ببنية العرض المسرحي، في محاولة لإيجاد صيغة فنية قادرة على الحفاظ على خصوصية الكلمة الموزونة، مع تلبية متطلبات التمثيل والحركة والحوار الدرامي. فيتداخل البناء الشعري مع البنية المسرحية في علاقة جدلية ذات أبعاد جمالية وفكرية.

وقد مرت المسرحية الشعرية العربية بمراحل تطور قَسَمَهَا "عز الدين جلوجي" ثلاث مراحل رئيسية:

"مرحلة التأسيس - مرحلة التأهيل - مرحلة الإبداع"،^{١٦} وبالنظر إلى تلك المراحل يتبين علاقتها المتجذرة مع "التناس":

ففي المرحلة الأولى، وهي مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية تعود بداياتها إلى منتصف القرن التاسع عشر، حين قَدَّمَ "مارون النقاش" في "بيروت" محاولات المسرحية الأولى التي استعان فيها بالشعر العربي والأوزان الموروثة ليمنح نصوصه بعدًا فنيًا وجماليًا. ثم جاء "خليل القباني" في "دمشق"، ليواصل هذه التجربة، مستندًا إلى استلهام القصص التراثية والنصوص الدينية والأدبية في صياغة عروضه المسرحية.

ومن هنا فُتِحَ الطريق أمام محاولات لاحقة أكثر نضجًا، مثل تجربة "الشيخ خليل ناصيف اليازجي" (١٨٥٦م - ١٨٨٩م)، وكانت بعنوان: "المروءة والوفاء، أو الفرج بعد الضيق"، وهي مسرحية تاريخية استمد الكاتب مادتها من سيرة "الملك النعمان"، وحكايته مع حنظلة الطائي.^{١٧} ومن أهم خصائص هذه المرحلة أنها "التزمت عمود الشعر كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة، وكان الشاعر ينقل أحداث التاريخ من نثرية الرواية التاريخية، إلى منظومة موزعة في حوار، مما جعل معظم الأعمال أقرب إلى التاريخ من الإبداع في المسرح الشعري، وكان الاهتمام فيها بالغنائية والشعر على حساب المسرح".^{١٨}

١٦ انظر عز الدين جلوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، رساله ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعه محمد بوضياف، المسيلة، ٢٠١٠، ص ١٩.

١٧ نبيل الحفار: المسرح الشعري العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، مج ٢، بيروت، ٢٠١٨، ص ١٥٣٧.

١٨ موسى كراد: حضور المسرح الشعري في الجزائر تجربته محمد العيد ال خليفه نموذجًا، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي، مج ١٣، عدد ١، بوزريعة-الجزائر، ٢٠٢١، ص ١٠٣.

أما بالنسبة إلى المرحلة الثانية، وهي مرحلة التأهيل للمسرحية الشعرية العربية، وقد حمل رايتها الشاعر العربي "أحمد شوقي"، حيث عرف المسرح الشعري وبدايته الحقيقية على يده. ومن أهم خصائص هذه المرحلة "الاستلهام من التراث والتاريخ؛ فقد اختار "شوقي"، و"عزيز أباظة" من المجال التاريخي، وكذلك تكسير عمود الشعر وتعويضه بالشعر الحر، بالإضافة إلى ابتداع الكورس والمونولوج".^{١٩}

وأخيرًا المرحلة الثالثة، وهي مرحلة الإبداع والنضج والكمال؛ حيث "استطاع المبدعون تحقيق أمرين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، الأمر الأول أنهم رؤّضوا الشعر العربي ترويضًا تامًا للمسرح، حتى صار سلسًا، وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي الذي يختلف عن الشعر الغنائي، في لغته وإيقاعه وصوره".^{٢٠} ومن أشهر رواد هذه المرحلة الكاتب المصري "صلاح عبد الصبور"، الذي قدم عددًا من المسرحيات الشعرية في هذه المرحلة، منها: "مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلي والمجنون، والأميرة تنتظر".

وبالنظر إلى المراحل السابقة، وأهم خصائص كل مرحلة يتبين أن البدايات الأولى للمسرح الشعري العربي ارتبطت ارتباطًا جليًا بآليات "التناص"، حيث استند إليها كتابه الأوائل في تشكيل نصوصهم. فقد لجأ كل من: "مارون النقاش، و خليل القباني" إلى استدعاء نصوص تراثية وأخرى دينية وأدبية، وأعاد صياغتها في بنية درامية جديدة.

كما أن "خليل اليازجي" في مسرحيته "المروءة والوفاء" ١٨٧٦م "قدم نموذجًا واضحًا لتداخل النصوص، حيث تفاعل مع الموروث الشعري العربي وأدمجه في سياق مسرحي. ثم جاء "أحمد شوقي"، الذي يُعدّ من أبرز ممثلي هذا الاتجاه، فقدّم نصوصًا شعرية مسرحية، مثل: "مجنون ليلي، وقمبيز، وعنترة"، وفيها استحضر نصوصًا تراثية جاهلية وعباسية وإسلامية، وأعاد صياغتها في بنية درامية، مؤكّدًا بذلك حضور "التناص" كآلية فنية وجمالية. كما اتجه "عزيز أباظة"، و"علي أحمد باكثير" في النصف الأول من القرن العشرين إلى تكريس هذا المسار، حيث اعتمد "أباظة" على الموروث الشعري والتاريخي في مسرحياته، مثل: "قيس ولبنى وغروب الأندلس".

وهكذا، يمكن القول إنّ نشأة المسرح الشعري العربي كانت في جوهرها وليدة وعي تناسلي، استثمر المخزون الثقافي واللغوي لإنتاج خطاب مسرحي يجمع بين الأصالة الشعرية والتجريب الدرامي.

١٩ المرجع سابق، ص ١٠٤

٢٠ عز الدين جالوجي: مرجع سابق، ص ١٩

الإجراءات التحليلية للدراسة:

تدور أحداث النص المسرحي "كرمة ابن هانئ" في منزل الشاعر "أحمد شوقي"، الذي أصبح متحفًا لاحقًا، حيث يدخل "شهاب"، الشاب المولع بالشعر بصفة عامة، وشعر "أحمد شوقي" بصفة خاصة، فيسجد على الأرض، ويُقبل الجدران متوسلاً أسرار الإبداع. وقد أثار سلوك "شهاب" سخرية زميليه "طارق"، و"يسري"، اللذين اعترضا على وقوعه أسيرًا في حبائل الشعر القديم، واعتباره كيانًا ثابتًا لا يقبل التجديد، ومن ثم لجئوا إلى ممارسة فنون المسرح والتمثيل، سعيًا إلى دفعه إلى التخلي عن هذا الموقف المحافظ، والانفتاح على آفاق تحديثية أكثر اتساقًا مع تحولات زمنه، وتبدأ رحلة حوارية يتقابل فيها الماضي مع الحاضر.

يستعرض الكاتب عبر هذه الرحلة الحوارية ملامح سيرة "أحمد شوقي" الأولى؛ بداية من تربيته الصارمة على يد جدته، ودراسته في الكتاب، وبداياته الشعرية، ثم انتقاله إلى قصر الخديوي، وما مثله من صرامة وتكوين أخلاقي. ويتابع الحديث عن رحلته إلى "باريس"، التي أتاحت له الانفتاح على الفكر والفن الأوروبيين، حيث التقى هناك "مصطفى كامل"، الذي أيقظ وطنيته. في المقابل، يكشف "شهاب" عن طفولته المعذبة في الفقر والعمل المبكر، ليبرز النص جدلية اجتماعية قائمة على تباين المنبت الطبقى بين الشاعر الأمير، والشاب المهمش، مع وحدة المصير عبر الشعر بوصفه ملاذًا للروح، ووسيلة للتعبير عن الحلم والمعاناة.

يوصل النص تفكيك مراحل "شوقي" التاريخية، فيكشف عن نفيه إلى "الأندلس" بعد وقوفه مع قضايا المقاومة الوطنية، وكيف تحول النفي إلى لحظة إبداعية كبرى استدعى فيها مجد المسلمين، وتاريخ "الأندلس". ولقد قدمت المسرحية ذلك من خلال تقنية "خيال الظل"، التي جسدت ملحمة "طارق بن زياد"، وخطابه الشهير، وإحراقه للسفن. كما يعيد النص استدعاء شخصيات محورية، مثل: "عبد الرحمن الداخل"، الذي أسس ملك "الأندلس" عبر القوة والصلابة، في مقابل ضعف "المعتمد بن عباد" وانغماسه في اللهو، حتى وقع في أسر "يوسف بن تشرفين". كذلك، يُبرز النص أيضًا شبكة العلاقات التي أحاطت بـ "شوقي"، سواء رفاقه في المنفى الذين ساندوه معنويًا مذكرين إياه بتجربة "البارودي"، أو أصدقائه في "مصر"، مثل: "حافظ إبراهيم"، و"لطفى السيد"، الذين شاركوه همّ النهضة. ويشير النص إلى أن عودة "شوقي" من المنفى كانت مرحلة جديدة في إنتاجه الأدبي والفني، حيث كرس شعره لخدمة الأمة من خلال المسرح الشعري، وأدب الأطفال، والتربية الوطنية، مؤكدًا التزامه الأخلاقي والفني الذي أبعدته عن الغزل التقليدي. ويختتم الكاتب النص بمشهد تتويج "شوقي" أميرًا للشعراء.

مصادر "التناص" في "كرمة ابن هاني":

أولاً - "التناص" التاريخي:

هو استحضار التاريخ بأحداثه وشخصياته، التي تركت آثارًا واضحة في ذاكرة الإنسان، فيقيم التفاعل النص على التحاور بين الماضي والحاضر.^{٢١} وقد تناص الكاتب مع العديد من الشخصيات والأحداث والأماكن التاريخية، ومنها:

١- التناص مع الأماكن التاريخية:

ارتبط عنوان النص "كرمة ابن هاني" بمكان ذي دلالة تاريخية، فقد أطلق هذا الاسم على منزل "أحمد شوقي" في "الجيزة"، وبذلك غدا العنوان في حد ذاته شكلاً من أشكال "التناص" مع أحد الأماكن التاريخية، ليجمع بين وظيفة تعريفية تشير إلى هوية النص، ووظيفة دلالية تُحيل إلى فضاء مكاني تاريخي محدد بما يحمله من رمزية سياسية وثقافية.

ومن الجدير بالقول؛ إن النص المسرحي "كرمة ابن هاني" لا يقف عند حدود استحضار منزل "أحمد شوقي" كحيز مكاني واقعي فحسب، بل يوظفه بوصفه رمزاً دلاليًا يتقاطع مع طبقات متعددة من التناص التاريخي والمكاني. فالتسمية نفسها تحيل إلى "ابن هاني الأندلسي"؛ شاعر "المعز لدين الله الفاطمي"، مما يفتح المجال لربط منزل "شوقي" بتاريخ أدبي وحضاري قديم، يعكس امتداد الذاكرة الشعرية من الأندلس إلى مصر الحديثة. بهذا تصبح "الكرمة" فضاءً تتداخل فيه صور الماضي والحاضر؛ فهي من جهة منزل "شوقي"، ومركز إشعاع ثقافي في عصر النهضة، ومن جهة أخرى تردد صدَى المجالس الأدبية في العصور الإسلامية السابقة في "الأندلس"، حيث ازدهر الشعر والفكر.

كما أن اختيار الكاتب لهذا العنوان يمنح النص بعداً مكانياً مركباً؛ فـ"كرمة ابن هاني" ليست مجرد بيت، بل هي مكان تاريخي حديث يرتبط بذاكرة الأمة الثقافية، تلتقي فيه الأصوات الأدبية، وتتجدد فيه القيم الوطنية والفنية. ومن خلال هذا "التناص" المكاني، يغدو منزل "شوقي" مرآة تعكس الأماكن التاريخية التي احتضنت الإبداع العربي عبر العصور، مما يعمق الدلالة الرمزية للنص، ويربطه بالاستمرارية الحضارية للشعر العربي.

^{٢١} نبيل علي حسين: التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٠، ص ٢٥٢.

- شهاب: هنا في هذه الكرمة، لكم قابلت من أحباب

فمن غنى.. ومن ألقى من الأشعار؟

لماذا سُميت كرمة؟

- شوقي: نعم سميتها كرمة

ولم أشرب بها خمراً ولا صهباء

ولكني سكرت بها من الشعر

ولكني سكرت بها من السمر

من الأحباب والألفاء (كرمة ابن هاني، ص ٨٠)

وبذلك تكشف هذه الأبيات عن دلالة مكانية ورمزية ترتبط بـ "كرمة ابن هاني"، ويوضح سبب تسميته لهذا المنزل بالـ "كرمة"؛ فهي تسمية لم تأت من باب المجون، أو مجالس الشراب كما قد يوحي الاسم، بل لكونه فضاء للشراب الروحاني والفكري عبر الشعر والسمر واللقاءات الأدبية، لا للخمر المادي، فـ "الكرمة" هنا تصبح رمزاً للمحبة والألفة وتبادل الإبداع، ومن هنا بات منزل "شوقي" منارة ثقافية، ومركز إشعاع أدبي.

٢- "التناص" مع الشخصيات التاريخية:

يقوم النص على تناصٍ مع التاريخ من خلال توظيف طائفة من الشخصيات التي شكّلت علامات فارقة في مسيرة الأحداث؛ حيث استدعى من التاريخ المصري الحديث أسماء بارزة، مثل: "أحمد شوقي"، و"مصطفى كامل"، بما تحمله من دلالات على النهوض الوطني والفكري ومقاومة الاستعمار. وعلى الجانب الآخر استحضرت مجموعة من الشخصيات الأندلسية التي ارتبطت بمراحل التحول الكبرى في تاريخ "الأندلس" منذ لحظة الفتح الإسلامي، وحتى مرحلة الطوائف وصعود المرابطين، بما يعكس وعيه بأهمية ربط الماضي بالحاضر، واستثمار الرموز التاريخية في صياغة خطاب فكري وجمالي يتجاوز حدود الزمان والمكان.

شخصيات من تاريخ مصر الحديث (أحمد شوقي - مصطفى كامل):

يُعد "التناص" المباشر مع السيرة الذاتية لشخصية الشاعر "أحمد شوقي" هو المحور الأبرز في النص، إذ لم يقتصر على توظيف بعض ملامح حياته، بل اتخذ من تجربته الذاتية موضوعاً رئيساً يدور حوله البناء الدرامي. فقد استحضرت "رحلة شوقي" الفكرية والسياسية والثقافية بما تحمله من تقاطعات مع قضايا الوطن، ليغدو النص بمثابة إعادة إنتاج لسيرته في قالب أدبي يزوج بين البعد الذاتي، والبعد الجمعي. ومن خلال هذا "التناص"، يتحوّل "شوقي" إلى رمز حيّ

يُجسّد معاناة المثقف بين سلطة الحكم ومطالب الشعب، فتتجاوز سيرته حدود الفرد، لتصبح مجالاً للتأمل في إشكالية المثقف والسلطة، والوطن والمنفى، بوصفها قضايا مركزية في التجربة العربية الحديثة، ووسيلة لقراءة التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع المصري آنذاك.

وقد بدأ الكاتب بتناول السيرة الذاتية لـ "أحمد شوقي" منذ نشأته الأولى، مستعرضاً ملامح تكوينه الثقافي والاجتماعي، ليجعل منها مدخلاً لبناء النص، من خلال تصوير نشأته في قصر الخديوية مع جدته. وتلقّيه تعليمه الأول في الكتاب، حيث تعلم القراءة، وحفظ القرآن، مما يعكس ملامح نبوغه المبكر، وتضح ذلك في حوار الجدة مع أمه:

- السيدة: دعيه معي، ففي قصر الخديوي

سيصبح عالماً فذاً..

فكتاب ومدرسة..

حياة رغبة ورقي. (كرمة ابن هاني، ص ١٥)

يتلاقى الحوار السابق مع ما ورد في سيرته الذاتية؛ من حيث إن "شوقي" نشأ منذ نعومة أظفاره في كنف القصر، وكانت جدته لوالدته تحبه حباً جماً، وتحنو عليه وتهتم به، وصلتها بالقصر الحاكم قديمة منذ أيام إبراهيم باشا، فتكفلت بتربيته في قصر الخديوي إسماعيل. "٢٢ ومن هنا يمكننا القول؛ إن الهدف من استدعاء هذه المرحلة التكوينية هو إبراز كيف أسهمت البيئة التعليمية المبكرة في صياغة شخصية "شوقي" الفكرية والأدبية، وإظهار أن عبقريته الشعرية لم تكن وليدة الصدفة، بل نتاج تفاعل حي بين الموهبة الفطرية والرعاية الثقافية والاجتماعية التي حظي بها.

ورغم الدور الحيوي الذي قامت به جدته وفضلها في تربيته ورعايته منذ الصغر، وتهئية الظروف الملائمة لدخوله قصر الخديوي، ونشأته في بيئة اجتماعية متميزة، فإنه لم يكتفِ بالاعتماد على هذه الخلفية العائلية الميسرة، ولم يجعل منها وحدها أساس هويته.

- شوقي: ولولا جدتي ما قلت

ها أنا ذا..... (كرمة ابن هاني، ص ١٩)

^{٢٢} محمد فوزي حمزة: مقدمة الشوقيات، ديوان أحمد شوقي، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠١٢ م، ص ١١.

أما الحوار السابق؛ فإنه يتضمن تناصًا مع مقولة الإمام "علي بن أبي طالب": "كن ابن مَنْ شئت واكتسب أدبًا، إن الفتى مَنْ يقول ها أنا ذا، وليس الفتى من يقول كان أبي".²³ وبذلك يوظف الكاتب تلك المقولة لتأكيد أن الهوية الحقيقية لا تُستمد من النسب، أو المكانة الاجتماعية الموروثة فقط.

ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى مرحلة ما بعد التخرج، ويعرض أحداثها وحوادثها وفقًا لما ذكرته عنها المراجع التاريخية؛ حيث يذكر أن "شوقي" تولى موقع شاعر الخديوي توفيق، ولم يكن حضوره في البلاط حضورًا هامشيًا أو عارضًا، بل احتل مكانة فاعلة ضمن الحاشية. غير أن الخديوي توفيق، وبعد عام واحد من مباشرة شوقي عمله بالقصر، رأى أن هذا الشاب، الذي لم يتجاوز العشرين من عمره، في حاجة إلى استكمال تكوينه العلمي والثقافي، خاصة في ميدان الدراسات القانونية، إلى جانب ما يحمله من شهادة في الترجمة. ومن ثم ابْتُعث شوقي إلى فرنسا للالتحاق بكلية الحقوق، والانفتاح على ألوان الثقافة الأوروبية المتعددة.²⁴ وينعكس ذلك في مشهد لقاء "شوقي" بالخديوي:

- شوقي: أنا يا سيدي الشاعر؟

وأنمو في شمس نداك

وممتنٌ لكم بالشكر

فقدري لم يكن لولاك

- الخديوي: فلن تبقى هنا شوقي

وباريس غدت ليلاك

ستغرق في الفنون هناك

وتنهل من صنوف العلم

ألوانا وألوانا

وتصبح بعدها علمًا من الأعلام

يشير إليك كل بنان.

(كرمة ابن هاني، ص ٢٤)

²³ متاح على الرابط <https://www.aldiwan.net/poem31175.html>

²⁴ انظر فوزي العطوي: أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٥، ١٦.

ويكشف الكاتب عن تجربة "شوقي" في "فرنسا" بوصفها مسارًا مزدوجًا يبدأ بالانبهار، وينتهي بالوعي. فقد صوّر النص حالة الدهشة الأولى التي أحاطت به وهو ينغمس في الحياة الباريسية، مستغرقًا في أجواء المسارح والملاهي الليلية، ومظاهر الفتنة الحسية التي استوعبتها حواسه جميعًا. غير أن هذه المرحلة لم تدم طويلًا؛ إذ سرعان ما تحوّلت إلى لحظة إفاقة فكرية نقلته من متعة المشاهدة والاستهلاك، إلى نهج التعلم والنهل من منابع الأدب والفنون، بما يشير إلى انتقال واعٍ من الانغماس السطحي، إلى الإدراك العميق للثقافة الأوروبية.

- شوقي: قضيت عامًا كاملاً

تستوعب العينان والأذنان

والقدمان تلك الفتنة المثلى

وبات العقل محتارًا

يقارن بين عاصمتين

أفقت من اندهاشاتي، وقلت:

انهل من الأقمار والأسرار،

روّ القلب من علم وآداب فتنّت بها.

تعلمت اللغات هناك،

وهمت بأجمل الشعراء: بازسينا وموليير.

وحلّ الشعر والتمثيل في الوجدان،

فكان المسرح الشعري

مغروسًا لدي هناك.

تخمر مدة في العقل ثم أخرجته. (كرمة ابن هاني، ص ٣٠)

وبالتالي يكشف الحوار السابق عن أثر البيئة الفرنسية في تشكيل وعي "شوقي"، من خلال تعلم اللغات والاطلاع على الأدب الغربي ومسرحه، ولا سيما أعمال "موليير"، مما أتاح له استيعاب تقنيات الدراما وصياغتها في أفق شعري عربي جديد. ويشير تعبيره "مغروسًا لدي هناك تخمر مدة في العقل، ثم أخرجته" إلى عملية النضج الفني التي بدأت بالتخزين والتفاعل ثم انتهت بالإبداع، وهو ما رسّخ لديه مشروع "المسرح الشعري" بوصفه ثمرة لتجربة ثقافية عابرة للحدود، جمعت بين التراث العربي والحداثة الأوروبية.

وينتقل الكاتب من مرحلة البعثة إلى "فرنسا" الكاتب إلى مرحلة نفى "شوقي" إلى "الأندلس"، نتيجة مواقفه الوطنية في الدفاع عن الوطن ضد الاحتلال، بالإضافة إلى ارتباطه بالشخصيات الوطنية التي رفضت الاستعمار، وكتابة قصائد فيها استهجان للاحتلال الإنجليزي واللورد "كرومر"، مما اعتُبر تهديدًا للسلطة الحاكمة آنذاك، فأصدر "السلطان حسين" بالتنسيق مع الإنجليز قرارًا بنفي "شوقي" من البلاد. وقد "اختار شوقي الأندلس منفى له ولعائلته، وركب البحر مغادرًا وطنه الذي أحبه، وذلك في الخامس من أغسطس عام ١٩١٥" ^{٢٥} وهذا ما أشار إليه الكاتب من خلال الحوار التالي:

- شوقي: لإسبانيا إذن منفاي يا صبحي

(كرمة ابن هاني، ص ٤٥)

لم يكن منفي "شوقي" استسلامًا لليأس، أو غوصًا في الشجن، بل شكّل منعطفًا معرفيًا وأخلاقيًا حوّل التجربة الفردية إلى مشروع وعي. فقد نهل من تراث الأندلس وتاريخها الشعري كمخزون معرفي استدعاه ليعوّض ثغرات تعلمه السابقة، فاستثمر هذه الثقافة في صقل أدواته الفنية واللغوية.

- شوقي: لقد لُقنت في المنفى

دروساً لم أعلمها طوال العمر،

فشعري خادم وطني

وشعري في سبيل الحق والأمة. (كرمة ابن هاني، ص ٧٢)

ومن هنا انقلب المنفى من كونه عقوبة سياسية، إلى منصة تكوينية صاغت وعيه، وأكسبته بعدًا إنسانيًا وقوميًا متجددًا؛ فاختار أن يجعل الكلمة والقصيدة في خدمة الوطن، ودافعًا عن الحق والأمة، بمعنى أن المنفى لم يضعف إبداعه، بل أعاد توجيهه نحو التزام أخلاقي وسياسي متجدد. وتشير المراجع التاريخية إلى أنه بعد عودة "شوقي" من المنفى إلى "مصر" تغيرت حياته عما كانت عليه قبلها، حيث ابتعد عن حياة القصر، وعكف على أدبه وشعره، و"أصبح شاعرًا للشعب كله بعد أن كان شاعر القصر، حيث أشهر شعره سيقًا في وجه المستعمر، واتصل بالشعوب العربية فوقف بجانبهم في ثورتهم". ^{٢٦} وقد استحضّر الكاتب هذه الفترة التاريخية على لسان "شوقي":

^{٢٥} أحمد سويلم: عشرون من شعراء المنافي والسجون، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠١١، ص ٤٣.

^{٢٦} شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ١٩٥٣، ص ٤٠.

- شوقي: ولما فت أندلس إلى وطني

عُرفت بشعري الوطني..

هجوُت كرومر السامي البريطاني

وملث لدقة الثوار. (كرمة ابن هاني، ص ٧٢)

الحوار السابق، يدعم حقيقة أنّ العودة من المنفى شكّلت نقطة تحوّل مفصلية في مسيرة "أحمد شوقي" الأدبية والفكرية، إذ لم يعد الشاعر مقيداً بارتباطه بالقصر، أو منغلّقاً داخل حدود النخبة الحاكمة، بل انفتح على قضايا الأمة الكبرى، وجعل الشعر أداة للمقاومة والتعبير عن آمال الشعوب. فالهجاء الذي وجهه إلى "كرومر" لم يكن مجرد فعل أدبي، بل ممارسة نضالية ذات طابع رمزي، عكست انتقال "شوقي" من موقع "شاعر البلاط"، إلى موقع "شاعر الشعب". كذلك، تطرّق النص إلى اللقاء الأول بين "أحمد شوقي"، و"محمد عبد الوهاب"، مبرزاً من خلاله بدايات التعاون الفني الذي جمع بينهما، وأسّس لشراكة إبداعية مثّلت نقطة تحول في مسار الشعر والغناء العربي الحديث.

ففي "عام ١٩٢٤م، أقيم حفل بأحد كازينوهات "الإسكندرية" أحياه "محمد عبد الوهاب"، وحضره رجال الدولة وعدد من المشاهير، منهم "أحمد شوقي"، الذي طلب لقاء "عبد الوهاب" بعد انتهاء الحفل، ولم ينس "عبد الوهاب" ما فعله به "أحمد شوقي"؛ حيث منعه من الغناء وهو صغير، وذكّر "أحمد شوقي" بذلك، الذي أكد له أنه فعل ذلك خوفاً على صحته وهو طفل، ومنذ تلك المقابلة تبناه "أحمد شوقي". وتعتبر السبع سنوات التي قضاها "عبد الوهاب" مع "أحمد شوقي" من أهم مراحل حياته.^{٢٧}

وفي إطار "التناص" المباشر مع اللقاء التاريخي، يصيغ الكاتب هذا اللقاء مسرحياً من خلال الحوار التالي:

- وهاب: ألم تحجر عليّ بالأمس؟ وأحضرت البوليس إلينا؟

- شوقي: ما أحضرت البوليس تنكيلاً، ولم أقصد إلا الرحمة، فقد أشفقتُ من سهرٍ على طفل صغير السن.

- وهاب: لكنك أضرت بي كثيراً، وكادت أسرتي تقضي على فني وموهبتي.

^{٢٧} متّاح على الرابط:

https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%B9%D8%A8%D8%AF1_%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%87%D8%A7%D8%A8

- شوقي: لقد حباك الله موهبة، فأقبل عليها بالعلم، وأحقق حقك فيها. وتعويضًا عن الذنب الذي ارتكبته في حقك، سأرعى الآن موهبتك، ولن أدعك. فإن الشعر أغنية من تفاعيل وأنغام، وفنك أنت تنميًا لهذا الشعر. ستنشأ بيننا صلة لا تقل عن صلة الأرحام، ومنذ اليوم فلنصبح رفيقين: نغمةً وكلامًا. (يتعانقان)

(كرمة ابن هاني، ص ٨٣-٨٤)

ومنذ ذلك الوقت توطدت علاقتهما، وظل "عبد الوهاب" في معية "شوقي" وفي رحابه حتى آخر يوم في حياته، ليس ذلك فحسب، وإنما "يدين له" "عبد الوهاب" بمآثر تُعد ولا تحصى؛ فقد تعرف على أصدقائه من الزعماء والصحفيين والأدباء والشعراء، حتى أصبح لا يخلو منه مجلس من مجالسه، وشجعه على تعلم اللغة الفرنسية، وكان يصحبه معه في رحلاته إلى "الشام"، و"باريس"، وهياً له وسائل الاستماع إلى الموسيقى العالمية.^{٢٨} لم يقتصر احتضان "أحمد شوقي" لـ "محمد عبد الوهاب" على الجانب الفني فحسب من خلال تزويده بالأشعار وتهئية المناخ الإبداعي المناسب، بل تجاوزه إلى رعاية شخصية مباشرة، إذ "أعدَّ له غرفة خاصة في داره" "كرمة ابن هاني" في "الجيزة" أطلق عليها عش البلبل.^{٢٩}

ويختتم الكاتب سيرة "شوقي" بمشهد تتويجه أميرًا للشعراء، حين بلغت مكانته الأدبية أوجها، وذلك في عام ١٩٢٧م. وقد نُظم له بهذه المناسبة حفل تكريم احتفاءً بإسهاماته الشعرية التي أضافت إلى شعر مصر والعالم العربي على حد سواء. شارك في هذا الاحتفال حشود كبيرة، إضافة إلى وفود رسمية من الحكومة المصرية، وممثلين من مختلف البلدان العربية، تكريمًا لشاعر "مصر"، وتقديرًا لعبقريته ونبوغه الشعري.

وفي سياق الاحتفال، وضع الشعراء على مفرق "شوقي" تاج إمارة الشعر، ليس في "مصر" وحدها، بل في الأقطار العربية جميعًا. وقد شارك في الحفل عدد من الدول، وبايع "حافظ إبراهيم" "شوقي" باسمه ونياحة عن شعراء البلاد العربية كافة.^{٣٠}

^{٢٨} أمل مصطفى إبراهيم: أسلوب محمد عبد الوهاب في التعبير بالحن عن الكلمة التي أبدعها أحمد شوقي، مجله علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، مج ٣٦، جامعه حلوان، يناير ٢٠١٧، ص ١٣٦٠.

^{٢٩} إيزيس فتح الله: موسوعة أعلام الموسيقى العربية (٤) محمد عبد الوهاب، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٢٣.

^{٣٠} نضال عليان عويض العماوي: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي دراسة وصفية تحليلية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٥، ص ٢٣.

ويُجسد الكاتب هذه اللحظة الاحتفالية التاريخية من خلال الإرشادات المسرحية والحوار التالي: (المسرح الآن يتحول إلى احتفالية ضخمة لمبايعة شوقي. أميرًا للشعراء ينادي الجالس على المنصة على حافظ إبراهيم ليلقي قصيدته في مبايعة شوقي، فيما يمثل الشعراء في الكرامة والجمهور في المسرح الوفود المهيئة لشوقي في هذه المناسبة).

المنصة: تفضل أيها الشاعر (يصعد حافظ)

حافظ: (يقف شامخًا بهيئته المعروفة، فيما يجلس مقدم الحفل عن يمينه) .

أتوجُّ أحمدَ التاجين:

تاج الشعر والأخلاق. (كرمة ابن هاني، ص ٩٠، ٩١)

كذلك استدعى الكاتب شخصية "مصطفى كامل" بوصفها أحد الرموز الوطنية البارزة في التاريخ المصري الحديث، وذلك لم يكن مجرد زخرفة سردية، أو استدعاء لأسماء رمزية، بل جاء محملاً بدلالات تاريخية ووطنية تهدف إلى إعادة إنتاج الوعي السياسي في النص المسرحي.

- فريد: سألت الناس من هذا الجريء الفذ؟

فقالوا: مصطفى كامل..

زعيم الرفض.. زعيم الثورة البطل

.. يكافح دائما بالقول والكلمات..

فلم نبصر له سيقًا ولا عنقًا

سوى لفظ يفوق السيف إذ يقطع. (كرمة ابن هاني، ص ٣٣، ٣٢)

وبالتالي يُبرز الحوار السابق "مصطفى كامل" بوصفه رمزًا للقيادة الوطنية والقدرة على إيقاظ الوعي الجمعي، والتجسيد الحقيقي لفكرة النضال بالكلمة، بوصفها سلاحًا في مواجهة المحتل، وهو ما يعكس مكانته التاريخية كزعيم وطني عُرف بقدرته على حشد الجماهير وتعبئتها ضد الاحتلال البريطاني.

يصبح "التناص" التاريخي مع هذا الرمز الوطني أداة لإبراز فكرة أن النهوض الوطني لا يتحقق إلا عبر قيادات واعية ومخلصة، قادرة على تحريك الجماهير وصياغة مشروع للتحرر، وهو ما يضيف على النص بعدًا رمزيًا يتجاوز حدود الحدث المسرحي إلى استعادة معانٍ كبرى تتعلق بالحرية والكرامة.

شخصيات من التاريخ الأندلسي (من الفتح الإسلامي حتى عصر المرابطين):

عمد الكاتب إلى استدعاء عدد من الشخصيات التاريخية الأندلسية بوصفها رموزاً دالة على ملامح متباينة من التجربة الحضارية لـ "الأندلس"؛ فاستحضر "طارق بن زياد" بما يمثله من بطولة ومجد للفتوحات الإسلامية الأولى، كونه بطلاً يجمع بين شجاعة القائد العسكري وبُعده الحضاري الإنساني، فهو لا يظهر مجرد فاتح بالسيف، بل قائد واع لا يكتف بتحقيق نصر كبير للإسلام، بل أسهم في بناء حضارة.

(ينتشر الجنود كل فرقة عليها قائد في اتجاه إلى اليمين،
وإلى الشمال وإلى الأمام ثم يعودون. مؤكدين النصر
فيوزع عليهم الغنائم)

- جندي: وماذا الآن يا طارق..

ألا نبني لكم

قصرًا وجنات

- ابن زياد: فإننا من جنود الله؛ لسنا نتبع الشيطان

ومنذ الغد فلنبداً

ونبني المسجد الجامع

ونبني دارة للعلم..

تعين قاضيًا يقضي..

ويحكم بينهم بالعدل

سيحكم ديننا أبدًا بكل مكان

إذا خلت القلوب الصفو من شئئين

: حب النفس والشيطان.. (كرمة ابن هاني، ص ٥٠-٥١)

يكشف هذا الحوار عن البعد الحضاري لشخصية "طارق بن زياد"، الذي رفض الانغماس في مظاهر الترف وبناء القصور، معتبراً ذلك انحرافاً عن مقاصد الفتح، ليوّجه الغنائم نحو تأسيس بنية حضارية قائمة على الدين والعلم والعدل؛ ويؤكد أن النصر الحقيقي لا يُختزل في الغلبة العسكرية، بل في إقامة منظومة قيمية تُرسّخ العدل وتُطهر النفوس من حب الذات والشيطان، وهو ما يعكس صورة البطل الإسلامي الذي يوظف الفتح لنشر حضارة شاملة تتجاوز الأطماع الفردية.

ثم يتطرق الكاتب إلى شخصية "عبد الرحمن الداخل"، الملقب بـ "صقر قريش"؛ وهو من أبرز الشخصيات التي أسست حضارة "الأندلس"، إذ استطاع بعد نجاته من سقوط الدولة الأموية في المشرق أن يؤسس دولة قوية في "الأندلس"، محققاً وحدة سياسية في إقليم مزقته الصراعات، وفتت عضده الأزمات. وقد جمع بين الحزم العسكري والدهاء السياسي، ولذلك فقد تمكن عبد الرحمن الداخل من بناء دولة قوية بعد أن جاء إلى الأندلس أعزل من السلاح والأتباع، وذلك بقدراته الإدارية، وخططه الاستراتيجية والعمل الدؤوب المتواصل، فقد قضى عمره كله في الجهاد، حتى استطاع بهمته العالية أن يحقق أهدافه جميعاً.^{٣١} ويُبرز الحوار الآتي ملامح هذه الصورة لـ "عبد الرحمن الداخل":

- شهاب: ولكني قرأت هناك

عن رجل

وعن صقر تسيد

أرض أندلسٍ

وأخضعها..

لملك أمية

دهراً

وأسماء بنو العباس

صقر قريش..

(كرمة ابن هاني، ص ٥٦)

فقد استدعى الكاتب شخصية "عبد الرحمن الداخل" في النص لتقديم نموذج متكامل للقيادة الإسلامية التي تجمع بين القوة العسكرية والحنكة السياسية والبُعد الحضاري. فقد مثلت هذه الشخصية وسيلة لإضفاء المصداقية التاريخية على النص المسرحي، وإبراز قدرة القائد على تحويل الانتصار العسكري إلى بناء دولة متينة ومؤسسات حضارية راسخة، وهو ما يعكس قيم التخطيط الاستراتيجي والعمل الدؤوب والالتزام بالعدل.

^{٣١} هاجر أبو القاسم محمد الهادي: عبد الرحمن الداخل وبناء دولة الأندلس الأموية ١٣٨ — ١١٧٢، مجلة كلية

التنمية البشرية، جامعة أم درمان الإسلامية، ع ٩٦، ج ٢٢، الخرطوم، السودان، ديسمبر ٢٠٢٠، ص ٧٢.

كما وظّف الكاتب شخصية "يوسف بن تاشفين" وقد ورد عنه في المراجع التاريخية أنه "أعظم قائد في دولة المرابطين، إذ ربت جيوشه على مئة ألف مجاهد، فلم يُصب بداء العظمة وحب الذات، ولم ينغمس في السعي لتلبية شهواته وتحقيق أهوائه، وإشباع أتباعه، بل كان لا يأكل إلا خبز الشعير، ولا يلبس إلا الخشن من الثياب، ولا يتناول إلا لحوم الإبل والبانها، مؤكداً بذلك تمسكه بروح الإسلام وزهد المؤمنين، وسيره على خطى الأولين الخالدين من أئمة المسلمين بلا تغيير ولا تبديل.^{٣٢}

وقد قيل عنه أيضاً إنه "كان بطلاً شجاعاً، نجداً حاذقاً، جواداً كريماً، زاهداً في زينة الدنيا، عادلاً متورعاً، متقشفاً يأكل من عمل يده، عزيز النفس، كثير الخوف من الله".^{٣٣}

- شهاب: لقد كان ابن تاشفين قوياً،

صالحاً، عادلاً،

ونصر الله وإفاه...

وحطم جيش ألفونسو بزلاقة،

وأهدى كل ما غنمت يداه

لأهل أندلس،

ولم يأخذ له شيئاً.

(كرمة ابن هاني، ص ٦٩)

ويبرز الحوار السابق ما ورد عن شخصية "يوسف بن تاشفين" بوصفه نموذجاً للقائد العادل والقوي الذي اجتمع فيه بعدد ديني وبعد أخلاقي، إذ قدّم صورة مثالية للمجاهد الذي لا يطمع في مكاسب شخصية، بل جعل نصره هبةً لأهل "الأندلس" وحدهم. فتصوير الكاتب له وهو يحطم جيش "ألفونسو" في معركة "الزلاقة"، ثم يتنازل عن الغنائم لشعب "الأندلس"، يرسّخ مكانته كرمز للتحرير والتضحية ونكران الذات، ويجعله نقيضاً للحكام الضعفاء أو المتخاذلين الذين تسببت أنانيتهم في سقوط ملكهم.

على الرغم من تناص الكاتب مع عدد من الشخصيات الأندلسية البطولية التي جسدت أبهى صور المجد والعزة، مثل: (طارق بن زياد، وعبد الرحمن الداخل، ويوسف بن تاشفين)؛ فإنه

^{٣٢} حامد محمد خليفة: يوسف بن تاشفين موحد المغرب وقائد المرابطين ومنقذ الأندلس من الصليبيين، دار القلم، دمشق ٢٠٠٣، ص ٥.

^{٣٣} المرجع السابق، ص ١٣.

في المقابل استدعى شخصية "المعتمد بن عباد" باعتبارها نموذجًا مضادًا، يجسد مأزق القيادة في عصر الطوائف، ويكشف عن أخطاء الحاكم ونقائصه التي أسهمت في سقوط ملكه وضياع مملكته.

فقد "أفسد طبعه الترف، فلم يصرف شيئًا من العناية إلى أمور رعيته، وترامى على ملذات نفسه، لقد كان المعتمد رهينة قلب ظمآن لا يشبع على طول الشرب واللعب من الشهوات والمباهج، ولهذا لم يكن يرى بأسًا في إضاعة أموره ومهمات، وتعطيها تلبية وإرواء لهذا القلب المتعطش".³⁴ هذا التصوير التاريخي يلتقطه الكاتب، ويوظفه في حوار الشخصيات، حيث يُبرز حوار الوزير والقائد ملامح التناقض في شخصية المعتمد:

- الوزير: وهل أبلغت مولانا بما تعرف؟

- القائد: ألا تبصر ألا تسمع؟ فإنَّ بأذن مولانا قيانٌ قد شدونَ ورقص!

- الوزير: تأدب يا أمير الجيش، فمولانا ابنُ عبادٍ أديبٍ.. كاتبٌ ... شاعر.

- القائد: أيدفع جيش ألفونسو إذن أدبه؟ ويفعل شعره الأهوال؟ علينا أن نعدَّ الجيش، أين

الخيال ... أين المال ... أين رجالنا الأبطال؟

الوزير: أظرت الكأس من أرسى، أيا بارد.

(كرمة ابن هاني، ص ٦٢)

وهكذا يظهر "التناص" بين المرجع التاريخي والنص المسرحي، إذ استثمر الكاتب تلك الشهادات التاريخية في بناء حوار درامي يكشف التوتر بين الأدب والترف من جهة، والسياسة والحرب من جهة أخرى، ليؤكد أن "المعتمد"، رغم شاعريته، فإنه كان عاجزًا عن القيام بمسؤوليات الملك والقيادة.

وحين عجز "المعتمد بن عباد" عن مواجهة الزحف الصليبي، اضطر إلى الاستنجاد بالمرابطين، وعلى رأسهم "يوسف بن تاشفين"، طلبًا للعون في صدِّ الهجوم واستعادة توازن القوى في "الأندلس"، ورغم تحذيرات وزرائه وأبنائه وملوك الطوائف من عواقب الاستعانة بالمرابطين، قد أعلن موقفه الشهير بقوله: "تالله إنني لأؤثر رعي جمال سلطان مراکش على أن أغدو تابعًا لملك النصراني، وأن أؤدي إليه الجزية، وإن رعي الجمال خير من رعي الخنازير".³⁵

³⁴ حامد محمد خليفة: مرجع سابق، ص ١٦.

³⁵ شوقي أبو خليل: الزلاقة بقياده يوسف بن تاشفين، دار الفكر، دمشق، سوريا، دتا، ص ٣٦.

وقد التقط الكاتب هذه الموقف من التاريخ، وأعاد إنتاجها في خطاب "ابن عباد" نفسه، حين

يواجه القائد قائلاً:

ابن عباد:

لقد بالغت في نصحي أيا قائد

وشكرًا قد عداك الذم

ولكن جيش ألفونسو

محيط بي ويبغي أن يزيل الملك

ولكن ابن تاشفين على ديني

نعم فالنصر قد يطغيه

ويطمع في ممالكنا

وقد أقصى عن الملك

أصير أسيره في الغد

وأرعى خيله.. وأصبح خادماً في القصر

ولكن فوز ألفونسو.. ونصر الروم

سأرعى بعده الخنزير.. في ذلة.

(كرمة ابن هاني، ص ٦٨)

يجسد المقطع الدرامي تناصاً مباشراً مع الرواية التاريخية، إذ حوّل الكاتب عبارة المعتمد الشهيرة من شعار للمقاومة ورفض التبعية للنصارى إلى خطاب درامي يكشف عن توتره النفسي وتناقضه بين الخوف من فقدان الملك، والاعتماد على المرابطين.

وهذا بمثابة إدانة واضحة لملوك الطوائف الذين أسهم ترفهم وصراعاتهم الداخلية في تسريع سقوط "الأندلس". وبذلك يتبلور الهدف من استدعاء الكاتب لشخصية "المعتمد بن عباد"، بوصفه نموذجاً نقيضاً للشخصيات البطولية، مما يبرز البعد التحذيري والعبرة التاريخية والتنبية إلى أخطار الانحراف عن هذه القيم الدينية والوطنية، بما يجعل من النص خطاباً تاريخياً - أدبياً يحمل بعداً إصلاحياً وتعليمياً في آن واحد.

وبالتالي فإن استثمار الكاتب للتاريخ الأندلسي بوصفه خلفية للتأمل في أسباب النهوض والانهار، وثنائية البطولة والانكسار. يؤكد أن استحضار الشخصيات التاريخية هو أداة لإعادة إنتاج الوعي الجمعي وتحفيز القارئ - المتلقي على إدراك أن مصير الأوطان رهين بالوحدة أو الفُرقة.

مما سبق يتبين أن "التناص" مع الشخصيات التاريخية، سواء من رموز "الأندلس"، مثل: "طارق بن زياد، وعبد الرحمن الداخل، ويوسف بن تاشفين"، أو من التاريخ المصري الحديث، مثل: "مصطفى كامل، وأحمد شوقي"، وغيرهم من رموز الحركة الوطنية، الذين جسّدوا قيم التضحية والوحدة في مواجهة الاحتلال. وهذا التداخل بين الماضي البعيد (الأندلس)، والماضي القريب (مصر الحديثة) ينطوي تحت دلالة واحدة، هي أن التخاذل والانقسام يقودان إلى الانهيار، بينما الاتحاد والصمود الوطني يشكّلان السبيل الوحيدة إلى النصر.

ثانيًا. التناص الأدبي:

"هذا النوع من "التناص" يحصل مع الموروث الأدبي المتمثل في الشعر والأمثال العربية والحكم، عندما يحصل "التناص" تتفاعل النصوص معا بعضها بعضا لتعطي عبارات ومعاني جديدة زاخرة بدلالات متعددة"^{٣٦}

يتجلى في نص "كرمة ابن هاني" حضور واضح للتناص الأدبي المباشر مع شعر "أحمد شوقي"، حيث عمد الكاتب إلى استلهاهم عدد من نصوصه الشعرية، وتوظيفها داخل العمل الدرامي. وقد جاء هذا التوظيف في سياقات مختلفة، بحيث ارتبط كل بيت بالمناسبة الدرامية التي أدرج فيها، الأمر الذي يعكس وعي الكاتب بآلية "التناص" الأدبي وكيفية تحويله إلى أداة فنية تعمق البنية الدرامية، وتدعم دلالاتها الجمالية والفكرية.

يستهل الكاتب "التناص" الأدبي المباشر لأبيات "أحمد شوقي" الشهيرة من خلال إنشاد "طارق" جزءًا من قصيدة "سلوا قلبي غداة سلا وتابا"^{٣٧}:

- طارق: (ينشد) سلوا قلبي غداة سلا وتابا

لعل على الجمال له عتابا

ويُسأل في الحوادث ذو صواب

وهل ترك الجمال له صوابا؟ كرمة ابن هاني، ص ٨)

ف"التناص" مع قصيدة "أحمد شوقي" "سلوا قلبي" هو استدعاء دالّ يكشف عن تماثل دلالي بين تجربة العاشق في القصيدة، وتجربة "شهاب"، بوصفه عاشقًا للشعر القديم بصفة عامة، وشعر "شوقي" بصفة خاصة. كذلك تُعبّر الأبيات عن أثر الحب في إرباك العقل، وإبعاد العاشق عن

^{٣٦} خالد سريان ساري الحربي: جماليات التناص في شعر عبد الله الخالدي، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية،

مج ١، ع ٣٩، المنوفية، يونيو ٢٠٢٤، ص ١٥٧١.

^{٣٧} <https://www.aldiwan.net>

جادة الصواب، فيظل المحب أسير شغفه فاقداً للبصيرة الناقدة. هذا المعنى يتوازى مع وضع "شهاب"، الذي جعله افتتاحه بالشعر القديم وانغماسه في ترديد تراثه أسيراً لسلطانه، إلى حد فقدان الوعي بأهمية التجديد والانفتاح على معطيات العصر.

وكذلك، يبدو "التناص" غير المباشر في المشهد الأول في ترديد أسماء من تاريخ الشعر العربي، مثل: (أحمد شوقي، حافظ إبراهيم، أبي الطيب المتنبي، وزهير، وطرفة، والأعشى)، بما يضع "شهاب" داخل سلسلة طويلة من الانتماء إلى تقاليد الشعر الموروث. هذه الاستدعاءات لا تعمل بوصفها مجرد ذكر لأسماء، بل تحمل وظيفة دلالية تكشف عن طبيعة الانحياز الشعري إلى "شهاب".

- طارق: نعم، أدري، وليس لدي من تفسير،

وأحسب أن جنياً سقاه السحر،

فلم يهو من الأشعار أقدمها،

وأبعدها عن التحديث والعصر؟!

زهير... طرفة... أعشى،

وأعظم عشقه شوقي،

كأن الشعر قد ألقى مراسيه،

ولم ينهض به أحد سوى مولاة. (كرمة ابن هاني، ص ٨)

فالحوار السابق يعكس انغلاق "شهاب" على التراث، وأن أعلامه ذروة لا يمكن تجاوزها، في حين يراها زملاؤه علامة على جمود شعري يرفض معاصرة العصر. وهكذا يرسخ النص عبر "التناص" غير المباشر جدلية العلاقة بين الوفاء للموروث، والحاجة إلى التحديث.

وفي سياق توظيف "التناص" الأدبي داخل العمل الدرامي، عمد الكاتب إلى استلهم بيت شعري من إنتاج "أحمد شوقي"، ليؤكد من خلاله مركزية الأخلاق ودور الشاعر في ترسيخها. فجاء على لسان شخصية "شهاب" قوله:

- شهاب: ألسنت معلم الأخلاق:

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا؟ (كرمة ابن هاني، ص ١٣)

فاستدعاء البيت الشعري: "إنما الأمم الأخلاق ما بقيت"^{٣٨} هنا ليس مجرد زخرفة نصية، أو إعادة إحياء نص شعري راسخ في الذاكرة، بل يعبر عن قصيدة واضحة لدى الكاتب في إبراز "شوقي" باعتباره نموذجًا للشاعر الملتزم أخلاقياً الذي ربط بقاء الأمة بتمسكها بمبادئه والقيم الأخلاقية.

تُعد قصيدة "أحمد شوقي" "سلام من صبا بردى أرق"^{٣٩} من أبرز النصوص الشعرية التي عبرت عن نكبة "دمشق" إبان فترة الاستعمار الفرنسي، إذ جسّد الشاعر من خلالها حجم المعاناة التي لحقت "سوريا" وأهلها، ورسم عبر صور شعرية بليغة ملامح الخراب والدمار؛ ليجعل من القصيدة مراثية للوطن الجريح، وصوتاً شعرياً يفضح قسوة المستعمر، ومعاناة الشعب تحت وطأة الاحتلال.

وقد النقط الكاتب هذه الأبيات ودلالاتها في النص عبر آلية "التناص" الأدبي، ويتجلى ذلك في الحوار التالي على لسان معشوقة "شوقي" السورية:

(يأتي صوتها من عمق المسرح)

سلام من صبا بردى أرق	ودمع لا يكفكف يا دمشق
بني سورية اطرخوا الأماني	وألقوا عنكم الأحلام ألقوا
وقفتم بين موت أو حياة	فإن رتم نعيم الدهر فاشقوا
وللحرية الحمراء باب	بكل يد مضرجة يدق
وقالت إن ثواراً بسورية	
مضوا في ظل أبياتي	
إلى النصر الذي نالوه.	(كرمة ابن هاني، ص ٣٨-٣٩)

استدعى الكاتب هنا قصيدة "شوقي" بوصفها نصاً يتجاوز حدود الزمان؛ إذ لم تُعد مقتصرة على نكبة "سوريا" تحت الاستعمار الفرنسي، بل غدت نصاً حياً تتجدد دلالاته مع استمرار المأساة السورية في ظل الظروف الراهنة من دمار واسع وتهجير قاسٍ، مما يبرز قدرة الأدب على تجاوز زمنه ليظل مؤثراً في قراءة الحاضر واستشراف دلالاته الإنسانية والسياسية.

ثم انتقل الكاتب بعد ذلك إلى مرحلة "التناص" مع تجربة نفي "أحمد شوقي"، معتبراً هذه المرحلة منعطفاً حاداً في مسار الشاعر النفساني والوجداني والشعري. فالنفي أحدث تحولاً في

^{٣٨} محمد صبري: الشوقيات المجهولة، ط٢، دار المسيرة، ج١، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧٥.

^{٣٩} <https://www.aldiwan.net>

وعى "شوقي" الفني والسياسي؛ حيث تحوّل الخطاب من المديح والارتباط بالبلاط إلى خطاب حنينٍ وطنيّ إنسانيّ. فأرسل من منفاه عام ١٩١٧م، إلى شاعر النيل "حافظ إبراهيم" قصيدة "يا ساكني مصر"^{٤٠} مجسّداً فيها شوقه وحنينه إلى "مصر"، في هذا السياق استلهم الكاتب هذه الأبيات وضمّن في نصه الدرامي مقطعاً منها ليُجسد أثر الحنين والوفاء فيه.

- شوقي: يا ساكني مصر إنا لا نزال على

عهد الوفاء وإن غبنا مقيمينا

هلا بعثتم لنا في ماء نهركم

شيئاً نبل به أحشاء صاديننا. (كرمة ابن هاني، ص ٧٠-٧١)

يبرز استلهم الكاتب لأبيات "شوقي" كيف تحوّل المنفى إلى رمز لمعاناة الذات والأمة معاً، إذ استخدم الشاعر رموز الطبيعة، مثل: النهر لتجسيد الاغتراب والاشتياق، فغدّت القصيدة مرآة تعكس الحنين الفردي، وآلام الغربة.

وفي السياق ذاته يُبرز النص البعد التفاعلي في التجربة الشعرية بين "أحمد شوقي"، و"حافظ إبراهيم" في أثناء منفى "شوقي" في "إسبانيا". فقصيدته "شوقي"؛ "يا ساكني مصر" لم تبقى مجرد بوح ذاتي، بل أثارت صدى وجدانياً لدى "حافظ إبراهيم"، الذي رد عليه بقصيدته الشهيرة، التي مطلعها "عجبت للنيل يدري أن بلبله صاّدٍ ويسقي ربا مصر ويسقينا"^{٤١}. ويأتي ذلك على لسان "شهاب":

- شهاب: وهذا حافظ قد رد.. (ينشد)

وعجبت للنيل يدري أن بلبله

صاّدٍ ويسقي ربا مصر ويسقينا!

بالله ما طاب للأصحاب مورده

ولا ارتضوا بعدكم من عيشه لنا. ((كرمة ابن هاني، ص ٧٠))

بهذا التفاعل تحوّل خطاب الحنين الفردي عند "شوقي" إلى تواصل شعري متبادل، يبرز عمق الرابطة الوطنية بين الشعارين، ويجعل من "التناص" وسيلة لتجسيد وحدة المشاعر والوفاء للوطن.

^{٤٠} عبد الرحمن الرفاعي: شعراء الوطنية، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠، ص ٩٥

^{٤١} المرجع السابق: ص ٩٦.

وبعد أن انتهت سنوات المنفى القاسية، عاد "أحمد شوقي" إلى "مصر"، وقد كانت العودة بمثابة ميلاد روحاني متجدد، يستعيد فيه الشاعر إحساسه بالانتماء، ويستحضر شبابه المفقود عبر الوطن الذي غاب عنه طويلاً. وفي هذا السياق استلهم الكاتب أبيات "شوقي"، التي مطلعها: "فيا وطني لقيتك بعد يأس"^{٤٢} التي عبّر فيها عن بهجة العودة إلى الوطن.

شوقي: (ينشد)

فيا وطني لقيتك بعد يأس
كأنني قد لقيت بك الشبابا

(كرمة ابن هاني، ص ٧٠)

ويستمر الكاتب في استلهم طاقة الأبيات الشوقية، إلا أنه ينتقل في عرضه إلى مرحلة جديدة من حياة "شوقي" الشعرية بعد عودته من المنفى، حيث اتجه فيها الشاعر إلى الشعر الوطني. فقد غدا شعره في هذه الفترة صوتاً معبراً عن الأمة، وخادماً لقضايا الحق والحرية والوطن. ومن هذا المنطلق يستقي الكاتب في نصه الدرامي الأبيات الوطنية لشوقي، التي مطلعها: "إلام الخلف بينكم إلاما"^{٤٣}، التي يتجلى فيها الخطاب الاستكاري للخلاف والفرقة، والدعوة إلى وحدة الصف، ونبذ الخلاف.

- شهاب: فإنك حين تفرق الأحزاب صحت بهم (ينشد):

إلام الخلف بينكم إلاما
وهذي الضجة الكبرى علاما
وفيم يكيد بعضكم لبعض
وتبدون العداوة والخصاصا؟
وأين الفوز؟ لا مصر استقرت
على حالٍ ولا السودان داما.

(كرمة ابن هاني، ص ٧٥)

تُجسّد الأبيات السابقة موقفاً وطنياً إصلاحياً، يقوم على خطاب تحذيري من الفرقة والانقسام، حيث يكشف أسلوب الاستفهام التقريري عن استنكار الشاعر للتناحر الداخلي وما يسببه من ضعف. ويربط النص بين وحدة الصف وبين استقرار "مصر"، و"السودان"، مؤكداً أن العداوة الداخلية تهدد كيان الأمة. وهكذا يغدو الخطاب الشعري تحريضاً ووعظياً، يرسخ التماسك كشرط أساسي لبقاء الأوطان.

^{٤٢} عبد الرحمن الرافعي: مرجع سابق، ص ٧٠.

^{٤٣} <https://www.aldiwan.net>

كما يوظف الكاتب أبياتاً لعدد من معاصري "شوقي"، مثل: "محمد عبد المطلب"، و"الهرابي" في الاتجاه الوطني نفسه، ليؤكد من خلال هذا "التناص" أن التحول في شعر "شوقي" لم يكن معزولاً، بل جاء في إطار حركة شعرية جماعية سعت إلى ترسيخ القيم الوطنية والدفاع عن قضايا الأمة. ويتجلى ذلك في اقتباس أجزاء من قصيدة "محمد عبد المطلب"، مطلعها: "أنتكر ما بي من هواها لها العذر"^{٤٤} كدعوة إلى الوحدة الوطنية:

- مطلب: رويدك إننا في العلا يوم

ننتمي كلانا أبوه النيل وأمه

مصر. (كرمة ابن هاني، ص ٧٠)

بالإضافة إلى اقتباس جزء من قصيدة: "وادي الكنانة" التي أنشدها "محمد الهرابي"، تعكس روح الخطاب الوطني في مرحلة ما بعد ثورة ١٩١٩م، حيث تتجلى صورة "مصر" كقوة جامعة تدعو أبناءها إلى الالتحام حول رايتها.

- هراوي: دعت مصر فلبينا كراما

ومصر لنا فلا ندع الزماما

قيامًا تحت رايتها كراما

أمامكم العلا فامضوا أماما

- شوقي: أجدت الشعر هراوي

وإنك شاعر الفتیان غير منازع أبداً.

(كرمة ابن هاني، ص ٧٤)

وبذلك يوظف الكاتب هذه الأبيات، بوصفها نموذجاً للشعر الوطني، وأداة فنية ووطنية ووسيلة للتأثير الجماهيري وحشد الطاقات في سبيل التحرر، مما منح النص بعداً قومياً وجماعياً يتجاوز حدود التجربة الفردية. ويحاول الكاتب التخفيف من حدة الخطاب الوطني وإضفاء طابع مرح يحافظ على التوازن بين الجد والهزل داخل السياق العام للنص. من خلال استدعاء المبارزة الشعرية الودية الشهيرة بين "شوقي"، و"حافظ"، بوصفها فاصل مرح خفيف بين الأبيات الجادة الداعية إلى الوحدة الوطنية:

- شوقي: أجدت الشعر هراوي وإنك شاعر الفتیان غير منازع أبداً

^{٤٤} <https://poetsgate.com/poem.php?pm=165967>

(يداعب حافظ) وهذا حافظٌ يخشاك

ويرهب شعرك الفتاك.

- حافظ: أتوقعني بهراوي؟ وتعلم أنني أهواه يا شوقي

إذن فاسمغ: (ينشد مداعبًا إياه)

يقولون إن الشوقَ

نارٌ ولوعةٌ فما بالِ شوقي اليوم أصبح باردًا؟!!

- شوقي: أتَهْزَأُ بي أيا حافظ؟ إذن فاسمغ (ينشد)

أودعْتُ إنسانًا وكلبًا أمانهً

فضيّعها الإنسانُ والكلبُ حافظُ (يضحك الحاضرون، ويضربون كفًا بكف).

(كرمة ابن هاني، ص ٧٤)

يُبرز هذا المشهد طابع المبارزة الودية بين "شوقي"، و"حافظ"، القائمة على التقدير المتبادل والارتجال اللغوي الممزوج بروح الدعابة، بما يعكس خفة الظل والقدرة البلاغية معًا. وإدماج هذا البعد التنافسي الطريف في السياق الوطني الجاد يمنح النص بعدًا فنيًا متكاملًا؛ إذ يخفف حدة الخطاب الإصلاحي، ويكسر رتابة النبذة الموحدة عبر تنويع درامي، كما يضيفي على الشخصيات بُعدًا إنسانيًا يقربها من المتلقي. وبهذا تتجلى القيمة المزدوجة للمشهد، حيث يسهم في تأكيد المعنى الوطني، ويثري البناء الفني للمسرحية بتوازن بين الجد والهزل.

بعد ذلك يلقي الكاتب الضوء على مرحلة مفصلية في مسيرة "أحمد شوقي" الأدبية، حيث اتجه إلى تجديد الشعر العربي من خلال انفتاحه على فن المسرح الشعري، جامعًا بين الشعر والتمثيل في صياغة فنية جديدة لم يسبقه إليها غيره في الأدب العربي الحديث. "قفي عام ١٩٢٧م، بايع شعراء العرب "شوقي" أميرًا للشعر، وبعد تلك الفترة تفرغ "شوقي" للمسرح الشعري، ومن مسرحياته الشعرية: "مصرع كليوباترا، قمبيز، مجنون ليلي، علي بك الكبير".^{٤٥}

فقد قدّم نصوصًا مسرحية شعرية استلهم فيها رحيق التراث الإنساني والحضارات الغابرة إلى جانب معطيات عصره، فجمع بين الماضي والحاضر، وأعاد إنتاجهما في بناء درامي جديد.

^{٤٥} أمل مصطفى إبراهيم: أسلوب محمد عبد الوهاب في التعبير بالحن عن الكلمة التي أبدعها أحمد شوقي، مرجع سابق، ص ١٣٥٧.

- شوقي: ولكن قد نسيت شهاب لقد

جددت، بل أبدعت حين

جمعت بين الشعر والمسرح

ربطت الشعر بالتمثيل كتبت

المسرح الشعري ويحسب لي

كفن لم يكن قبلا ...

- شهاب: نعم أفهم لبست قناع من

ماتوا وعشت مكانهم زمناً

وأهديت الفؤاد هوئى

فكنت كقيس مجنونا بليلى إنها

ليلاك.. وكنت لسان عنتره

تخط الشعر في عبلة...

(كرمة ابن هانى، ص ٧٧، ٧٨)

وتكشف الأبيات التي صاغها الكاتب عن تناص غير مباشر يشير إلى دور "شوقي" الريادي في المسرح الشعري، والتي لم تكن مجرد إضافة شكلية إلى رصيده الشعري، بل كانت تأسيساً لخطاب أدبي جديد يزاوج بين الإبداع الفني والبعد القومي، ويؤسس لمكانة المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث. مما استوجب على الكاتب الإشارة إلى هذه المرحلة المحورية في تاريخ "شوقي" الفني والأدبي.

ومما يؤكد تنوع عطاء "شوقي" الشعري واتساع آفاقه الفكرية والفنية؛ أن إبداعه لم يقتصر على الشعر الوطني، أو المسرحي فحسب، بل امتد أيضاً إلى الشعر الديني الذي شكّل جانباً بارزاً في تجربته الشعرية. وقد أشار الكاتب إلى هذا البعد من خلال استلهام بعض أبياته الشعرية في مدح الرسول ﷺ "ولد الهدى فالكائنات ضياء".

- شوقي: (ينشد)

وفم الزمان تبسمٌ وثناء

ولد الهدى فالكائنات ضياء

(كرمة ابن هانى، ص ٨٧)

هذا "النتاص" الأدبي المباشر للأبيات يكشف عن المكانة الخاصة التي احتلها المديح النبوي في شعر "شوقي"، ويؤكد تنوع التجربة الشعرية لـ "شوقي"، مبرزاً كيف جمع بين الوطني والديني والفني في إطار واحد، لتتسّخ مكانته بوصفه صوتاً شعرياً شاملاً. يُلاحظ أنّ الكاتب، في سياق إبراز عظمة "أحمد شوقي"، ومكانته الشعرية، لم يغفل الإشارة إلى جانب من تجربته الإبداعية، التي اتسمت في مرحلة معينة بالتركيز على الشكل أكثر من المضمون، ولا سيما في قصائد الغزل، وقد استلهم الكاتب بعض أبياتها مُعلّقاً على ما يشوبها من انتقادات:

- شوقي: يا لائمي في هواه والهوى قدر

لو شفق الوجد لم تعذل ولم تلم

- شهاب: فهل أُرقت لها الأبيات في الغزل؟

وهل قد أبدت الإعجاب؟

- شوقي: لقد فزعت لما أُلقيت من غزل!

وقالت إنه غزل صناعيٌّ، وتقليد لأشعار مضت قبلي،

واني أوتر الكلمات والألفاظ على المعنى... على المضمون.

- شهاب: لقد صدقت إذن أستاذ، لا تغضب. (كرمة ابن هاني، ص ٣٧)

فبينما يستحضر النص جماليات شعر "شوقي"، وموقعه البارز في تاريخ الأدب العربي، فإنه يُلَمّح أيضاً إلى ما شاب بعض محاولاته الغزلية من تقليد للشعراء السابقين واهتمام بالألفاظ على حساب المعنى. وبهذا التوظيف يوازن الكاتب بين إبراز القيمة الكبرى لشعر "شوقي" من جهة، وتقديم صورة نقدية موضوعية متوازنة تتابع مسارات تطوره الفني من جهة أخرى.

وأخيراً يختتم الكاتب النص بلحظة محورية في التاريخ الأدبي الحديث، تمثلت في مبايعة "حافظ إبراهيم" لـ "أحمد شوقي" أميراً للشعراء. هذا المشهد لم يكن مجرد احتفاء فردي، بل تجلّى فيه الاعتراف الجماعي بزيادة شوقي ومكانته الشعرية، وهو ما يمنح الحدث قيمة رمزية تعكس وعي العصر بدور الشعر في صياغة الهوية الثقافية والقومية. ووثق الشاعر "حافظ إبراهيم" تلك البيعة بشعر خالد، بقوله:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً
وهذه وفود الشرق قد بايعت معي. ٤٦

^{٤٦} حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم، دار المودة، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص ١٢.

وقد عالج الكاتب مشهد المبايعة في إطار درامي محكم، يُرسّخ مكانة "شوقي" في الوعي الأدبي والجمعي، ويتضح ذلك في الحوار التالي:

- حافظ: وهذي بيعتي لقرين ضوء الشمس في الإشراف (ينشد):

أمير القوافي قد أتيتُ مبايعاً

وهذي وفود الشرق قد بايعتُ معي. (كرمة ابن هاني، ص ٩١، ٩٠)

إن استدعاء الكاتب لمشهد مبايعة "شوقي" أميراً للشعراء جاء بمثابة خاتمة رمزية للنص؛ إذ ينتهي العمل عند لحظة تتويج الريادة الشعرية لـ "شوقي"، والاعتراف الجمعي بمكانته، لتغدو النهاية احتفاءً بزعامه الكلمة ودورها في توحيد الوجدان القومي وترسيخ هوية الأدب العربي الحديث.

مما سبق يتبين تنوع الموضوعات الشعرية التي استلهمها الكاتب في إطار "التناص" الأدبي، فجاءت بعض النصوص متصلة بالقيم الأخلاقية، وأخرى مُحملة بالروح الوطنية والدعوة إلى الوحدة والتضحية في سبيل الوطن، فيما حضرت أشعار المنفى بما تحمله من رسائل شوقٍ وحنين، كما برزت الأشعار ذات الطابع الديني التي مدحت النبي ﷺ، ويمثل هذا التنوع دليلاً على ثراء المرجع الشعري الذي استثمره الكاتب، وعلى وعيه بقدرة النصوص الشعرية على خدمة الأبعاد الفكرية والوجدانية للعمل الدرامي.

ثالثاً - "التناص" الديني:

لقد شكّل ظهور الإسلام نقطة تحول كبرى في مسار الأدب العربي، إذ أتاح فضاءً واسعاً أمام الأدباء والشعراء يستلهمون من معينه الثري، ويعترفون من مصادره المتنوعة في بناء نصوصهم وإثراء تجاربهم الإبداعية. فقد "أثرى أفكار الأدباء والشعراء، والمبدعين ومدهم بفيض من المعاني والصور التي لم تكن تخطر على بالهم، فلا يذكر مبدع أو كاتب عربي إلا ونجده يتقاطع ويتناص مع نص ديني، أو حدث تاريخي ذي أبعاد دينية".^{٤٧}

ويتم "التناص" الديني عن طريق "تداخل النصوص الدينية من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف، أو القصص والإشارات الدينية وتوظيفها في سياق العمل الأدبي؛ لتؤكد معنى، وتعمق رؤية، وتؤيد فكرة يراها الكاتب في القضية التي يعالجها؛ بحيث يكون لها أثر من خلال إثراء النص الجديد فكرياً وأدبياً وفنياً".^{٤٨}

^{٤٧} انظر: نصر الدين زروق: البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٧٦.

^{٤٨} انظر: أحمد الزغبى: التناص نظرياً وتطبيقاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط ٢، عمان، ٢٠٠٠، ص ٣٧.

وظف الكاتب التناص الديني كأداة لإظهار المرجعية الإيمانية لدى "أحمد شوقي"، ليست بوصفها مجرد خلفية تربوية، بل كونها أساساً بنائياً في تكوين هوية "شوقي" الأدبية والأخلاقية.

- شوقي: كذا رُبيت في قصر الخديوية،

نهلت الآي والقرآن في الكتاب،

وشيخي صالح الأستاذ

علمني.. أفك الخط،

وعلمي أصلي الفجر،

وعلمي أقول الصدق،

وعلمي أحب الحق.

(كرمة ابن هاني، ص ١١٦)

وظّف الكاتب "التناص" الديني لإبراز البعد الروحاني والأخلاقي في تكوين شخصية "أحمد شوقي"، حيث استدعى إشارات إلى الآي والقرآن والصلاة والصدق والحق، ليؤكد أن نشأته الأولى أسست على قيم دينية أصيلة. هذا التوظيف لا يقتصر على تصوير البيئة التي تربى فيها الشاعر، بل يُرسّخ أن المرجعية الإيمانية كانت عاملاً أساسياً في بلورة وعيه الأخلاقي والفكري، وفي تشكيل مساره الشعري.

لم تقتصر التربية الدينية على شخصية "أحمد شوقي" وحده، بل امتدت لتشمل أسرته، ولا سيما والدته التي تجلّى لديها الوازع الديني في مواقفها الحياتية. حين ضحت بعاطفتها كأم، وتركت ابنها ليُرَبِّي في كنف جدته بالقصر:

- الشابة: سأصبر صبر أيوب

يعزيني بأن سيصير

ذا شأن.

(كرمة ابن هاني، ص ١١٦)

إن جريان عبارة: "سأصبر صبر أيوب" على لسان والدّة "أحمد شوقي"، فيها تناص ديني غير مباشر مع قصة نبي الله "أيوب" عليه السلام، بوصفها مثالاً دينياً على التحمل والصبر، فلم يكن موقفها مجرد تضحية أمّ، بل هو فعل إيماني سامٍ. فلولا صبرها واحتمالها لما أُتيح لـ "شوقي" أن ينشأ في البيئة التي صنعت منه شاعراً أميراً. وهنا تتجلى أهمية الوازع الديني الذي استمدت منه الأم طاقتها على الاحتمال، إذ إن القيم القرآنية والمواعظ الدينية لا تقتصر على تعزية النفس في مواجهة المحن، بل تحوّل الصبر إلى قوة دافعة إلى العمل من أجل الأفضل، ووسيلة للارتقاء فوق حدود المعاناة الفردية نحو غاية أسمى.

كذلك، وظف الكاتب "التناص" الديني من خلال استحضار خطبة "طارق بن زياد" خلال مشهد فتح "الأندلس"، إذ شكّل البعد الروحاني والمرجعية القرآنية ركيزة أساسية لتوجيه الجنود

وشدّ همهمهم. فالكاتب لم يكتفِ باستدعاء صورة تاريخية مجردة، بل عمد إلى تفعيل النص القرآني والخطاب الديني في قلب الحدث الدرامي، ليضفي على كلمات القائد قوة إقناعية تتجاوز حدود الزمان والمكان، ويُعيد إنتاجها في سياق مسرحي يهدف إلى غرس قيم العزة والبطولة في نفوس المتلقين. ويتضح ذلك في الحوار التالي:

- ابن زياد:

يا أيها الجنود، قد سألتكم الله الشهادة.. وقد أجاب الله سؤالكم..

هذا العدو من أمامكم.. والبحر خلفكم.

(صورة السفن تشتعل فيها النيران)

وليس في مقدورنا سوى.. انتصارنا على عدونا..

تذكروا.. أنتم دعاة للحقيقة..

جئتم هنا.. بأمر ربكم.. هُدى نبيكم.

تبشرون الناس بالعدالة.. تدعون للسلام.. للجنان.. للحياة.. للإسلام.

لقد حرقت هذه السفن.. لكي نسير كلنا على صراط ربنا.. موحدين.

ففي انتصارنا على العدو.. رضا الإله والنبي.

وفي استشهادنا.. هنا.. رضا الإله والنبي. (كرمة ابن هاني، ص ٤٤٧، ٤٨)

ويلاحظ أن هذا الحوار يتقاطع في كثير من صياغاته ومضامينه مع ما ورد في المصادر التاريخية، التي روت خطبة "طارق بن زياد" في فتح "الأندلس"؛ حيث جاء فيها: "فلما بلغ طارق دنوه قام في أصحابه، فحمد الله ثم حث المسلمين على الجهاد، ورغبهم في الشهادة، ثم قال: أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، فليس لكم والله إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام، في مأدبة اللئام، وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته، وأقواته موفورة، وأنتم لا وزر لكم إلا سيوفكم، ولا أقوات لكم إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم، وإن امتدت بكم الأيام على افتقاركم، ولم تتجزوا لكم أمراً ذهب ربحكم، وتعوضت القلوب من رعبها منكم الجراءة عليكم، فادفعوا عن أنفسكم خذلان هذه العاقبة من أمركم بمناجزة هذا الطاغية... (إلى آخر الخطبة) ^{٤٩}

ومن خلال هذا التوظيف، يربط الكاتب بين الماضي والحاضر، مستمراً الخطب المنسوبة إلى "طارق بن زياد" بما تحمله من قيم الجهاد والتمسك بالكرامة والاعتماد على معية الله في

^{٤٩} عبد العزيز السائوري: دعوة إلى خطبة طارق بن زياد، مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،

ع237، متاح على الرابط: <https://www.habous.gov.ma/daouat-alhaq/item/6203>

تحقيق النصر، لجعلها ذات دلالة مباشرة على الواقع المعاصر. إن هذا المزج بين الديني والوطني عبر "التناص" يضطلع بوظيفة أساسية، هي إقناع المتلقي بأن الدفاع عن الوطن ليس واجباً سياسياً أو عسكرياً فحسب، بل هو أيضاً تكليف ديني وأخلاقي.

وبذلك استطاع الكاتب أن يستثمر صورة "طارق بن زياد"، ليبث في شخصيات النص - ومن ورائهم الجمهور - طاقة روحانية ووطنية متجددة، تجعل الماضي مرآة للحاضر، وتمنح الصراع التاريخي دلالات معاصرة تتناسب مع واقع الأمة وتطلعاتها.

واستكمالاً للخطاب الديني، يُلاحظ توجه الكاتب إلى التعقيب على مشهد النصر، فحرص على تضمين بُعدٍ وعظيٍّ تحذيري للجنود من الوقوع في الغرور عقب تحقق الفتح، مما قد يبدد قيمة انتصارهم:

- جندي: هنيئاً أيها القائد.. لقد فرت أعادينا..

بأيدينا جلبنا النصر.. حققنا أمانينا.

- ابن زياد: وما رميت إذ رميت، ولكن الله رمى.

إذا غرّ الجنود النصر،

قالوا: إننا فزنا بأيدينا.

فما فازوا.. بل انهزموا.. وظنوا أنهم قوة..

ولا حولٌ سوى لله. (يصيح بالجنود)

صلاة الشكر.. صلاة الفتح. (كرمة ابن هانئ، ص ٤٤٨)

وظّف الكاتب الاقتباس القرآني المباشر، والذي يتمثل في قول الله تعالى: "وما رميت إذ

رمى، ولكن الله رمى" سورة الأنفال: ١٧

وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه الآية القرآنية نزلت في غزوة "بدر"، حين رمى النبي ﷺ

حفنة من التراب في وجوه المشركين، فأصاب أعينهم جميعاً، فجعلها الله آية للنصر، حيث أبرزت أن الفعل العسكري لم يكن من فعل البشر وحدهم، بل من فعل الله الذي منح النصر لعباده المؤمنين. وفي السياق المسرحي، استدعى الكاتب هذه الآية ليؤكد أن الانتصار لا يُنسب إلى قوة الجند أو براعتهم، وإنما إلى مشيئة الله وتوقيه، وأن النصر الحق لا يكتمل إلا بالتواضع وردّ الفضل إلى الله.

ويستكمل الكاتب خطابه الديني بإحالة أخرى مستمدة من السنة النبوية من خلال قوله:

"ولا حولٌ سوى لله"، وفيها تناص غير مباشر مع ما ورد في الأحاديث الصحيحة، حيث يقول

النبي صلى الله عليه وسلم: "لا حول ولا قوة إلا بالله"، وبهذا المزج الواعي بين المرجعيتين القرآنية والنبوية، يؤكد الكاتب عجز الإنسان عن الاستقلال بالفعل، أو القوة دون معونة الله. ومن ثمّ، يتجلى "التناس" هنا بوصفه آلية فنية وظّفها الكاتب لتكثيف البعد الروحاني في النص المسرحي، وإبراز قيمة التواضع أمام عظمة الخالق في لحظات الانتصار.

كذلك، يتجلى "التناس" الديني بوضوح من خلال استدعاء التعاليم الإسلامية التي نظّمت سلوك المسلمين في ميادين القتال. والوصايا المستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية، التي تدعو إلى الالتزام بالرحمة، وحماية الأرواح البريئة، وصون دور العبادة، وعدم الاعتداء على الممتلكات، أو البيئة لتأكيد أن الفتوحات الإسلامية لم تكن قائمة على العنف، بل على نشر العدل وتجسيد القيم الإنسانية الرفيعة. ويتضح ذلك في كلمات "ابن زياد" عقب النصر:

- ابن زياد: فانتشروا.. هنا وهناك..

ألا لا تقتلوا طفلاً (يتردد صدى صوته) ولا امرأة.

لا تفرعوا الرهبان والعباد.

ألا لا تهدموا بيتاً ولا معبداً. ألا لا تقطعوا شجراً ولا زرعاً.

من أبدى لكم سلماً وأغلق باباً فدعوه،

فلسنا من هواة القتل....

ولكنّا نبثّ العدل،

(كرمة ابن هاني، ص ٥٠)

وننشر رحمة الإسلام.....

يُجسّد هذا الحوار أحد أبرز مواطن "التناس" الديني في خطاب "طارق بن زياد"، فالتوجيهات التي تحضّ على عدم قتل الطفل، أو المرأة تمثل صدى مباشراً لما ورد في السنّة النبوية الصحيحة من وصايا الرسول ﷺ وقادة المسلمين في الفتوحات، إذ شدّدوا على تحريم قتل النساء والأطفال والشيوخ غير المقاتلين. كما يظهر "التناس" مع القرآن الكريم في الدعوة إلى عدم إفساد الأرض، أو قطع الشجر والزرع، امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وَلَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا﴾ "سورة الأعراف: ٥٦"

ويتجلى كذلك "التناس" غير المباشر مع السنّة في تأكيد حماية دور العبادة والرهبان، وهي وصية ثابتة في عهود الخلفاء الراشدين للجنود، بما يعكس جوهر الخطاب الإسلامي القائم على العدل والرحمة.

وهنا يتضح أن الكاتب لم يوظف "التناس" بوصفه استدعاءً شكلياً للنصوص الدينية فحسب، بل جعله إطاراً أخلاقياً يحدد طبيعة السلوك العسكري، ويؤكد أن رسالة الفتح ليست القتل، أو التخريب، وإنما نشر قيم العدالة والرحمة التي يقوم عليها الإسلام.

نتائج البحث:

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

- ١- "التناس" لا يُختزل في مجرد اقتباس، أو توظيف سطحي للنصوص السابقة، بل يُعدّ عملية إبداعية إنتاجية تسهم في إثراء النص وتوسيع فضاءاته الفكرية والجمالية.
- ٢- تركزت مصادر "التناس" التي اعتمد عليها الكاتب في النص على المصادر الدينية، والتاريخية، والأدبية.
- ٣- حضرت النصوص الدينية من خلال الاستدعاء المباشر، أو الإيحائي لآيات قرآنية وأحاديث نبوية بما أضفى بعداً روحانيّاً وأخلاقياً على النص.
- ٤- تبلور "التناس" التاريخي في النص من خلال استدعاء أماكن وأحداث وشخصيات محورية من التاريخ العربي والإسلامي لتوظف في بناء إسقاطات على الحاضر، موظفاً إياها لتأييد أفكاره وبلورة القضايا المطروحة، بحيث تتكامل دلالات الوقائع والأسماء والأمكنة مع البناء النصي.
- ٥- تجلّى "التناس" الأدبي في هذا النص عبر استدعاء أبيات شعرية لشعراء آخرين مثل (أحمد شوقي، حافظ إبراهيم) والتفاعل مع شخصياتهم الأدبية، الأمر الذي منح النص قيمة فنية وجمالية رفيعة، عكست قدرة الكاتب على تدوير هذه النصوص، وإعادة تشكيلها في بنية متجانسة وثرية بالدلالات.
- ٦- تجلّت مستويات "التناس" على نحو متنوع؛ إذ ظهر المستوى اللفظي المباشر عبر الاقتباس النصي الصريح، والمستوى الإشاري، أو التلمحي من خلال الإشارات غير المباشرة إلى نصوص، أو شخصيات، أو أحداث سابقة.
- ٧- أما عن كيفية توظيف النصوص الدينية والتاريخية والأدبية، فقد كشف التحليل أن الكاتب لم يكتف باستدعاء هذه النصوص بوصفها عناصر زخرفية، بل دمجها في صميم البنية الدرامية للنص. فقد أسهمت النصوص الدينية في ترسيخ البعد الروحاني والقيمي، وأسهمت النصوص التاريخية في تأكيد جدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، في حين أسهمت النصوص الأدبية في إغناء الحوار الشعري وتعزيز إيقاعه الفني.
- ٨- أدّى "التناس" دوراً محورياً في إبراز القضايا الوطنية والقومية، إذ شكّل وسيلة للتعبير عن هموم الأمة وتطلعاتها، من خلال استدعاء رموز وأحداث من التاريخ والأدب، ومن خلال هذا التوظيف، أصبح النص المسرحي الشعري فضاءً فنياً وفكرياً لتجذير الهوية الوطنية والقومية.
- ٩- أسهم "التناس" بفاعلية في تشكيل البنية الدرامية والفنية للنص المسرحي الشعري؛ فقد انعكس على الحكمة عبر توظيف البنى التاريخية، وعلى بناء الشخصيات من خلال استدعاء شخصيات تاريخية أضفت أبعاداً رمزية، كما أثر في الحوار بإثرائه بلغة شعرية موشحة بالاقتباسات، وأسهم في تعميق الصراع الدرامي عبر ربط الماضي بالحاضر.

ملحق البحث:

السيرة الذاتية للمؤلف

فراج عبد العزيز مطاوع

الاسم: فراج عبد العزيز مطاوع (شاعر ومؤلف مسرحي)
المؤهل الدراسي: ليسانس الآداب، قسم اللغة العربية.

المناصب التي تقلدها:

عمل معلمًا للغة العربية بعددٍ من مدارس القاهرة وإدارتها التعليمية، ثم تولى منصب مدير مدرسة عثمان بن عفان الإعدادية التابعة لإدارة المطرية التعليمية - محافظة القاهرة.
الإصدارات الأدبية:

أولاً - المسرحيات الشعرية:

١. خروجًا على النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م.
٢. الجرذان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٣. الجمهور يصفق لنفسه، اتحاد الكتاب، ١٩٩٩م.
٤. برلمان الغابة (مسرحية شعرية للأطفال)، المجلس القومي للمسرح، ١٩٩٥م.
٥. كرمة ابن هاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٤م.

ثانيًا- دواوين الشعر:

١. ذاكرة النخيل، على نفقة الشاعر الخاصة، ٢٠٠٢م.
٢. تجاعيد وجهها العذب، دار الوهبي للنشر، ٢٠٢٤م.
٣. كيمياء حضورك، دار الوهبي للنشر، ٢٠٢٤م.
٤. خمر عينيك، دار الوهبي للنشر، ٢٠٢٥م.

ثالثًا- أدب الأطفال:

١. حديث صحفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
٢. أهل الكهف (تبسيط لمسرحية توفيق الحكيم)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤م.
٣. جدي علمني، المركز القومي لثقافة الطفل، ٢٠٢٢م.
٤. دعاء الكروان، دار الوهبي للنشر، ٢٠٢٥م.

الجوائز والتكريمات:

١. جائزة سعاد الصباح، عن مسرحية خروجًا على النص، 1988م.
٢. جائزة تيمور، عن مسرحية الجرذان، ١٩٩٣م.
٣. جائزة المجلس الأعلى للثقافة عن المسرحيات: أنثى وتوابيت، إنه يطير من النص، ليل وبشر.
٤. جائزة المجلس القومي للمسرح عن مسرحية برلمان الغابة.
٥. جائزة سوزان مبارك لأدب الطفل عن ديوان حديث صحفي، ١٩٩١م.
٦. جائزة هيئة قصور الثقافة عن رواية المبادلة.

قائمة المراجع والمصادر

أولاً- المصادر:

١. القرآن الكريم.
٢. فراج عبد العزيز مطاوع: كرمة ابن هاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٣م.
- ثانياً- المراجع العربية والمترجمة:
٣. أحمد الزغبى: التناص نظرياً وتطبيقاً، ط٢، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠م.
٤. أحمد سويلم: عشرون من شعراء المنافي والسجون، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠١١م.
٥. إيزيس فتح الله: موسوعة أعلام الموسيقى العربية (٤) محمد عبد الوهاب، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٥م.
٦. أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد ١، ج ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
٧. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.
٨. انتصار عبد العزيز منير: جماليات التناص في مجموعة (نهر الحيوان) لرجاء عالم، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مج ٥٠، يوليو - سبتمبر ٢٠٢٢م.
٩. ببير مارك دوبيازي: نظرية التناصية، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج ١٢، م ٦، ١٩٩٦م.
١٠. حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم، دار المودة، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.
١١. حامد محمد خليفة: يوسف بن تاشفين موحد المغرب وقائد المرابطين ومنقذ الأندلس من الصليبيين، دار القلم، دمشق، ٢٠٠٣م.
١٢. خالد سريان ساري الحربي: جماليات التناص في شعر عبد الله الخالدي، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، مج ١، ع ٣٩، المنوفية، يونيو ٢٠٢٤م.
١٣. شوقي أبو خليل: الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين، دار الفكر، دمشق، سوريا، د.ت.
١٤. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ١٩٥٣م.
١٥. عزة محمد شبل: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م.
١٦. عز الدين جلاوي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ٢٠١٠م.
١٧. عبد العزيز الساوري: دعوة إلى خطبة طارق بن زياد، مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ع ٢٣٧.
١٨. عبد الجليل صرصور، حسن البنداري، عبلة ثابت: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، سلسلة العلوم الإنسانية، مجلة جامعة الأزهر، المجلد ١١١، العدد ٢٢، غزة، ٢٠٠٩م.
١٩. عبد الرحمن الرفاعي: شعراء الوطنية، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م.
٢٠. فاروق أحمد تركي الهزايمة: التناص بين النظرية والتطبيق، جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية، العدد ١٩، جرجا، ٢٠١٥م.

٢١. فوزي العطوي: أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٩م.
٢٢. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، ط٣، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٢٣. ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ١٩٩٧م.
٢٤. محمد صبري: الشوقيات المجهولة، ط٢، دار المسيرة، ج١، بيروت، ١٩٧٩م.
٢٥. محمد فوزي حمزة: مقدمة الشوقيات، ديوان أحمد شوقي، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠١٢ م.
٢٦. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م.
٢٧. موسى كرد: حضور المسرح الشعري في الجزائر: تجربة محمد العيد آل خليفة نموذجًا، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي، مج١٣، عدد١، بوزريعة - الجزائر، ٢٠٢١م.
٢٨. نبيل الحفار: المسرح الشعري العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، مج٢، بيروت، ٢٠١٨م.
٢٩. نبيل علي حسين: التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٠م.
٣٠. نبيهة خالد حيدرة: التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث، جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية، الإمارات العربية المتحدة، يوليو ٢٠٢٢م.
٣١. نصر الدين زرواق: البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨م.
٣٢. نضال عليان عويض العماوي: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي دراسة وصفية تحليلية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٥م.
٣٣. هاجر أبو القاسم محمد الهادي: عبد الرحمن الداخل وبناء دولة الأندلس الأموية، مجلة كلية التنمية البشرية، جامعة أم درمان الإسلامية، ع٩، ج٢٢، الخرطوم، السودان، ديسمبر ٢٠٢٠م.

ثالثًا - المواقع الإلكترونية:

34. <https://www.habous.gov.ma/daouat-alhaq/item/6203>
35. <https://www.aldiwan.net/poem31175.html>
36. https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%B9%D8%A8%D8%AF1_%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%87%D8%A7%D8%A
37. <https://www.aldiwan.net>
38. <https://www.aldiwan.net/>
39. <https://poetsgate.com/poem.php?pm=165967>