الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: DL/03/13

التناص التراثي في شعر عثمان لوصيف
دراسة سيميائية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالب: حميد معمري

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01				رئيسا
02	أ. د. جمال مجناح	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03		أستاذ محاضر		مناقشا
04		أستاذ محاضر		مناقشا
05		أستاذ محاضر		مناقشا
06		أستاذ محاضر		مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020 م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى

"وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"

صدق الله العظيم

" لولا أن الكلام يعاد لنفد " علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه

" كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات" جوليا كريستيفا

شكر وعرفان

أتقدم بخالص الشكر تقديرا وعرفانا: إلى الأستاذ الفاضل مجناح جمال الذي تفضل بالإشراف على هذه الاطروحة، ورافق البحث توجيها وارشادا وتقويما.

كما أتوجه بالشكر إلى الأستاذ لباشي عبد القادر على دعمه وما أبداه من ملاحظات كانت معينا لي في البحث.

كما أتوجه بخالص الأمتنان لأساتذتي الافاضل أعضاء لجنة المناقشة:

،.....

الذين تكرّموا بمناقشة هذا البحث وتجشموا عناء قراءته، شاكرا لهم إثراءه، وتوجيهه بالنقد والتقويم.

أسأل المولى القدير أن يجازي عني كلّ هؤلاء خير الجزاء

إهداء

إلى الروح الطاهرة والديّ الكريمين رحمهما الله

إلى روح الشاعر عثمان لوصيف رحمه الله

إلى زوجتي وأولادي

إلى إخوتي وأخواتي

إلى أصدقائي الأعزاء

إلى كل طالب علم

مقـــــدّمـــــة

تشهد الدراسات الأدبية المعاصرة اهتماما بالغا بمصطلح النصية، وما جاوره من مفاهيم ورؤى، لذلك اعتبرت النص بنيّة شاملة تستدعي جملة من العلائق اللغوية والفنية المتداخلة، التي تختزن نظاما من الدّلالات والإشارات والرموز، ولأنّ النص هو خلاصة تجارب الشاعر الإبداعية، وبؤرته الحيويّة التي يزرع فيها أفكاره، ويمرر رسالته الشعرية، فإنّ القراءة النصية المنفتحة تتوجه إلى إيجاد مكامن الصّلة بين النص والمبدع والقارئ، وإلى كشف واستبطان الغوامض من الدلالات الكامنة في النص، واستجلاء الترابطات النصية بين البنى الداخلية وسياقاتها الخارجية، وإبراز الإيحاءات الناشئة بفعل تسرب نصّ إلى نصّ آخر، ممّا فرض نزوع جلّ الباحثين نحو منهج نقدي يسعى إلى دراسة النص وتتبع ورصد تشكل النصوص وفضاءات إنتاجها، فكانت نظرية التناص الأداة النقدية ذات الارتباط الوثيق بالنص جديرة بالبحث في تاريخ حركية النصوص وتفاعلها، ومدى التعالق القائم بين نصوص غائبة ونصّ حاضر، والتي لاقت عناية بالغة من النقاد والباحثين غربا وشرقا.

ولمّا كان المتن الشعري الجزائري نصّاً تفاعليّاً له امتدادات عميقة نحو سياقاته الخارجية المحيطة به، يروم استقراء بنياته وتشكّل دلالاته، وأبعاده الفنيّة والجمالية، ويتكئ على مقاربة النصوص في تشكيله، مشدوداً إلى روح التراث العربي، مستلهما مضامينه، ومستشرفاً آفاقاً حداثيةً، فإنّه جعل الشاعر الجزائري أمام ضرورة الاستفادة من معجمه الثقافي ومخزونه التراثي، وأملّت عليه تحديث تجربته الشعرية وفق تنوّع مصادره، وإعادة صياغته، وتوظيف مرجعياته المعرفية خدمةً للنص الشعري المعاصر، فمضى يستقي من كلّ ما حوله من نصوص، الأمر الذي شجعني على دراسة ثمرة تلك العلاقة الناشئة بين تعالق النصوص، وتعددّ القراءات لها، ضمن نظرية (التناصIntertextualité)، فكانت تجربة الشاعر عثمان لوصيف مجالا خصبا لخوض تجربة التناص لديه، حيث بدّت تلك الظاهرة طافحة في نصوصه الشعرية، والتي أغنّت تجربته الإبداعية وعمقّت رؤيته الفنيةمن خلال نسج قصائده وتمثّلها باستدعاء معالم التناص ومصادره، بحيث تتعالق تلك المعالم مع

تجربته الشعرية، وتحمل ثراءً دلالياً وفنياً. وعليه لم يكن اختيار الشاعر عثمان لوصيف من محض الصدفة، بل كان اختياراً قصدياً، فقد استطاع الشاعر أن يصهر في خضم تلك التجربة ثقافات عدّة مختلفة، لِمَا لشعره من خصوصية تتسمّ بغزارة توظيفه للموروث الإنساني، ولِكوْن التناص شكّل فضاءً خصباً لتفاعل النصوص بين نصّه الشعري والموروث الشعري التراثي بكلّ أبعاده الدينية، التاريخية والصّوفية، والأدبية، والأسطورية. مُحاولاً الإحاطة بالموضوع ولمِّ شذراته من جوانب متعددة، دون ادعاء فضل السبق والتخصص في دراسته.

اتجهت الدراسة إلى استبطان نصوص الشاعر عثمان لوصيف واستنطاقها من خلال كشف علاقات تقاطعها مع النصوص السابقة لها، وربط تلك العلاقات بالنص الكلي، وهو المحور الذي تدور حوله الدراسة بشكل رئيس، معتمدا في ذلك على التناص نفسه، لابوصفه منهجا إجرائيا وحسب، ولكن بوصفه ممارسة إنتاجية، ومحاولة للكشف عن تجليات ظاهرة التناص في شعره وحضورها ورصدها وتحليلها، ومدى استيعاب الشاعر للتراث بأبعاده المتعددة وإعادة قراءته وتشكيله في سياقات معاصرة من الإيحاءات والرموز والدلالات يمكن أن تستوعبها عملية التناص.

لهذا استقرت الأطروحة على عنوان: **(التناص التراثي في شعر عثمان لوصيف _ دراسة سيميائية_)** مستفيدة من معظم الدراسات السابقة التي لها علاقة بموضوع البحث، وهي دراسات عامة تناولت ظاهرة (التناص) في الشعر الجزائري المعاصر، منها:-(التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر) لجمال مباركي، قدم فيه إشارات حول التناص عند عثمان لوصيف في ديوان منفرد. كما توجد دراسات عامة لشعر عثمان لوصيف تناولت قضايا فنية مختلفة في شعره دون دراسة للرؤى التناصية الشعرية، نذكر منها (البعد الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر) لمحمد كعوان، و(البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري

المعاصر) لعبد الحميد هيمة، و(دراسات في الشعر الجزائري المعاصر) لعمر أحمد بوقرورة، إذ استشهدوا بنصوص شعرية للشاعر ضمن إستراتيجية تفاعل وتعالق النصوص .

انطلاقا ممّا سبق اجتمعت مجموعة من الدوافع وتضافرت لتشجعني على اختيار هذا الموضوع والاشتغال عليه، نوجزها فيما يلي:

أ ـ مكانة الشاعر عثمان لوصيف في الساحة الأدبية الجزائرية، وعدم حظوته بدراسة شاملة متخصصة لمتنه الشعري.

ب ـ الرغبة الذاتية في مواصلة البحث العلمي في نفس محور الشعر الجزائري وخاصة شعر عثمان لوصيف.

ج ـ قلة الدراسات الأكاديمية التي تناولت قضية التناص في شعر عثمان لوصيف.

د ـ معظم الدراسات السابقة التي تناولت التناص عند الشاعر اعتمدت مدونة شعرية واحدة، مشيرة إلى مصادر التناص فيها فقط.

هـ وضوح الاشتغال على التناصات المتنوعة عند الشاعر، الأمر الذي أوجب دراسة شعره من هذه الزاوية أداة ورؤية، وتوظيفا سيميائيا.

إنّ موضوع البحث ينطلق من إشكالية كلّية يمكن تلخيصها في السّؤال التالي:

إلى أي مدى استطاع الشاعر عثمان لوصيف التعبير بواسطة التناص عن رسالته وتجربته الشعرية؟.

وقد تتولد عن السّؤال إشكاليّات أو تساؤلات جزئية أهمّها:

- ما هي مختلف الدلالات الرّمزية التي يقدّمها توظيف التناص في شعر عثمان لوصيف؟
- ما هي البنى العلامية والأيقونية التي ينهض عليها خطاب الشاعر وهو يخوض تجربة التناص التراثي تحديدا ؟
- ما هي مصادر التناص عند الشاعر عثمان لوصيف؟

- كيف تمظهرت مصادر التناص في شعر عثمان لوصيف؟، وماهي طرق وآليات استدعاء النصوص، والتماس وظيفتها في متنه الشعري؟ والى أي مدى حقق التناص الإنتاجية الشّعرية؟.

وفي محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة، يقوم البحث على مواجهة النص، والاقتراب منه، محاولة لفهمه وقراءته لتتّبع مستوياته الفكرية والدّلالية والشّكلية، انطلاقا من أنّ تجربة الشاعر عثمان لوصيف من أهّم التجارب الشّعرية المعاصرة ثراءً وتنوعاً في المضامين، ولما يتمتع به شعره من خصوصية، ولكون التناص يشكّل ملمحاً دلائليا متفردا يقف فيه الشاعر على أعتاب التراث والمعاصرة، يُميّز لغة القصيدة وتشكّلها، ويثري صورها ويجعل منها فضاءً خصباً إشاريا ورمزيا لحضور النصوص الغائبة المُوّظفة لديه.

وقد اعتمد البحث مقاربة سيميائية تهدف إلى سبر أغوار نصوص عثمان لوصيف، وما تضمنته من أيقونات وعلامات وشيفرات في ضوء الحضور الطاغي لظاهرة التناص التراثي بمختلف أنواعها وتشكيلاتها. غير أنّ هذه المقاربة المتبناة لا تقف عند حرفية المنهج وضوابطه، بل تعمل على مطاوعة النص الشعري بما يحمله من انحرافات دلالية، وجماليات متعددة، لأنّ النص لا يكفيه منهج واحد، لفهم مدلولاته، واستنباط قصدياته المضمرة.

وهذا أيضا لم يمنعني من تطعيم البحث ببعض الإجراءات المنهجية التأويلية والأسلوبية التي تعمل على إضاءة بعض الجوانب الخفية من النصوص المتداخلة، وضمن السياقات الداخلية للنصوص، وما تسمح به طبيعة النصوص ذاتها.

وقد آثرت أن تكون بنية البحث مصدرة بمقدمة ومذيلة بخاتمة وبينهما ثلاثة فصول، قدمت للفصل الأول بتمهيد موجز حاولت فيه التركيز على اصطلاح" النص" بوصفه سابقا " للتناص"، محدداً مفهوم هو أنّه ليس إلاّ حصيلة تفاعل نصوص سابقة ومتزامنة تتحاور وتتداخل بعد أن يتمثلها الشاعر، معززا ذلك باجتهادات النقاد العرب والغربيين.

وأما **الفصل الأول** فموسوم "**التناص.. مقاربة في أصل المفهوم والمصطلح**" يشمل هذا الفصل تعريفاً لمفهوم التناص وتطوره، محاولاً تلمس الخطوط الأولى لوضع المصطلح ونشأته، وهو مااستغرق الجانب النظري من البحث، وفيه قمت بمحاولة لرصد المفهومات التي وضعت له، ثم قمت بتتبع تاريخي ونقدي لهذا الاصطلاح بوصفه أداة إجرائية نقدية، وكيف أصّل له النقاد المعاصرون الغربيون من أمثال (باختين،كريستيفا،بارت،جينيت، ريفاتير)، وعرجت إلى ربط هذا الاصطلاح بأصول الدرس البلاغي العربي القديم فيما كان يعرف بالسرقات الأدبية والنقائضوالاقتباس، والتضمين، والمعارضة، ثم مضيت صوب الممارسات النقدية العربية المعاصرة، فوقفت على مفاهيم (محمد مفتاح، سعيد يقطين، محمد بنيس، عبد المالك مرتاض، صبري حافظ).

أما **الفصل الثاني** فكان بعنوان" **مصادر التناص التراثي في شعر عثمان لوصيف**"، مهدت له بلمحة أوجزت فيها مفهوم التراث، وبينت عوامل عودة الشاعر الجزائري إليه، ومدى قدرته على قراءته وإعادة تشكيله وصياغته، وفيه تطرقت إلى مصادر التناص التراثي لدى الشاعر ومحاولة حصرها، وكان تقسيمها كالتالي:

-**العتبات النصية فى شعر عثمان لوصيف:** تناولت فيه مفهوم العتبات النصية(العنوان)، وفيه ينطلق البحث إلى تتبع مختلف الدّلالات الكامنة في مكوّنات العنوان النصية و التناصية، ورصد الوشائج أو الروابط التي تقيمها العناوين مع نصوص أو عناوين أخرى، ومع نصوصها عن طريق عملية التفاعل والمثاقفة بآلية التناص، ومن ثمة كيفية تناصات العناوين الداخلية والخارجية مع التراث.

-**المصادر الدينية:** وتشمل النصوص القرآنية التي كانت رافدا ودعامة أساسية لنصوص الشاعر والمتفاعلة معه، وقد كان لهذا الجانب حضوره المميز في شعره وما أضفاه من جماليات إشراقية خالدة.

-**المصادر الأدبية:** وهي ما تداخل من نصوص الشاعر مع النص الشعري القديم بأشكال مختلفة، مبرزا أبعاده الدلالية وتجلياته، وكيف تأثّر الشاعر ببعض أعلام الشعر العربي الحديث والمعاصر باعتباره امتدادا للخطاب الشّعري الجزائري.

-**المصادر الأسطورية:** وهي الأساطير التي يوظفها الشاعر في نصّه تلميحا أو تصريحا، ممّا يفتح على النص أفق تعددّ القراءات فيه.

-**المصادر الصوفية:** وبينت فيه ثيمات الخطاب الصوفي بما يتضمنه من معجم خاص يمتلك طاقة إيحائية، تجاوز بها قواعد اللغة المألوفة إلى لغة جديدة أثرّت مواجد الشاعر وتجربته الشعرية.

الفصل الثالث جاء بعنوان" **التناص التراثي و سيمياء الصورة الشعرية والإيقاع**" واهتم بإبراز دلائلية التناص في شعر عثمان لوصيف من خلال الصورة الشعرية والإيقاع، رغبة في استكشاف النسيج المعرفي المتماسك في العلاقات التصورية التي تغني المعرفة الجمالية، متتبعا مختلف الإشارات والعلامات والرموز المشكّلة للصورة بدءًا بالصورة المفردة البسيطة إلى الصورة المركبة والكلية في تشعباتها التركيبية والدلالية. وأمّا الإيقاع فبوصفه الجانب الأكثر إبرازا لكون الشاعر في شبكة من المقاطع النغمية المنسقة، والوظيفة التي يؤديها من خلال أوزانه، فحاولت إبراز ظواهر الإيقاع على المستوى الخارجي بدراسة القافية والوزن وظواهره العروضية، ثم على المستوى الداخلي للإيقاع الصادر عن موسيقى الألفاظ والتكرار الصوتي.

وانتهى البحث بخاتمة تسرد مجموعة من النتائج التي توصلت إليها، والتي لها علاقة مباشرة بالموضوع في شقيه النظري والتطبيقي.

وقد استقى البحث عدة مصادر ومراجع قديمة ومعاصرة استند إليها، وتعرّضت لمصطلح التناص، يمكن أن نصنف أهمها كما يلي: - الدواوين الشعرية للشاعر عثمان لوصيف، بالإضافة إلى مجموعة من قصائده المتناثرة في المجلات ممّا لم يطبع في مجموعة شعرية.

–مصادر نقدية عربية قديمة استفاد منها البحث في الاسترشاد إلى بعض المفاهيم، منها العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني وعيار الشعر لابن طباطبا.

– مؤلفات نقدية حديثة تناولت قضايا أدبية أساسية وأخرى عامة لها صلة بالموضوع، منها:

– استرايجية التناص لمحمد مفتاح، بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل، استدعاء الشّخصيات التراثية لعلي عشري زايد، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي، القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحميداني.

– بعض المراجع الأجنبية والمترجمة التي نهل البحث منها ولها صلة بالموضوع.

–لقاءات أجريت مع الشاعر وتمّ فيها مناقشة الأبعاد الفنية للتناص في نصوصه الشعرية.

وإذا كان لكل بحث علمي صعوبات وعوائق تعترض طريقه فيصطدم بها، فإني أذكر هنا : جزعي من عدم تمكني من المناهج النقدية المعاصرة، كإجراءات المنهج السيميائي، والتأويلي بحيث تتداخل أحيانا في ذهني وتتشابك فلا أستطيع لها استيضاحا أوتحكّما بشكل مكين، بالنظر إلى الإبهام الذي يكتنف مصطلحاتها، والصعوبة في ضبط مفهوماتها.

– كثرة التنظيرات والمقاربات العربية والغربية حول مفهوم التناص، ممّا أدى إلى تشعب قراءات المصطلح في المدونة العربية النقدية.

–كثافة المدونة الشّعرية للشاعر المشتغل عليها، مما جعل الإحاطة ببنية الظاهرة الفنية للنص الشعري أمرا عسيرا، واعتماده مساحة واسعة للنصوص التراثية المكثفة دلالياً والتي لا تعرّف بنفسها من الوهلة الأولى، وهو ما تطلب الجهد وتكثيف القراءة لاستجلاء الإيحاءات والنزعات التناصية. ويبقى هذا البحث مجرد محاولة لقراءة المتن الشعري لعثمان لوصيف، تمّت بعد جهد مضن، وحسبي أن التمس العذر على ما يلّفها من تقصير ومجانبة الصواب.

وفي الختام لا يفوتني أن أتوجه هنا بالشكر الجزيل إلى كل من مدّ لي يد المساعدة بالتشجيع والحث على إنجاز هذا البحث، وأخصّ بالذكر في المقام الأول أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور **جمال مجناح** على احتضانه هذا العمل ورعايته.

الفصـــل الأول

التناص.. مقاربة في المفهوم والمصطلح

تمـــــهيد

1- دلالة مصطلح النص

1-1-الدلالة اللّغوية

1-2- الدلالة الاصطلاحية

2- دلالة مصطلح التناص

3- التناص في النقد الغربي والنقد العربي

3-1 التناص في النقد الغربي

- أصول المصطلح

- تطوّر المصطلح

3-2 التناص في النقد العربي

4- ملامح التناص في النقد العربي القديم

- في الحقل البلاغي

- في ميدان النقد

5- التناص في النقد العربي المعاص

تمهـــــيد:

عرفت الساحة النقدية عديد المصطلحات التي شغلت اهتمام الباحثين والدارسين، ومن بين هذه المصطلحات التناص، الذي يعتبر من النظريات النقدية الحديثة التي اعتمدت النص الأدبي محور اهتمامها، والتي كان لها الفضل في تحريره من فكرة الاستقلالية، وانغلاقه على ذاته، باعتباره رابطا بين المتلقي والشعرية الحديثة على مستوى التّأويل وقراءة التقاطعات النصية وتداخل بنية النصوص فيما بينها. كما أنّه مقاربة إبداعية يستند عليها النقد المعاصر في اكتشاف تشكّل البنيات السطحية والعميقة للنصوص الأدبية الجديدة، وإدراك مضمرات النصوص الغائبة وفق آليات تحليلية مختلفة.

لعل المتتبع لمسيرة النتاج الأدبي يدرك التطورات التي شهدها المصطلح، بدءًا من (جوليا كريستيفا Julia Kristeva)(*) التي اصطلحت عليه مصطلح التناص (intertextualité)، وصولا لنظرية معمارية النص ضمن أنماط التعالي التي حددّها(جيرار جينيتGérard Genette) (**) بالمتعاليات النصية (Transcendante textuelle).

هذا التطور التاريخي للمصطلح وتعددّ النظريات المفسرة له، وقراءته عند البعض من زاوية أنّه ينسب إلى التراث النقدي العربي القديم، ومن زاوية أخرى أنّه من صميم الجهود

(*) جوليا كريستيفا Julia Kristeva: (1941) فرنسية من أصول بلغارية، ثقفت ثقافة أوربا الشرقية (روسيا) كما ثقفت ثقافة أوربا الغربية (فرنسا)، متخصصة في التحليل النفسي والسيميولوجيا، انتمت إلى الجامعة العالمية للسيميولوجيا التي أنشئت بباريس سنة 1969 وكانت لها مجلة تصدر عنها بعنوان (Sémiotique)، كما نجدها انتمت إلى جماعة " tel quel" الفرنسية التي تجمع رؤوس النقد الفرنسي مثل: فليب سولار وجان ريكاردو وجاك دريدا ورولان بارت وميشال فوكو. ومن مؤلفاتها: (la révolution du langage poétique 1974) و (le génie féminin 3vol,1999 –2002) وفي الرواية كتبت (Meurtre à BYZANCE).

ينظر : Le petit Larousse illustré, le dictionnaire de référence pour toute la famille, Montparnasse, Paris, Cedex 06,1998, p:1392.

(**) جيرار جينيت Gérard genette(1930): ناقد وباحث فرنسي، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، يعدّ من أهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبية، من مؤلفاته: (العتبات les seuils 1987)، (l'oeuvre de l'arte 1997)، (أطراس Palimpsestes 1982)، (جامع النصArchitexte 1979).
ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص:302.

النقدية الغربية الحديثة، يجعلنا نتتبع ميلاده ونشأته ضمن المسيرة الإبداعية القائمة على التلازم بين المبدع والقارئ من خلال العمليات التفاعلية التي تنهض النصوص على أساسها، لتغدو مُكوِّنًا هامًا من مكوّنات الحداثة الشعرية، وهو ما سنحاول التطرق له في قادم الصفحات من البحث.

إنّ البحث عن تقنية **التناص** (Intertextualité)، والغوّص في أصوله وتطوّره وتشكّله، يتطلب منا التوقف عند مصطلح النص (Texte)، بيد أن الدّراسات النّقدية الحديثة وما تضمنته من أراء وأفكار، أولّت اهتمامًا بالغًا به إلى درجة " ربط التحليل النصي بحياة المؤلف، مُفترِضة أنّ كلّ نصّ هو واقعة شخصية لمؤلفه، ثم ما لبثت أن تلاشت القدسية المحيطة بالمؤلف، ليحلّ محله النص ويصبح صاحب السلطة، إلّا أن هذه السلطة لم تبق على حالها، لتظهر سلطة المتلقي وما رافقها من اهتمام يبحث في التّلقي والقراءة " [1] .

فأهمية النص تكمن في الدور الذي يقوم به على مستوى الاتصال الإنساني، والتفاعل الاجتماعي، ولذا فإنّ (علم النصTextologie) لا يتوقف عند كلمات النص، وتحليلها إلى مستويات الدرس اللغوي من أصوات، وصرف، ونحو، ودلالة، إنّما يحاول النّفاذ إلى ما وراء النص الجاهز، من عمليات عقلية، كانَ النصُ حصيلة لتفاعلها جميعا.

ولأنّ النص" يمثل عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضائه تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، ممّا يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه"[2]، وَجبَ أن لا نخوض في مفهوم التناص إلاّ بعد التطرق – ولو موجزا – إلى مفهوم النص وما يتصّل به، باعتباره البنية الاشتقاقية التي تَشكَّل منها التناص.

(1) حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2008، ص:13.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص:212.

1- دلالة مصطلح النص (Texte):

أ-الدلالة اللغوية:

إنّ المدونة العربية التراثية القديمة لم تحددّ مفهوما واضحا للنص، لكنّه ظهر بجملةٍ من الدّلالات وبمعانٍ متعددّة في المعاجم العربية القديمة في مادة (نصص)، كما في (لسان العرب) لابن منظور:" النص: رفعُك الشيء، نصّ الحديث ينصُه نصا:رفعه، وكل ما أُظهر فقد نُصَّ، ووُضِع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشّهرة والظّهور، ونصَّ المتاع نصاً: جعل بعضه فوق بعضٍ، وقال الأزهري :النصُ أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها ومنه قيل: نصصت الرجلَ إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده، وكذلك النص في السّير إنّما هو أقصى ما تقدر عليه الدّابة. وفي حديث هرقل: ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نصُّ القرآن ونصُّ السنة أي ما دلَّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام وانتص الشّيء وانتصب إذا استوى واستقام"[1]، فكل هذه المعاني تدلّ على الظّهور والإبانة، والقصدية في توجيه الشيء باتجاه مقصود.

وفي القاموس المحيط وردت في مادة (نصص) قوله: "(نصّ) الحديث رَفَعَه، وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركّهُ، ومنه فلان ينصُّ أنفه غضباً وهو نصاص الأنف، والمتاع جعل بعضه فوق بعض، وفلانا استقصى مسألته عن الشيء، ونصّ العروس أقعدها على المنصة حتى تظهر بين النّساء، وهي ما ترفع عليه فانتصت، ونصص غريمه وناصّه:استقصى عليه وناقشه وانتص انقبض، وانتصب ارتفع، ونصنصه: حرّكه وقلقله، والبعير أثبت ركبتيه في الأرض وتحرك للنهوض"[2].

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج7، ط1، 1990، ص:97-98.

(2) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الحلبي وشركاؤه، مج2 ، د ط، د ت، ص:319.

أمّا تاج العروس أوردها فقال:" نصّ الشيء أظهره وكلّ ما ظهر فقد نص، وتناص القوم ازدحموا"[1]. إلاّ أنّ المعاجم القديمة لم تأت بالمعنى الاصطلاحي للنص (Texte) وهذا النقص هو ما تداركته المعاجم الحديثة مثل (المعجم الوسيط) فأثبت المعنى الاصطلاحي الذي هو" النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها، والنص مالا يحتمل إلاّ معنى واحدا، أو لا يحتمل التأويل، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه" [2] .

ويشير قاموس (معجم مصطلحات الأدب) إلى أنّ النص هو" الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي" [3].

إذن فالجذر اللغوي والمعجمي (نصص) تتولّد عنه دلالات ومعانٍ متقاربة هي الرفع والظّهور والاستقصاء، والتّراكم، وبلوغ منتهى الشيء، "وربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية، هو دلالتها على عملية (التوثيق) ونسبة الحديث إلى صاحبه وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ منتهاها"[4]، أمّا التراكم الذي يكون (بجعل الشيء بعضه فوق بعض)" فلا يقوم إلاّ على التمايز والتفاعل والتشارك، وفي إطار هذا المفهوم نستطيع أن نجد علاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للتناص، إذا علمنا أن مادة التناص بصورتها اللفظية تحتوي على المفاعلة، والمفاعلة لا يمكن تحققّها إلّا إذا توفر التمايز والتعدد على نحو من الأنحاء" [5].

(1) الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحمن محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د ت)، مادة (نصص)، ص: 495.

(2) إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة اسطنبول، تركيا، ج1، (د ط)، 1989، ص:926.

(3) مجدي وهيبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د ط)، 1974، ص: 566.

(4) عبد المطلب محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص:137 .

(5) المرجع نفسه: ص:137.

وأمّا اللغات الأجنبية فقد أجمعت كلّها على أن مصطلح النص (Texte) يعني متانة النسج وانتظامه "لأنّ معنى النص (Texte) في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللغات الأوروبية الحديثة يعني باتفاقها النّسج (...) في الفرنسية (Texte)، الإسبانية (Texto)، والانكليزية (Text)، والروسية (Tekta)، أخذ أصلا من اللغة اللاتينية (Textus) ويعني اللغة المتينة، وكذلك النسيج"[1]، فالنص(Texte) مشتق من" الاستخدام الاستعاري للفعل(textere) الذي يعني: يحوك أو ينسج "[2].

ومن هذا المرتكز، نجد المعاجم اللغوية الفرنسية تؤّسس إلى نفس المعنى " فيطلق النص (Texte) على الكتاب المقدس أو كتاب القدّاس، وهو في اللاتينية (Textus)، وتعني النسيج(Tissu) أو(Trame)"[3]، ونجد في قاموس(le petit larousse) الفرنسي:" un texte c'est une ensemble des termes, des phrases, constituant un écrit, une oeuvre"[4] ، وهو ما يعني أن النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكّلُ مكتوبا أو منطوقا. إذا استندنا إلى ما أوردته المعاجم العربية القديمة والحديثة حول دلالة (النص) والتي تشير إلى التراكم، والتفاعل، والتعدد، وبلوغ الشّئ منتهاه، تكون الثقافة الغربية قد عبرّت عن النص(Texte) بنفس الدّلالة وبكل وضوح، إذ لم تخرج عن المعنى الأصلي، لاعتبار النص نسيجا من الحروف والكلمات تمّ نسجها بالكتابة نسجا يدلّ على الانسجام، والانتظام، والاكتمال في الصنع، والتشابك.

(1) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1986، ص: 43.

(2) محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص:14.

(3) Le Grand Robert de la langue Français, Toure4, Paris, 1985, p: 272.

(4)Le petit Larousse illustré, p1005.

وعليه فالأصوات والكلمات إذا لم تستحل إلى كتابة، أي إلى نسيج فإنّها ليست نصّا، وفي هذا المعنى يقول (بول ريكور Paul Ricœur)(*): " نطلق كلمة النص على كلّ خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة"(1)، أي أن النص (Texte) هو ما نكتبه وما ندوّنه تاكيدا على المظهر الخطّي له، حيث إن النص (Texte) يصنع نفسه باستمرار، وهو نسيج من البنيات والعلاقات المتفاعلة فيما بينها.

ب-الدّلالة الاصطلاحية:

لم يتبلور المعنى الاصطلاحي للنص (Texte) عند النقاد العرب إلّا بعد الاطّلاع على المناهج والنظريات الغربية الحديثة، حتى أن دورهم لم يتجاوز حدود النقل وإعادة الصياغة للتعريفات السابقة لتطويعها مع المعنى العربي " إنّ مفهوم النص الذي تشتغل عليه الدراسات العربية الحالية، مفهوم أجنبي لمصلح عرِّب خطأ، ولم يجد ما يطابقه في اللغة العربية " (2).

ولم تستقر الدراسات العربية التراثية والحداثية على ضبط وتحديد مصطلح النص بالرغم من وجوده كمفهوم، بل وتعدى ذلك اعتماد الدارسين والنّقاد العرب المحدثين على المصطلحات التي تدور في فلكه والاشتغال عليها في استقراء وتحليل التّراث العربي، ممّا أحدث صعوبة في توحيد الرؤية حول مصطلح النص. يقول عبد المالك مرتاض: " فقد حاولنا أن نعثر على ذكر اللفظ في التّراث العربي النقدي، فأعجزنا البحث ولم يفضّ بنا إلى شيء، إلاّ ما ذكر (أبو عثمان الجاحظ) في مقدمة كتابه (الحيوان) من أمر الكتابة بمفهوم

(*) بول ريكور Paul Ricœur (1913)، فيلسوف فرنسي، طبع فكره بالظاهرتية الوجودية ، من مؤلفاته (الفناء والشعور بالذنب finitude et culpabilité)،(الآخر un autre).

ينظر: Le petit Larousse illustré, le dictionnaire de référence, p:1681.

(1)بول ريكور:النص والتّأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، لبنان،ع38، 1988، ص:38.

(2) منير سلطان: التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د ط)، 2004، ص: 38.

التسجيل والتقييد والتدوين، لا بالمفهوم الحديث للنّص"[1]، وهذا ما أحدث التباسا لدى الدارس العربي في عدم المواءمة بين مصطلح النص والمعنى المعجمي له في تراثنا، ليخلق التجاذب في صحة المصطلحات الوافدة إلينا من الغرب.

وإذا كان النص عبارة عن وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية دلالية، فإنّه يهدف إلى توصيل المعارف ونقل التجارب بطريقة إخبارية أدبية، وهو كدليل يستوعب دالاً ومدلولا يقوم على مبادئ الانسجام والتماسك التي تمنحه أدبيته، فإنّه يتميز بانفتاحه وتفاعله مع نصوص أخرى، تنتجه ذات المبدع وذات القارئ.

لقد تباينت المفاهيم حول النص تبعا لتباين مشارب أصحابها، ومن أبرزها " النص بنية دلاّلية تنتجها ذات ضمن بنية نصيّة منتجة، وهذه البنية تتحدد زمنيا بأنها سابقة على النص سواء كان هذا النص بعيدا أو معاصرا، كما أنّها مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب أو الـ"ضمن" يحدث التفاعل النصي بين النص المحلّل والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته بحيث تصبح جزءا منه ومُكوّنا من مكوناته" [2]، حيث إنّ نص المبدع هو نتاج خلفية نصيّة اجتماعية وثقافية وحضارية تفاعل معها ليتولد النص المشكّل من الوحدات اللغوية التي تستهدف الاتصال والتشارك.

ويرى(محمد مفتاح) أن مفهوم النص يجسد ويشمل التعريفات البنيويّة والنفسية والدلالية والأدبية، وتعريفا اتجاه تحليل الخطاب، يبرز فيه وظائف النص ومقوماته الجوهريّة وسمّاته، إنّه "مدونة كلامية: يعني أنّه مؤلف من كلام...

حدث: أنّ كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين...لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب... إلى المتلقي.

(1) نور الدين الفلاح: في مفهوم النص، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، دط، 1990، ص:38.

(2) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1989 ، ص:92.

تفاعلي: أي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

مغلـق: ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التّي لها بداية و نهاية.

توالدي: إنّ الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنّما هو متولدّ من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية (...) وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له، فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[1].

ويرى (عبد الله الغذامي) أنّ النص هو محور الأدب الذي هو" فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبسّت بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصّها ويميزها، وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحريره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري" [2].

إنّ مفهوم النص لم يقتصر على جانبه اللغوي والاصطلاحي، بل تعدّاه إلى التقاطع مع عدد من المصطلحات كالعمل الأدبي والخطاب والأثر الأدبي[*]،" فالنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم، إنّه عمل منهجي لا وجود له إلّا داخل خطاب لغوي مكتوب، واللغة منظومة لا نهاية لها ولا مركز، والكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها بل هي مجموعة من الكلمات القابلة ليس فقط لاستعمالات عديدة، بل للدخول مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهائية" [3]. وعليه يبدي النص من خلال انفتاحه وتعددّه تفردَهُ عن رؤيته (كعمل)

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص: 120.

(2) عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص:8.

(*) يفرق رولان بارت بين النص والأثر الأدبي:" ولا يجب أن نخلط بين النص والأثر الأدبي، أثر أدبي ذلك الشّيء مفروغ منه نحتفظ به ويستطيع أن يملأ فضاء فيزيائيا (مكان فوق رفوف المكتبة مثلا)، أمّا النص فهو حقل منهجي، فالأثر يحمل باليد والنص يحمله الكلام".

ينظر: رولان بارث: نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، لبنان، ع3، 1988، ص:9.

(3) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط5، 2005، ص:173.

مغلق مستقل، ليحدث الانتقال من العمل الأدبي إلى النص الأدبي، الذي هو كل خطاب تمَّ تقييده وترسيخه بفعل الكتابة، التي تلبي وتستدعي عملية القراءة المنتجة، وبالتالي إعادة إنتاج النصوص ممّا يسمح بتفاعلها وتعددّ قراءتها وإنتاجها.

ومن النقاد والمفكرين العرب من يرى بضرورة التلاقح في الأفكار والمفاهيم والاستفادة من الأبحاث الواردة من الغرب، لأنّ النص قطعة لغوية يتضمن خصائص مشتركة في كلّ اللغات، وباعتماد " مفهوم النسيج أو الحياكة لما يبذله الكاتب من جهد في تنظيم أجزائه، والربط بينها بما يكوِّن كُلاً منسجمًا مترابطا"[1]، حيث تتفاعل وتتعالق مكونات اللغة في تشابك محكم حسب الدلالة القصدية التي يُشكّلها.

وأمّا في الفكر الغربي الحديث فقد تعددّت وتباينت التعريفات لمصطلح النص، تبعا لتعددّ المقاربات النظرية التي أسهمت في تعريفه، بدءًا من الشكلانيين فالسوسيولوجيين إلى البنيويين وصولا إلى السيميائيين، فلقد عرّفتهُ (جوليا كريستيفا) بقولها: " النص كجهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[2]، حيث تشير أن اللسان هو الخاصية الاجتماعية التي يتمّ التواصل بها عن طريق اللغة، وأنّ النص هو عملية إنتاج وتفاعل بين الكاتب والمتلقي.

أما(رولان بارت Roland Barthes)[*] فيؤكد على السياق الاجتماعي الذي يحيا فيه النص، وأنّ هذا النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله، يقول: "تعتري الايدولوجيا

---

(1) محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008، ص:20.

(2) جوليا كريستيفا:علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص:21.

(*) رولان بارت Roland Barthes (1915-1980) سيميائي فرنسي ومنظّر ثقافي ، من أهم مؤلفاته:(درجة الصفر في القراءة Le Degré zéro de l'écriture 1953)،(علم الأسطورة Mythologies 1957)،(لذة النص Plaisir du texte 1973)،(مبادئ السيميائية éléments de sémiologie)، (نقد وحقيقة Critique et vérité سنة 1966) .

ينـــظر: Le petit Larousse,le dictionnaire de référence ,p:1199 .

النص مثل تورّد يعلو وجها، وأنّ النص المقطوع الصّلة يظلّ عقيما لا خصوبة فيه ولا إنتاجيّة"[1].

كما يضيف في تعريف لاحق للنص:" إنّه السطح الظّاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة، بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا" [2]، ممّا يؤكد أنّ النص جسم مُدرَك بالحاسة البصريّة ونسيج من الكلمات المتراصة المنسّقة، والكتابة هي السّمة البارزة له.

وأمّا تعريف البنيوية للنص فهو" بنية لغوية مقفلة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى لا تحيل إلّا عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل" [3]، كما تضيف سياقا آخر لمفهوم النص من منظور الشكلانية الروسية على أنّه " بناء عضوي بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كلاّ متكاملا ينظر إليه من داخله، وأن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه" [4]، حيث تدعو إلى أن العملية الإبداعية تقوم على أساس عزل النص عن كلّ سياقاته التاريخية والاجتماعية المولدّة له، وكذا عزله عن مبدعه.

لقد ظهرت السيميائية ممثلة في (رولان بارت، وميشيل ريفاتير، وجوليا كريستيفا) وأسهمت في تعريف النص(Texte) بل قرنت بين مصطلح النص والتناص، فينقل الغذامي عن (جوليا كريستيفا) قولها في تحديد مفهوم النص: " إنّ كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى" [5].

(1) رولان بارت: لذّة النص، تر: فؤاد صفا والحسين حسبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص:36.

(2) رولان بارت: نظرية النص، تر: محمد خيري البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ص:89.

(3) الطاهر الهمامي: القارئ سلطة أم تسلط ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع33، 1998، ص:23.

(4) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص:159.

(5) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص: 15.

ويبقى النص" مدونة لانهائية من الإمكانيات"[1] يسعى الدارسون لكشف خباياها وإنارة زواياها الغامضة .

ولعلّ خصوصية البحث وطبيعته لا تتيح لي التتبع المفصل لنشأة المصطلحات (النص، الخطاب، التماسك النصي) من مصادرها الأصلية لتعدد المدارس التي أسسّت لها ولتشعبها في علاقاتها مع علوم أخرى.

بعد استعراضنا لتعريفات النص عند النقاد والدارسين أصبح من الأهمية أن نتتبع مصطلح التناص (Intertextualité) ونحددّ دلالاته وإمكانياته الإجرائية عند النقاد الغربيين، وفي النقد العربي القديم والمعاصر –وإن تباينت المفاهيم لديهم–، ونتدارس مدى استيعاب هذه المفاهيم في الدرس النقدي العربي المعاصر.

2–دلالة مصطلح التناص (Intertextualité):

أحدثت نظرية التناص تغييرات عميقة في مسار النقد الغربي الحديث والمعاصر، استرعت اهتمام أغلب الباحثين بالدراسة والتحليل، خاصة حين البحث عن المرجعيات المؤّسِسة لنص من النصوص، وقد كُتب لهذا المصطلح أن يتخذ عدّة مدلولات ومفاهيم تنوعت وتشعبت مشاربها بحكم اختلاف الاتجاهات النقدية التي تعرضت له، فالمُطّلِع على الأبحاث والشّروحات المتعلقة بالتناص يلحظ ذلك التّداخل بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى مثل(الأدب المقارن) و(المثاقفة) و(السّرقات الأدبيّة) و(دراسة المصادر)، " ولهذا فان الدراسة العلمية تقتضي أن يُميزَ كلّ مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط، فمفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليّات نقدية وأنظمة إشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيدا في الفعل الإجرائي عن تلك المفاهيم ومتفردا في العملية التحليلية والتركيبية أثناء إجراء التطبيق" [2]. كما كُتب له الذيوع والانتشار ممّا جعل

(1) Gérard Genette: palimpsestes, la littérature au second degré, édition du seuil, 1982, p:9.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص:119.

منه مصطلحا نقديّا جديرا بالاهتمام والبحث والتطبيق على النصوص الإبداعية الشعرية وكذا النثرية، وأداة نقدية صالحة للتعامل مع تلك النصوص.

ويعتبر مصطلح التناص ترجمة للمصطلح الفرنسي(Intertextualité)، ورد في القاموس الفرنسي بمعنى أن التناص (Intertextualité) هو مجموع العلاقات التي يقيمها نص أدبي مع نص آخر أو نصوص أخرى، على صعيد إبداعه (عن طريق الاقتباس، السرقة، التمليح، المعارضة..)أو على صعيد قراءته وفهمه عن طريق التقريبات والتأويلات التي يقوم بها القارئ.

وقد ورد في القواميس الفرنسية بهذا النص:

" Ensemble des relations qu'un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création.(par la citation, le plagiat l'allusion, le pastiche ... ets) qu'un plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur." (1)

وأجمع أغلب النقاد بأحقية الناقدة الفرنسية (جوليا كريستيفا) باكتشاف هذا المصطلح عبر مسمى التناص، وذلك في كتابها (علم النص)، بعد دراسات مستفيضة حول المنهج التحويلي الذي أرسى دعائمه(تشومسكيNoem Chomsky)، حينما تؤكد بأنّ " النصوص الشعرية الحداثية ماهي إلّا نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصّيا" (2)، فالنص حسبها لا يولد من فراغ، إنّما هو مجموع تراكمات لنصوص سابقة اجتمعت في ذهن الأديب، " لأن الكاتب إنّما يكتب من لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في أعماقه، وهو مخزون تكوّن من خلال نصوص

(1) Le petit Larousse illustré, le dictionnaire de référence, p : 591.

(2) جوليا كريستيفا:علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص:79.

متعاقبة على ذهنه" [1]، وبأنّ التناص ماهو إلّا " عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة في النص الجديد"[2]، وهي فكرة يؤيدها (عبد الله الغذامي) بقوله: " السّر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الإنعتاق. فالكلمة، وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر، لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات، بحيث إنّها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ماهي فيه من سياق. والسّياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه "[3]. فالنص-حسبه- هو مخاض نصوص سابقة ومعاصرة، اتحدّت وامتزجت وأُعيدت صياغتها لتشكيل نص جديد. وما يستدعي مخزونا ثقافيا عميقا للمتلقي يتسعّ لأبعاد التأويل وملكة تعددّ القراءات للنّص الواحد، لفهم مكنوناته الرمزية وتقاطعاته وتشكلاته ضمن النصوص المتناص معها.

أمّا(محمد مفتاح) فقد رصد جملة من المقومات والمفاهيم لمصطلح التناص حاول من خلالها جمع الاستنتاجات والتعاريف السابقة حوله، بقوله: " لقد حددّه باحثون كثيرون مثل(كريستيفا، لورانت، وريفاتير..) على أن أي واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفا جامعا مانعا، ولذلك فإننا سنلتجئ إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أوتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها،

ومعنى هذا أنّ التناص هو تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة" [4].

(1) رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص:21.

(2) جوليا كريستيفا:علم النص، ص:21.

(3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص:328.

(4) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص:121-120.

وأمّا(رولان بارت)، وضمن سياق إبعاد النص عن مبدعه(موت المؤلف)، فيؤكد" أنّ النص لا ينشأ عن رصف كلمات تُولّدُ معنى وحيدا؛ وإنّما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، وهو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة بمستوّيات مختلفة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض" [1]، فتميّز النص يعتمد على تعددّ دلالاته ومعانيه لأنّه جملة الاقتباسات المتداخلة والمتفاعلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء النابعة من اللغات الثقافية.

وبعزل المؤلف عن نصّه وإعلان موته، يكون(رولان بارت) قد أذِن بميلاد القارئ، حيث يصبح القارئ منتجا للنص، بعدما كان متفرجا عليه، أو مستهلكاً له، وهذا النص يحتاج إلى قارئ يجيد قراءة أفكار المؤلف، ويفهم ما يعنيه، لأن حاسته الإبداعية " تميل إلى الاستمتاع بتأويل التناص في النص كلما كانت الصّلة بين النصين أخفى وأبعد وأعمق، حيث يمنح القارئ وقفة تأملية بين دلالتين مختلفتين تتحدان معاً في نص واحد جديد مثيرة دلالات تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد"[2]، فهي عملية تحرير النص من سلطة المؤلف وربطه بسلطة القارئ، وهو ما سمّاه بتناص القارئ .

ويؤكد(جيرار جينيت) على أن التناص نمط من أنماط المتعاليات النصية الخمسة التي حدّدها في كتابه(أطراس)، و" أنّه علاقة حضور مشترك بين نصّين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في الأغلب الحضور الفعلي لنصّ في آخر" [3].

(1) رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر:عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص:85.

(2) محمود جابر عباس: إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، علامات في النقد، ج46، مج12، نادي جدة الأدبي، 1999، ص:267.

(3) حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص:120.

أمّا (أحمد الزعبي) فيرى أنّ التناص هو" أن يتضمن نصٌّ أدبيٌ ما نصوصاً أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي لِتُشكلّ نصّاً جديدا واحدا متكاملاً " [1].

ويعرفه (خليل الموسى)، بقول:" إنّ التناص تشكيل نصّ جديد من نصوص غائبة أو معاصرة تشكيلاً وظيفياً، فيغدو النص المتناص خلاصةً لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها" [2].

ولئن جاد كثير من النقاد في تحديد مفهوم دقيق للتناص، فمن الواجب الاعتراف بصعوبة إيجاد تعريف جامع وشامل نستأنس به دون غيره، لأنّه " اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر. والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنّما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر"[3].

بعد هذه اللمحة الموجزة حول مفهموم مصطلح التناص عند بعض النقاد، وجبّ عليّ أن أتتبع المسار التاريخي والنقدي لهذا المصطلح لكونه أداة إجرائية تنازعتها عدّة مدارس نقدية ومناهج، وكيف أسسّ وأصّل له النقاد المعاصرون، محاولا الكشّف عن الأصول والمرجعيات الأولى لنشأة فكرة التناص، ودراسة الآليّات والإجراءات العملية في الممارسة النقدية الغربية، وكذا بالتحليل في التأليفات العربية التراثية القديمة والمعاصرة.

(1) أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والإشهار، الأردن، ط2، 2000، ص:11.

(2) خليل الموسى: التناص والاجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجلد26، ع305، 1996، ص:81.

(3) عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص:325.

3- التناص في النقد الغربي:

-الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص(Intertextualité):

قامت الحداثة الشعرية على أبعاد معرفية وثقافية واسعة تشبّعت بها، وحوّت الآداب والفنون والعلوم، ما جعل النص مفعماً ومتميزًا بحمولة فكرية ومعرفية مكثفة، سمحت له باستيعاب جملة من النصوص السابقة في إطار حركيّة الإبداع والإنتاج الشعري، وضمن الخاصية التفاعلية للغة. " فالنص كما يقول(ليتش) ليس ذاتا مستقلة أو مادة موّحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمعه، جميعها تسحب إليها كماً من الآثار والمقتطفات من التاريخ... وكلّ نص متداخل يلتقي فيه الزمن بكلّ أبعاده " [1].

ويذهب (صلاح فضل) إلى تأكيد ذلك بقوله: "علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدّمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة لأنّها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية"[2]، وهو ما يحدّ من منحه إيحاءات متعددة المضامين والرؤى.

ولعلّ أولى الإشارات التي لمّحت إلى ظهور مصطلح التناص، واعتُبرت الإرهاص الأوّل، كانت عند الشكلانيين الروس، بداية من **(شكلوفسكي)** الذي فتق الفكرة، يقول:" إنّ العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات، وليس النص المعارض وحده الذي يُبدع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معين، بل إنّ كلّ عمل فنيّ يُبدع على هذا النحو" [3].

---

(1) المرجع السابق، ص:15.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:211.

(3) تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص:41.

فالعمل الأدبي يشترك مع غيره من النصوص من خلال دخوله معهم في علاقات سياقية أدبية، لأنّه ينطلق منها ليُكوّن ذاته. فعلى مبدع النص الأدبي أن يلمّ بقدرٍ وافٍ من المعارف النفسية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية، وعلى القارئ كذلك التّزود بروافد من المعارف حتى يصلّ إلى عمق النص أثناء تحليله ليفكّ رموزه ودلالته ومرجعياته المختلفة، فالمتلقي لم يعدّ مُرسَلا إليه فحسب بل أصبح فاعلا رئيسا يؤثر في النص بما يمتلك من حسّ جمالي ومرجعية ثقافية تسمح له بأن ينطلق من القراءة إلى التأويل.

ويعدّ (ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine) أوّل من بلور نظرية التناص ـ دون الإشارة إلى المصطلح ـ حيث طرحه بمفهوم (الحوارية dialogisme)، أين تعتبر جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر، علاقات تناص، يقول:" يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلاليّة بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي" [1]، فالعلاقات القائمة بين النصوص أساسها الحوار بين المرسل والمتلقي والتفاعل اللفظي.

كما تعتبر أعمال(دوسوسير)الباحث اللساني حول اللفظ، والتي سمّاها (بالتصحيفية)[*] مدخلاً لبلورة المصطلح، اشتغلت عليها الناقدة (جوليا كريستيفا)، وتعني: "امتصاص نصوص(معاني) متعددة داخل النص الشعري مُشَّكِلةً فضاءً نصياً متداخلاً "[2].

تجدر الإشارة إلى أن الإرهاصات الأولى لرصد ملامح تشكّل مصطلح التناص كانت باعثا للعديد من الأسماء البارزة التي أغنّت المجال النقدي بأبحاثهم ونظريّاتهم، وطوّرت مصطلح التناص من مجرد ظاهرة أدبية إلى تقنية تمتلك أدوات الكشف عن العلاقات

(1) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص:122.

(*) التصحيفية paragrammatisme: مصطلح استعمله سوسير، ويعني امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية. ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، ص:78.

(2) جوليا كريستيفا: علم النص، ص:78.

السياقية النصية والآليات المتاحة في ذلك. وهو ما يقودنا إلى الوقوف بتأني لمحاولة تتبع تطور المصلح عند الدارسين المؤسسين للنقد الغربي المعاصر ومظاهره المميزة وتطوراته المتعددّة بشيء من التفصيل، ذلك أنّ المفهوم الواحد لا ينفصل عن غيره من المفاهيم في الجهاز النقدي، وارتأينا الحديث عن كيفية تأسيسه وعلاقته بالحوارية والإنتاجية والعبورية عند كلّ من (ميخائيل باختين) و(جوليا كريستيفا) و(رولان بارت) و(جيرار جينيت)، وربط هذا المصطلح بأصول التراث العربي البلاغي والنقدي والآراء التي تناولت السرقات الأدبية باعتبارها جذورا للتناص، والنظر في الإسهامات والممارسات النقدية العربية المعاصرة.

أ- ميخائيل باختين (الحوارية Dialogisme):

يجمع الدارسون على أنّ الناقد(ميخائيل باختين) انطلق في كتابه(الماركسية وفلسفة اللغة)عام 1929م من فكرة تجلي الحوارية في النص الأدبي، وركزّ على فن الرواية بداية، فالخطاب الروائي في نظره " يتكون أساسا من خطابات أخرى سابقة عليه، يتقاطع معها بصورة ظاهرة وخفية، فلا وجود لخطاب خال من آخر، بل هو أسير، مخترق بالأفكار والروايات والتقديرات والتحديات الصادرة عن الآخرين، وهو في توجهه نحو موضوعه يشتبك مع البيئة المُكوَّنة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات "[1]. فكل خطاب يتشكّل من خطاب سابق ويتقاطع معه بكيفيات مختلفة، يغلب عليه الطابع الإيديولوجي والتحول الاجتماعي، وذلك بإرجاع النصوص إلى أصولها وإلى التّراكمات التي ساهمت في إبداعها. ويؤكد فكرة الحوارية بعد دراسته لأثار(دوستوفسكي) الروائية، يقول: " إنّ الحوارية تتخلل كل الحديث البشري، وجميع العلاقات الإنسانية، ومختلف مظاهر الحياة الاجتماعية، وكلّ ما يمكن أن يكون له معنى أو فكرة "[2] .

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1،1987، ص:52.

(2) ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص:57.

كما أنّه يركز على اللفظ كخاصيّة للعلاقات الحوارية الدّلالية، فالألفاظ هي التي تنظم بنية الخطاب باعتباره أساس اللغة، يقول:" فكلّ ملفوظ حيّ ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية، وداخل بنيّة اجتماعية محددّتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحواريّة الحيّة المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي، الإيديولوجي القائم حول ذات اللفظ[1]"، مع إمكانية تقاطع عدة ملفوظات، " وجود علاقة ما بين ملفوظين...وهذا لا يمنع أن تكون العلاقة قائمة بين عدّة ملفوظات"[2]، حيث ينتقل اللفظ من الشرح القاموسي إلى دلالات تواصليّة تحكمها الإيديولوجيا القائمة بين المؤلف والمتلقي.

ويرى(باختين) أنّ الخطاب لا يحمل معنىً محددّا ضمن العمل الأدبي إلّا إذا تضمن ملفوظات وأصواتا أخرى من نصوص أخرى، " فالعمل الأدبي بحاجة إلى إقامة علاقة مع النصوص التي تدخل معها في عملية حوار "[3]. مشيرا إلى أن التلفظ يدخل في علاقات حوارية مع التلفظات التي أُنتِجت سابقا ولها رابط بعالم القيّم التي لا تعرفه اللغة " فكلّ ملفوظ حسب (باختين)لا يعتبر مجرد فعل للإبداع الفردي"[4]، وعليه فاللفظ نتاج سياق اجتماعي ونتاج شبكة ملفوظات شكّلته ضمن أنساق حوارية متداخلة.

فالحوار–حسب باحتين–أهم أشكال التفاعل اللفظي، فالمتكلم إنّما يتحدث ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة سلفا، والنص هو نتيجة نص سبقه، " ولكي يكون النص خطابا لا بدّ أن يصطدم فيه صوتان، بل إنّ الكلمة ذاتها قد تكون خطابا إذا اصطدم فيها صوتان اصطداما حواريّا"[5].

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص:52.

(2) حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات، مج10، ج40، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص:67.

(3) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري) ، ص:125.

(4) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص:48.

(5) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص:31.

كما أشار(باختين) إلى(تعددية الأصواتPolyphone) في الرواية، فليس الكاتب وحده من يسيطر في النص الروائي بلغة وصوت واحد، بل تشترك معه لغات وأصوات متعددة تحمل نوايا وأفكار مختلفة، وهو ما ذكره في روايات(دوستوفسكي)، يقول:" إنّ كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة، كل ذلك يعتبر بحق الخاصيّة الأساسية لروايات دوستوفسكي" [1].

وفي السياق نفسه تؤكد(جوليا كريستيفا) ذلك بقولها:"النص المتعددّ الأصوات، ليس له إيديولوجيّة خاصة، فهو جهاز تُعرض فيه الإيديولوجيات وتستنفد طاقتها في تصادمها" [2]. وتنبهت لهذا بعد قراءتها لمنجزات (ميخائيل باختين) التي لعبت دورا حاسما في تطوّر النظرية الأدبية واللسانية.

على أن (ميخائيل باختين) حصر في بادئ الأمر الحوارية (التناص) في الرواية دون الشعر،لأن الشعر له لغته التي هي لغة الشاعر الخاصة والوحيدة، ولأن الخطاب الشعري في نظره " يكفي ذاتَه بذاتِهِ ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده" [3]، وأنّ العبارة الشعرية هي تعبير ينشأ لغاية الشاعر ومقصده، " بل إنّ (باختين) يعتبر أن العبارة الشعرية حدثٌ وأنّها فعل الشاعر" [4]. بينما المبدأ الحواري ينسجم مع الرواية لأنها تعتمد على التطور والتأويل واستقبال الأصوات، والكاتب فيها غير مطابق لنفسه. إلاّ أنّه سرعان ما تراجع عن رأيه بفعل تطوّره التحليلي، وبعد دراسته لأعمال(تولستوي Tolstoy) في الرواية المونولوجية التي تتميز عن الرواية الحوارية، وأنّ الشعر يتوفر على علاقات مع نصوص أخرى، يقول باختين:" أليس كلّ كاتب حتّى(الشاعر الغنائي) مُؤلِّفا مسرحيًّا، من حيث إنّه يُوزِعُ الخطابات على أصوات غريبة، من جملتها صورة المؤلف؟، بل ربما كان كلّ خطاب أحادي الصوت

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ص:10.

(2) Kristeva Julia: présentation de la poétique de Dostoïevski, éd. Seuil, Paris, 1970, P: 18.

(3) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص:31.

(4) أسيمة درويش: مسار التحولات(قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص:53.

ساذجا وغير ملائم للخلق الأصيل، الصّوت الخلاّق بأصالة لا يقدر أبدا أن يكون في الخطاب إلّا صوتا ثانيًا" [1].

نخلص ممّا تقدم أنّ نظرية (باختين) متمثلة في الحوارية والرواية متعددّة الأصوات تُعدَّان الجذور الأولى لنشأة مصطلح التناص، وأنّ أفكاره كانت حاسمة في ميلاد نظرة جديدة نحو النص بما يمتلكه من خاصيتي التلاقح والتوليد.

ب-جوليا كريستيفا (الإنتاجية Productivité):

يعود الفضل في اكتشاف واستعمال مصطلح التناص للناقدة البلغارية (جوليا كريستيفا) صاحبة التنظيم المنهجي له، حيث أدرجته في أعمالها عبر تقديمها لكتاب (باختين) بعنوان(شعرية دوستوفسكي)، وكتابيها (نص الرواية، وسيميوتيك) عامي 1966و1967، وبحوثها الصادرة بمجلتي(تيل كيل) و(كريتيك)، وتعتبر أعمال وأفكار ودراسات(باختين) خاصة الحوارية، الإضاءة التي انطلقت منها في تشكيل المصطلح. " فالتناص حوار بين النص وكاتبه وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنّه حوار بين النص ومتلقيه وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة"[2] .

ولم تتوقف (كريستيفا) عند مفهوم الحوارية في النص الأدبي، فبعد دراسات مستفيضة في العلاقات النقدية النصية، تبينت أن النص الشعري هو نتاج نصوص سابقة، " إنّ كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[3]. فهي تحيل إلى بنية تناصيّة يرتبط النص الراهن فيها بنصوص سابقة عليه ضمن سياق ثقافي واجتماعي وتاريخي، يسلك فيها التناص منحى الاجترار والامتصاص لإعادة بنائها من جديد.

(1) المرجع السابق، ص:57.

(2) محمد عزام: النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، ص:38

(3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص:15.

ويتشكل التناص حسب(كريستيفا) ضمن سياق الإنتاجيّة النصيّة، وفي نظرتها للنّص وربطه بالتناص من زاوية التعدد اللساني " فالنص إذن إنتاجيّة، وهو مايعني: ـ أنّ علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية.ـ إنّه ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[1]. وبذلك ينفتح النص إلى فضاءات خارج نصيّة، تُخالِفُ زعمَ البنيويين انغلاق النص على نفسه، وتفتح المجال لتداخل شبكة من العلاقات النصية في ذهن المبدع والقارئ. وهو ما أشارت إليه قائلة:"عندما تتقاطع أقوال معينة مع أقوال أو ملفوظات أخرى سابقة أو لاحقة في فضاء نصّي معين، اسم (ايديولوجيم)"[2]. فالايديولوجيم يعني " تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا، على مختلف مستويات بناء كلّ نص، التي تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[3]، فلا يوجد خطاب دون خطابات أخرى تسكن داخله، ولا وجود لملفوظات دون أفق تناصّي، " إذ تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي من خلال ملفوظات دالة عليها، سواء كانت مصادر هذه النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس أخرى" [4]. لتخلص إلى أن " كلّ نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، وأن النص عمليه كثيفة من التذكر"[5].

وفي سياق تقاطع النصوص وتداخلها تبرز الإنتاجية النصية، وهو ماعبّرت عنه على أنّ الدلالة الشعرية تحيل إلى معان أخرى، وتستوعب أبعادا جديدة في فضاء متداخل نصيّا، تقول: "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، ص:21.

(2) المرجع نفسه ، ص:21.

(3) المرجع نفسه، ص:22.

(4) محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الثقافي، جدة، السعودية، مج 14، ع54، 2004، ص:391.

(5) Julia Kristeva: Sémiotique, pour une Sémanalyse, Seuil, 1969, P:332.

عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري" [1]. وهو ما حددّته خلال تطبيقاتها على مقاطع شعرية للشاعر(لوتريامون)، لتستنتج ثلاثة أنماط من التقاطعات أو التصحيفات من النصوص وهي: " -**النفي الكلي** : وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوباً.

-**النفي المتوازي:** وفيه يظل المعنى المنطقي هو نفسه، ولكن هذا لا يمنع من إضافة معنى جديد للنص المرجعي الأول.

- **النفي الجزئي:** وفيه يكون جزء واحد فقط من المعنى المرجعي منفياً."[2]

فهذه الإجراءات والأنماط تتجلى في القدرة على قراءة النص الأدبي، واستكشاف التقاطعات والترابطات الواقعة مع النصوص الأخرى، عن طريق الامتصاص أو التحويل أو إعادة بناء جديدة تستند إلى جمالية معينة وفق آليات فنية منتجة تتباين من شاعر إلى آخر، ومن نص إلى نص آخر.

إنّ الممارسات النقدية التي أقامتها الباحثة حول مصطلح التناص، جعلت منها قطبا من أقطاب المدرسة السيميائية خاصة في علم النص، أثارت شغف العديد من جاءوا بعدها، بالبحث قراءةً وتعديلاً وإضافةً، لتتضح معالمه ويتسع أفقه، رغم الاختلاف حول مفهومه لدى كثير النقاد والدارسين وازدحام المصطلحات التي طبعت مسيرة تطوّر المصطلح.

ج- رولان بارت (لذة النصLe plaisir du texte):

وعلى نهج (كريستيفا) سار(بارت) في توضيح الرؤية حول مصطلح التناص، مبرزا أبحاثه حول نظرية النص وقدرته على إقامة علاقات مع نصوص أخرى، مركزا على ثالوث القارئ والنص والكاتب، في بحثه بعنوان (من العمل إلى النص) يقول:" النص مصنوع من كتابات مُضاعَفة، وهو نتيجة لثقافات متعدّدة تدخل كلّها بعضها مع بعض في حوار،

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، ص:78.

(2) المرجع نفسه، ص:79.

ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التّعددية، وهذا المكان ليس الكاتب، إنّه القارئ، حيث إنّ وحدة النص ليست في أصله ولكنّها في القصد الذي يتجه إليه"[1]. فالنص يمتلك طاقة توزيع اللغة والتفاعل مع نصوص أخرى يستدعيها ويمنحها صيغا جديدة ضمن فضائه وسياقاته الإشارية، تفكيكا وإعادة تركيب ليتوصّلَ بدلالة الإشارات إلى ما توحيه شفراتُ النصوص الجديدة.

كما أنّ النص " ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي، لكنّه فضاء لأبعاد متعددّة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون منها واحدا أصليّا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[2].

فإذا كانت الرؤية حيال النص تتلخص في كونه سلسلة غير منتهية من الاقتباسات والاستشهادات من منابع ثقافية متعددّة ومتباينة، فإنّ النص يُمكن أن يُقرأ بعيدا عن مصدره (المؤلف)، حيث أشار إلى ذلك في مقالة بعنوان(موت المؤلف La mort de l'auteur) أعطى فيها للنص استقلاليته، وأشرك فيها القارئ كمفسّرٍ للنصوص ومنتج لها، وأسقط سلطة الكاتب المطلقة على النص وتفرّد الإبداع عنه، لأنّه ليس أكثر من ناسخ يعتمد على مخزون معجمي موروث وجاهز، يبني نصّه من نصوص غائبة متعددّة الأصوات والإشارات والثقافات، ويتحرك ضمن فضاء ثقافي مشاع، وخاصة أنّ اللغة هي التي تتكلم داخل النص، وليس المؤلف. فالنص حسب(بارت) يمكن قراءته " دون أية ضمانات أو إرشادات الأدب؛ لأنّ مفهوم التناص يقضي على مفهوم الأبوّة، وهذا لا يعني أنّه لا يحق للمؤلف العودة إلى النص والتعليق عليه، ولكن يفعل ذلك بكونه ضيفاً كالآخرين"[3]، مبرزا دور المتلقي في عملية التناص خلال تعامله مع النص عن طريق ما يملكه من حسّ تأويلي عميق قادر

(1) رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص:83.

(2) مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000، ص:130.

(3) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1970، ص:32.

على فضّ دلالات النصوص وإعطائها أبعادا تفسيرية جماليّة وبما يملكه من المعرفة للنصوص العامرة بالثقافة، التي تفرض حضورها في إنهاض عمليّة التناص من خلال إدراك الدلالات المتحدّة في نص واحد، " ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة" [1].

وهو ما يؤكده إلى أن أصول النص المتناص غير محددّة، كما أنّها عصيّة على الفهم والإرجاع، والتسمية، لأنّ قانون التناص غير نهائي فهو يحيل على معان متعددّة ومتشبعة والتي لا تشير صراحة إلى المصدر الأساس بل تثير الشكوك في تعددّ مصادر التناص وأصوله ومواده الأوليّة .

ولتعميق فكرته وتوضيحها، ربط بين النص والتناص، فإذا كان النص يردّ صدى الكتابات السابقة، فالتناص هو من يمنح لنظرية النص سياقها الاجتماعي المنبثق منه، وهو ما يجعل النص في وضع المنتج، وذلك حين يقول:" التناصية قدر كل نصّ، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع والتأثير، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، والكلام كلّه سالفه وحاضره يصبّ في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طرق متشعبة تمنح النص وضع الإنتاجية ، وليس إعادة الإنتاج"[2].

إنّ إسهامات (بارت) ومقارباته حول مصطلح التناص قد أدّت بشكل أو بأخر إلى غموضه وإلى صعوبة تطبيقه في المجال النقدي، سيّما أفكاره حول إنتاجية القارئ للنص، فليس كلّ نصّ يحتوي على تناص حتى يُرغم القارئ على استحضار حمولة لنصوص من ذاكرته، ولا كلّ شاعر يكتب مُتناصاً مع شعراء آخرين، فالإبداع ليس محددّا بحفظ الأبيات الشعرية الكثيرة السابقة، ثم إنّ التناص لا يقتصر على مناصة الأعمال الشعرية السابقة، بل

(1) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص:86.

(2) رولان بارت: نظرية النص، ص:43.

هو مفتوح على كلّ آفاق المعرفة والتي يندر أن نجد قارئاً مُلمّاً بكل مفاصلها، لهذا فدور القارئ لا يلغي أدوار الآخرين المشاركين في صياغة النص الأدبي.

د- جيرار جينيت (المتعاليات النصية Transtexualité):

أمّا الناقد الفرنسي(جيرار جينيت) فقد قام برصد مجمل العلاقات النصية التي يمكن أن تنشأ نتيجة تعالق وتزاوج النصوص فيما بينها، حيث منح أبعادا جديدة لمصطلح التناص ساهمت في تشكّله وتعريفه، اعتمادا على تصور جديد للشعرية* والجنس الأدبي، بتقديمه تصورا أعمّ وأشمل سمّاه(المتعاليات النصية Transcendante Textuelle)، خلافا لمفاهيمه السابقة حول مصطلح التناص والتي طرحها في كتابه(مدخل إلى جامع النص) عام1979، حول أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة، فقد عرّفهُ بقوله:"مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدى، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، وصيّغ التعبير، والأجناس الأدبية"[1].

وفي كتابه(أطراسPalimpsestes) عام1982، يقترح(جينيت) مفهوما جديدا محددا، وشاملا للمجال المفاهيمي الذي يمكن أن تظهر فيه بوضوح الصورة المُميِّزة للتناص، وهو مفهوم ماوراء النصية التي يجعل منها موضوع الشعرية ويحددّها متعالية نصيّة تبرز كلّ ما يجعل نصّاً ما في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، فيطلق مصطلح (التعالي النصي) أو (التعددية النصيّة) بديلا عن التناص.

يتحول التناص حسب(جينيت) ويغدو نمطاً من أنماط التعالي النصي، والتي تردّ في خمسة أشكال، رتبها وفق نظام تصاعدي قائم على التجريد والشمولية والإجمال، وهي: التناص (Intertextualité)، المناص(Paratextualité)، الميتانص(Métatextualité)، التعلق النصي (L'hypertextualité)، معمارية النص (L'archi textualité).

(*) الشعرية (Poétique) : مصطلح وضعه جاكبسون، وتعني: كل ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً.
ينظر: جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد ولي مبارك، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:24.

(1) جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، دت، ص:5.

"Intertextualité, Para textualité, Méta textualité, L'Hypertextualité, L'archi textualité."[1]

مع الإشارة قبل التعرض لهذه الأنماط من التعالي النصي، ما لمسناه من تداخل مصطلحي في المفاهيم طبع هذه الأنماط.

النمط الأول: التناص(Intertextualité): ويتجلى في المعنى الذي أوردته(جوليا كريستيفا) تحت اسم(التناص)، ثم أعاد(جينيت) صياغته بأنه " علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص، بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنصّ في نصّ آخر"[2]. وتظهر هذه العلاقة بحضور حقيقي لنص داخل آخر، بشكل أوضح وجلّي وحرفية، عن طريق الاقتباس بإجراءاته(بين مزدوجتين، بحضور مرجعي دقيق أو غيابه)، أو بشكل أقلّ وضوح عن طريق السرقة الأدبية، أو عن طريق الالماع والتلميح. وهو ما بيّنهُ في قوله:" إنّ أكثر أشكال هذه العلاقات وضوحاً وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع جديد، وإنّ أقلّ أشكالها وضوحاً وشرعية السرقة، فهي اقتراض غير معلن، ولكنه حرفي، وإنّ أقلّ أشكالها وضوحاً وحرفية هو الإلماع، وهو أن يقتضي الفهم العميق لِمُؤدى ما ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه" [3] .

وما يلاحظ هنا، هو تقليص (جنيت) للحيز الذي كان يتسع إليه مفهوم التناص عند (كريستيفا)، عندما عدّ الاستشهاد بين مزدوجتين هو النموذج الأمثل له، معدِلا مفهومه الذي ظلّ ينمو في ضوء المقاربات الأدبية التي نشأت حوله.

---

(1) Gérard Genette : palimpsestes, la littérature au second degré, éd:Seuil, p: 7-8

(2) جيرار جينيت: أطراس، الأدب على الأدب: في كتاب آفاق التناصية، تر: محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1988، ص:132.

(3) محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص: 125-126.

النمط الثاني: المناص(Para texte): وهو العلاقة الأقل ظهورا والأكثر بُعدا التي تجمع العمل الأدبي بكلّ ما يحيط به، ويشمل العنوان، والعناوين الفرعية والداخلية، والمدخل والمقدمة، والملحقات، والتمهيد، والتوطئة، والملاحظات الهامشيّة، وتذييل الصفحة، والحواشي السفلية، والملخصات، والرسوم التوضيحية.

فهذه الوسائط أو العتبات تساعد القارئ على فهم كينونة النص، إذ " توفر للنص وسطاً متنوعاً، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر القرّاء نزوعاً للصفاء وأقلّهم اهتماما بالمعرفة الخارجية أن يتصرّف به على الدوام بالسهولة التي يريدها، ولا يمكن أن يزعم ذلك"[1].

النمط الثالث: الميتانص(Méta textualité): وتُسمى الماورائية النصية، تتسمّ بالتفسير والتعليق، "وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة(يستدعيه)، بل دون أن يسميه، إنّها العلاقة النقدية"[2].

والمقصود هو "ما يقوله قارئ ما عن نصّ ما فيكون بمثابة الكلام على الكلام أو النّقد على الإبداع وهذا النقد لا يكون متزامناً مع النص بل يأتي في مرحلة لاحقة لصدوره ممّا يجعله في نقطة التلاقي " [3].

النمط الرابع: معمارية النص(l'architextualité): وتُسمى كذلك(الجامعية النصية)، وهي العلاقة التي تربط النص بمختلف أشكال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وهي جملة الإشارات التي يعكسها النص على غلافه ليحددّ للقارئ أفق التوّقع والانتظار، يقول (جينيت): "هو علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليها

(1) محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية ، ص:127.

(2) المرجع نفسه، ص:127.

(3) محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي (مقارنة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، مطبعة التفسير الفني ، تونس، دط، 2000، ص: 54 .

النص، وفي هذا الإطار تدخل جميع الأجناس الأدبية"[1]. فهو أكثر الأنماط تجريدا وضمنية، يحيل إلى علاقات خرساء يسوقها الكاتب ليدلّ على جنس النص في الرواية أو في الشعر أو في النقد.

وفي هذا الصدد نتساءل ماهي حدود تحديد نوع الجنس الأدبي بالنسبة للقارئ أو الناقد، وهل هذه الإشارات دائما صائبة، فورود مفردة قصة أو قصيدة على الغلاف ليس بريئا بل يتطلب تفسيرا وقراءة ولا سيّما في ظلّ ذوبان الأجناس وتداخلها، فالقصة روحها الشعر، والشعر نسقه القصة.

النمط الخامس: التعلق النصي(L'hypertextualité): أو ما يُسمى بالإتساعية النصية، ولقد اعتبر(جينيت) هذا النمط من المتعاليات النصية الأهمّ حسب رأيه، لأنّه جوهر عملية التناص، وهو كلّ علاقة تتمّ بين نصّ لاحق ونصّ سابق عن طريق التحويل بشكل بسيط ومباشر، أو عن طريق المحاكاة، ويميز(جينيت) بين التحويل والمحاكاة، فالتحويل نوع من التحريف عن طريق تغيير بعض أجزاء الكلمة أو الجملة لإنتاج معنى جديد، أما المحاكاة فهي تحويل معقد، فهي قائمة على الاستيحاء، أي استيحاء الأسلوب لبناء جملة جديدة لا علاقة لها لفظياً بالجملة الأولى، ويقصد به " كلّ علاقة تُوّحِد نصاً B (أسميه النص المتّسع) بنصّ سابقA(أسميه النص المنحسر)، والنص المتّسع ينشب أظافره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح"[2].

وبرغم اعتبار الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية رصد لعلاقات التداخل والتفاعل، التي تقع على مستوى النصوص،" فإنّها تختلف بالنظر إلى ماهية كل نوع وطبيعته النصية، وهذا ما يجعل من التعلق النصي نوعا ذا طبيعة كلية تسمح له باستيعاب باقي الأنواع

(1) جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص:91.

(2) محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص:130.

الأخرى ذات الطبيعة الجزئية مثل المناص والتناص والميتانص، وذلك على شكل بنيات نصيّة مأخوذة من النص المتعلق به"[1].

هـ- ميخائيل ريفاتير:(التناص والقراءة Intertextualité et Lecture):

أقام الناقد الأمريكي(ميخائيل ريفاتير) الندوة العالمية حول التناص سنة 1979، وشهدت أبحاثا مستفيضة في النقد الغربي المعاصر بجانبيها النظري والتطبيقي أسسّت لجملة من المفاهيم، ووضعت له إطاراً نظرياً، ومنحت له قيمة عملية دقيقة مرتبطة بالأسلوبية والسيميائية حتى أصبح إجراءً تطبيقيا.

اعتبر(ريفاتير) التناص مرتبة من مراتب التأويلية، وجوهر الشعرية في النص الأدبي، يحدث بفعل القراءة لإدراك نسق العلاقات بين النصوص التي لا يتمّ وفق طريقة عمودية، وإنّما وفق طريقة أفقية، أي علاقة كلمات النص مع بعضها البعض وعلاقتها مع النصوص الأخرى، وبها يحقق التناص اندماجه ضمن عناصر الشعرية التي يضطلع بها القارئ من خلال إدراكه لتلك الأنساق، إذ يرى " إنّ الكلمة أو العبارة لا يمكن أن تكون شعرية إلّا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا، وإذا كانت عبارة فهي تحيلنا إلى النمط الذي يتّسم بها تركيبها في تلك الأسرة "[2]، فالنص يشكل حضوره في عالم مليء بالنصوص يسعى إلى الحلول محلّها، أو إزاحتها من مكانها، وعليه النص نتاج علاقة جدلية بين النص الحال، والنص المُزاح.

ويردُ (ريفاتير) استكشاف التناص إلى القارئ المتفاعل مع النص، الذي ينتقل من إنتاج المعنى إلى إنتاج الدلالة، والذي يستطيع أن يتابع خيوط تناصات المؤلف ليصل إلى مصادر ثقافته، ومن ثم فك العلاقة بين النصوص ومرجعياتها للوصول إلى مبلغ أدبية النص وشاعريته. وهو بذلك يطابق بين التناصية والأدبية، " فالتناصية هي الآلية الخاصة

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص اللروائي(النص والسياق)، ص:28.

(2) ميخائيل ريفاتير: دلائلية الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ط1، 1997، ص:39.

بالقراءة الأدبية، إنّها تنتج التمعن، في حين أن القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص لا تنتج إلّا المعنى"[1].

يركز (ريفاتير) على التفسير السيميائي للنّص القائم على إدراك القارئ لشبكة الوظائف التي تُشكّل العلاقة بين النص والمتناص، وأنّ النصوص والعلامات لا تشير إلى مفاهيم مجردة، وإنّما إلى نصوص وعلامات أخرى، بسبب البُنى السيميائية والعلاقات النحوية والأدوات البلاغية التي تربط كلماتها وعباراتها فيما بينها، وهي " جوانب النص التي تكون متناقضة على مستوى القراءة المرجعية لكنّها تُحلُّ عندما نعيد قراءة النص من حيث بُنى علامات النص الأساسية" [2].

وبعدما ساهمت جهود الكثير في إثرائه من خلال نتاجاتهم منهم(لوران جيني، مارك أنجينو، جاك دريدا، بول زمتور، ميشال أريفي، تزيفتان تودوروف، وفيليب سولر وغيرهم)، تبلور مفهوم التناص واتضحت أهدافه وغايته، ليصبح نظرية نقدية ومحورا لمعظم الدراسات النقدية الغربية، وفعلاً إجرائياً في تفكيك النص والتغلغل إلى كنهه " اخترق جلّ المجالات المعرفية، على نحو أصبحت معه قراءة النص ورصد أدبيته إنّما تتمّ من خلال نوعية العلاقة التناصية التي يقيمها مع غيره من النصوص الواقعة في مجاله الحواري"[3]، ولم يعدّ يُنظر للنص أنّه حدث فردي معزول، بل أصبح نتاجاً لقراءة التراث الحضاري، وللنصوص السالفة والمتزامنة وفق رؤى مختلفة.

4- ملامح التناص في النقد العربي:

وفدت نظرية التناص إلى الساحة النقدية العربية أواخر السبعينات من القرن العشرين، بعد تأثر النقاد العرب بالمنجز الغربي ضمن حركية الاحتكاك الثقافي وعملية النقل والترجمة.

(1) محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص:126-127.

(2) جراهام ألان: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص:159.

(3)عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2007، ص:9.

ومثّلت مفاهيم هذه النظرية مرجعية قصوى للنقاد العرب المعاصرين الذين تدارّسوا المصطلح بين الرؤية والإجراء على المستويين النظري والتطبيقي، وأضحى أحد أهم المفاهيم المركزية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، بعدما شكلّ انفتاح النص على نصوص أخرى ظاهرة فنية استرعت الاهتمام، فسعوا إلى توحيد مصطلحاته الوافدة من الغرب، وعبرّوا عن مواقفهم ورؤاهم اتجاهه بظهور صياغات عديدة، وترجمات متباينة، مثل(التناص والتناصية والتعالق النصي والتداخل النصي والنص الغائب والنص المهاجر).

فكان لزاما الإشارة إلى حدود التقاطع بين نظرية التناص والمفاهيم التقليدية التي يزخر بها التراث البلاغي والنقدي العربي ممثلّة في الاقتباس والسرقة والتضمين، ونظرة النقاد العرب المعاصرين لمصطلح التناص من خلال مقارباتهم المفاهيمية التي تتراوح بين التقاطع والتباين؛(فسعيد يقطين) ترجمها إلى التفاعل النصي في كتابه(انفتاح النص الروائي)، و(محمد مفتاح) سمّاها بالتناص في كتابه(تحليل الخطاب الشعري)، وكذا بالحوارية في كتابه (دينامية النص)، ممّا أدّى إلى تشعب قضاياه النقدية وآلياته الإجرائية تحت هذه المسميّات.

وبرغم الاختلاف الظاهر في المصطلح، فإن تلك المقاربات جميعها تتفق على مفهوم محددّ، هو حضور أو تواجد نصوص أخرى في نصّ جديد، ممّا بعث جهود نقاد الحداثة العرب على إبراز الجانب النظري للمصطلح، وتجلية مقوماته ومجالات تطبيقاته، وممارساته النصية في النقد العربي القديم، حيث ظلَّ يُناقش ضمن مباحث السرقات الأدبية والمعارضات والاقتباس، ثم كإجراء تطبيقي حديث تمّ إسقاطه على النصوص الأدبية المعاصرة.

أولا: التناص في النقد العربي القديم:

إنّ آلية تعالق النصوص وتداخلها في الخطاب الشعري دائمة الحضور في وعيّ النقاد العرب القدامى، من خلال طرحهم لعدة قضايا تتعلق ببناء النص وانتقال اللفظ والمعنى، من نص إلى آخر، وعلاقة القديم بالمحدث، لأنّ الشعر عند جلّهم صناعة لابد للشاعر أن

يحذق أدواتها، وقد أشار(ابن طباطبا) إلى ذلك " وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلّفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب"[1].

فالمصطلحات النقدية والبلاغية في التراث النقدي العربي هي مفاهيم موازية لنظرية التناص، دون الإشارة إلى مصطلحه، حيث،" التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي تجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم، والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدائب، لتأسيس نظرية أدبية حديثة "[2] .

ولعل النقد العربي القديم تنبه لظاهرة التناص، مبيّنا أن الشعر العربي القديم عبّر وأشار بما يوحي صراحة لمعنى من معاني التناص، وأدرك المقاربة اللفظية بين شعراء عصره. يقول امرؤ القيس:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المَحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حَذَامِ [3]

فهي إيحاء وإشارة إلى من بكى على الأطلال أولاً، فما فعله غير تكرار وإعادة لفعل شاعر آخر هو (ابن حذام)، والأخذ باللاحق على السابق، " وهذا ما أحسّ به شعراؤنا القدامى خاصة في مطالعهم الطللية أنهم يكررون موضوعات ومعاني بعينها، وأنّ معجمهم الفني يكاد يكون واحدا من الوقوف والبكاء وذكر الدّمن، وهذا إنّما يفتح أفقا واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصّي متشابك"[4]، وهو ما يحقق التفاعل النصي ويثري المجال الدلالي للموضوع الواحد. ويقول كعب بن زهير:

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، مصر، 1956، ص:3.

(2) صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة(ألف)،الجامعة الأمريكية، القاهرة، مصر،ع4 ،1984، ص: 9 .

(3) امرؤ القيس(الديوان): ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص:156.

(4) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص:182

مَـا أَرَانَـــا نَقُـولُ إِلاَّ مُعَــارَا أَو مُـعَـادًا مِنْ لَـفْظِـنَـا مَـكْـرُورَا[1]

فالشاعر يؤكد حقيقة تكرار معاني وألفاظ من سبقوهم عن طريق المحاكاة والاجترار والتحوير والتغيير، ممّا يؤهل النص لأن يكون جديدا ضمن تفاعل النصوص المُنتَجة مع النصوص السالفة، وهذا التفاعل هو مكمن العملية الإبداعية.

يقول عنترة بن شداد في معلقته:

هَـلْ غَـادَرَ الـشُّـعَـرَاءُ مِـنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَـرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّـمِ ؟ [2]

يبرز لنا الشاعر سلطة النص النموذج في بدايات القصائد العربية الجاهلية التي لا يُعترف بشاعريتها إن لم تكن تلك البداية خاضعة لتلك الطقوس والتقاليد، وأن النص الأول هو الذي تتناسل منه النصوص اللاحقة وتتشكلّ معنىً ولفظاً، وأن الشعراء لم يتركوا لمن بعدهم ممّا ورد شيئا إلّا وصاغوه سلفاً.

كما يروى قول (علي بن أبي طالب) رضي الله عنه:" لولا أن الكلام يعاد لنفد "[3]، تأكيدا لضرورة شعرية سار على نهجها الشعراء القدامى، فالشاعر لا يكون شاعرا مقتدرا، إلّا إذا حفظ لفحول الشعراء، فمن" قلّ حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعرا؛ إنّما ناظماً وساقطاً"[4].

إنّ الناقد العربي القديم أقرّ بتقليد اللاحق للسابق، وما الشاعر المجيد المبدع إلّا نتاج مخزون عامر بقيم التراث المتعددة التي صقلت ملكة إبداعه، فهو ينضح من معين اللغة المخزنة لفظاً ومعنىً، وكلّ عبارة أو صياغة يسوقها سبقه غيره إليها ضمن سياقات مختلفة.

(1) كعب بن زهير(الديوان): دار صادر، بيروت، لبنان، 1988، ص:26.

(2) عنترة بن شداد: ديوان عنترة ومعلقته: تح: خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1997، ص: 52.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص:217.

(4)نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، دار هومة للطباعة والنشروالتوزيع، الجزائر، ط1،1997 ، ص:118.

حيث يشير (الغذامي) أنّ التناص مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة " إنّ ظاهرة تداخل النصوص هي سمّة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[1].

وهكذا، يتبين لنا أن النقاد العرب لم يقعوا على مصطلح التناص تحديدا، وإنّما على إشارات تحيل إلى مفهومه دون مصطلحه، وتشير إليه، تتمثل في مصطلحات تستجيب لطبيعة أدبهم، كالاقتباس، والتضمين، والسرقات، والمعارضات، وهو ما نحاول تدارسه في الحقل البلاغي وفي ميدان النقد تمثيلا لا حصرا.

4-1- في الحقل البلاغي:

أ-**التضمين:** يعرفه ابن رشيق القيرواني بأنّه " قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[2]، أمّا الخطيب القزويني فيعرفه، بقوله:" أن يُضمن الشاعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء " [3].

يجري التضمين عند استعارة بيت شعري أو نصفه لفظاً ومعنىً على سبيل التمثيل، أو الاستشهاد، أو التشبيه، دون إنكاره على صاحبه، و" تتجلى فيه القصدية تجليّا مباشرا، واشترطوا فيه أن يكون المأخوذ مشهورا لدى القراء والسامعين كي لا يلتبس بالنص الحاضر، وإلّا كان من الضروري أن يفصح الشاعر في ثنايا شعره عن قائله الأصلي، أو وضع إشارة تنبه إليه" [4]. ومثال ذلك ما أورده (الحريري). يقول:

عَلَى أَنِّي سَـأُنْـشِـدُ عِنْدَ بَيْعِي أَضَاعُـونِـي وأَيَّ فَتًى أَضَـاعُـوا [5]

(1) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992، ص:119.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط5 ،1981، ص:91.

(3) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988، ص: 383-384.

(4) بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص:163.

(5) الحريري: مقامات الحريري، تعليق: عزّت زينهم، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2016، ص:241.

فقد ضمّن الشاعر شطر البيت "**أضاعوني وأيّ فتى أضاعوا**" من بيت (العرجي):

أَضَاعُـونِي وَأَيَّ فَتًى أَضَـاعُـوا لِـــيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَسَـــــدَادِ ثَغْرٍ [1]

كما نورد قول حازم القرطاجني في مدح الرسول (ص):

لِعَيْنَيْكَ قُلْ إنْ زُرْتَ أفْضَلَ مُرسَلِ قِفا نَبكِ مِنْ ذِكْرَى حبيبٍ ومَنزِلِ

وفِي طَيبَةَ فانْزِل ولا تَغْشُ مَنْزِلاً بِسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخُولِ فَحَومَلِ[2]

وضمنّه بيت الشاعر(امرئ القيس):

قِفا نبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ بسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخُول فَحَومَلِ[3]

يعدّ التضمين هنا ويبرز كمظهر من مظاهر تداخل النصوص وتفاعلها في حوار داخلي جليّ وواعٍ، وضمن إدماج نصّ سابق بنصّ لاحق، فالشاعر المُضمّن يضفي حركية من البناء والتشابك للنّص الأصلي بتحويل معانيه وتشربها لإنتاج دلالات ومعانٍ جديدة، وهو ما أشارت إليه (كريستيفا) أنّ النص يتشكل كفسيفساء من الاقتباسات والاستشهادات.

ب- الاقتباس:

يعرفُه الإمام فخر الدين الرازي، بقوله: "هو أن تدرج كلمة من القرآن، أو آية منه في الكلام تزييناً لنظامه وتفخيما لشأنه"[4]، ارتبط عند علماء البلاغة بالقرآن الكريم والحديث الشريف، ثم توسع مجاله ليكون في كلّ فنون القول كالشعر والحكم والأمثال والعلوم والتاريخ. وهو" يثل شكلاً تناصياً يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه، بهدف إضفاء لون

(1) العرجي(الديوان): تح: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص:246.

(2)حازم القرطاجني(الديوان): تح: عثمان الكعاك، دار الثقافة ، بيروت، دط، 1964، ص:89.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص:110.

(4) فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، 1985، ص:288.

من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم "[1]، ويرد الاقتباس على نوعين:

1- نوع لا يحتفظ فيه بالمعنى الأصلي للفظ المقتبس، كقول (ابن الرومي):

لَئِنْ أَخْطَأتُ فِي مَدْحِكَ مَـا أَخْـطَأتَ فِي مَنْعِي

لَقَدْ أَنــزَلْتُ حَـاجَاتِـي بِوادٍ غَيْـــــرِ ذِي زَرْعِ[2]

فابن الرومي يقتبس ويستحضر الآية الكريمة﴿ **رَبَّنا إِنّي أَسكَنتُ مِن ذُرِّيَّتي بِوادٍ غَيرِ ذي زَرعٍ عِندَ بَيتِكَ المُحَرَّمِ**﴾ [3]، ويحيل المعنى الأصلي الحقيقي إلى معنى آخر مجازي غير مقصود في الآية الكريمة، وهو الرجل الذي لا يُرجى نفعه ولا خير فيه، أما المعنى القرآني فهي أرض مكة المكرمة حيث لا ماء ولا زرع.

2- نوع يحتفظ فيه بالمعنى الأصلي للفظ المقتبس، ولا يخرج به إلى معنى آخر، كقول (أبي نواس): **صَحَّتْ عَلانِيتي لَه وَأَرَى دِينَ الضّميرِ لَهُ عَلَى حَرفِ**[4]

فالشاعر اقتبس من الآية الكريمة قوله تعالى:﴿ **وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ**﴾[5]، واتكأ على معناها الأصلي دون نقلها حرفيا بزيادة أو نقصان، أو تقديم وتأخير، أو إبدال الظاهر من المضمّر، لضرورات فنية وبلاغية. وبهذا " فالاقتباس بمفهومه العربي القديم يقابل، بشكل واضح، مصطلح (التّناص) في النقد المعاصر، لكنّ كلّ مصطلح يعبر عن واقع عصره، وطبيعة التطور الأدبي والنقدي، كما أنّ هذين المصطلحين يختلفان في الوظائف والغايات التي يُساق كلّ منهما لأجلها"[6].

---

(1) محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص: 44.

(2) ابن الرومي(الديوان): شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2، ط3، 2002، ص:394.

(3) سورة إبراهيم: الآية: 37.

أبو نواس(الديوان): برواية الصولي، تح: بهجت الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2012، ص:116.

(5) سورة الحج: الآية 11.

(6) أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجا)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2007، ص: 45.

إنّ المصطلحات العربية البلاغية الواردة توافق ما يسميه النقد المعاصر تناص التخالف وتناص التآلف، والتناص الاقتباسي، بالاعتماد على الإشارة والإحالة، وهي الرموز التي وظفها النقد القديم وأسسّ مفاهيمها، مع تباين في آليات الإجراء، وهو قول يؤكده الجرجاني في وساطته: " ومازال الشاعر يستعينُ بخاطر الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد الذي صدّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز ذلك قليلاً في الغموض، لم يكن فيه غيرُ اختلاف الألفاظ "[1].

فتوليد الأفكار والمعاني القديمة بأسلوب جديد هو نتاج نصوص سابقة حتى أصبحت جزءا منها ومُكوَّنا من مكوناتها، دون تكرارها بالصورة ذاتها، ذلك " أن المبدع يوظف النص الغائب توظيفاً خاصاً به، إذ يخرجه من معناه ويوظفه فيما يريد إبلاغه بطريقة فنية، وبذلك لا يكون مجرد تكرار للمعنى السابق" [2].

وهو ما دفع بالباحثين إلى اعتبار التضمين والاقتباس مصطلحين يقعان في صميم التناص بصورته الحديثة، يؤديان وظيفة تنسجم مع السياق الشعري. ويَعتبِرُ عز الدين إسماعيل التضمين من أهم عوامل التطور الفني للقصيدة العربية، " فالشاعر المعاصر الذي استقر في وعيه أنّه ثمرة الماضي التراثي كله، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها تآلف وتجاوب، قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته، وهو عندما يُضمّن كلام غيره بنصّه إنّما هو دلالة على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان، وعند امتداد هذه التضمينات تبزغ أصوات آخرين لا يتكلمون بلغته"[3].

كما أشار القرطاجني إلى آليات التناص، موضحا بقوله:" لاقتباس المعاني واستثارتها طريقان أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعرف للطباعة والنشر، تونس، ص: 174.

(2) مولود لقاح: التناص بين الغربيين والعرب ، مجلة ضفاف، وجدة ، المغرب، ع2، 2002، ص: 101.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1978، ص:311.

الخيال والفكر. فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني، والثاني هو ما استند فيه بحثُ الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل"[1].

4-2- في ميدان النقد:

أ-النقائض:

النقائض غرض شعري ممتد في أغوار تاريخ العرب، وقد برز وانتشر في العصر الأموي وهي " أن يتجه الشاعر بقصيدته إلى شاعر آخر، هاجيا أو مفتخرا، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بقصيدة هاجيا أو فاخرا، ملتزما الوزن العروضي والقافية والروي الذي اختاره الشاعر الأول، فيفسد على الأول معانيه، ويردها عليه، ويزيد عليها "[2]. وقد ارتبطت النقائض بالشكل الشعري (الوزن والقافية)، وبالمضمون (المعاني) التي تتكون من الهجاء أو الفخر، وكان الفرزدق وجرير والأخطل من أبرز شعراء النقائض فخراً وهجاءً.

وبالرغم من تباين المواقف عند النقاد العرب، فقد أبدى بعضهم تأكيدا لفكرة احتواء المنجز العربي القديم على مفردات مصطلح التناص وأشكاله، يقول محمد عزام: " فإذا كان التناص يعني التفاعل النصّي بين (النص الماثل) و(النصوص الغائبة) التي أسهمت في نسيجه، وإذا كانت النقائض تعني أن يلتزم الشاعر الثاني معاني الشاعر الأول، ووزن قصيدته العروضي وقافيتها ورويّها، فيردها عليه ويزيد فيها، فإن هذا يعني أن النقائض تقع في صلب التناص، لأن إسهام الشاعر الأول في قصيدة الشاعر الثاني هو أكبر من إسهام الشاعر الثاني فيها"[3].

يقول الأخطل يهجو جريرا، ويرمي أهله وقبيلته:

اِخْسَأْ إليكَ كُلَيبُ إنَّ مُجَاشِعاً وأبـــــا الفَوارسِ نَهْشلاً أَخَوانِ

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص:38-39.

(2) محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) ، ص: 61.

(3) المرجع نفسه، ص:91.

وَإِذَا قَذفتَ أَبَـاكَ فِي مِيزَانِـهِمْ رَجَحُوا، وَشَـالَ أَبُـوكَ فِي المِيزَانِ [1]

فقال جرير يُفضّل (بني شيبان) على قوم الأخطل:

يَـا ذَا العَبَاءَةِ إِنَّ بِشْرًا قَدْ قَضَى أَلَّا تَجُوزَ حُكومَةُ النَّشْـــوَانِ

فَدَعُوا الحُكومَةَ لَسْتُمُ من أَهْلِها إِنَّ الحُكومَةَ في "بَنِي شَيْبان"[2]

ومن ذلك أيضا قول جرير عندما ماتت زوجته "أم حزرة" يرثيها:

لَـوْلاَ الحَياءُ لَعَادَنِي اسْتِعْبَارُ وَلَزُرْتُ قَبْرَكِ، والحَبِيبُ يُـزارُ

كَانتْ مُكرَّمَةَ العَشِيرِ وَلَمْ يَكُن يَخْشَى غَوائلَ أمِّ حَزْرَةَ جـــارُ [3]

فيردّ الفرزدق ساخرا من جرير وزوجته:

كَـانَتْ مُنافِقَةَ الحَياةِ، وَمَوتُهَا خِزيٌ عَلانيةً عَلَيْـــكَ وَعَارُ

تَبْكِي عَلَى امْرأَةٍ وَعِنْدَكَ مِثْلُهَا قَعْسَاءُ لَيْسَ لَهَا عَلَيكَ خِمارُ[4]

يتجلي التناص من خلال أساليب النقائض وإجراءاتها وغرض موضوعاتها، كموازاة المعنى وتوجيهه، وعكسه، ممّا يولد محاكاة عدّة نصوص لبعضها وتداخلها، ضمن سياقات فنية، اعتمادا على الشكل(النص)،" فالنص المتداخل: هو نصّ يتسرب إلى داخل نصّ آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب أو لم يع"[5].

ب- السرقات الأدبية:

عدّت السرقات الأدبية من المسائل النقديّة التي شغلت النقـاد العرب القدامـى وبالأخص الشعرية منها، لذا دأب كثير منهم إلى تفكيك النصوص الشعرية وتدارسها للوقوف على مـدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوَت من الجدة

(1) الأخطل: الأخطل شاعر بني أمية، السيد مصطفى غازي، دار المعارف، بمصر، ط2، (د ت)، ص: 199.

(2) جرير(الديوان): دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1964، ص:471

(3) المصدر نفسه، ص: 154-155

(4) الفرزدق (الديوان): ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، 1966، ص: 375.

(5) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص:325.

والإبداع، أو التقليد والانتحال، وكذا تحليل مجموعة المصطلحات النقدية التي ضمّنتها (السرقات) والتي تتوافق ومصطلح التناص.

ولقد فصّل النقد العربي القديم في مسألة السرقات الأدبية ومظاهرها، يبرزها ابن رشيق في قوله: " والاصطراف أن يُعجب الشاعر ببيت من الشعر فينسبه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق، وإن ادّعاه جملة فهو انتحال، ولا يُقال مُنتحل إلّا لمن ادّعى شعرًا لغيره وهو يقول الشعر، وإن كان الشعر لشاعر أُخذ منه غلبةً فتلك الإغارة والغصب، فإن أخذه هبة فتلك المرافدة، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام ويسمى النسخ، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودلّ أحدهما على الآخر، فإن حُوّل المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس، ويُسمى نقل المعنى، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة، فإن جعل مكان كلّ لفظة ضدها فذلك هو العكس، فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر وكانا في عصر واحد فتلك المواردة، وإن ألّف البيت من أبيات قد ركّب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب"[1] .

إنّ هذه المصطلحات تعبر عن امتدادات للنص، تعمل على إثرائه وتكثيفه، لأنّها ليست مجرّد الأخذ من نص سابق، إنّما تعبر عن توجه أصيل يُسهم في تشكيل بنية جديدة لنص جديد. والسؤال الذي يُطرح هل حققت هذه المصطلحات مستوى من مستويات التناصية؟ وهل شكلت مظهرا من مظاهر التناص الحداثية؟.

لقد تعددت الآراء التي تناولت السرقات الأدبية باعتبارها أصولاً تناصية، وانبثقت منها مقاربات ورؤى متباينة منها من رأت أنّ هناك تطابقاً تاماً بين التناصية والسرقات، وأنّها إرهاص مبكر لتلك المفاهيم والنظريات الجديدة في حقل التناص، وأنّ الشاعر لا مفّر له من الأخذ من سابقيه مستعينا بمخزونه الشعري، وهذا ما أكده الجرجاني:" ليس لأحد من

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص:280.

أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصّب على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها" [1].

وهي أراء قاربت بين المصطلحات الواردة في باب السرقات ونظرية التناص، فالأخذ القائم على اللفظ، تداوله (جينيت) بمُسمى الاتساعية النصية، أو التناص الاقتباسي، حيث يرد النص الغائب في النص الحاضر بعد تغيير بنيته، ويطلق عليه " اقتراض غير معلن، ولكنه حرفي"[2] ، أمّا الموازنة فهي ما أطلق عليه المحاكاة، وأمّا العكس فهو ما سمّاه (تودوروف) بالمحاكاة الساخرة، ونعدّها ضمن التناص الأسلوبي.

وقد أسهب النقاد العرب القدامى في تحليل النص الشعري، وتدعيما لفكرة الأخذ وتقارب المفاهيم، " لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا ورولان بارت، بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو بعيد"[3]، ويضيف عبد الملك مرتاض: "وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية "[4].

فالكتابة الشعرية المبدعة مردّها الإبداع الشعري القائم على استعادة نصوص السابقين بحذق ومهارة، والتمرس عليها، لتكوين خلفية ثقافية تهبّ الشاعر المَلكَة والنَّظم بعد انصهار تلك النصوص في ذاته.

(1) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص:117.

(2) محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص:126.

(3)عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، ج1، ص:84.

(4) المرجع نفسه: ص: 69.

ومن أشهر الآراء التي أشارت ولمّحت لظاهرة التناص انطلاقا من المصطلحات التراثية في الفكر النقد العربي القديم نذكر:

ابن رشيق القيرواني الذي جمع آراء من خاضوا في مسالة السرقات، وحاول التوفيق بينها، بوصفها " فالسرقات باب متسع جدّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وبه أشياء غامضة إلاّ على البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى إلاّ على الجاهل المغفّل"[1]، فهو يشير إلى تداخل النصوص، وصعوبة الكشف عنها وتمييز بين اللاحق والسابق منها، وأنّ الشاعر يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء كي يستند على معاني ونصوص سابقيــه من أجل بنـاء قصيدتـه، فيجلوها حلية جديدة، يقول: " إنّ اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كلّ معنى سُبق إليه جهل، والمختار عندي أوسط الحالات"[2]. وفي هذا التعريف ما يشير إلى حتمية التداخل والحضور النصي بغض النظر عن الحسن أو القبح فيه، إذ اعتمد على تقويم المضمون الفني، فمنحه ما يستحق من عناية وأهمية، بتتبع معاني غيره وأسلوبهم.

وأمّا عبد القاهر الجرجاني فلم يهتم بتتبع السرقات الشعرية لأنّه يؤمن بأن المعاني تتوارد عليها الناس جميعا، ويخفّف من وطأة مصطلح السرقة باستعماله مصطلح الاحتذاء وهو يرى استحالة تساوي شاعرين في تناول الموضوع الشعري الواحد، يقول: " ولا يغرَّنَّك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدَّاه على وجهه، والمراد أنَّه أدّى الغرض فأما أن يؤدي المعنى بعينه ... ففي غاية الإحالة "[3]. لذلك تكون عملية تداول المعنى بين شعراء عديدين عاملاً مهماً في مسيرة النص نحو التكامل عبر قانون الاستنبات

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص: 280.

(2) المصدر نفسه: ص:201.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط3، 1992، ص:261.

والتوليد. يفهم من ذلك أن الجرجاني لا يعترف بوجود السرقة بل يعترف بوجود علائق مشتركة بين النصوص تنشأ عبر التداول المشترك للمعاني بين هذه النصوص.

ويرى حازم القرطاجني أنّ المعاني المشتركة ليست ملكاً لأحد، وأنّها ترتسم في فكر المبدع، ولا حرج في الزيادة عليها، أو تركيب معنى آخر على نحوها، وأنّ المفاضلة بين السابق واللاحق تكون على مستوى العبارة، يقول: " فإنّ الكاتب يقوم بإيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمِّنُه أو يدمج الإشارةَ إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى، على جهة قلب أو نقل"[1].

ولرصد ظاهرة التأثير والتأثر في نتاج الشعراء، يؤكد الجاحظ أخذ المتأخرين ألفاظ ومعاني من سبقوهم، ويطلق على ذلك مصطلحي الأخذ والاحتذاء، وينكر السرقة على من تشابهت مواقفهم الأدبية لفظا ومعنى، " إذ لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في معنى غريب، أو معنى شريف أو في معنى بديع مخترع، إلّا وكلّ من جاء من الشعراء بعده أو معه، إن هو لم يَعْدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدهم أحقّ بذلك المعنى من صاحبه"[2].

كما نشير إلى وجود مقاربات عربية نفتّ التطابق بين السرقات والتنـاص، معتبرين أن التراث العربي بحث في علاقة النصوص فيما بينها دون بيان الأثر الوظيفي والتحويلي الذي تعكسه هذه النصوص، كما أن انشغالهم كان منصباً حول تصنيفها ونسبتها إلى أصحابها، واثبات أفضلية السبق في إنتاج الشعر وتقدم شاعر على شاعر آخر. لهذا استدعت الدراسة العلمية التمييز بين المفاهيم لتجنّب التأويل، وانتهاج المنهج التاريخي لتتبع مسار ظهور السرقات الأدبية لموازنتها بظروف إنتاج المصطلح المعاصر التناص، وهو ما يؤكده

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:39.

(2) الجاحظ: الحيوان، تح: يحي الشافي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ط3،ج3، 1990، ص:468.

خليل الموسى في قوله: "يتجلى الفرق الأول على مستوى المنهج، فالسرقة تعتمد المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق، والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود، بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالنص الغائب، والفرق الثاني على مستوى القيمة، فناقد السرقة الأدبية إنّما يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانته، في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج، والفرق الثالث على مستوى القصدية، ففي السرقة تكون العملية قصدية واعية بينما في التناص تكون لا واعية"[1].

إنّ الخوض في الجانب البلاغي والنقدي من التراث العربي القديم يتطلب بحثا مستفيظا قائما بذاته، وعليه تمّ الاكتفاء بمحاولة سريعة لسرد المقاربات العربية المعادلة والموازية لمفهوم التناص خاصة في قضايا التقاطع بينهما كانتقال اللفظ والمعنى وانتقال نصّ إلى نصّ آخر.

ثانيا: التناص في النقد العربي المعاصر:

لقد استوعب كثير من النقاد العرب المعاصرين ضرورة تتبع ورصد تشكّل النصوص ومساحة إنتاجها، والأسس والمنابع التي تنهل منها وفاعليتها على مستوى الإنتاج والتأويل، وعلى مستوى الدلالة والأثر الجمالي، لتكون آلية التناص الأداة النقدية المعاصرة التي شرحت تداخل النصوص وتدارست علاقاتها بعضها ببعض.

وإذا ما تصفحنا الكثير من الدراسات التناصية العربية الحديثة نجدها تعتمد الدراسات الأجنبية رافدا لها، مُحاوِلة البحث في جذور المصطلح، وإعادة صياغة المفاهيم المرتبطة به وفق التصورات النقدية الحديثة، فكان من الطبيعي أن يحمل انتقاله إلى الممارسة النقدية العربية إشكالات على مستوى التنظير والتطبيق، كما كان من الطبيعي أن يشهد التباساً في

(1) خليل الموسى: التناص والاجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق،ع205، 1996، ص:84.

المفاهيم نظير تعددّ الصياغات المرادفة له، وتباين المنهج الذي سلكه دارسوه بالتنظير والتفصيل، تبعا لاختلاف التيارات الثقافية التي تفاعلت معه.

وسيكتفي البحث في هذا المقام بذكر أهّم من عبروا برؤاهم عن مصطلح التناص، وكان لهم السبق في إثراء الساحة النقدية العربية المعاصرة بجملة من التأصيلات المنظرة له.

- **محمد بنيس:**

اشتغل(محمد بنيس) على مصطلح التناص واعتمده كأداة لقراءة المتن الشعري المغربي، فاعتبر النص الشعري بنية لغوية متميّزة تحكمها ثلاثة قوانين(*) تحدد طبيعة الوعي المصاحب لعملية القراءة، وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار.

ففي كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، أطلق مصطلحا آخر بديلا للتناص سمّاه (التداخل النصي)،" الذي يحدث نتيجة تداخل نصّ حاضر مع نصوص غائبة، وهذا النص مُتحققّ في النص القديم والمعاصر بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها"(1)، لإنتاج وتشكيل نصّ مركّب ومعاصر يحمل قراءات متعدّدة ، ويحقق لنفسه كتابة مغايرة، تستدعي من القارئ استيعابه وتفكيكه، وتركيبه ثانية.

وفي كتابه(حداثة السؤال) استعان بمصطلح (هجرة النص)، فهناك نصّ مُهاجر ونصّ مُهاجر إليه، والذي عدّه " شرطا رئيسيّا لإعادة إنتاجه، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدّا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، هذه الفاعلية تتمّ للنص وتزداد وهجا من خلال القراءة، إذ إنّ النص الذي يفقد قارءه يتعرض للإلغاء"(2).

(*) الاجترار: يظلّ فيه النص الغائب جامدا لا يستفاد منه إلّا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية. أمّا الامتصاص: يكون فيه النص الغائب قابلا للحركة والتحوّل، أمّا الحوار: فيصبح النص الغائب قابلا للتخريب والتفجير.

ينظر: ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص:37.

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:251.

(2) محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط1، 1985، ص:96.

ولمّا كان النص الحاضر مجالاً لغوياً يتسمّ بالتحول والنّمو نتيجة للتداخل مع النص الغائب، فإنّه يعيد كتابته وقراءته من جديد على اعتبار" أن النص الغائب هو مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكلّ دلالته"[1].

-محمد مفتاح:

يصفّ(محمد مفتاح) التناص "بأنّه ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعّة معرفته وقدرته على الترجيح"[2]، فثقافة المتلقي هي أساس إنتاج أي نصّ، وهي من تمنحه قراءة عميقة أوليّة، لها القدرة على تأويله؛ لتتحول إلى قراءة إنتاجية تنفتح على شفرات النص الجديد.

كما أشار إلى التداخل بين مصطلح التناص وعلاقته بالمصطلحات التراثية العربية كالتضمين والمعارضة والسرقة، بعد تتبع أصول مصدر كلّ منهما، يقول:"مع أنّ هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية، فإنّنا نجدّ ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية"[3].

وعن فكرة اللغة المُنتِجة في التناص، وانسحابه على الشكل والمضمون، نجده يشير إلى أن ذلك متوقف على الامتصاص والاجترار لنصوص سابقة. يقول:" إنّه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة...أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنّه لا مضمون خارج الشكل، بل إنّ الشكل هو المتحكم في المتناص والموّجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك"[4].

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:251.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص:131.

(3) المرجع نفسه ، ص:121.

(4) المرجع نفسه، ص:129-130.

ويتحقق التناص عند (محمد مفتاح) بآليّات[*] من أهمّها: التمطيط والإيجاز والمقصديّة، داعمة له في شرح تطبيقاته الشعرية والأدبية، وعليه فهو يُعرّف التناص بكونه " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها بجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محوّل لها بتمطيطها، أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها "[1]. ليخلص في الأخير إلى أن التناص هو:" تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ، حدث بكيفيات مختلفة"[2].

كما يقوم التناص على شكلين هما:التناص الداخلي وهو ما يكون في نصوص المبدع وما يحدث فيها من تداخل وعلاقات لغوية ودلالية "لأنّ الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غيّر رأيه "[3]. وأمّا التناص الخارجي فيتعلق بمحاورة المبدع لنصوص سابقيه بالامتصاص أو التجاوز" فمن المبتذل أن يقال إنّ الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقال أو المقال، ولذلك فإنه يجب موضعة نصّه أو نصوصه في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين "[4].

(*) الآليات هي:التمطيط: ويتمثل في الأناكرام ويكون بالقلب وبالتصحيف، أمّا القلب فيكون مثلا بقلب لفظ قول إلى لوق، وأمّا التصحيف فيكون بتحول نخل إلى نحل. ويتمثل الباركرام في الكلمة المحور مثل لفظ (الدهر) في مطلع قصيدة ابن عبدون، فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النّص مكوّنة تراكما يثير انتباه القارئ، ويتمثل الشرح خاصة في اعتماد القصيد على نواة معنوية مثل (الدهر) يقوم بشرحه وتوضيحه بعدئذ.

الإيجاز: ويعتمد على الإحالات التاريخية في القصيدة، حيث يعتمد الشاعر على المشهور منها، أو المأثور.

المقصدية: وهي الغاية التي يسعى إليها الشاعر عندما يستخدم التناص في نصّه وهو إمّا يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي وإمّا يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه، كما أنّه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما. ينظر: محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص: 131-126-125.

(1) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص: 121.

(2) المرجع نفسه، ص: 121.

(3) المرجع نفسه، ص: 126.

(4) المرجع نفسه، ص: 126.

- عبد الله الغذامي:

فاضل (عبد الله الغذامي) مصطلح (التداخل النصي) للدلالة على التناص، وانطلق من النص من منطلق تشريحي، مبرزا علاقة التناص ببعض المفاهيم البلاغية التراثية، مُدققاً في جزئيات التداخل بينهما، وآليات الممارسة التطبيقية لكلّ منهما، قائلاً: "فالنص يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن. منسحبة من ثقافات متعددّة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس"[1]. مشيرا إلى أنّ التناص ملمحاً من ملامح التراث العربي البلاغي، وأنّ " تداخل النصوص سمّة جوهرية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب، ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد، وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ ...ذلك تداخل نصّوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها"[2].

كما أشار إلى أنّ سمّة تداخل النصوص المعاصرة مع النصوص التراثية يطبعها امتلاك الشاعر المعاصر لحرية الاستدعاء والتحويل والانصهار ضمن عملية تداخل النصوص للكشف عن كنه النص الجديد وهويته، مع بسط سلطة النص السابق عليه، كما تطبعها تشكلّ رؤية التجلي الشعرية وهي إعادة إبداع النص السابق إبداعاً ملهماً يتسّم بالتجديد والإبداع، متخلصاً من وطأة الصّور القديمة، مُوّلدا معانٍ تكشف عن الرؤية الإبداعية الجديدة التي أضافها النص الجديد ومدى إسهاماتها في تكوين رؤية الشاعر.

-سعيد يقطين:

اهتم بالبحث في العلاقات النصية، ففي كتابه(انفتاح النص الروائي) أطلق ما أسماه بالتفاعل النصي، قائلاً: " إنّنا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية كما استعملها (جنيت) بالخصوص، ورغم أنّنا نميل إلى المتعاليات النصية فإنّ معنى التعالي قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نضمّنها مفهوم التفاعل النصي الذي نراه أعمق من المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوّي وسليم"[3].

(1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص:327.

(2) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، ص:119.

(3) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص:93.

ويأتي تفضيله مفهوم التفاعل النصي للبحث في مدى إنتاجية النصوص، ودور المبدع في تحويلها واستقراءها، فالنص" يتمّ إنتاجه ضمن بنية نصّية كبرى تتعددّ فيها النصوص وتتقاطع، وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقُل جدلية تقوم على أساس التفاعل، يأخذ طابع الهدم والبناء"[1]، مستفيدا بذلك من تنظيرات الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) حول المتعاليات النصية.

كما اهتم بالبحث في العلاقات النصية في التراث العربي من خلال دراسة بنية النص، مشيرا إلى أن مفاهيم الاقتباس والتضمين هي من يشتمل عليها التعالق النصي.

ويميّز (سعيد يقطين) بين مظهرين للتفاعل النصي هما:" التفاعل النصي الخاص: يبدو حين يقيم نصّ ما علاقة مع نصّ آخر محددّ، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط، التفاعل النصي العام: يبرز فيما يقيمه نصّ ما من علاقات مع نصوص عديدة مع بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط"[2].

-عبد الملك مرتاض:

ينطلق(عبد الملك مرتاض) من فكرة أنّ المصطلحات التراثية العربية هي المجال الخصب الذي نشأت على أنقاضها نظرية التناص، من خلال تناوله للسرقات الأدبية وعلاقتها بالتناص، مؤكدا إنّ التناص هو:" تبادل التأثر، والعلاقات بين نصّ أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى.وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية"[3].

ولتجلية موقفه، يوضح العلاقة القائمة بينهما، مُبيناً حدود تقاطعهما،" تأتي السرقة الشعرية على أنها اقتباس خفيّ لظاهر اللفظ أو جملة من الألفاظ، في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالبا، أمّا التناص فهو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يُضمّن ألفاظاً كان قد التهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط

(1) المرجع السابق، ص:33.

(2) سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1992، ص:17.

(3) عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية والتناص، ص:84.

عليه في مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه"[1]، لينتهي إلى جملة من التعاريف للتناص، بأنّه " تحاور طائفة من النصوص، وتضافرها لإنشاء نصّ جديد على أنقاضها، وعليه فكلّ نصّ هو تشرب، وامتصاص، وتنسّم، ومحاذاة، وملامسة، ...من نصوص أخرى"[2]. كما يشير (مرتاض) إلى التقارب بين التضمين والتناص و"أنّ التناص ليس إلّا حدوث علاقة تفاعلية بين نصّ سابق ونصّ حاضر لإنتاج نصّ لاحق، وهو ليس إلّا تضميناً بغير تنصيص حسب بارت"[3].

ويرى أنّ " التناصية شرط لقيام كلّ نصّ، وهي تلازم المبدع مهما كان شانه، فلا بدّ لأي نصّ أيا كان نوعه، من أن يعتمد على نصّ سابق يحاوره، ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصّاً إلّا باعتماده على ما استقر في وعيه، وما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة، ومن مخزون ثقافي "[4]. وانطلاقا من بحثه العميق في قضايا التراث، فهو يدعو إلى إعادة قراءته من جديد لما يحمله من أطر وأسس مفاهيمية تعالج بنيّة تداخل النصوص شكلاً ومضموناً، تصّح أن تبلغ مستوى النظريات المعاصرة، وذلك باعتماد أدوات نقدية حديثة ومناهج معاصرة، تسمح للنقاد العرب المعاصرين بتشريح النصوص وتفكيكها واستكناه أبعادها الجمالية.

- صبري حافظ:

أمّا الناقد (صبري حافظ) فيقرّ بوجود تفاعليّة النصوص في النقد العربي القديم، وضمن تشكلّ بنية النص يطرح فكرة(الإحلال والإزاحة) سمّة من سمّات تفاعلية النصوص مع بعضها، " فالنص لا ينشأ من فراغ، إنّه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن

(1) المرجع السابق، ص:86.

(2) عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع 330 ،1998، ص: 15.

(3) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص:278.

(4) عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص، ص:55.

ثمة فإنّه يحاول الحلول محلّ هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها"[1]. والتناص في رأيه مثار لأراء نقدية، فهو يطرح" العديد من القضايا حول علاقة النصوص ببعضها، وعلاقتها بالعالم والمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقّينا لأي نصّ وفهمنا له، وهو موضوع يشير إلى أغلوطة استقلالية النص الأدبي التي تتبناها بعض المدارس النقدية، والتي انطوت بدورها على تصور إمكانية عالماً متكاملا في ذاته"[2].

ويتعمق(صبري حافظ) بالبحث حول ماهية النص ووظيفته، وطبيعة العلاقات الفاعلة فيه. والتفاعل الجدلي بين النصوص يؤدي إلى وظيفة مزدوجة " تجعل مفهوم التناص ممكنا، فلا يمكن الحديث عن التناص دون تصور بناء متماسك تقوم فيه العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة، والتي يمكن أن يكون لأحد شقيّها مهمة تناصية، فالتناص هو الذي يهبّ النص قيمته ومعناه"[3].

وفي سياق علاقة الشعر بالتراث، أكدّ عدم فصل النص عن ماضيه ومستقبله، وما بروز الأساطير والموروث الثقافي بشتى مصادره في المتن الشعري إلّا دليل على ظهور مناهج جديدة في تحليل الخطاب الأدبي تعنى بنظرية النص، وأنّ " العمل الشعري يتفاعل تناصياً مع كلّ معطيات الميراث النصي والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر عنه ويتفاعل معه، فجدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري الذي يمتد من أقدم نصّ في اللغة التي ينتمي إليها حتى أحدث نصّ فيها هي الجدلية الأساسية في العمل الشعري"[4].

إنّ البحث عن مواقع القيمة في العمل الأدبي دليل على فاعلية العملية الأدبية ونشاطها ودليل على استمرارية التفاعل بين المبدع والمتلقي، فالتلازم القائم على الاحتكاك

(1) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي(دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيّات، القاهرة، ط1، 1996، ص:49.
(2) المرجع نفسه، ص:50.
(3) المرجع نفسه، ص:57.
(4) صبري حافظ: الشعر والتحدي (إشكالية المنهج)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع38، 1986، ص: 77.

والانزياح بين النصوص يمنح إمكانية تقويم النص الجديد في ضوء ذلك، وبذلك تتجسد معيارية التناص في كونه كاشفاً عن الوظيفة الشعرية التي توصل إليها النص في ضوء تناصاته لذا لا تقتصر العملية على مجرد الكشف عن الوقائع الظاهرة، بل تتعداها إلى كشف الرؤى والسياقات الجمالية للنص الشعري وخصوصيته. ولعل اقتران التناص بانفتاح النص يفضي إلى تعددّ قراءات النص ولن يكون هذا التعدد منساباً بشكل غير محددّ، وهنا تكمن أهمية النص المتناص، فهو الذي يحددّ فضاء دلالته، وأبعاده المعرفية.

لقد أثار مصطلح التناص جدلا كبيرا داخل الدرس النقدي العربي بما أحدثه على مستوى النقد والإبداع نتيجة تأثر النقاد بالمستوى التنظيري لحداثة الغرب، ممّا ممكنهم من إعادة قراءة موروثهم وفق الصياغات النظرية والتطبيقية للتناص، برغم تعددّ المقاربات التي تباينت في تحديد طبيعته، والمدلولات التي أخذها، تحت مُسمى تداخل النصوص، والنص الغائب، وهجرة النص، وتعالق النصوص.

إنّ التناص بصورته الحديثة هو بنية كليّة وقراءة شاملة للنص الأدبي، تقتضي قراءة أفقيّة وعمودية، تقف على بنياته الجزئيّة وقد يتّسع " ليدلّ على التبادل النصوصي بين أجناس مختلفة، الصورة والحرف أو النص المكتوب مثلاً، الموسيقى والحرف، أو الحركة والإيماءة الراقصة والحرف"[1].

وخلاصة لما سبق نستنتج أنّ العمل الأدبي يبقى غير مُدْرَكٍ، عَصِيًّا على الفهم دون حدوث تقاطعات وتداخل بين النصوص وسياقاتها ضمن ما تزخر به من مخزون ثقافي يدعم بنيتها التأويلية التي تفضي إلى قراءة متجددة لعالم النص.

(1) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط2، 1993، ص: 42 .

الفصل الثـانـي

مصادر التناص التراثي في شعر عثمان لوصيف

- الخطاب الشعري الجزائري وعلاقته بالتراث

أولا– تناص العنوان

ثانيا– التناص الديني

ثالثا– التناص الصّوفي

رابعا– التناص الأدبى

خامسا– التناص الأسطوري

الخطاب الشّعري الجزائري وعلاقته بالتراث:

استدعت التجربة الشعرية المعاصرة حضور كلّ الرؤى والأفكار، والتجارب، والأدوات الفنية، بغية إغناء العملية الإبداعية بالإشارات والدّلالات، والتّي من شأنها أن تُوَلِد القدرة على استغلال عناصر النص الشعري ومعطياته، وحلّ شفراته المتشابكة، ويعدّ التراث أحد أهمّ أوجه هذه التجارب الجمالية الإبداعية في رصيد الإنسانية، وأحد مكوّنات الذّات المبدعة التي نهل منها الشاعر، وصاغ من أشكاله المتعددة قصائد عبرّت عن تجاربه النفسية والشعرية، مُوّظِفا غنّى حمولته المعرفية في سياق نصّه الشعري، وما يحمله من طاقات تعبيرية ودلالية.

إنّ استيعاب الشاعر المعاصر لأشكال للتراث المتعددة ووعيّه بتوظيفه في النص الشعري، أصبح سمّة من سمّات الشعر المعاصر، وهذا يعني " أنّ علاقة الشاعر بتراثه تعمقّت وأصبح لها قانون عام يحكمها في كلّ تجلياتها" [1]، حيث أدرك الشاعر قدرة مكوّنات التراث على منح قصيدته الإيحاء والتأثير، وأنّه يشكّل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشعري المعاصر، فارتباط الشاعر بموروثه وتمسكه به يُكوّن لديه مرجعية فكرية تُكسب عمله أصالة وإبداعا، وتُمكنّه من تجاوز ذاتيته المحاصرة إلى فضاء أكثر رحابة وموضوعية .

لقد أدرك الشاعر المعاصر علاقته بالتراث، مستحضرا عناصره وتمثّلها وإعادة إحيائها، وأنّها ليست تقليداً ومحاكاةً للأقدمين، فالشاعر المقتدر هو: "من يتمثّل التراث ويعيد خلقه خلقاً جديداً يحمل خصائص عصره وطابعه ولا يبدو تقليدا مشدودا إلى عصور ماضية " [2]، يكون الشاعر فيها مجرد ناسخ للأحداث ومقلد لأغراض الشعر ومضامينه لفظا ومعنى، بل عليه تعميق تجربته والتفرد بما يستدعيه من معطيات التراث واستخدامها " استخداما فنيّا إيحائيا

(1) مدحت الجيار:الشاعر والتراث (دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث)، دار الوفاء للطبع، الإسكندرية، دت، ص:230.

(2) بوجمعة بوبعيو: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، منشورات مخبر الشعر العربي القديم والحديث، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2007، ص:17.

وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يُسقِط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة ، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة ، في الوقت الذي تحملُ فيه كلّ عراقة التراث وكلّ أصالته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئا مقحما أو مفروضا عليها من الخارج " [1].

نستشف ممّا سبق أنّ جوهر التراث لا يكمن في استعادته، إنّما في مدى ما يستلهم فيه من نتاجات أدبية تحيل الماضي نحو المستقبل، وبما يُستمَد من مصادره المتعددة، من موروث ديني، وصوفي، أدبي وأسطوري، وتاريخي، يغنون بها رموزهم وصورهم الشعرية، " التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها [2]، فإحساس الشاعر بمدى ثراء التراث بما فيه من معطيات منح إبداعه الأدوات الفنيّة الفعالة التي فجرّت طاقاته التعبيرية، وحققّت تجلياته النفسية والشعورية في تجربته الشعرية.

ولقد انفتح الخطاب الشعري الجزائري على بنية شعريّة جديدة من خلال بعض الشعراء الذين كان لهم الفضل في ولادة سياق شعري جديد متصل بالتراث، ومتفاعل مع الآداب العالميّة، تلمّس فيه الشاعر الجزائري مدى غنّى مجده التراثي، وتنوّعه، وامتلاكه الطاقات الفنية والموضوعاتية، التي تمدّ القصيدة الجزائرية وسائل تعبيرية، تستجيب لرؤاه الفنية المعاصرة، والتي تعبر عن " هموم الذّات الانفراديّة المحضة، في وحدتها وعبثها... في جنونها وكآبتها، يتّسع الشّعر معها للإحاطة بموضوعات مهملة من واقع الحياة، أو يغرف من معين المتصوفة، أو من الأساطير القديمة، أو يعبّر عن الأفق المسدود الّذي انغلق أمام طموحات هؤلاء الشّباب

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1997 ص:204.

(2) المرجع نفسه، ص: 16.

وأملهم"[1]، فبرز صوته، ونزع نحو نوع من التّأمل، والفحص، والنّظرة النّاقدة، وقد استطاع أن يعبر عن تجربته الشعرية بأشكال مختلفة من التراث.

وبعد مسار التحرر من قيود عمود الشعر، تتحوّل مجاري قصائد الشعر الجزائري إلى توظيف أشكال التراث الدينية، والأدبية، الأسطورية والصوفية، والشعبية، هذه الأشكال التي كانت كثيرا ما تُردّد عند جلّ شعرائنا على نحو (مصطفى محمد الغماري) و(الأخضر فلوس) و(ياسين بن عبيد) و(عثمان لوصيف) وغيرهم، فتولدّت تجربة شعرية تميزّت باستجداء التراث وانفتاحها على المأثور من التجارب الفنيّة القديمة والحديثة .

ويظهر حضور التراث في شعر عثمان لوصيف بأكثر من صورة، فلقد وجد فيه مادة شعرية لسياقه الشعري، نهل منه قديمه وحديثه ومعاصره، فاستحضر رموزا أدبية زادت نصّه الشعري إيحاء وتكثيفا، وصبغ نصوصه ببعض المصادر التراثية الدينية والأسطورية والصوفية التي حفظتها الذاكرة، مستغلاً أبعاد التراث ودلالاته، فأضفى منه الإيحاء وتنويع الصورة وتشخيص المواقف التراثية، وتعريتها من محتواها القديم لينتقل بها من الدلالة الحرفية إلى المعاني الإيحائية الرمزية، مشتغلا على توظيف آليات التناص التراثي، وموّسعا دائرة الإبداع فيه، لخلق تلاحم مع نصوصه الشعرية وإعادة بنائها بعلائق جديدة تجعلها وحدة دالة من تكوينها البنائي والدلالي والفني.

(1) شربل داغر: قصيدة شباب(أسئلة الحداثة وتحدياتها) مجلة الثقافة، المجلس القومي للثقافة العربية، المغرب،ع 82، 1981، ص:8.

أولا- تناص العنوان:

اشتغلت الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة بتحليل نظريات الخطاب والقراءة والتلقي، وما يحيط بالنص من إشكالات حول طبيعة العلاقة التي تربط بين النص والنص الموازي والأثر الأدبي عموما. ولقد سعى الدارسون والنقاد المحدثون إلى إيجاد صيغ ومنطلقات ورؤى متعددة تنطلق منها القراءة إلى فضاءات النص، من أهمها الاهتمام بالامتدادات الخارج نصية ودورها في دعم مستويات الداخل نصية وتفعيلها وقدرتها على تفتيت النص وكشف ظواهره.

يأتي العنوان أول هذه الامتدادات الموازية والعتبة الأولى من عتبات النص التي تُمَّكِن من الولوج إليه، باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص، وأهم العتبات التي تساهم في بناء شعرية الخطاب، وعليه فإنّ " العنوان أوّل مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائيا، من أجل تفكيك مكوّناته قصد إعادة بنائها من جديد"[1]، فضلا عمّا يختزنه من إشارات وعلامات سيميائية يحيل عليها المتن، بوصفه عتبة مركزية من عتبات الخطاب لا يمكن لمناهج التحليل والتأويل والقراءة أن تتجاوزه بأيّة حال.

ولقد أولت الدراسات النقدية المعاصرة أهمية بالغة في دراسة العنوان الشعري باعتباره نصا قائما بذاته يتوفر على ظواهر فنية وبنيوية مكثفة، وبما يثيره من وظائف جمالية تحيل على مرجعيّة النص، وتنظم فعل القراءة، إذ يرجع الفضل في تأسيس علم العنونة إلى (ليو هوك Leo hoek) الذي يعتبر العنوان" مجموعة من العلامات اللسانية المتضمنة كلمات وجملاً ونصوصاً، تظهر على رأس كلّ نص قصد تعيينه، وتحديد مضمونه الشامل، وجذب جمهوره

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 25، ع3، 1997، ص: 107.

المستهدف"[1]. حيث تبرز وظيفته في الإشارة إلى مضمون العمل ومحتواه، وتعيين جنسه الأدبي، وإثارة انتباه القارئ وتوجيه نشاطه الذهني إلى فكّ شفرات النص.

كما خاض النقاد العرب المعاصرون في الدراسات العنوانية، فأنجزوا أعمالا حاولوا من خلالها المساهمة في التنظير لعلم العنونة والاشتغال عليها، ذلك أنّ العنوان يتوفر على إمكانات من الخصوصية الدلالية والجمالية في فهم النص وتأويله، " فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، والعنوان يضمن العمل الأدبي بأكمله"[2]، يقوم بوظيفة الإعلان عن مضمون التجربة الشعرية لما يشكّله من علامات دالة تمثل مفتاحا إيحائيا وقراءة تناصية ذات تأثير في بناء شعرية النص، ولما يحوز من علاقة تكاملية بين العتبة العنوانية والمتن النصي، وما يحمله المتلقي من معطيات مخزونه الثقافي والتراثي وقدرته على تفكيك دلالات العنوان الرمزية، فالعنوان " يقوم بدور فعّال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها. وهو فضلا عن شعريته، ربما شكّل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صدّ ومنع ونفور. ومن هنا فإن على دارس الشعر أن يدرك أن العنوان غدا جُزءًا من إستراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مُكمّلاً أو دالاً على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال. إنّ العنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نُكوّنه" [3]، كما أنه يمنح النص بعدا جماليا في علاقة تكاملية تفاعلية أركانها العنوان والنص والقارئ.

(1) Leo hoek, la marque du titre, dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle, éd: mouton, paris, New York, 1981, p:17.

(2) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 28

(3) بسام قطوس: سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002، ص:75.

ويرى (محمد فكري الجزار) أنّ العنوان " علامة كاملة كما يمثل النص علامة كاملة أخرى، وتأتي العلاقة التجميعية بين العلامتين لتخلق علامة وسطية بين الاثنتين تنبني من مدلول العنوان ودال النص وهي هدف التحليل" [1]، الذي يمنح القارئ آفاق التخييل والتوقع واختراق دلالات النص ومحاصرتها بوضع فرضيات ممكنة للقراءة والتأويل، وهو ما يثير فاعلية التأمل وتوليد المكوّنات البنائية للنص واستقرائها.

انطلاقا ممّا تقدم سنتعرض للعنوان عند الشاعر عثمان لوصيف، باعتباره أحد عناصر النص الموازي، والذي يترابط مع مكوّنات المتن النصي في شبكة من التعالقات الدلالية والتوليدية، والتي تأخذ سياقات شتى تتحكم فيها حالة المبدع الذهنية والشعورية، والبنائية، في محاولة للكشف عن منطوقاتها الدلالية وإحالاتها التناصية التي استلهمها الشاعر من روافد تراثية متنوعة تنسجم مع رؤيته الشعرية.

المكوّنات التناصية في عتبة العنونة:

أولى الشاعر عثمان لوصيف أهمية بالغة في انتقاء عناوين قصائده، واجتمعت جملة من الروافد التراثية في تشكيلها، عبّرت عن مكمن الثراء والإلهام في استقاء مادته الشعرية الأولى والتي تتشظى بها عناوينه في جلّ إنتاجه الشعري، بما امتلك من أدوات التوظيف المختلفة للتراث حسب السياقات التي تستدعي موضوعه، وطبيعة التعالقات التناصية التي أقامها معه إيحاء واقتباسا، لأنّ الشاعر لحظة خط عناوينه " فإنّه يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار دون وعي منه، وهو قد يختار هذا العنوان أو ذاك بدوافع ثقافية، أو إيقاعية، أو تركيبية تتصلّ ببنية النص أو تستدعي أصداء لعناوين خارجية أخرى، وأحداثا بعيدة موحية" [1].

(1) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص:19-20.

(1) علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص:55.

فبعد قراءات متعددة لعناوين الشاعر وجدنا أنّه يجنح في صياغتها التعبيرية إلى توظيف اللغة الصوفية بسعيه إلى إيجاد عالم أكثر روحانية وصفاءً، مستعينا بالتجارب الصوفية التي تنشغل بالحقيقة الكامنة في الذات، ثم الارتقاء في تجلياتها الوجدانية المتعالية.

كما تشرّب واستلهم من الموروث الديني ملفوظات لعناوينه أحكمت روابط تجربته الشعرية برسالة النص المقدس لما يمتلك من بنى فنية تسعُ مستوى التركيب، ومستوى البناء، زادتها يقينا وثراء دلاليا لا ينفد من الإشعاع والإيحاء. وأخيرا يغترف من ينابيع الشعر العربي منهلا في تشكيل عناوينه باعتباره مادة ثرية تحوز أناقة اللغة وقوة الإيقاع وجمال الصورة، فيمنحه ثراء لغويا يجعله مفتوحا على التعدد القرائي.

ورغم اعتبار العنوان نصا ذا كيان ذاتي يقابل نص المتن الشعري، إلّا أننا نشير إلى صعوبة تحديد دلالته بدقة متناهية بمعزل عن تشريح الحقول الدلالية المُكوّنة لتيماته النصية، بغرض ربط العنوان ببنية النص الكلية ومضامين خطابه الشعري.

1-العناوين الداخلية وتناصها مع التراث:

تعتبر العناوين الداخلية أكثر قربا بالنص الشعري، لما تمنحه من خصوصية مباشرة في توجيه المتلقي إلى أفق معيّن من التأويل، حيث " منذ العنوان الداخلي تبدأ القصيدة في إرسال ومضاتها التي ستقودنا بحركة استباقية إلى ما سيكون عليه مسار النص وهو يتجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على تشكّله" [1].

ومن بين استدعاءات الشاعر عثمان لوصيف، عنوان **(قفا نبك)** من مطلع معلقة (امرئ القيس) الذي يكتنز مرجعية تراثية شعرية لها صداها في تاريخ الشعر العربي. يقول:

قِفا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ

(1) علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، ص:125.

فتُوضِحَ فالمِقرَاةِ لمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجتْها مِنْ جَنُوبٍ وشَمْألِ[1]

فامرؤ القيس يطلب من صاحبيه الوقوف، ثم البكاء على الديار البالية والأمكنة الدارسة التي أثارت الأسى والمرارة في نفسه، بكاءٌ على فراق الحبيبة، مستحضرا الذكريات الجميلة بعد أن أصبح بيتها أطلالا.

يبدو التعالق واضحا بين المطلعين، وقد صنعته عبارة (قفا نبك) ـ ليس بدلالتها الخاصةـ في تناص اقتباسي جزئي استحضره الشاعر لوصيف ليتناسب مع موقفه النفسيِّ الحامل لدلالات الفجيعة التي ألّمت بوطنه، يبكي أطلالها زمن انتشار الخراب والدمار والتقتيل، متحسرا على ما خلّفته من رماد الفُرقة. يقول لوصيف:

صَاحِبَيَّ !

هَلُمّا .. إذنْ

وقِفا نَبْكِ مثلَ امْرئِ القَيس

والجَاهليّينْ ..

نَبكِ على دَارِساتِ الدِّمَنْ

فالحَبيبةُ قد أوْغَلَتْ

في سَرابِ الفَيافِي

ولمْ تَبق إلاّ الأثَافِي

وهَذا الرَّمادُ الذي تَتَنَاهَشُهُ

عاصِفَاتُ الزَّمنْ [2]

(1) امرؤ القيس(الديوان): ص:110.

(2) عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1999، ص: 72-73.

يضمّن الشاعر نصه مفردات امرئ القيس وخطاب النص الشعري القديم (صاحبيَّ، دراساتِ الدّمَنْ، الفيافي، قفَا نبك) إشارة إلى " نظرة متفردة تنبثق عن رؤيا شعرية، تتمثلُ حيوية الماضي، وتجعل منه دما يتلألأ في ثنايا النص، ويثري تكويناته ولغته" [1]، وبهذا الاستلهام للتاريخ وما يمنحه لعنوانه(قفا نبك) من سلطة مركزة ورمزية مكثفة في المتن، فإنّه يبعث على اتساع مجال التأويلات والاحتمالات الدلالية، وإحالة إلى إغراء القارئ وشدّ انتباهه إلى بنية العنوان وما يسيطر عليها من رغبة البكاء والتحسر، وما تحمله من دلالات معاصرة تنمّ عن إمكانات الشاعر في قدرته على توظيف دوال اللغة في سياق شعري تفاعلي بين النص التراثي والمعاصر.

ويتوحد الشاعر مع مضمون أبيات (الشنفرى) في محاورة مع التراث العربي، في عنوان **(لامية الفقراء)** من ديوان (الكتابة بالنار)، الذي يتشاكل مع عنوان (لامية العرب) للشنفرى معنى ومبنى، ويختزل مشاعرها في التمرد على الواقع ورفض الاستكانة ومقاومة العبودية، وتقاسمهما نزعة الثورة والرفض والتحدي.

يفيد الشاعر من تجربة(الشنفرى) الشعرية حينما يعنون قصيدته بذاكرة اللامية وجعلها معادلا موضوعيا لتجربته، فقد تناص معها بطريقة مباشرة، باجتزائه مفردة من عنوانها في تناص اقتباسي جزئي، مُوَّظفا منها دال (اللامية) محافظا على معناها الأصلي، لكن توظيفها يتباين في الوظيفة والوجهة الدلالية. يقول فيها:

نَظلُّ بلا طَـــعامٍ أو شَـــــرابْ ونَسْكُنُ في الجِبالِ مع الوِعالْ

نَموتُ مع النُّسورِ صَدًى وجُوعا ونَأْبَـــــى أنْ نَمُدَّ يَدَ السُّؤالْ

وعَنتـــرةُ يَخوضُ بِنا المَنايـــا ويَضْرِمُ في العَبيد لَظَى النِّزالْ

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص:35.

سَنَلْقى اللهَ إيمـــــانًا وجُوعًــا ونَلْقَى اللهَ في الحَربِ السِّجالْ (1)

أمّا الشنفرى فيقول:

ولِي دُونَكم أَهْلُونَ سِيْـــدٌ عَمَلَّسُ وأرقَطُ زُهلولٌ وعَرفــاءُ جَيْـأَلُ

وإنْ مُدَّتِ الأَيدِي إلى الزّادِ لم أكُن بِأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ (2)

يخصب لوصيف نصه عن طريق تماهيه مع العنوان المتناص عمليا، ليجدد فيه الحياة بالنسج على منواله، وإعادة صياغته وفق رؤيته وفهمه لطبيعة الشعر وضرورته، والتوغل به إلى أعماق النص " واستخلاص دلالته الكلية وتجربته الوجودية، وبنائه الفني. لذا فالعنوان التناصي مظهر من مظاهر الدلالة واحتواء المعنى واستجماع المحتوى وتركيب الفكرة العامة المجملة "(3)، فهو يقوم بوظيفة تناصية بالإشارة إلى أحداث الشخصية التاريخية، فيما عانته من الألم النفسي والقهر المفروض من عشيرتها، فشخصية الشنفرى هي الدلالة التي توحي إلى الشعب المهضوم حقه والذي تحمَّلَ الهوان طويلا في كبرياء، لتبرز المقاربة الدلالية بين الشاعرين، فالأنا التي تقف وراء شاعرنا متأججة بالعاطفة الجريحة التي تمثل الإنسان المعاصر الذي يرفض العيش تحت واقع من الغربة والوحدة.

ولا يزال الشاعر يستحث الخطى بتناصاته مع الشعراء الأوائل، تناصات تكشف عن ثقافته الواسعة ومقدرته الإبداعية التي يفصح عنها التنوع الحاصل في أساليب الاستسقاء إشارةً وتضميناً وتلميحاً وإيحاءً وامتصاصا، فنرى صدى الشعر العربي القديم في نصوصه الشعرية واضحاً كلّ الوضوح وهذا نتيجة لحفظه النماذج الرفيعة من الشعر وإدامة النظر فيها حتى

(1) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982، ص:18-20.

(2) الشنفرى (الديوان): جمعه وحققه وشرحه: إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص:59.

(3) جميل حمداوي: إشكالية العنونة في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، أطروحة دبلوم دراسات عليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، المغرب، 1996، ص:477.

التصقت معانيها بفهمه وامتلأت ذاكرته بألفاظها، فحاكاها محاوراً ومقتبساً ومستلهماً ومستوحياً لتقديم صورة تعبر عن هدفه الذي يسعى إليه.

وفي موضع آخر يستدعي لوصيف عنوان النص الغائب للشاعر (قيس بن الملوح)، ويوظفه تعبيرا عن مكنوناته الوجدانية. فعنوان **(مجنون طولقة)** يحيل إلى رمز شعري عانى من جراء الحب ألوانا من اللوعة والألم واحترق بلظى العشق، إنّه (مجنون ليلى). كذلك الشاعر لوصيف تتداخل نوازع الحنين لديه حدّ الجنون هياما بمدينته. يقول في قصيدة (مجنون طولقة):

طُولقةُ تَغرَقُ في صَبابَةِ النَّخِيلْ

والعاشِقُ المَجنونُ في جَحِيمه يُدَاعِبُ الفَرَاشَهْ

لِلْبَرْقِ فِي جُفُونِهِ ارْتِعاشَهْ

تُغْرِيهِ بالمَوْتِ وبالرَّحِيلْ (1)

فهذا التناص جزء من وعي الشاعر لوصيف بحبه لوطنه، وهذا العنوان القائم على التركيب الإضافي يستدعي ما جادت به مرارة البين عند (قيس بن الملوّح) الذي يقول:

إليكَ عَنِّي فإنِّي هائِمٌ وَصِـــبُ أما تَرَى الجِسْمَ قَد أَودَى بِهِ العَطَبُ

البَينُ يُؤلِمُني والشَّوقُ يَجْرَحُني والدّارُ نازحةٌ والشَّـــملُ مُنْشَـــعِبُ

كيفَ السَّبيلُ إلى لَيلَى وقَدْ حُجِبَتْ عَهْدي بِها زَمَنًا ما دُونَها حُـــجُبُ (2)

لعل الجمال في هذا التناص العنواني هو استفزاز الشاعر الذاكرة الشعرية التي تختزن أسماء من تقطعت بهم السبل فسقطوا في حمأة الجنون، وهو تناص امتصاصي تقوم شعريته على استعادة الدوال المركزية التي توحي إلى التماثل على المستوى المعجمي (صبابة، والعاشق المجنون، بالموت وبالرحيل)، لكنه لا يحاور النص الغائب، بل يهادنه، ولوصيف لا يغادر هذه

(1) عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 59.

(2) قيس بن الملوّح (الديوان)، رواية أبي بكر الوالبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:50.

القاعدة فقد استلهم الشعر القديم وتلمّس خطاه ونسج على منواله في اللغة والتركيب والأسلوب والصور، وهذا ما أشار إليه (تودوروف) بقوله: " إننا عندما نقرأ نتاجاً فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير، إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية .... وكل نصّ هو كتابة مخطوطة فوق أخرى"[1]، لتنفتح بين يدي الشاعر عوالم الذاكرة التراثية التي نلمسها في ذلك التقارب الدلالي ما بين عشق لوصيف لطولقة وعشق(قيس بن الملوّح) لـ (ليلى) من خلال استحضار الجو العاطفي الطافح بالشوق والذكرى والألم والأمل الحافل بالمناجاة والآهات. فالنصان يصدران عن حالة شعورية متقاربة كما يتقاطعان في الدلالة الشعرية، فإذا كان (ابن الملوّح) يشكو حسرات الهيام والبيْن والأوجاع والبعاد لفراق ليلى، فإن الأمر عند شاعرنا، عشق وحنين إلى مرابع (طولقة)، التي هي كلّ كيانه ومعنى وجوده وأصالته.

كما استمد لوصيف مادة عناوينه الشعرية من الموروث الديني، وتنوّع استحضاره ما بين استدعاء بعض المفردات والتراكيب القرآنية، أو الإيحاء بمضمون آية أو فكرتها الأساسية أو الإشارة إلى أحداث القصص القرآني وشخصياته، ومن العناوين التي استلهمها الشاعر من القرآن عنوان **(مريم)** من (ديوان أعراس الملح)، استدعاءً لشخصية السيدة مريم العذراء. يقول:

هاجَرتُ فِي عُيونِها الخَضْراءْ

أغنيةً جريحةً وَطَائرا مُغْرَمْ

سَمَّيتُها العذرَاءْ

سَمَّيتُها مَرْيمْ[2]

جعل لوصيف من دال (مريم) البؤرة الدلالية الإشارية المختزنة في الذاكرة لإيصال الصورة إلى ذهن المتلقي، مستغلا بنية النص القرآني، وقد أثبت ذلك من خلال تناصه الإشاري مع قوله

(1) تزيفيتان تودوروف: نقد الرواية، تر سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص: 91.

(2) عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 49.

تعالى:﴿ **وَاذكُر فِي الكِتابِ مَريَمَ إِذِ انتَبَذَت مِن أَهلِها مَكانًا شَرقِيًّا**﴾[1]، ليجعلها جزءا من خطابه الشعري تجسيدا لإحساسه باغتراب وطنه بين أبنائه .

يتماهى النصان في الأحزان والجراحات، حيث المفردات (أغنية جريحة) و(انتبذت من أهلها مكانا شرقيا) تعزز هذا التماهي وتتسعّ فيه الدلالة، فمريم المقدسة الطاهرة العذراء وما عانته من آلام الوحدة وأحزان الغربة تحيل إلى الجزائر التي تمتزج بالحبيبة الجريحة الصامدة، والتي تمنح الأمن لأبنائها، برغم تكالب الأعداء والجراحات. وبمثل هذا الاستدعاء للرمز الديني يهيئ " المناخ الشعري والتجربة الشعرية للتواصل مع روح الأمة ويهيئ البناء الشعري لاستيعاب القديم واستلهامه ضمن نسيج القصيدة الحديثة التي تصور زخم صراع الإنسان العربي من أجل الحرية والوحدة"[2]، وهو ما حذا بالشاعر إلى تكثيف سياقه الشعري وما يثيره من تعميق الأثر في المتلقي.

وفي إطار التوق إلى النجاة والخلاص الذي يتجلى في عنوان(**الطوفان**) من ديوان (الكتابة بالنار)، يستدعي الشاعر قصة النبي نوح(عليه السلام) مع السفينة والطوفان ليؤكد على فكرة التجددّ والبعث الإنساني. يقول في قصيدة (الطوفان):

كنتُ نوحاً فِي فُلْكِهِ يَتَحَــدَّى كَرْبَهُ فِي قامـوسِهِ الفَيــــاحْ
حَامِلاً فِي دُنيَا سَفِينَــتُهُ مِنْ كُـلّ زَوجَيْنِ اثنين جِيلَ نِكاحْ
موكبٌ لِلْــحياةِ والبَعثِ يَطْوِي ظُلُمَــاتِ الأهْوالِ والأبْــراحْ
إنَنِّي الإنسان الذِي يَرِثُ الأرضَ بِمَا فِيها مِنْ أَسَــى وانْشِــراحْ [3]

(1) سورة مريم، الآية: 16 .

(2)خالد الكركي: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1989، ص:146.

(3) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 74.

نلمس في النص الشعري صدى الآية الكريمة وما تلقي به من ظلال تاريخية، من قوله تعالى: ﴿ **فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**﴾[1]. من خلال المماثلة الدلالية مع النص القرآني يتمثل الشاعر نفسه كنوح (عليه السلام) الذي يُضمر الظلم والقهر والواقع المظلم، مُوّظفا الإشارة القرآنية (الفلك) بكلّ ما تحمله من دلالات النجاة والهلاك من العذاب ليجعل منها رموزا تستجيب لما في نفسه من الشعور بالاغتراب والمعاناة، وما الفلك إلّا هذا الوطن الجريح الذي يستأنس بنوح الشاعر، وكذا توظيفه التركيب (من كل زوجين اثنين) مُحمّلا إياه دلالات التناسل وبعث الحياة في الأرض بعد الطوفان. إنّه استدعاء مباشر لهذه الشخصية في تناص إشاري للقصص القرآني عن طريق التضمين الذي أحدثه الشاعر في قصيدته.

فالتناص هنا " يعينُ الشاعر على الربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية"[2]، ولعل هذا ما يبرز ارتباط الشاعر بالتراث الديني وتفاعله معه في علاقة تبدو أكثر عمقا وتدبرا وأصالة، كما أنّها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حيّة نابضة على الدوام في الضمائر لا مجرد كلمات وأصوات مقيّدة الدلالة.

كما نرصد عنوان (**الأمانة**) من ديوان (شبق الياسمين)، الذي يستحضر ملامح شخصية الرّسول صلى الله عليه وسلم، ويوّظفها توظيفا مباشرا ليمنح نصّه إلماعات وإشارات دلالية، تثري سياق القصيدة وتعزز موقفها الإنساني، مُستخدما ضمائر المخاطب وأسلوب النداء لتحقيق نوع من الموضوعية. يقول الشاعر:

(1) سورة المؤمنون، الآية: 27.

(2) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2001، ص:128.

حِينَ أَلْقَتْ إلَينَا الجِبالُ

بِالمَواثِيقِ

وَحْدَكَ كُنْتَ النبيُّ

فحَمَلْتَ الأمانَةَ

يَا سيّدَ المستحيلْ !

ووحدَكَ صَلَّيتَ للمُعجزاتِ

ثمَّ... هَا أنتَ وَحْدَكَ تَجْتَاحُ عاصِفَةَ الظلماتِ

وتُعلِنُ فِينَا مَخَاضَ الرِّمالْ[1]

يأتي استدعاء الشخصية(المحورية) في سياق تحمّل الإنسان لعبء الأمانة السماوية، فهي مثال الرمز الشامل للإنسان العربي سواء في انتصاراتهِ أو في ألآمه، مصداقا لقوله تعالى:﴿ **إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا**﴾[2].

يعمد الشاعر بهذا التناص الامتصاصي إلى رمزية عميقة تغني بأبعادها الواقع وتعبر عنه، لما تمتلكه من إيحاءات في ظل المفارقة بين دلالتي النص الغائب واللاحق. فالمتمعن لهذه الأبيات يجد الشاعر يستدعي الشخصية المحمدية (النبيّ) التي تحمل دلالات القوة والقدرة والتربية والتوجيه والهدى، وهي إشارة كافية لتشرك كلّ من المبدع والمتلقي في استحضار هذه الدلالات الخفية " فالمعنى القصدي لاسم العلم داخل النص لا يعتمد دلالة الاسم المجرد فقط، ولكن على وظيفته داخل السياق، أو بالأحرى على التفاعل الثنائي بينهما، وانعكاس هذا التفاعل

(1) عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:107-108.

(2) سورة الأحزاب، الآية: 72.

في ذهن المتلقي"[1]، غير أن الشاعر يجعل لهذا العنوان واستحضاره دلالة معاصرة وتطويعها للمقتضيات الفنية، وهي الدلالة التي تعبر عن الحاجة إلى قيادة رشيدة تتحمل عبء الواقع وزيفه، والحاجة إلى ثورة ضد ذات الإنسان التي نشأت في أحضان هذا الزّيف.

(الحج)عنوان آخر من ديوان(المتغابي) يتّكئ على مرجعيّة قرآنية من خلال سورة الحج، وقد تعامل الشاعر معها تعاملا سطحيا. يقول:

حِينَ يَأتِي مَوْسِمُ الحَجِّ

إلى عينيكِ

أبكِي فَرَحًا.. ثمَّ أُغَنِّي

آهٍ ! يَا مَعبُودَتِي فِي آخِرِ الدُنيَا

أنادِيكِ..

وَأمشِي فِي صَحَارِي الليلِ وحدِي

دُونَ نَجمٍ.. أو دَليلْ

غيرَ أنِّي أحمِلُ الأزهارَ

والقِيتارَ

والحُبَّ.. ونُورَ الكلماتْ [2]

مستحضرا معنى الآية الكريمة:﴿ **وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ**﴾[3]. التناص في هذا المقطع جاء في شكل تناص اقتباسي لمفردة(الحج) في

(1) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص:50.

(2) عثمان لوصيف: المتغابي، ص:117-118.

(3) سورة الحج، الآية: 27.

إشارة إلى الشعيرة الدينية، وقد وظّف النص القرآني عن طريق الاجترار لمعانيه الأصلية، حيث لم يستطع محاورته ولا حتى امتصاصه، بل اشتغل على الدوال القرآنية الواردة فيه، وهو ما مكّن من غلبة النص الغائب على النص الحاضر، برغم تعبير الشاعر عن حالاته الشعورية النشوى عندما يأتي موسم الحج، وبرغم التوهج الشعري الذي حملته تراكيب النص.

كما نهل الشاعر لوصيف من التراث الصوفي واستمد منه عناوينه الداخلية، وتجلى تأثير هذا البعد في ثقافة الشاعر ومرجعيته التي تدلّ على اكتنازه المصطلحات الصوفية والإشارات النورانية التي تنبض بها الروح في تماوج بين عمق المعنى وغموضه، ممّا دفعه إلى تمثّل بعض النماذج من تلك التجربة في عناوينه، فنرصد له عنوان**(المعبودة)** التي تتجلّى له ملاكا مفعما بالروح محاطا بالوقار والقدسيّة، فباتت ملاذا أبديا لروحه، المعبودة التي تحمله على أجنحة الرؤى الحالمة بعيدا عن عالَم المادة المتهاوي.

يقول:

رَبَتِّي .. رَبَتِّي !

آهِ ! مَا أَرْوَعَ الحُبَّ

حِينَ يُؤَلِفُّنَا البَرْقُ

فِي وَمْضَةِ الرُّوحِ .. لِلرُّوح

أوْ خَفْقَةِ القَلْبِ .. لِلقَلْب (1)

يستلهم الشاعر قول الحلاج محاولا فضّ ما ينطوي عليه من رموز وإشارات:

عَجِبْتُ مِنكِ وَمِنِي يَا مَنِيَةَ المُتَمَنِي

أَدنَيْتِنِي مِنكِ حتَّى ظَنَنْتُ أَنَّكِ أَنِّي(2)

(1)عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص: 30.

(2) قاسم محمد عباس: الحلاج الأعمال الكاملة، رياض الرايس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص:325.

فالشاعر يتقارب دلاليا في تناص إشاري مع أبيات الحلاج؛ إذ سياق النص هو اتحاد روح الشاعرين، مُبرزا طاقة عواطفه من التسامي الروحي الذي يتلاشى فيه الوجدان الجسدي، موّظفا المفردات الصوفية(الحب، يؤلفنا البرق، ومضة الروح، خفقة القلب)، ومتخذا من المرأة معبرا لمسالك الزهاد في قراءة الروح والولوج إلى الكينونة الإلهية المطلقة.

لقد كشفت العناوين عن مدلولات المتن النصي، فأصبحت "عبارة عن علامات سيميوطيقية، تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، أو الإحالة التناصية إلى نصّ آخر تتناسل معه وتتلاقح شكلا وفكرا"[1]، حيث لا وجود لنص محايد ضمن عملية انفجار النصوص وانفتاحها على الماضي والحاضر.

أمّا في عنوان **(المعراج)** من ديوان براءة، فإنّنا نقرأ العديد من الوشائج والدلالات الصوفية التي امتصها الشاعر، مثل(فاضت السماء، نبيذا، صهوتي البرق، صاعد، نشوة، روحي تطير، المنتهى، التباريح أكوابي...) ليصوغها صياغة جديدة جريئة وفق رؤيته الصوفية والشعرية، مستنيرا بتجربة الحلاج الحافلة بدلالات الوجد الصوفي للتخفيف من الفجيعة والقلق وقهر الواقع، في سبيل الحرية والكرامة. يقول:

خَلِّنِي

فَاضَتِ السَّمَاءُ بِعَيْنِّي نَبِيذًا واسْتَيقَظَتْ أَعْشَابِي

صَاعِدٌ فِي الحَفِيفِ، فِي نَشْوَةِ الوَخْزِ، فِي ريشِ السَّحَابِ

فِي الأَهْدَابِ

صاعدٌ.. صاعدٌ..

دمِي يشْربُ النَّارَ، وَرُوحِي تَطِيرُ مِنْ أثْوابِي

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص: 98 .

صَهْوَتِي البَرْقُ، وَالتَبَارِيحُ أكْوابِي

وسرُّ المَجْهولِ، سرُّ اكتآبـي

أينَ يَمْضِي بِي التِهَابِي ؟

وأينَ المُنْتَهَى.. أينَ آخِرُ الأبْوابِ؟ (1)

شكّل التراث الصوفي بمعانيه الروحية المتألقة منطلقا صوّر من خلاله الشاعر تجرّد نفسه من واقعها الأليم ووطأة آلامها، والتحليق بروحه إلى آفاق من التسامي والتأمل يدفع نفسه إلى أن تكون معراج الارتقاء إلى عالم الأنوار والكشوفات، معانِقةً ثورة ضد حاضر متعفن تكابده على الدوام، ومجهول يتراءى لها في الآفاق.

ونسوق عنوانا أخر يشعّ صورًا مكثفة الدلالات استند فيه الشاعر إلى التراث الصوفي الذي عمّق إيحاءاته ووهبه تجددا، وتعددا في قراءته، وضمنّه معان جديدة ومواقف معاصرة. ولعل المتن النصي لعنوان قصيدة(**تلك صوفيتي**) يختصر كنه الشاعر الطامح إلى بلوغ المصادر الأصلية للكون بخلود الكلمة الصادقة وانتصارها. يقول:

تِلكَ صُوفِيَّتِي ..

أنْ أُطالِعَ فِي نُورِ وَجْهَكِ

سرَّ الحياةِ

وسرَّ الغِوايَات

أنْ أَتوَضَّأَ بِالعشْقِ فِي ظلِّ عَيْنَيْكِ

حيثُ تُرَفرِفُ تَسْبِيحَةُ الكَوْنِ

أنْ أَتَبَدَّدَ فِي دَهْشَتِي

(1) عثمان لوصيف: براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،1997، ص:42.

وأُعانِقَ فِيكِ النِّهَائِيَّ واللانِّهَائِي

فِي لَحْظَةٍ وَاحِدَهْ [1]

يعبر هذا المقطع الشعري عن تجربة صوفية خالصة، يستعين فيه الشاعر بحشد من مفردات التراث الصوفي التي حملها كبار المتصوفة تجربة وسلوكا وأقولا، مُحوِّلا مسارها إلى عالَم مبتكر من التصورات تتغير فيه دلالة المصطلحات وتكتسب رؤى كونية معاصرة تستجيب وتخضع لطبيعة تجربته الشعرية الخاصة.

(تلك صوفيتي) عنوان لا يعبر عما يعتري المريد الصوفي في أحواله ومقاماته، بل يقترب إلى ما انتهجه شيخ المتصوفة (ابن عربي) في ذمّ شطحات الصوفية وتأويلاتهم المستغرقة، سالكا درب البصيرة الحالمة التي تروم الحقائق الكامنة فتتذوقها في صفاء روحي، والمقطع يعطي صورة لحالات ذوبان الشاعر الصوفي في الكون كاشفا سرّه وسرّ غواياته، طاهرا مسبّحا متبددا، من أجل الوصول إلى الحقيقة وإلى عالم الكشف الإلهي، حيث الإشراقات الصافية تشعّ بداخله.

كما تبرز العديد من العناوين التي تحيل إلى مرجعية صوفية منها عنوان**(التجلي)** من ديوان براءة، وعنوان **(يا خالقي)** من ديوان المتغابي، عنوان**(الربابة)** من ديوان المتغابي، عنوان **(أنشودة الرحيل)** من ديوان الكتابة بالنار، وغيرها ممن يتوشح بها متنه الشعري.

2-العناوين الخارجية وتناصها مع التراث:

تحاول العناوين الخارجية للشاعر لوصيف محاورة وعي القارئ وتوليد المعاني في ذهنه، بمدّ جسور التشابك والتفاعل مع نصوص سابقة يتنبأ بمحتوى متنها النصي بعد الكشف عن دلالاتها، واستقراء مدى انسجام علاقة العنوان بالنص، والتي تقوم بالوظيفة التناصية، مخاطبة

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 44.

ثقافة القارئ وملكاته ومرجعياته، وهو ما سنحاول الكشف عنه في العناوين ذات العلاقات الدلالية والموضوعاتية والإحالات التناصية.

(براءة) عنوان مجموعة شعرية صدرت سنة 1997، تدلّ بنيتها النصية على إحالات دينية وصوفية عميقة، تكشف عن محمولاتها معرفية مكثفة البناء والتشكيل والرؤيا. يقول:

هَذَا الطِفلُ العَابِثُ.. مِزْمَارٌ لا يَصْدَأُ

نارٌ لا تَهْدَأُ

ريحٌ تَجْتَاحُ الأرضَ

ومدٌّ يَتْبَعُهُ مَدّ

يَا طفلَ البَرْقِ وطفلَ الرّعْدْ

دَمْدِمْ فِي أَعْمَاقِ الأعْمَاقْ

وَدَعِ الإعصَارَ الغاضِب يَشْتَدْ.. ويَشْتَدْ

فَمَدَائِنُنَا عَرْبَدَ فِيهَا السلْطَانْ

وَطَغَى فِيهَا الكُهَانْ (1)

فالعنوان يتعالق في تناص امتصاصي مع دلالة أوّل آيات سورة التوبة ﴿ **براءَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسولِهِ إِلَى الَّذينَ عاهَدتُم مِنَ المُشرِكينَ﴿١﴾ فَسيحوا فِي الأَرضِ أَربَعَةَ أَشهُرٍ وَاعلَموا أَنَّكُم غَيرُ مُعجِزِي اللَّهِ وَأَنَّ اللَّهَ مُخزِي الكافِرينَ ﴿٢﴾**﴾(2)، مفجرا النص الغائب من الداخل في امتصاص معنى الآية الكريمة واستعادة البنية اللفظية (براءة) التي شمِلها القرآن الكريم، فالله تعالى يتبرّأ من المشركين والكافرين الذين خالفوا عهودهم، أمّا الشاعر فيدعو إلى تطهير الشعر والإبداع من الدنس والتزييف، ويُحمّله لواء الكلمة الصادقة التي تتبرأ من الخضوع والانكسار، وعربدة

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 64-65.

(2) سورة التوبة، الآيتان: 1-2.

السلطان وطغيان الكهان، ويتوق فيه إلى مرتبة من مراتب صفاء الضمير وإشراقة النفس في ظل عتمة الإنسان.

أمّا عنوان **(جرس لسماوات تحت الماء)** الصادر سنة 2008، فيحيل إلى مرجعية صوفية مطلقة، فقد ورد أن" العبد الإلهي إذ أخذ يتحقق بالحقيقة برزت له في مبادئها صلصلة الجرس، فيجد أمرا يقهره بطريق القوة العظموتية، وهذا مشهد منع القلوب من الجرأة على الدخول في الحضرة العظموتية لقوة قهره للواصل إليها، فهي الحجاب الأعظم الذي حال بين المرتبة الإلهية وبين قلوب عباده فلا سبيل إلى انكشاف المرتبة الإلهية إلّا بعد سماع صلصلة الجرس"[1]. فهل استطاع الشاعر لوصيف تجاوز مرحلة الكشف وسماع أجراس اللغة المتوهجة التي تتصادم فيها الحقائق في ذهنه عبر تماوج السماوات المبحرة.

يقول الشاعر: **هَا إنَّهَا انْتَابَتْ شُعورِي حَالَةٌ شبقيةٌ**

فرأيتُ بحرًا يَعْتَلِي عَرْشَ السَّماءِ

رأيتُ نَجْمًا يَحْتَفِي بِحَنينِهْ

وَرأيْتَنِي سرًّا يُسافرُ في جرسْ

هلْ كانَ مَسَّ عَنَاصِرِي بعضُ الهَوَسْ

هلْ رَعْشَةٌ صوفيَّةٌ تنْسابُ في المَلكُوتْ [2]

ينفتح العنوان إلى تجاوز تصدعات الواقع وثقل العالم المادي، وبلوغ فضاءات أرحب للخيال، يشدّ الرحال إليه عبر لغة تستجمع كلّ دلالات اللغة الصوفية التي توحي مفرداتها جمالية وتشكّلا دلاليا، جعلت ذات الشاعر تتوقد رغبة في كشف حجب المجهول في رعشة شعورية تعتريه، وتحلق بها بين سماوات علوية ظاهرة (سماوات) نحو الباطن العميق الذي يخفي

(1) رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص:549-550.

(2) عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008، ص:32.

المجهول(البحر)، يحمل معه صدى صلصلة الأجراس في منتهاه (الأنا الشاعرة)، لتتملكه الرعشة الصوفية التي ترتقي به إلى العالم الروحي في لحظات الكشف والتجلي، ومعانقة الرؤية الشعرية التي تختزل الحقيقة والمعرفة التي يبحث عنها في زمن احتدام قلق الوعي الشعري لدى الشاعر.

ويختزل عنوان **(قالت الوردة)** القصيدة الديوان التي أصدرها الشاعر سنة 2000 مستويات متعددة من الدلالات ينثرها على جسد الديوان فتضيئ عتباته المظلمة، وتتكشف فيه أسرار الشاعر في رحلته إلى السدائم البعيدة لحظة تشكّل الكون الأولى، فنقول إنّه أمر للروح (الوردة) ونداء من الأعماق ودحر الصمت بالبوح.

تهيمن على بنية العنوان**(قالت الوردة)** دوال يؤسس من خلالها الشاعر رموزه الخاصة التي تشكّل تناصا مع المجموعة الشعرية **(قالت لي السمراء)** للشاعر نزار قباني، حيث تبوح القصيدة بمكنوناتها لتنتشل الشاعر من التلاشي في معالم الصمت. يقول:

وردةٌ بِالنُبوءَاتِ تَنْضَحْ

بِالنُورِ تعبَقْ

وردةٌ من دمٍ نَبَوِيّ

تفوحُ فَيَصْحُو شقيق وزنبقْ

وردةٌ ..

مِنْ حَنينٍ ومِنْ لَوْعَة تَتَمزّقْ

وَتَظَلُ تُسافِرُ عبرَ المَدائِنِ والشُّرُفاتِ

تُغَلْغِلُ في كلِّ قَلْبٍ وتُشْرِقْ (1)

(1) عثمان لوصيف: ديوان قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص:75-76.

تتجلى في العنوان معالم ترتسم وتتشكّل في هيئات عديدة، ينطلق فيها من الوردة (المرأة) منطلق الغواية والتمرد، فيشعّ المكان نورا ودمًا يفجره الشاعر من الأعماق ينشد حب المرأة وحب الشعر، ويلاحق تفجر(الوردة) أوّل مرة حين تفتّحت على المدى متوهجة كضوء جسد يومض وكأنه نبض الكيان.

ويلاحق الشاعر الوردة ليتوحد معها، حيث تبوح الذات بحرقتها الباطنية، ويرحل معها إلى معارج صوفية تزيحُ الغشاوة وتغلغلُ في عمق كلّ قلب نوراني طاهر، لتصبح الكتابة إيمانا لدى الشاعر بثالوث الإنسان والوجود والشعر.

ثانيا–التناص الديني:

تعددّت مصادر استلهام التراث عند الشعراء، وشكّل الدين(القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف) أهّم هذه المصادر والروافد التي قامت عليها القصيدة العربية، يستلهمون منه الدلالة والرؤية، ويقتبسون منه إطار التشكيل والصياغة والتصوير. فاستعان الشعراء بتوظيف التراث الديني، وغدا بنية فنية على مستوى البناء والتركيب، وحملوا منه ما استطاعوا من مختاراته السماوية المتقنة كالوحي تشعّ إيحاءات متوالدة، أوغلت داخل أعماق نسيجهم الشعري، فأنتجت إبداعا شعريا ملهما، ولهذا " لازال الشعراء يبدعون لحظات إيمانية مضيئة بصفاء هذا الموروث الديني، فلا يجدون سوئ هذا الملجأ، ليستلوا منه عبارات وألفاظ ومعان تشكّل دلالات وإيحاءات تنصهر في ذواتهم، فتترجم في إبداعاتهم؛ لأن الدين مصدر إلهام الذات الشاعرة تتفيأ ظلال لغته، وتنهل من ينابيعه المختلفة، وتتزود ما شاء الله لها من إعجازه، وتنوّع أساليبه واختلاف إشاراته ووفرة مخاطاباته"[1].

(1) محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفهوم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2001، ص:156.

وقد لجأ الشاعر الجزائري المعاصر إلى الاتكاء على هذا المَعين الديني يغترف منه لإغناء طرق وأساليب تعبيره، ويتزوّد به لمنح تجاربه الشعرية قوةً وإيحاءً وجمالاً، ولما يملكه النص الديني من سلطة تأثيرية حجاجية يمارسها المبدع تأسر قلوب المتلقين.

والشاعر عثمان لوصيف لم يكن بمنأى عن هذا التأثر، حيث يمكن للدارس أن يلاحظ تداخل بعض النصوص الدينية في متنه الشعري، وكيف استفاد من تلك الأساليب المُعجزَة والفياضة والتي هيمنت على رؤيته الشعرية وتدفقاته الشعورية، وجعلتها أكثر تجددا، وقد كانت لبيئته المحافظة، وتعلمه بالكتاتيب صغيرا وحفظه القرآن الكريم، ودراسته أصول الشريعة واللغة العربية الأثر الثابت في تكوين شخصيته الدينية.

يحاول هذا المبحث أن يرصد بعض النصوص الغائبة التي وردت في ثنايا قصائد الشاعر عثمان لوصيف من خلال التناص مع القرآن الكريم، والتناص مع السيرة (أحداث وشخصيات).

1-التناص مع القرآن الكريم:

القرآن الكريم معجزة الله التي تحدّت بلغاء العرب وفصاحتهم، و﴿ **كِتابٌ أُحكِمَت آياتُهُ ثُمَّ فُصِّلَت مِن لَدُن حَكيمٍ خَبيرٍ** ﴾[1]. إنّه النص الروحي المقدس المتعالي عن الزمان والمكان، الذي أحدث ثورة فنية على مختلف الأساليب التي أبدعها العرب، ما جعل الشعراء يقتبسون منه بكيفيات شتى، وليضفوا على نصوصهم قدسية وروحانية،" فلا عجب أن نصادف شعراءنا ينهلون من القرآن، ويعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النص الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية، لخصوصيته وتميّزه" [2].

وقد رأى النقاد أنّ " مشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر عدد ممكن من المعاناة

(1) سورة هود، الآية:1.

(2) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:285.

والإحساس بالمشاعر"[1]، فاتخذه الشعراء متنفسا لهم في كثير من القضايا التي تطرقوا لها في أشعارهم، وتعبر عن تجاربهم الجماعية والذاتية.

لذلك شكّل حضور النص القرآني في النصوص الشعرية المعاصرة مصدر إلهام لهم، يقتبسون منه الصياغة الجديدة والمعنى المبتكر اللامحدود، وهو ما حذا بالشاعر عثمان لوصيف محاورة النص الغائب القرآني من آياتٍ وعبرٍ وأحداث وقَصصٍ وما تمثله من إيحاءات عكف على توظيفها بعد إعادة تشكيلها وفق رؤاه وما يتلاءم مع موقفه الشعري، متخذا طرائق وأنماطا متباينة في تناصه مع النص القرآني الذي تجلّى بيانه في أشعاره وفق مستوياتٍ تناصية تتراوح بين الاقتباس والامتصاص والإحالة، مستلهما مضمون آية كريمة أو مقتبسا ما توحي به فكرتها، أو تضمين تراكيب ومفردات في سياق نصّه الشعري، أو متخذا شخصياته القرآنية منطلقا لمضامين نصوصه أو مستعينا بإيراد قصص وأحداث عبر استخدام تعابير قرآنية مجزأة، وهو ما نحاول الكشف عنه في دواوين الشاعر، انطلاقا من كون أنّ" النص الإبداعي الحقيقي هو الذي يتمثّل في بنائه النصوص السابقة عليه، ويتجاوزها طارحا قوانينه الخاصة التي يعاد توظيف النصوص القديمة من خلالها " [2]. فيشكلُ النص اللاحق النص السابق وفق تجربة الشاعر، حتى يغدو إحدى مكوناته التركيبية والدلالية، متفاعلا مع مضامينه وأشكالها.

ويتمظهر التناص المنفتح على النص القرآني في شعر عثمان لوصيف وفق آليات هي:

أ-التناص وسيمياء الاشارة القرآنية:

ويعمد فيه الشاعر إلى استحضار بعضا من مفردات النص القرآني لتوظيفها في نسيجه الشعري عن طريق الإشارة، بحيث تغدو هذه الإشارة دالاً من دواله أو قرينة له، يذكر النص فيها شيئا من النصوص السابقة، " وقد يسكت عن بعضها ويُدخِل مؤشرات ذاتية مختلفة يتممها

(1) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص:66.

(2) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص:257.

بروايات من مصادر أخرى، وهو في ذلك ينتقي وينفي، يظهر ويضمر، يذكر ويحذف" [1]، فيكسب النص الشعري طاقته التعبيرية وامتداده الدلالي، ممّا يثير وجدان المتلقي، ويحيله إلى أجواء النص الغائب الذي يرد في سياق غير الذي ورد فيه أولاً.

ففي قصيدة (تسبيحة البحر) يستحضر الشاعر مشهد الطوفان وهو يكتسح كل شيء مستدعيا التراكيب (لا عاصم اليوم، أين الجبل) ليعبر بهما عمّا يتناسب وتجربته الشعورية، متوّجها بنداء إلى حبيبته، أن تبوح بسرّها. يقول:

آهٍ، آهٍ ... هوَ البَحرُ

لاَ عاصِمَ اليومَ، أين الجبلْ ؟!

سَبِّحِي.. ودَعِّي البَحرَ

يُلْقِ مَفَاتِيحَه للبطلْ

أنتِ ظَامِئَةٌ لِلْهَوى

وأنَا ظَامِئٌ للخبلْ[2]

تحيل مفردات البيتين الأول والثاني إلى قوله تعالى:﴿ **وَهِيَ تَجري بِهِم في مَوجٍ كَالجِبالِ وَنادى نوحٌ ابنَهُ وَكانَ في مَعزِلٍ يا بُنَيَّ اركَب مَعَنا وَلا تَكُن مَعَ الكافِرينَ ﴿٤٢﴾ قالَ سَآوي إِلى جَبَلٍ يَعصِمُني مِنَ الماءِ قالَ لا عاصِمَ اليَومَ مِن أَمرِ اللَّهِ إِلّا مَن رَحِمَ وَحالَ بَينَهُمَا المَوجُ فَكانَ مِنَ المُغرَقينَ ﴿٤٣﴾﴾** [3].

(1) جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص:324.

(2) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص: 40.

(3) سورة هود، الآية: 42-43.

نلمح في الملفوظ القرآني نداء النبي نوح الإنسان الوالد الملهوف الذي يستجدي ابنه الركوب أملا في النجاة من طوفان البحر، بينما الملفوظ الشعري يقوم بتحويل هذه الدلالة؛ إذ يوظف (البحر) للدلالة على القوة الباطنية التي تستودع فيها الأسرار، مخاطبا أنثاه أن تبوح له بما في نفسها من شعور الشوق والظمأ، وبذلك فالإشارة باللفظ القرآني حركت المعنى ودعمت فكرته، وأضفت على النص اللاحق دلالة جديدة ذات كثافة تعبيرية.

وفي ديوان (ولعينيك هذا الفيض) يستثمر التركيب القرآني (أخلع نعلي) متمثلا موسى عليه السلام لما خرج من مدين قاصدا مصر، فتجلّت له النار الإلهية. يقول:

آهٍ .. يَا قِدّيسَةَ الشُّعَراءْ !

آهٍ .. يَا امرأةً من نوافح عَبْقَر!

أخلَعُ نَعْلَيَّ وأهبِطُ وادِيكِ

مُغْتَسِلاً بِالصَبابات [1]

في هذا المقطع يستحضر الشاعر نداء الله لنبيه موسى بالواد المقدس (طوى) لحظة تجليه له نارا، والتي كانت بمثابة الدرج في سلم الارتقاء والاصطفاء والتي كُرِم به موسى عليه السلام، من خلال قوله تعالى:﴿ **فَلَمّا أَتاها نودِيَ يا موسى ﴿١١﴾ إِنّي أَنا رَبُّكَ فَاخلَع نَعلَيكَ إِنَّكَ بِالوادِ المُقَدَّسِ طُوًى ﴿١٢﴾**﴾[2]. حيث امتص الشاعر المعنى (أخلع نعلي) وأعاد تشكيله بنظرة إبداعية فنية صوفية، إذ يخلع الشاعر نعليه استعدادا لرؤية المرأة الأسطورية ملهمة الشعر لديه، ومنبع الطهر والصفاء، فكلا النصين القرآني والشعري يرومان البحث عن المقدس النوراني،

(1) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 1999، ص: 40.

(2) سورة طه: الآيتان: 11-12 .

وعليه فإن التناص الإشاري " يخضع لخبرة المتلقي وثقافته ومدى وعيه الفني بحقيقة النص الغائب والحاضر على السواء" [1].

ويواصل الشاعر هذا التحاور مع النص القرآني مستثمرا بليغ دلالاته، حيث يتكئ على مفرداته وصهرها لتشكيل البنية المركزية لأشعاره، وإنتاج الصور الإشارية المكثفة والإيحائية الرامزة، سالكا سبيل التورية. يقول:

آهٍ ! عَيْناكِ نَضَّاخَتانْ

بِالرُّؤى ... والألوان

فيرُوزَتانِ تَتَنَدَّيانْ

وَنَجْمَتانِ تَتَغامَزانْ

فَيَنْجَذِبُ الشعراءُ

مَصعُوقِين

مثل الدَّراويشِ

إلَى مَدارِهما الآسرْ [2]

فهو يتناص مع قوله تعالى:﴿**فيهما عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ ﴿٦٦﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٦٧﴾ فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ ﴿٦٨﴾**﴾ [3]، والتي تشير إلى ألفاظ وأوصاف الجنة من عيون جارية موجودة فيها أُعدّت للمتقين، والتناص عن طريق الإشارة إلى اللفظ (عَيْنَان نَضَّاخَتَان) أعطى دلالة مغايرة تماما لسياقها الأصلي، حيث بإسناد كاف المخاطبة إلى العينين، تنمحي صورة العيون الجارية وتتشكل في ذهن القارئ لوحة عينين بشريتين تسيلان

(1) جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص:184.

(2) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 29-30.

(3) سورة الرحمان، الآية: 66-67-68.

رؤى وألوانا، ألهمت الشعراء وبثّت فيهم رغبة الشعر معقلهم الآسر، وبهذا يكون النص القرآني حاضرا من حيث التجلي اللفظي، أمّا على المستوى الدلالي فإنّه اتخذ مجرى جديدا في القصيدة، أدى " إلى اكتشاف الرؤيا الإبداعية الجديدة التي أضافها النص الجديد إلى النص السابق ... وكلما كانت الصلة بين النصين خفية كانت الإضافة أبعد وأعمق وأخص " [1].

وفي موضع آخر يستغل الشاعر بنية النص القرآني ليصوغها بشكل جزئي مفكك يختزل مضمونه في تناص أعاد به ذاكرة المتلقي إلى فضاء معرفي أوسع من مشاهد لمريم العذراء. يقول في قصيدة (نخلة القفر):

حِينَ مَرَّ بِهَا
الفَارِسُ الذِي نَبَذَتْهُ القَبِيلَةُ
تَفَيَّأَ جَدَائِلَهَا المُتَأَرْجِحَةِ الهَفْهَافَةِ
وَهَزَّ إليهِ بِجِذعِهَا ثمَّ غَنَّى
(يَا النخلةَ ..يَا النخلةْ
سَعْفُكِ رِيشٌ أزرَقْ
وَرَحِيقُكِ مِنْ شَهْدِ النَحلَهْ) [2]

فالتركيب اللفظي ينقل المتلقي إلى قوله تعالى:﴿ **وَهُزّي إِلَيكِ بِجِذعِ النَّخلَةِ تُساقِط عَلَيكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾**﴾[3] لما تضمنه من ملامح التصدي والصبر على المكاره، فالنص القرآني يحثّ القديسة مريم العذراء بتحريك **(جذْع النَّخْلَة)** وهزّه والاستناد عليه، حتى يتساقط الرطب عليها فيساعدها في تخفيف ألم المخاض ومجابهة آلامها النفسية والجسدية، أمّا النص الشعري

(1) علوي الهاشمي: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د ت، ص:29.

(2) عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص:11.

(3) سورة مريم، الآية: 25 .

فيترجم مشاعر الأسى والحرمان التي يعيشها الإنسان العربي المقهور في وطنه (الفارس الذي نبذته القبيلة)، ويحلم بأن ينعم فيه بالحرية والأمان، فموضع التناص في النص القرآني ورد بصيغة الأمر (وَهُزّي إِلَيْك بجذْع النَّخْلَة) حيث حركة الفعل حتى يتساقط الرطب فتنجو، وورد في النص الشعري بصيغ الماضي (وهزّ إليه بجذعها) دلالة على أنّه يعيش حالة من الغربة والمعاناة، آملا في حركة أخرى بديلة تغير واقعه في وطنه، فالشاعر لا يكتفي بنص الآية، بل يضيف دلالة جديدة تتناسب والواقع الذي يرسمه.

ومن وحي سورة الحج يقيم الشاعر حوارا مع النص القرآني والتصارع معه لتوليد دلالة جديدة في هذه القصيدة:

يَا صُورةَ الله

ويَا راهِبَةَ المَعانِي

مِنْ كلِّ نار

وعَلَى كلِّ قافِيةٍ ضَامِرَةٍ

يَتَوافَدُ الحَجِيجُ أفواجًا

أفواجًا

شعراءُ

صوفيَّةٌ

ومتيَّمونْ ...[1]

يظهر جليّا من النص السابق وجود المصاحبات الدلالية النصية الدينية التي حَملَ توظيفها قيمة تعبيرية داخل النص أدّت إلى توليد دلالات وإيحاءات معاصرة، وحوّلت النص إلى نص خصب، وذلك من خلال التعالق الذي يشير إلى الآية الكريمة من قوله تعالى:﴿ **وَأَذِّن فِي**

(1) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 35.

النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٢٧﴾ [1]. حيث استلهم الشاعر نصه من دعوة الله للناس بالحج، غير أن تحويره للمعنى عبر البنية الإشارية أدى إلى تنامي دفقته الشعورية والابتعاد عن الاجترار، فهو يؤسس لمراسيم جديدة وطقوس للحج لا يقوم بها إلاّ أمثاله، وبقرائن دخيلة تنحى بالنص الشعري منحى جديدا، من خلال استدعاء التركيب (من كلّ نار) التي تحيل إلى المكان الذي يتوافد منه الحجيج، وتحمل دلالة الذين يحترقون بنار الكلمة الهادفة والحب الطاهر، والتي فجرها الشاعر من اللفظة القرآنية (مِنْ كُلّ فَجّ عَميق)، لينتقل إلى تصنيف الحجيج وحصرهم في شعراء وصوفية ومتيّمين دون غيرهم من الناس، منتقلين عبر الحروف والقوافي إلى حيث لحظات الإبداع الحر ومواطن الكتابة المقدسة، وبهذا تغيب دلالات الحج العادي التي استوحى منها الشاعر تراكيبه الشعرية وأفضى عليها من مخيلته ممّا عمق صوره التراثية.

ويواصل الشاعر استلهاماته والتحامه بالموروث الديني وهو يشكل لغته ورؤيته على تخوم النص القرآني ناحتا منه أرقى الصور التي ترتقي بمخيلته إلى فضاءات من الحركة المتجددة والحياة الشاخصة، ممّا يمنح نصه فاعلية في وجدان المتلقي، وهاهو في ديوان (اللؤلؤة) يرسم لكلمته المفعمة بالثورة، ولعذابه ولظاه وغربته وفدائه صورة من مشاهد البعث والتضحية والتصدي التي تتجلى في روح عيسى عليه السلام. يقول:

أنَا جَرَسٌ يَتَشَظَّى
وأُغنِيةٌ تَتَوَضَّأُ بالدَّمِ وَاليَاسَمِينْ !
مِنْ مَعِينِ الطُّفُولَةِ أَنهَلُ
مِنْ وَحْيِ شَبَّابَةٍ أشعَلَتْنِي وطَارَتْ

(1) سورة الحج، الآية: 27.

وما قتَلُوهَا

وما صَلبُوهَا

ولَكِنَّهَا شُبِّهتْ لِلْعُيونْ

وعَلَى جُرحِهَا المُتفَتِّحِ صَلَّيتُ لله

ثُمَّ حَمَلتُ البَشَارهْ (1)

فهو يتناص مع قوله تعالى:﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴿١٥٧﴾﴾** (2). ليتخذ الشاعر من معاناة عيسى عليه السلام معادلا موضوعيا لمعاناته، ولاعتقاد أعدائه أنهم صلبوه وقتلوه، اعتقادا لأعداء الصوت الصادح بالحق أنهم صلبوا صوت الشاعر ودفنوه، مُركزا في توظيفه النص القرآني على عبارة (وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوه) لكنّه تمسك بالكلمة التي تتشظى لهيبا في سبيل تبديد الظلم وزواله ومجابهة الواقع المرير، ونشر المحبة والسلام. وتماهيا مع النص القرآني يتلمس الشاعر طريق النجاة وتجدد الحياة وحمل بشارة الخلاص.

وهكذا فإن النصوص الشعرية التي عانق فيها الشاعر لوصيف التراث الديني وتناص معها إشاريا عديدة سواء باللفظ أو بالجملة، وقد ساقها بما مكّنه من صياغة النص المتناص معه وتفكيك بناه التركيبية والدلالية وتوزيعها على مساحة نصه عبر عمليتي الإزاحة والبناء بما يتوافق وسياقه الشعري ورؤيته الشعورية، لأن "المجال التناصي مجال حواري، وكلّ حوار ينطوي على قدر من الصراع، ذلك أن النص يتحقق باستيعابه النصوص الأخرى الواقعة في مجاله

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:15-16.

(2) سورة النساء، الآية:157.

التناصي وتدميرها في نفس الوقت" [1] لإنتاج دلالات ودمجها ثم توظيفها في ثنايا شعره تكشف عن فرادة تجربته الخاصة.

ب- التناص الاقتباسي:

وهو التناص الذي يعمد فيه الشاعر إلى اقتباس بعض من الآيات دون التغيير في بنيتها الأصلية لا بالزيادة أو النقصان، أو اقتباس جزء منها على شكل ألفاظ وعبارات وتراكيب مع التحوير والتغيير في بنيتها بالتقديم أو التأخير، يعيد الشاعر صياغتها وتضمينها في نسيجه الشعري وفق رؤاه الخاصة. لهذا عُدّ الاقتباس أوضح وجوه التناص " فهو يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر بشكل كامل أو محوّر"[2]، ممّا يوّلد إعادة إبداع الشاعر النص السابق إبداعاً جديداً تظهر عليه سمّة الابتكار والتجديد ويؤسس لرؤيا شعرية ذات دلالات مؤثرة.

وقد شكل القرآن الكريم عند عثمان لوصيف مرجعاً فنياً، استقى منه ما يقوي شعره ويدعمه ونهل من ألفاظ آياته فأوردها في سياقاتها الدلالية ونحى بها إلى سياقات أخرى تنسجم وتتجانس مع مضمون ما تنفتح عليه الدلالات التي تنتج قيمة جديدة.

فمن ديوان (قالت الوردة) يتجلى التناص الاقتباسي الكامل المنصص الذي ضمن فيه آية من سورة الفلق. يقول في المقطع الخامس منه :

أيُّهَا التّائِهُ

المُتَعثّرُ فِي فَجَواتِ النَفَقْ

إنْ أَضَعْتَ الخَرائِطَ

(1) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي(دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، ص:60.

(2) عصام واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011، ص:78.

أوْ غَشِيَتْكَ الدَّيَاجِي

وسُدَّتْ أمامك كلُّ الطرقْ

" قلْ أعوذُ بِربِّ الفلقْ " ! [1]

يضمِّنُ الشاعر سطره الشعري بالآية الأولى من قوله تعالى في سورة الفلق﴿ **قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ﴿١﴾**﴾[2]، حيث يتناص مع النص القرآني تناصا اقتباسيا كاملا بنقل البنية اللفظية والدلالية دون تحوير فيها، وهو توظيف غير جامد أضفى على النص مسحة من الحركية والتفاعل بين دوال النصين. فبعد شعور بالوحشة والتيه (أيها التائه) وسط فجوات الظلام والعتمة التي عاشها الشاعر وقد أضاع دروب النجاة (إن أضعت الخرائط) منها، وتبددت أحلامه بالخلاص من عذابه وآلامه، وشوقه إلى تحقيق صباباته في عالم طاهر شفاف، يلتجئ الشاعر إلى الله فالق الأشياء، متعوذا به من المكاره معتصما به من شرور الدياجي.

وفي قصيدته بعنوان(شاعر) تتسرب البنى القرآنية ممثلة في التراكيب والألفاظ، والجمل في شعره، مُوّظفا تلك الإقتباسات بطريقة فنية. يقول:

مهوُوسٌ بِتَكْسيرِ الأبْعادْ

مُدْمنٌ علَى نَسْفِ الحُدودْ

يَتَعَّمَقُ فِي جِراحَاتِهِ

كيْمَا يرهُصُ بِالرَّبيعْ

لاَ يَحيَا إلاَّ فِي جَحِيمِه

يَا نَار كُونِي بَرْدا وَسَلامَا علَى عثمانْ ! [3]

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 22-23 .

(2) سورة الفلق، الآية:1.

(3) عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1999، ص:63.

يظهر الاقتباس الجزئي المُحوَّر جليّا في جملة (يا نار كوني بردا وسلاما) وهي النار التي أعدّها المشركون عندما حطم سيدنا إبراهيم أصنامهم وجعلها جذاذاً، فالشاعر يتماهى مع السياق القرآني في قوله تعالى:﴿ **قُلنا يا نارُ كوني بَردًا وَسَلامًا عَلى إبراهيمَ ﴿٦٩﴾** ﴾[1]، ليحيل إلى ما يعانيه الشاعر (النبي) من جراحات يحياها في لظّى نار الكلمة وحرقتها، ونار الألم الذي يعتريه أثناء تجاوز الأبعاد وخطاها من أجل نصرة الحق وتغيير واقع الإنسان، آملا أن تكون النار الملتهبة التي يخوضها أنموذجاً يصور الشجاعة والتضحية وقداسة القضية.

إنّ الشاعر في عملية خلق وتمثّل لمحات دلالية قائمة على التنويع والاستبدال لإثراء نصه، ومحاولة الإفلات من سياق النص الغائب، ما يؤكد أن العملية ليست مطلقا عملية اقتباس لنص من التراث الديني، وإنّما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في النص القرآني صاغها الشاعر بحسب موقفه الشعوري الراهن.

ويواصل الشاعر تناصه الاقتباسي مع التراكيب القرآنية مُستندا على عملية التحوير في شحن نصه بطاقة إيحائية تكفل له الثبات والاستقرار في ذهن المتلقي ولتعزيز بعض مواقفه وإغنائها. يقول في قصيدة (صراع مع الشيطان):

سَبْعَ لَيالٍ فِي مَتَاهَاتِ الخِضَمِّ
فِي مَهَبِّ المَوتِ .. بَينَ صَوْلَةِ الحِيتَان
وَحَسكِ المُرجَان
سبعَ لَيالٍ .. لاَ الشُّموسُ شَعْشَعَتْ
ولاَ الطُّيورُ رَفْرَفَتْ
ولاَ الفَضاءُ رَجَّعَ الألحَانْ

(1) سورة الأنبياء، الآية:69.

شَاهدْتُ عُنْفَ البَحرِ فِي ثَورَتِهِ العَنِيدَهْ

والرُّعبَ والأهوالَ والأشْبَاحْ [1]

ينفتح المقطع الشعري على قوله تعالى:﴿ **وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴿٦﴾ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ**﴾[2]، مُضمّنا منه التركيب (سبع ليال) الذي أعاد الشاعر تشكيله لفظاً ومعنىً كما جاء في النص القرآني، والإبقاء على محموله الدلالي في التحام النصين الشعري والقرآني في علاقات سياقية منسجمة، وكأنهما نسيج واحد، حيث يشير الملفوظ القرآني إلى عدد الأيام المتتابعة التي أطلق فيها الله تعالى ريحاً عاتيةً أهلكت قوم عاد، بينما يشير الملفوظ الشعري إلى العدد الرمز الذي انقشعت فيه غمامة الضيق النفسي والصراع الذاتي وما يعانيه من اغتراب وتمزق (سَبْعَ ليال في متاهات الخضمّ) بين صولة الحيتان وحسك المرجان، كما أنّه العدد الذي يأمل بنهايته أن يسطع على الشاعر نور الأمل وتجدد الذات.

لقد أبان النص الشعري عن تناص يعتمد على التحوير البسيط في اقتباس الكلمات(سَبْعَ ليال) وتحويل بعض دوالها، وهو تحاور دلالي يفسر أن "هجرة النص من نص إلى أخر، أو من فضاء إلى آخر هي هجرة اختراقية تحوليّة، فهو ينبثق من نصه ليتكوّن في نص آخر، فقد كان في ماضيه يقول شيئا، وعليه أن يقول شيئا أخر مختلفا وبطريقة مختلفة في حاضره، وتتطلب هذه الهجرة أن يحيا النص في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية التفاعلية " [3]، حيث دور التناص يتجلى في خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤية الدينية في سياق التجربة الوجودية للشاعر.

(1) عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر،1997، ص: 19-20.

(2) سورة الحاقة، الآيات: 6، 7.

(3) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص:55.

وفي قصيدة (النحلة والغبار) من ديوان براءة يقوم الشاعر باستحضار جملة قرآنية مشتغلا على استرجاع العديد من دوالها، مستنهضا همّ الإنسان نحو الثورة والصمود. يقول:

ثمَّ استَدارَ إلى العَاصِفَةِ

مَنِ الْغَرِيبُ الذِي يَتَفَيأُ فُسَيفِساءَ الهَزَائِمِ؟

مَنِ الذِي يَتَبَطَّنُ غَيابَاتِ الليلِ وَحْدَهُ

هلْ أَزِفَتِ الآزِفَةُ؟

دُخانٌ يَغْشَى سَماءَ الوُجُوهْ [1]

يكشف المقطع الشعري عن تناص اقتباسي يحيل إلى قوله تعالى: ﴿ **أَزِفَتِ الْآزِفَةُ ﴿٥٧﴾ لَيْسَ لَهَا مِن دُونِ اللَّهِ كَاشِفَةٌ ﴿٥٨﴾**﴾[2]، أي دنَتِ الساعة واقتربت القيامة بأهوالها وشدائدها، ومن خلال هذه الصورة يرسم الشاعر صورة انتفاضته ضد العواصف التي تحوم حوله وثورته ضد الطغيان الذي ألّمَ بالإنسان، ينذر جبروت الظلم ويتوعده بيوم فيه رهبة ورعبا ليس ببعيد (أَزِفَت الآزفة)، يتطّلع فيه إلى الحرية والسلام، وهو التركيب الذي التقطه الشاعر واتكأ عليه مازجا إياه في بنية النص الداخلية دون تستر لاستلهام إيحاءاته وتوظيفها في انزياحات جديدة، تؤسس لرؤيا شعرية مكثفة ذات دلالات تشع بصور تقوي مضمون رؤيته.

كما نقرأ للشاعر هذا المقطع الذي يتواشج مع دلالة النص القرآني، مُوّظفا الثنائيات الضدية لتوليد صورة بديلة لسياق النص الغائب.

يقول:

هَا ..أنتِ قَادِمَةٌ

فِي هَوْدَجٍ مِنَ الأنْوَارِ

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص:21- 22.

(2) سورة النجم، الآيتان: 57-58.

وَعَلَيْكِ ظُلَلٌ مِنَ الغَمَائِمِ

وأنَا أرْقُبُ التِمَاعَاتِ البُروقْ

أبْنِي لكِ سُدّةً مِنْ هَزِيجِ

أُرَصِّعُها بِالصَلَوَاتْ[1]

يظهر الأثر القرآني جليّا في هذه الأسطر الشعرية، فقد استدعى الشاعر الآية القرآنية الكريمة:﴿ **هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا أَن يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ فِي ظُلَلٍ مِّنَ الْغَمَامِ وَالْمَلَائِكَةُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ**﴾ [2]، دلالة على تجلّي الله والملائكة في ظُلَل منَ الغَمَام يتوعدون من اتبعوا خطوات الشيطان بعذاب أليم، وهي الأجواء التي استمدها الشاعر مُضمّنا مفردات (ظُلَل منَ الغَمَام) في قصيدته لكي ينقل المتلقي إلى أجواء النص الغائب دون عناء، فالشاعر ينتظر قدوم (المرأة ـ الحقيقة الإلهية) وهي تتربع على هودج من الأنوار، مُحاطة بظُلَلٌ من الغمائم (الظلام)، مُستعينا بثنائية النور والظلام لإبراز وتشكيل تناصه بشكل مكثف ومتنوّع الدلالة، فبعد الغمائم تُبرز وتُشِّع الحقائق والأنوار الإلهية التي تتراءى للشاعر أملا يرقبه بشغف وحافزا يدفعه للبحث عن الخلاص الذي يحقق له السكينة. وبهذا يقوم النموذج على تناص التخالف بين النص القرآني والنص الشعري، فإذا كان الشاعر يترقب ما يدعو إلى السرور والراحة النفسية، فالنص الغائب يُلَمّح إلى نهاية عسيرة توحي إلى الخوف.

أخيرا يتضح لنا من خلال المدونة الشعرية للشاعر لوصيف أن التناص الاقتباسي شكّل مساحة واسعة من شعره، يحمل في ثناياه دلالات متعددة أغنّت تجربته الشعرية الزاخرة بالتناصات القرآنية المحفوظة في ذاكرته نصا وروحا، وهذا لما يمتلكه القرآن الكريم من قدرات

(1) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 38-39.

(2) سورة البقرة، الآية: 208.

رحبة يمكن أن تحملها رؤى الشاعر وينسجم معها في ألفاظ وتراكيب وجمل، فاستطاع تفجير طاقاته فيها، وإكسابها لغةً شعرّيةً قادرةً على التعبير بعمق عن مواقفه وانفعالاته.

2-التناص مع شخصيات الأنبياء(الذات الشاعرة وسيمياء النبوءة) :

يعدّ استدعاء الشخصيات الدينية من أهمّ الأساليب الإبداعية التي ارتكز عليها الشاعر المعاصر لما تحمله من دلالات تاريخية ومرجعية مقدسة، ولما تزخر به من قصص وعبَّر تحمل أبعاداً ورموزاً ودلالات تتلاءم مع مدركاته الفنية والجمالية، " فقد أحسّ الشعراء منذ القدم بأن ثمّة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم الشعرية وتجربة الأنبياء، فكلّ من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته "[1]، لذلك جعل منها معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية، يستمد منها شرعية البناء الشعري الفني والموضوعاتي.

وقد حفلت مدوّنة الشاعر عثمان لوصيف بتناصه مع شخصيات الأنبياء الواردة ذكرها في القرآن الكريم، يوردها في إثراء نصه الشعري وتعزيزه مستفيدا من خصائصها أو سماتها أو أفعالها أو أقوالها، وتعكس مدى وعيه بدلالاتها الرمزية التي جاءت تحملها في القرآن الكريم.

وظهرت شخصيات الأنبياء في شعر لوصيف مابين التلميح لها أو الاستدعاء المباشر لها، فمن الشخصيات التي أومأ إليها ووظفها الشاعر لوصيف شخصية **محمد الرسول صلى الله عليه وسلم** باعتبارها أكثر تمثيلا للإنسان العربي سواء في انتصاراته أو في آلامه، ورمزا للثبات على الحق وتحقيق العدل. ففي قصيدة (شعاع .. ويأتي النبي) يستحضر الشاعر حادثة مهمة في التاريخ الإسلامي تتمثل في (حادثة الإسراء والمعراج).

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:77.

يقول:

هَا سَماؤُكَ تَفتَحُ أَبْوابَهَا
والبُراقُ الإلَهِيُّ يَحْمِلُنِي
فِي رَفِيفِ جَنَاحَيْهِ ثُمَّ يَطيرُ
السَّلامُ على الأنْبِياءِ،
أرَى سدْرَةَ المُنْتَهَى تَتَلأْلأُ بالخُضْرَةِ الأزَلِيّةِ
والطفلُ .. ذاكَ الذي خضَّبَتْهُ الأغانِي
ومَشَى فِي المَدِينَةِ
يَسْأَلُ عَنِّي
ويَحمِلُ بَينَ يَدَيْهِ كتابْ
كُنتَ وَحْدَكَ تَأْتِي
مِثلَ طَيْفِ النُبُوّةِ .. تَدْخُلُ بَيْتِي [1]

يتقمص الشاعر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث يرسم من خلال سفره حادثة الإسراء والمعراج التي يسمو بها الشاعر إلى معارج السماء، فتنفتح له أبوابها منتقلا عبر البراق من المدينة إلى القدس، والالتقاء بكلّ الأنبياء والصلاة بهم، ثم إلى سابع سماء حيث سدرة المنتهى ليريه الله آياته وملكوته.

فاستحضار الشاعر ملامح شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ومعانقته القصص القرآني يكشف عن دلالات متعددة تستند إلى التضاد والتمايز، حيث المفارقة بين العالم العلوي السماوي ونورانيته وزيف العالم السفلي وماديته، وتجاوزا للذات الإنسانية المليئة بالأسى ورحلتها

(1) عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 39.

نحو الخلاص والصدق والصفاء، فعبْرَ هذا السياق الشعري السردي تتوزع هذه الشخصية بدلالتها الأصلية الثابتة في ذهن المتلقي.

إنّ التناص مع شخصيات الأنبياء يعكس قدرة الشاعر على استيعاب الدلالات الرمزية التي يحملها النص القرآني، مُستلهما منه ومُحورا وفقا لقابلية التأويل والتفاعل مع النصوص الغائبة، ومنه يتمثل الشاعر نفسه **إبراهيم عليه السلام**، مستمدا من الظروف التي عاشها علاقة تناصية بين نصه الحاضر والنص القرآني الغائب. يقول في قصيدة (لتسقط الآلهة):

أَحمِلُ الفَأْسَ

أَقْتَحِمُ اليَّومَ كلَّ المَعَابِدِ

أَهْوِي بِفَأْسِي علَى الآلِهَهْ

فَتَسْقُطُ مَيْتَةً

ثمَّ أَرْكُلُ كلَّ القرابين

كلّ البُخُور

وكلّ النَّوامِيسِ

والسُّنَنِ التَافِهَهْ ...[1]

وظّف الشاعر قصة إبراهيم عليه السلام وتحطيمه الأوثان والأصنام التي كان قومه يعبدونها، في ثورة ضد الضلال الذي عماهم عن الحق، معتمداً الإيماء من دون التناص المباشر مع الشخصية مباشرة ومستغلا ما توحي به سياقات النص الغائب، حيث تتحوّل دلالة صورة الفأس الإبراهيمية وهي تهوي على رؤوس التماثيل إلى الحل الأمثل إلى الثورة وتغيير واقع الشعوب وتحطيم شوكة الظالمين الذين يتحكمون ظلما ونهبا، وتسببوا في بسط جراحاتهم

(1) عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص:47.

الغائرة في نفوس الشعوب والأوطان، فالشاعر يحمل رسالة التغيير التي تنشد آفاق السلام المُطرَّز بالعدل والحرية.

ويستمر لوصيف في إضاءة جوانب نصه الشعري باستدعائه شخصيات الأنبياء وقصصها، ينمّ عن قراءة مستوعبة للتراث الديني وتمثّل تأويلي له، يدلّ على الاستغراق في جوانبه المضيئة، قصد خلق دلالات معاصرة تتلاءم وأبعاد تجربته. يقول مستدعيا شخصية **نوح عليه السلام** كرمز للثبات على الحق والصبر والمثابرة:

سَتَجْرِفُكُم هِيَ النَّارُ
وَكالطُّوفَانِ تَحْمِلُنِي
عَلَى فُلْكٍ مُبَارَكَةٍ..
أَنَا نُوحٌ.. وَمِنْ وَهَجِي
تَعِمُّ الكَوْنَ آياتٌ
وَأَنْوَارُ (1)

يتقاطع الشاعر مع شخصية النبي نوح عليه السلام وقصته مع الطوفان الذي التهم الأرض إلّا من آمن بالله، ويوّظفها عن طريق الامتصاص بكلّ ما تحمل من تداعيات لتدفع بالسياق الشعري للتلاحم مع أحداث القصة، مُحوّلا مسار الطوفان إلى نار تلتهم آلامه وتنقله إلى عالم تسوده المحبة، وتبعث من بريقها نورا يعمّ الأرض، حيث يتم التماهي بين الموقفين في عمق ذاتي، إذ أضحى الشاعر في صورة المنقذ الذي يحمل رسالة الأنبياء.

ويستدعي لوصيف شخصية النبي **أيوب عليه السلام** مستأنسا بصبره على عذاباته، فهو مثال للتحمل والتصدي لكبوات الزمن. يقول في قصيدة(آه..أوّاه):

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص:5.

آهِ..أَوَّاهِ

أيُوبُ لمَّا يَزَلْ يَتَنَاسَخُ فِينَا

وهَا نَحْنُ عَبْرَ العِجَاجِ

نَعُضُّ عَلَى الجَمرِ

نَمشِي عَلَى الشَّوْكِ

نَرْفَعُ أَشْلاءَنَا رَايَةً تَتَلأْلأُ

أوْ آيَةً قُدُسِيّهْ (1)

يتخذ الشاعر من شخصية النبي أيوب عليه السلام قناعا لآلامه وآلام كلّ إنسان يقاسمه معاناته (وها نحن عبر العجاجِ، نعضّ على الجمر، نمشي على الشوك) وهي دلالات تحيل إلى الآهات التي تسكن الشاعر وتمزقه في ظل واقع متآكل قاس، كما أنه يتخذ من صبر النبي أيوب مصدرا يستمد منه قوته وصبره وسبيلا للبقاء وتجدد الحياة واستمرارها (لمّا يزلْ يتناسخُ فينا)، مستلهما بهذا التناص مفارقة النص القرآني بما فيه من طاقة روحية وبما فيه من هدف الهي سام انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني وقداسته وإعجازه.

ممّا سبق يتبين أن النص الشعري لعثمان لوصيف قد زُيّن بحلة لفظيةً غنية بالتناصات مع الشخصيات القرآنية وحواره معها، حيث شحن مشاهده الشعورية بمعطيات تراثية زاخرة بالدلالات الإنسانية والفنية محاولا بذلك ربط دلالات تلك المعطيات بالمعنى المعاصر الذي يرمي إليه النص الحاضر.

(1) عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص:35-36.

ثالثا- التناصي الصّوفي:

ينهل الشاعر عثمان لوصيف من التراث العربي بشتَّى أنواعه، ويستعير من الصوفيين مصطلحاتهم وقوالبهم الشعرية، ويستحضر مفرداتهم ليعبّر بها عن رؤاه الذاتية وتجربته الروحية والفكرية، فلقد " كان التراث الصّوفي واحدا من أهم المصادر التراثية التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبّر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية"[1]. وتظهر نزعة الشاعر الصوفية وتشكيلها جوانب من شخصيته وثقافته إلى بداياته الشعرية والتي أسهمت فيما بعد في تجربته الشعرية، ولذلك يمكن القول: إنّ " من مظاهر الخطاب الصّوفي في شعر عثمان لوصيف تصاعد الوهج الرؤيوي عند الشاعر، والتطلّع إلى لحظات التجلّي"[2]. فلا نجد نصاً شعرياً عند عثمان لوصيف إلّا واكتنز حضورا بشكل أو بآخر بالمصطلحات الصوفية النورانية، والتي تعانق نبض الروح، وتذوب في الكون من أجل معانقة الحقيقة، والتطلع إلى عالم الكشف الرباني.

-التناص مع المعجم الصّوفي:

اتكأ الشاعر لوصيف في بناء نصّه الشعري على استعماله المكثّف للمعجم اللغوي الصّوفي، لما يختص به من لغة إيمائية شفافة تكتنز بداخلها زخم من الدلالات المفتوحة تعيد المتلقي إلى المضامين التراثية الصوفية، فاللغة عنده " تنتقل من طبيعتها الوصفية التي تنقل الأشياء كما هي إلى لغة تعبيرية تنقل الإحساس بالشيء، وتخلق داخلها احتمال الخلق غير المحدد"[3]، حيث تعترضنا مع كلّ مقطع مفردات صوفيّة كالحب الصّوفي والحلول والفناء في

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:105.

(2) الربعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، الجزائر، ج1، ط1، 2002، ص:980.

(3) محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفهوم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2001، ص:152.

الذات الإلهية والاتحاد، والمرأة الرمز والسكر والشطح، وهو ما نحاول استكشاف تقاطعاته التناصية في المتن الشعري لشاعرنا.

أ- الحب الصوفي وسيمياء المطلق: تُطابقُ لغة الحب الصّوفي في ألفاظها عمّا يستمده الغزل العذري من مفردات الوجد والعشق والاحتراق والترقب، لكن" الحب الصوفي يخالف ما سبق إلى الذهن عادة من هذه الكلمة، إذ تمثل الذات الإلهية الطرف الآخر في هذه العلاقة " [1].

يقول عثمان لوصيف:

يَا طِفلَةَ اللهِ البَرِيئَةَ
يَا شُعَاعاً مِنْ ضُلُوعِ المَاءِ يَبْزُغْ
لاَ تَخَافِي! إنَّنِي مِنْ جَوْهَرٍ حَيّ
وَمِنْ شَجَرٍ إلَهِي
أُحِبُكِ أَوْ أُحبُ اللّهْ
صُوفِي.. وَأَعبُدُ مُقْلَتَيْكِ
أُقَدِسُ القُدُوسَ بِاسْمَكِ
وَالهَوَى عِنْدِي احْتِرَاقٌ بِالجَمِيلَةِ وَالجَمِيلْ[2]

فالمحبوب هو المرأة التي تتراءى في صورة المطلق اللامتناهي، والتي يتخذ من شعاعها سبيلا لحب الله، يتعبده بالنظر إلى مقلتيها، ويحترق في محرابه بهواها " وليس هذا الحب سوّى الرّغبة في الإله المتجلّي في المخلوق...ويمثّل هذا الضّرب من الحب الأبدي المعبّر عن اقتران

(1) إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف(الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت، ص:45.

(2) عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص:15.

القدّسي والإنساني، وفي الحب الرّوحي يلتمس المخلوق الوجود الذي يكشف صورته، وليس للمخلوق في هذا الحب الرّوحي غايّة أو إرادة سوى أن يتطابق مع المحبوب"[1].

وتستحضر قصائد الشاعر روح التجربة الصوفية في تأمل عميق داخل فيوضات هذا الجلال الرباني، فيكشف عن كنه حبّه وصوفيته. يقول في قصيدة(تلك صوفيتي):

تِلكَ صُوفِيَّتِي ..

أنْ أُطالِعَ فِي نُورِ وَجْهِكِ

سرَّ الحياةِ

وسرَّ الغِوايَات

أنْ أَتَوَضَّأَ بِالعشْقِ فِي ظلِّ عَيْنَيْكِ

حيثُ تُرَفرِفُ تَسْبِيحَةُ الكَوْنِ

أنْ أَتَبَدَّدَ فِي دَهْشَتِي

عَبْرَ نَزْوَةِ إِشْرَاقَةٍ

وأُعانِقَ فِيكِ النِّهَائِيَّ واللانِّهَائِي

فِي لَحْظَةٍ وَاحِدَهْ [2]

يستهل الشاعر مقطعه باعتراف أنّ روحه تهفو إلى الارتقاء نحو هذا المحبوب، وأنّه يتخذ من عشقها مراماً يعانق فيه النهاية واللانهاية، وهي الحقيقة الإلهية التي تتجلى في ظلّ عيني تلك المرأة فيحدث التجلي وتتبدد الدهشة فتتجلّى المرأة رمزا للحياة والنّماء والجمال الإلهي المكتنز في عينيها، مستعينا بمفردات الغزل الصوفي التي تترجم عذوبة الوصال وذوبان الحبيب في حبيبه. فالتركيب (تلك صوفيّتي)لا يحمل صورة بذاتها، وإنّما يمنح الأسطر الواردة بعدها

(1) عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998، ص:139.

(2) عثمان لوصيف: براءة، ص: 44.

وظيفة التصوير والتشخيص له، كما أنه يقوم بوظيفة تشويقية للقارئ لما سيأتي بعدها، فهي في نهاية المطاف مطالعة سرّ الحياة والغوايات، وهي التسبيح لعظمة الخالق والتبدد في منتهاه.

وفي قصيدة أخرى تشعّ صوفية، تنساب فيها اللغة التجاوزية نحو الحب الصوفي الإلهي، كما في المقطع الأوّل من قصيدته (آيات صوفيّة):

هَابِطٌ أرْضَكِ المُسْتَكِنَّةَ فِي رَعْشَةِ السَّهْوِ
أفْتَحُ فِي رَوْضَةِ الأبَدِيَّةِ دَرْبِي
وأدْخُلُ مَمْلَكَةَ اللهِ
أخْلَعُ نَعْلَيَّ
أمْشِي عَلَى التُّوتِ والأقْحُوانِ السَّماوِيِّ
أُوغِلُ فِي غَبَشِ الصَّلَوَاتِ وأهتِفُ باسْمِكِ
أدْنُو مِنَ العَرْشِ
ألقَاكِ .. يَا امْرَأَتِي المسْتَحِمّةَ بالنُّورِ
أُطْلِقُ عُصْفُورَةَ النَّايِّ
أرْفَعُ عَنْ وَجْهِكِ القدُسِيِّ الحِجابَ
وأسْجُدُ عِندَ التَّجلِّي ! (1)

إنّ المقطع الشعري يؤسس لمجموعة صور جزئية متلاحمة، تُكوِّن مشهدا خرافيا للحظة فرح وعنفوان أحسّ بها الشاعر، وقد أغرته لحظة الفرح هذه بالدخول إلى مملكته الشعرية المقدّسة، قصد اقتباس شعلة من الكتابة. إنّه خَلَعَ على تجربته الخاصة تجربة المتصوّف الذي يُقْدمُ على المولى بإخلاص حتّى يشعر بأنسه، وهذا ما يتجلى في البنية النصية للمقطع الذي

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 20.

يصرح بدوال الحب الصوفي(المرأة) قبل الوصول إلى السجود والتجلي متمثلة في مفردات (ألقاك، يا امرأتي المستحمة، تعويذة العشق)، فالحب الإلهي يتجلى في المرأة وفي مظاهر الكون والطبيعة و" ما الإنسان، وما العالم إلاّ تجلّ من تجليات الله، ما الحب إلاّ حب الله، فهو المعشوق الذي لا تُدرك حقيقته إلاّ بحركة عشق تجاهه تتخِذ من المناجاة وسيلة، ومن الخيال طريقة، ومن الشعر ترجماناً"[1].

ب-الفناء وسيمياء العشق:

إنّ المعجم اللغوي الصّوفي كثير الحضور في قصائد عثمان لوصيف، تغلغل إلى صميم نسيجه الشعري ليكون لبنة من لبناته الأساسية، ممّا جعله ظاهرة لغويّة ميّزت شعره عن باقي الإبداعات الجزائريّة المعاصرة.

يستحضر لوصيف مصطلح الفناء، وهو" تبديل الصفات البشريّة بالصفات الإلهيّة دون الذّات، فكلّما ارتفعت صفة قامت صفة إلهيّة مقامها "[2]. مؤكدا أنّ هذا الفناء هو بقاء في حدّ ذاته، فموت الجسد وحلوله هو عودة الروح إلى أصلها. يقول الشاعر:

وَعَسْعَسَ اللّيلُ فَافْتَرِسِي وَجْهِيَ المتصوّفَ
والْتَهِمِي شَفَتِي
مَزِّقِي جَسَدِي
مَزِّقِي كَبِدِي
مَزِّقِي هذِهِ الطِّينَةَ الشَرْنَقَه
عَلَّهَا تَتَحَرَّرُ مِنْ سِجْنِهَا – اليَرَقَه ![3]

(1) محمد الكحلاوي: الرمز والرمزية في الشعر الصوفي، ابن عربي نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع75، 1996، ص:28.
(2) عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصّوفيّة، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987، ص: 207 .
(3) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 14.

فالشاعر ينصرف من الرمز الذاتي للمتصوفة إلى رمزه الموضوعي، وذلك باستعمال معانيه بألفاظ معاصرة، فإذا كان الصوفي يحتفظ بذاته في فنائه بالذات العلوية، فإنّ عثمان لوصيف – في هذا المقطع – أراد تغيير ذاته وواقعه في رحلة عن ملاذ إنساني، وهربا من أسر القلق الذي يلازمه وهو ما يعبر عنه بمفردات الفناء والموت، (افترسي وجهي، التهمي شفتي، مزّقي جسدي، مزّقي كبدي، مزّقي هذه الطّينة، علّها تتحرر من سجنها)، فمناجاته غرضها الشعري البحث عن خلاص من عالم تهاوت فيه القيّم، وطمعا في نشوة تبقيه في مملكة الشعر الحالمة وبعدا عن مملكة الواقع المرير، كما أنّ الشاعر رمز للحياة الواقعيّة الرتيبة بالطينة، وللحياة الشعريّة المتجدّدة باليرقة، وهذا الترميز يجعلنا ندرك تألمه من سيطرة الواقع وإهماله المواهب الشعريّة مثلما تقتل الشرنقة المنغلقة الصَّماء اليرقة التي بداخلها.

ويقول في موضع آخر: **أَتَمَرَغُ فِي لُجَجِ الضَّوءِ**

أخرُجُ مِنْ لَيْلِ قَوْقَعَتِي

مِنْ تُرَابِي

التَنَاسُخُ مُنْسَكِباً فِي شَفَافِيَّتِي

لَمْ أَعُدْ صُورَةَ اللَحْمِ والدَّمِ

صِرْتُ مَلاكًا بَهِيًّا

وَطَيْفًا سَنِّيًا[1]

يعلن الشاعر لوصيف في هذا المقطع تمرده عن الجسد، محاولا الخروج من ربقته، ومن الشعور بعزلة الذات فالجسد عنده صورة مادية تحول دون تحقيق حالة الكشف التي تستدعي المكابدة والاحتراق والتخلص من جسده ومن ترابيته، متبعا خاصية التناسخ، راجيا الانغماس في

(1) عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:26.

لحظات نورانية طاهرة تعيد الروح إلى أصلها الإلهي، حين ذاك يكون قد انتفى من صورة اللحم والدم، ليتحقق له حلم الخلود وإمكانية الموت والتحرق شوقا للفناء في الله.

ويرسم الشاعر طريق الصوفي إلى معراجه وهو يواجه الحجب للوصول إلى الملأ الأعلى معبرا عن تجربة صوفية خالصة. يقول في مقطعه الشعري:

آه .. يَا جَسَدَ الطِّينِ يَا جَسَدِي !
إنْ سَلَخْتُكَ بِالأمسِ عَنِّي
وَغادَرْتُ هذَا التّرابَ وهذِي الحُفَرْ
فَلِكَيْ أتَبَطَّنَ غامِضَ سرِّي
وَأَنْحُتَ مِنْ صاعِقِ الرَّعدِ
معْنى لِهذَا الوجُودِ
وَأَرْفَعَ بِالدَّمِ وَالنَّارِ
مِعْراجَ كلِّ البَشرْ
فِي قَرارِ السَّمَواتِ
حَيثُ النّهاياتُ حَيثُ البداياتُ
غلغلتُ فِي جَوْهَرِي الحيِّ
وَلامَسْتُ نَبْضَ الومِيضِ الإلَهِي[1]

إنّ الشاعر يرجو معانقة لحظات التجلي محاطا بالعناية الإلهية، يتحرق شوقاً للفناء فيها، منسلخا من دونيته التي يحملها جسده وغرائزه الدنيوية التي تعبث به(إن سلختك عني)، خالعا كساء الملذات مبتعداً عنها، راجيا الرحمة والمغفرة، والتطهر من خطايا الجسد المادي(وأرفع

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:26-27.

بالدم والنار معراج كل البشر)، آذنا بميلاد إنسان جديد يحمل مشاعر الحب والطهر(ولامست نبض الوميض الإلهي)، والشاعر إذ يدخل في تعالق حواري مع مصطلح الفناء الصوفي، فإنّه بهذه التجربة أدرك عمق الصلة التي تربط تجربته الشعرية بالتجربة الصوفية، ممّا دفعه إلى تمثّل تلك التجارب في قصائده.

فالفناء في عرف المتصوفة " هو انفصال عمّا يفني الذّات واتصال بما يبقيها، إنّه موت عمّا سوّى الله تنتج عنه الحياة بالله، والبقاء به، فهو حالة لا يرى فيها الصّوفي إلّا الله "[1]، أي فناء عن الذّات أو الأنّا وبقاء بالأنا أو بالله ضمن جدلية الاتصال والانفصال التي يعيشها الصوفي.

ج-الحلــول وسيمياء التجلي: يواصل الشاعر استلهام عديد المفاهيم الصوفية في شعره والتي وظّفها بطريقة عمديّة وأخرى عفوية في إثراء خيال قصيدته وتعميقها، فنلمس تصويرا بواسطة استغلال مصطلح (الحلوليّة)، الذي هو " أنّ الحقّ (عزّ وجلّ) اصطفى أجساما حلَّ فيها بمعاني الربوبيّة، وأزال فيها معاني البشريّة، والحقيقة أنّ الله تعالى لا يحلّ في القلوب، وإنّما يحلّ في القلوب الإيمان به والتّصديق له، والتوحيد والمعرفة "[2].

يستحضر الشاعر لوصيف تجربة أشهر شعراء المتصوفة(الحلاج) رؤيةً وشعراً، مستعيدا ما عبّر به في أقصى مقامات المحبة والحلول، مستعيرا ما تحفل به من دلالات نورانية فيّاضة، في صياغة معاصرة مبتكرة. يقول:

وَحْدَكِ تَتَحِدِينَ بِي
فَيَتَحِدُ الكَونُ كُلّهُ بِي
وَعَلَى ضِفَافِ هَذِهِ الرُّوحِ اليَتِيمَةْ

(1) أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1979، ص:94.

(2) عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 82.

نَتَحَوَلُ مَعًا إِلَى تَرْنِيمَةٍ إِلَهِيّة

تَسْبَحُ فِي مَدَارَاتِهَا

مَلَايِينُ الهَزّاتِ العاشِقَة.[1]

ومنه يصوغ نصّ الحلاج الغائب في الحلول بهواه المطلق المجرّد عن الدّنيا في من يهوى وهو الذّات الإلهية في قوله:

أَنَا مَنْ أَهْوَى، وَمَنْ أَهْوَى أَنَــا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَـــلْنَا بَدَنَا

فَإِذَا أَبْـــصَرْتَنِي أَبْصَـــرْتَهُ وَإِذَا أَبْـــصَرْتَهُ أَبْـــصَرْتَنَا [2]

ويقول كذلك:

رَأَيتُ رَبِّـــي بِعَيــنِ قَلْـــبِي فَقُلْــتُ: مَنْ أَنْتَ؟ قَـالَ: أَنْتَ! [3]

فالشاعر استفاد من المفردات الصوفية دون أن ينسخها نسخاً، واستحضار قول الحلاج ظاهر في لفظة (تتحدين) و(فيتحد الكون كلّه)، فهو حين يتحدّ بأنثاه يتحول إلى لحن قدسي عذب يتحدّ الكون كلّه على إثره، فيبصرُ الحقيقة ويتذوق معناها، وتشعّ أنوار الله في قلبه فتسبح له مداراتها، ويقذف الله نوره في جوفه اليتيم، فيراه حباً وطاعة.

يتعالق المقطع الشعري مع النص الغائب في تناص امتصاصي دون شكله ومضمونه، بل أفاد منه في محاكاة بنيته وأسلوبه، وقد وظّف فيه الشاعر مفردات توظيفاً ضامراً ليترك أفق الدلالات مفتوحا أمام المتلقي، وحمّلَهُ انزياحات ومضمونات حداثية تلائم واقعنا المعاصر.

ويواصل الشاعر استدعاء شخصية الحلاج، فقد وجد فيها بعضا من شخصيته الثائرة المتمردة على الواقع، فالحلاج ثائر في وجه من اتهموه بالزندقة والإسراف في تماهيه الصوفي،

(1) عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2008، ص:116.

(2) قاسم محمد عباس: الحلاج الأعمال الكاملة، رياض الرايس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 330.

(3) المصدر نفسه، ص: 295.

ولوصيف ثائر في وجه الظلم والمعاناة، والإحساس بالاغتراب ونكسة الذات، متطلع إلى أفق يخلصه من عذاباته ويحقق أحلامه، والى واقع تتجلى فيه إنسانية الإنسان.

يقول عثمان لوصيف: **هَا .. قَدْ أَتَيتُكِ مَرَّةً أُخرى**

أَنَا الشَاعِرُ الجَوَّالُ

الأَرْمَلُ

اليَتِيمُ

الصُعْلُوكُ

الصُّوفِيّ

العَاشِقُ.. العَرَّافْ

إِنَّنِي أَنْزِفُ شِعْرًا

وَأَحْتَرِقُ عِشْقًا

فَاحْضُنِينِي بِأَغْصَانِكِ النَّدِيَة (1)

يشكل المقطع الشعري تناصّاً يستحضر فيه أبيات الحلاج في إشارات واضحة إلى ما يعانيه من ألم الوحدة والانكسار:

فَـاكْفُـفْ مَلاَمِـي، عَاذِلِي، فَقَـدْ فَقَـدْتُ السَـكَنَا

وَفَـاضَ مَـاءُ أَدْمُـعِي وَصَـارَ عَيْشِي مِـحَنَا

وَغَـابَ مَنْ عُـذْتُ بِهِ وَلَـمْ يَـزَلْ لِي وَطَـنَا(2)

يقدم لوصيف لوحة فنية ومشاهد شعرية ترتسم أمام القارئ كظلال هاربة من الواقع والمجتمع، يصفّ فيها كيف ينتقل من حال إلى حال (أنزفُ، أحترقُ)، ومن وصف إلى

(1) عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص: 28.

(2) قاسم محمد عباس: الحلاج الأعمال الكاملة، ص:332.

وصف(الأرمل، اليتيم، الصعلوك، الصّوفي، العاشق العرّاف)، وما تعترضه من عوارض داخليّة تحول دون تحقيق سكينته وخلاصه، فهي صفات نفسية تنمّ عن الإحساس بالقهر_النفسي والمادي، وعدم الراحة، ومع نفاحاته الصوفية تثير فيه الإصرار على البقاء والصمود بكبرياء وشموخ، وهي رمز لروحه المحترقة في سبيل الكفاح حتى معانقة الحرية التي ينشدها(فاحضُنيني بأغصانِك النّديَة)، وقد أغنّت هذه النفحات والصفات معجمه الشعري، ومنحته صدق تجربته التي تعكس رؤاه لقضايا الحياة والكون.

كما تتقاطع تجربة الشاعر مع أبرز مشايخ المتصوفة ابن عربي، في محاورة تراثية صوفية، وبعيدا عن رتابة الوصف، ليسوق منها لوحاته الفنية المبدعة. يقول:

آهٍ .. مِنْ أَيِّ قَاعٍ سَحِيق
وَمِنْ أَيِّ بَيْدَاءٍ أَوْ عَدَمْ
يَتَدَفَّقُ هَذَا الضِيَاءْ
وَتُزْهِرُ بِالصُّوَرِ الفَاتِنَاتِ
وَبِالسِحرِ هَذِي السُرُجْ
آهٍ .. يَا وَرْدَةَ السَهوِ
غَنِّي لِمُعْجِزَةِ الخَلْقِ
وَابْتَهِجِي
ثُمَ صُوغِي نَشِيدًا تُرَدِّدُهُ الكَائِنَاتْ
وَتَشْدُو بِهِ الرِيحُ فِي شَغَفٍ وَغَنَجْ[1]

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:7-8.

يحاور الشاعر أبيات ابن عربي مستعينا بألفاظ توحي بدلالات خفية مقتبسة، وإيحاءات مُوظّفة في شكل تناص امتصاصي. يقول ابن عربي:

يَا حُسْنَهَا مِنْ طِفْلَةٍ غُرَتُهَا تُضِيءُ لِلطَّارِقِ مِثْلُ السُرُجِ

يَحْسَبُهَا نَاظِرُهَا ظَبْـيَ نَقَا مِنْ جِيدِهَا وَحُسْنِ ذَاكَ الغَنْجِ[1]

فهذا التشكيل الجديد للرؤى التراثية، ومدّها حركية متنامية لبناء النسيج الشعري وإعادة إنتاجه وفق رؤية ذاتية ذات طابع جمالي، ينمّ عن عودة الشاعر للتراث واعتباره المرجعية الأكثر حضورا في بناء تجربته الشعرية.

د-المـــــرأة وسيمياء المقدّس: قام الخطاب الصوفي على السياقات التعبيرية لخطاب الغزل العذري لاعتماده التلميح والإشارة دون التصريح، وللوشائج المتينة بين الحب الصوفي والغزل العذري، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتّسامي، وقد شكلت المرأة نبع هذا التسامي والجمال المطلق، فكانت تجلي لجمال الله المطلق في طابع جلالي، وظهور الجلال في طابع جمالي. فالمرأة تعتبر" تجسيدا فيزيائيا لتجلّ إلهي يتنوع بتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصّور" [2].

لقد اتخذ الشاعر الصوفي المرأة قناعا لأفكاره الروحية، وإطارا فنيا للدلالة على تجليات الذات الإلهية في صورها المتعددة، وأنّها كائن نوراني تتحقق فيها غاية الحب الإلهي، ومدعاة للتأمل في مظاهر الكون، وهي الجمال المطلق الذي يتراءى في كل الموجودات. يقول ابن عربي:

إِذَا مَا التَقَيْـــنَا لِلوَدَاعِ حَسِبْتَنَا لَدَى الضَّمِ وَالتَعْنِيقِ حَرْفًا مُشَدَّدَا

فَنَحنُ، وَإِنْ كُنَّا مَثْنَّى شُخُوصُنَا فَمَا تَنْظُرُ الأَبْـــصَارُ إلاَّ مُوَحَّدَا

(1) ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص:173.

(2) عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:202.

وَمَا ذَاكَ إلاَّ مِنْ نُحُولِي وَنُورِهِ فَلَوْلَا أَنِينِي لَمَا رَأَتْ لِيَ مَشْهَدَا [1]

لا يستعير والشاعر لوصيف معجمه الصوفي بوعي ساكن مجتر، بل يتفاعل معه ليقيم علاقات جديدة ودلالات تتواءم وسياقه الشعري في التعبير عن موضوعه ضمن تجربته الخاصة، فقد استطاع أن يمنح رمز المرأة كثيرا من الثراء ويجعله مكثفا ومتفجرا بدلالات متباينة ومعاصرة تستدعي التأويل وتعدّد القراءات، "وأنّه يجعل الصور المسندة لدال المرأة حقولا معرفية تحمل في جنباتها مهابا للتأمل العرفاني وقمّة للتجلي الإلهي ومظهرا من مظاهر الطبيعة، ورمزا للمعاناة والغربة تارة، وللأمل والسكينة تارة أخرى" [2]، ممّا يجبر القارئ على الاستقصاء في كنه هذه المرأة، أهي كائن روحي نوراني؟ أم كائن بشري مادي؟ كما يجبره على تفكيك البنيات العميقة والسطحية لأبعاد النص الظاهر، ومحاولة إيجاد القرائن التي تحيل إلى فهم وإدراك المعاني الغائرة خلف النص.

يقول في قصيدة (قديسة): **أَقُولُ**

لاَ إِلَهَ إِلَّا اللهْ

وَمُقْلاَتَاكِ

آيَتانِ فِي كِتَابِ اللهْ

وَأَنْتِ

يَا مَعْبُودَتِي !

قِدِيسَةٌ، تُعْشَقُ بِاسْمِ اللهْ

أَقُولُ

(1) ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص:182.

(2) لقاء مع الشاعر بقسم الأدب العربي بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة، بتاريخ:2008/02/04.

لَا إِلَهَ إِلاَّ اللهْ [1]

يوظف لوصيف المرأة رمزا صوفيا، ويتخذ منها وسيطاً جمالياً للوصول إلى المطلق المقدس، وذاتاً يسافر من خلالها إلى الذات الإلهية، فالشّاعر يتقمص ويحتمي بمقلتي المرأة لتوقظ روحه وتُسكنه في ظلال الله(آيَتانِ في كتاب الله)، وفي احتفائه بالأنثى ينفصل عن العالم المادي، ويتعلق بفردوس القداسة الأنثوية وبالعالم اللامرئي، فتأخذ بعدا جديدا، فهي تتجرّد من معناها الظّاهري لتلتبس بعلاقات وأشكال متعدّدة، تتساوق مع الباطن وتأويلاته وهكذا يصبح للنّص بعدان.

البعد الظّاهري يتمثّل في مقلتي المرأة وعيونها باعتبارهما السّمة المميزة لها، أمّا البعد الباطني فيشمل دلالات متعدّدة وتعني التّوحد مع المطلق، السّمو عن الواقع المادي.

فالمرأة تشكّل لدى الشاعر صوفيّة روحانية، فهي سرّ الحياة وجوهرها، وذلك بالعشق في ظلّ عينيها، أين ترفرف تسابيح الكون الذي هو رمز لكلّ ما هو جوهري وأصيل، وبتعدُّد وتكاثف هذه المعاني إنّما يعكس ذلك الخَلق المتجدّد للمرأة، وذلك من خلال إفراغ المرأة من دلالتها المألوفة، ثم شحنها بالدلالات الروحيّة التي تحيل إلى التجربة الصوفيّة.

ويقول في قصيدة(حين أراكِ): **حِينَ أَرَاكِ**

يُرَاوِدُنِي شَيءٌ وَاحِدٌ

أَنْ أَنْغَمِسَ

فِي عَيْنَيْكِ الصُوفِيَّتَيْنِ

لِأُعَانِقَ أَنَايَ الآخرَ

طُفُولَتِي

(1) عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:48.

التِي هَرَبَتْ مِنِّي

وَفِرْدَوسِي المَفْقُودَ

يا كُلَّ ..كُلَّ الدُنْيَا ![1]

ويلمح الشاعر إلى دلالة أخرى تتعدد قراءاتها، فالمفردة المركبة (عينيك الصوفيتين) تصور مدى التأثير الخفي لعيني الأنثى في الشاعر، واستجابته التلقائيّة لهذا التأثير السرّي،" فالمرأة تختزل وجودها الأنثوي في عينين دالتين على العلم بالله، مؤديتين إلى إدراك هيمنته على خلقه، وهي أيضا دليل ينقذ التائه، ويرسم له طريق النجاة، وبذلك فإن العينين بداية علم الخلق بالحق، تستحقان التقديس" [2]، فللعيون لغة خفيّة، وما أحسّه الشاعر عثمان لوصيف نزل به إلى أعماق الذاكرة ليسترجع شيئا من طفولته التي لم ينعم بها.

ويواصل هيامه بالمرأة كأحد منابع الشعر الخالدة لديه، يجمع فيها بين إيحاءاته التراثية والحداثية في الوقت نفسه، فهي الدروب المضيئة ومسلك الوصول إلى معارج السماء وتحقيق الحلم الموعود في الانصهار والتوحد، وهي تجلي العلا في صورته الحسية، ومكمن الأسرار الدفينة للجمال المطلق. يقول:

عَيْنَاكِ فِي غَسَقِ الدُّجَى أَوتَارُ وَمَعَارِجٌ نَحْوَ السَمَاءِ وَنَارُ

عَيْنَاكِ يا أُغْرُودَةَ الرَحْمَنِ مَنْ أَغْرَاهُـمَا فَتَجَلَّتِ الأَسْرَارُ

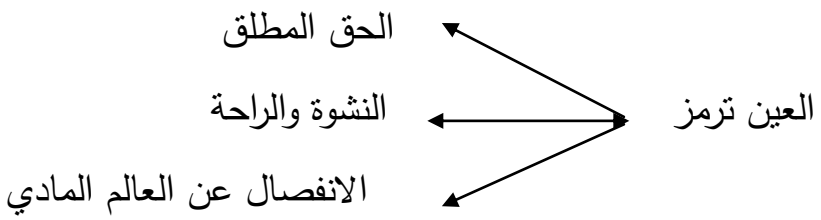
أَنَا عَاشِقٌ..هَذَا الجَمَالُ مُدَامَتِي وَعَقِـيدَتِي عَيْنَاكِ وَالقِفَارُ

صَلَّيتُ بينَ يَدَيْكِ فَانْتَشَرَ الهوَى وَالسِّحرُ والآيـاتُ والأنوارُ[3]

(1) عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 54.

(2) محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص:202.

(3) عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص:16.



(دلالات عين المرأة)

وفي قوله عن مدينة وهران: **أَنْتِ البَرِيئَةُ.. أَنْتِ النَّقِيَّةُ.. أَنْتِ البَهِيَّهْ**

وَأنَا عَبْدُكِ المُتَصَوِّفُ فِيكِ

تَوَزَّعْتُ بَيْنَ الشَظَايَا

وَضَيَّعْتُ خَارِطِي فِي غُبَارِ المَرَايَا

وَحِينَ رَأَيتُكِ أَدْرَكْتُ أَنَّ الحَبِيبَةَ أَنْتِ

وَأَنَّ الإِلَـهَةَ أَنْتِ ..

فَهَلْ تَقْبَلِينَ صَلَاتِي وَلَو رَكْعَتَينِ!

وَهَلْ تَقْبَلِينَ بُكَائِي وَلْو دَمْعَتَينِ ![1]

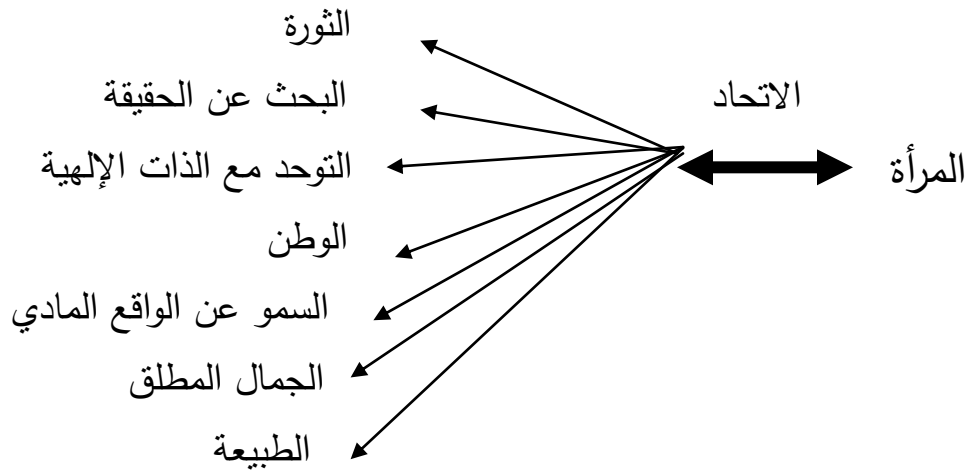
يعمد الشاعر إلى شحن رمز المرأة بدلالة أكثر صدى، فجعلها رمزا مقترنا بالذات الإلهية، فتركيبة (المتصوّف فيك) تحمل صورة حسّية بليغة للعاطفة الوطنيّة، جُسّدَتْ في قالب التعلّق المفرط بالمرأة، حيث إنّ هذا التعلّق يصحبه هاجس القلق (توزّعت بين الشظايا) وحيرة (ضيّعت خارطي) لا يزولان إلاّ بوضع المرأة (وهران) في مقام الإله فيكون لها ما حازته في قلب الشاعر متربعة على عرشه من الولاء التام كما للإله. كما يغدو جمال المرأة رمزا للجمال الإلهي المبثوث في كلّ عناصر الوجود. يقول في قصيدة (تلك صوفيتي):

أَنْتِ مُعْجِزَةُ الخَلْقِ

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 53.

كُلُّ الطَلاَسِمِ، كُلُّ المَعَانِي، وَكُلُّ الرُؤَى
لَمْ تَزَلْ تَتَدَفَقُ مِنْ أَوَّلِ الكَونِ
فِي نَهْرِ هَذَا النَشِيدِ المُقَدَسِ
جَمَالُكِ يَغْمُرُ كُلَّ الوُجُود
أُحِسُّكِ فِي رَوعَةِ الفَجْرِ
أَسْمَعُ صَوتَكِ بَيْنَ النُّجُوم
وَأَلْمَسُ رِيحَكِ فِي كُلِّ زَنْبَقَةٍ تَتَفَتَح
أَو غَيْمَةٍ شَارِدَهْ (1)

فجمال المرأة يشمل كلّ الوجود، حيث يرسم لها صورة منتزعة من عناصر الطبيعة، لتكون مظهرا من مظاهر الخصب والنماء ورمزا للحبّ الإلهيّ، (في الفجر، بين النّجوم، في كلّ زنبقة تتفتح، الريح، الغيوم، الأنهار)، ذلك الجمال المُسقط على باقي مخلوقات الخالق، المبثوث في الطبيعة، والذي يزيد من تعلق الشاعر بهذه المرأة.



(تشكّل دلالات المرأة لدى الشاعر)

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص:44- 45.

ونشير هنا إلى ما يحمله توظيف بعض المفردات من مغالاة ومبالغات في تجسيد الذات الإلهية وتوصيفها حسّيا، برغم رمزيتها وما تروم له دلالاتها عند الشاعر، وبرغم إمكانية تعدّد قراءتها عند المتلقي.

هـ- الخمــرة وسيمياء الخلاص:

تعتبر الخمرة عند الصوفيين أحد أدوات التعبير على أحوالهم وتجاربهم، كما "يعدّ الخمر أحد أهم الرّموز الّتي استخدمها الصّوفيّة في نصوصهم، فهم يلوّحون به إلى جملة من المعاني الذوقيّة، معتمدين الألفاظ المعروفة في المعجم الخمري فيذكرون السّاقي، والكؤوس، والدّنان وغير ذلك توصّلا إلى إقامة علاقات تشفّ عن أحوالهم وسرائرهم" [1].

كما كانت مصدرا للذّة الروحية، ومبعثا للمحبة الإلهية، وغاية للوصول إلى مقامات الوجد والتّجلي، ورمزا للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسّه الصوفية من أذواق سامية، تستهدف الوصول إلى المطلق، وتهيم بهم في جمال المحبوب الأزلي(الله).

وها هو شاعر الصوفية الأكبر"ابن الفارض"يتغزل بالخمرة الصوفية في قصيدة عنوانها(الخمرية) يقول فيها:

يَقُولُونَ لِي صِفْهَا فَأَنْتَ بِوَصْفِهَا خَبِيرٌ، أَجَلْ عِنْدِي بِوَصْفِهَا عِلْمُ

صَفَاءٌ وَلاَ مَاءٌ وَلُطْــفٌ وَلاَ هَوَاً وَنُــورٌ وَلاَ نَارٌ وَرُوحٌ وَلاَ جِــسْمُ

تُقدِّمُ كُلّ الكَائِـــنَاتِ حَدِيثُـــهَا قَدِيماً وَلاَ شَكْلٌ هُنـــاَكَ وَلاَ رَسْمُ[2]

بهذا الوصف تخرج الخمرة من دلالتها الحسيّة، لتعبر على انتشائه وعطشه إلى المحبة الإلهية فهي " نور روحيّ صاف، نور يتقدّم كلّ الأكوان بكائناتها ومظاهرها، قبل أن يتخلّق أيّ

(1) عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:357.

(2) ابن الفارض: سلطان العاشقين، تحقيق مأمون غريب، دار المصرية اللبنانية، لبنان، ط1، 1985، ص:41.

شكل وأيّ رسم وأيّ وجود، وهي نور كانت تمتزج به حينئذ وتتحد أقباس الأنبياء وتابعيهم من الصّوفيّة حيث كانت لا توجد سوّى الحقيقة الإلهيّة متّحدة بالحقيقة المحمديّة" [1].

إنّ الشاعر المتصوّف أكسب الخمرة دلالات جديدة بسبب قدرتها على تعطيل الإدراك بالواقع، ومن ثمّة تعطيل الوعي، فتسمو الذات على الحقائق المادية الثابتة، وتلج عالم اللاوعي المخضب بالمُثل " فالسكر دهَش يلحقُ سرّ المحبّ في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، فيذهل الحسّ عن المحسوس، ويلمّ بالباطن فرح وهِزّة وانبساط..."[2].

والخمرة عند الشاعر عثمان لوصيف ـ كما هي عند المتصوفةـ تتردد في قصائده، ويستعير أجواءها ونشوتها، لكنّها لا تحيل إلى المفهوم الغارق في الغموض، بل حاول توليدها بمعان جديدة من أجل تعميق المضمون الدلالي لقصائده وتفجير بنياتها الداخلية.

يقول عثمان لوصيف: **غَلْغَلْتُ فِي جَوْهَرِي الحَيّ**

عانَقْتُ زَهْرَةَ رُوحِي

وَلاَمَسْتُ نَبْضَ الوَمِيضِ الإلهيّ

ثمَّ اعْتَصَرْتُ العَنَاقِيدْ

أَتْرَعْتُ كَأْسِيَ خَمرَا

تَشِفُّ صَفاءْ

تَعَلَّمتُ أنْ أَتَغَنَّى لِمَجْدِ الحَيَاةِ

وأنْ أنْتَصِرْ! [3]

(1) المصدر السابق، ص:42.

(2) عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص:131.

(3) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:27.

يسوغ الشاعر من رمز الخمرة مقامات وجدانية تعتريه وتستبطن مكنوناته، خمرة تُطهّر جوهره وتحييّ نفسه ولا تذهب بعقله (الجوهر الحي)، شوقا في ملامسة لحظات التجلي محاطا بالعناية الإلهية، وبسكره تصفو سريرته(تشفّ صفاء)، وينتقل من حال إلى حال(من الصحو إلى السكر، من الشقاء إلى السعادة)، حينها تشعر الذات بتخلصها من ضمئها فيتحقق له الارتواء واللقاء والانتصار بعد ظمأ من واقع مؤلم. ويفسر "القشيري" ما يعبّر عنه الشاعر الصوفي سالكا طريقه إلى معارج النور، يقول: " فمن جملة ما يجري في كلامهم الذوّق والشّرب ثمّ الارتواء؛ فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشّرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الارتواء" [1].

هي الخمرة الرّوحيّة الإلهيّة عند الشاعر، التي تعصف بقلبه وتهزّ وجدانه، وتبعث النشوة في روحه. يقول:

تَتَساءَلُ عَنِّي
وَنُورُكَ مِنِّي
فَخُذْ مِنْ حُمَيّايَ كَأْسًا إذنْ
وَارْتَشِفْ نَخْبَ شِعرِي وَصُوفِيَتِيّ
ثمَّ رَدِّدْ عَلَى مَسْمَعِ الكَائِناتْ:
انْتَشَيْتُ.. انْتَشَيتْ ! [2]

إنّ الشاعر ينشد خلاصه فيما يرتشف من خمرة المعارف الإلهيّة وما تفيض عليه من المعاني، وما يتذوّقه منها، وما ينكشف له من أسرار الكون وسرّ الحقيقة المطلقة.

(1) القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق أحمد عناية ومحمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2004، ص:39.

(2) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:31.

ويقول في نفس ديوانه:

يَا قَوافِلَ أجْرَاسِي السّاهراتْ

يَا طَيورُ ويَا سُحُبُ

يَا حَمْحَمَاتْ

آهِ.. هُزِّي الخَلِيقَةَ كَيْ تَسْتَفِيقَ

وَفِيضِي عَلَى شَبَقِ الأرضِ

بِالـرَّاحِ والنَّشَـوَاتْ! (1)

فخمرة الشاعر الصوفية التي أترع منها كؤوسه وانتشى منها، هي أداته التي يستشعر فيها نبض الحياة، وهي ذلك الفيض الذي يحلّ فيطهّر الأرض، إلّا أن الشاعر ينزع بمصطلح الخمرة من إطاره الصوفي إلى رمز للحياة والتجدّد والاستمرارية يمنح البشر النشوة والسعادة ويستجدي الخليقة أن تستفيق من سباتها وغفلتها وأن تبعث إرادتها وقوتها من جديد. هكذا يرى أنّ " استبدال الصحو بالسُكر هو استبدال الشقاء بالسعادة وتحقيق الطمأنينة والأمان، وهذا يفضي إلى تماسك الذات، وبالتالي قدرتها على مواجهة إحباطاتها في مواجهة الواقع، ويغدو الصحو قوة سلبية تزعزع استقرار الذات "(2)، وبذلك يتحول الرمز من دلالته المعجمية الصوفية إلى مصطلح شعري جمالي ووسيلة للتعبير عن دلالات تأويلية شتىّ.

إنّ النزعة الصوفية للشاعر تنمو وتتّسم بالحركة داخل المتن الشعري تحت تأثير انفعالات الوجدان ممّا يحدث توترا على مستوى القراءة والفهم، لأنّ أي قراءة للنص الصوفي لا تنطلق من البعد الروحي والوجداني هي قراءة قاصرة في تفسير الأبعاد والمدلولات الإيحائية التي يستنطقها الشاعر.

(1) المصدر السابق، ص: 45.

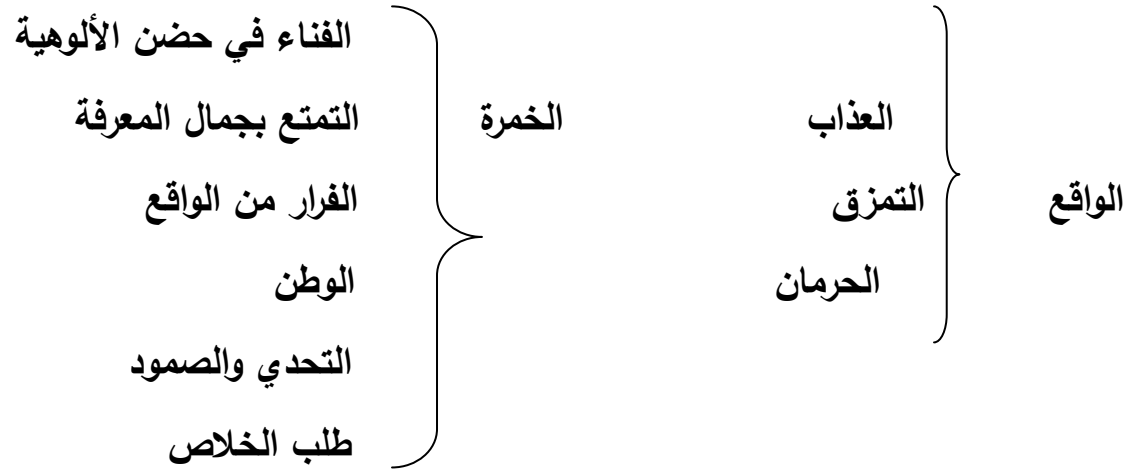
(2) عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص:264.

أمّا في قصيدة (لامية الفقراء) فقد ظهرت الخمرة دلالة للتّحدي والتّصدي. يقول لوصيف:

حَلِـبْنَا الخَمْرَ ناراً تَلَظَّــى وَخُضْنَا البَحْرَ فِي دَمْعِ الغَزَالْ

فِي عَيْنَيْكِ كمْ هِمْنَا وَتُهْنَا سُكارَى بَيْنَ أَجْنِحَةِ الظِّــلاَلْ[1]

فإذا كان الخمر يعتصر من عنب الكروم، فالشاعر لوصيف ومن معه من المستضعفين والفقراء قد حلبوه من نار ملتهبة حارقة ترفض الاستسلام، نتيجة الظلم وحالة الهوان التي يحيونها، أمام الواقع الأليم، ليستحضر مقامات التّحدي والصمود في وجه طغيان البشر.



(دلالات مصطلح الخمرة لدى الشاعر)

نخلص إلى أنّ مصطلح الخمرة قد أفاض على الشاعر حركية متنامية ومنحه نفسا جديدا في إثراء صوره الشعرية وتشكّلها، بتمثّله والانزياح به إلى إنتاج دلالات ضمن سياق إعادة خلق لغة جديدة تتواءم وملامح التجربة الصوفية وتنسجم مع أفق معاصر أوسع، فسطعت قصائده تشعّ نورانية واستطاعت أن تتمثّل السمات الدالة على الخمرة والتعبير عنها بألفاظ تسمو بالحسّي المجرد إلى العالم اللاحسّي.

(1) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 20- 23.

و- سيمياء الرحـــلـة: مصطلح صوفي عني به المتصوفة لتفسير تخطي عالم الواقع وتجاوزه إلى عالم أسمى، عالم الحقيقة والمثّل العليا، " فالسفر بديل مطروح وتعويض مطلوب، السفر انعتاق من العبودية وانطلاقة في المجهول، خروج من القيود ودخول في فضاء الحرية، يحقق لذة الاكتشاف والتحرر من القيود الخانقة " [1]، ممّا يجعلهم يرتحلون إلى ما وراء الواقع، في رحلة تنشد الفناء في رحاب المحبوب، يقول الشاعر في قصيدة (ترتيلة المسافر):

مُسَافِرٌ عَبْرَ مَهَامَةِ الصَّدَى والجُوعِ والهَوَى
أَمْشِي عَلَى النِّيرَانِ وَالأَشْوَاكِ
وَحْدِي بِلاَ رَفِيقْ
يَجُرُّنِي الطَّرِيقْ
وَحْدِي أُوَاجِهُ الرَّدَى واليأسَ وَالحِصَارْ
وأَصْرَعُ السُّقوطَ والعثَارْ
مُسافِرٌ
مُسافِرٌ
لَكِنَّمَا، يَا ضِحْكَةَ الفَجْرِ ويَا أُغْرُودَةَ الأَسْحَارْ!
لِي أَمَلٌ يَفِيضُ
مِنْ عَيْنَيْكِ
كَالشِّرَارْ [2]

يقوم الشاعر عثمان لوصيف برحلة روحيّة وليست ماديّة، رحلة نحو الفضاءات البعيدة، حيث الأعالي، إلى بدايات الكون رمز الصّفاء والطّهر، هروبا من الردى واليأس والحصار، وقد

(1) وفيق خنسة: دراسات في الشعر العربي الحديث، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص:20.
(2) عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:51.

بات يؤرقه ما يعترضه في واقعه من الأشواك والنيران التي تلفح عقله ومخيلته من أفكار اليأس والغربة الذاتية، سفر يحرره من غفلة الألم، ويبعث فيه نور الفجر الذي يشرق ضياء عن ذاته الحقيقية، فجوع الشاعر معنوي دلالته الحب الإلهي والتوحد بالملكوت الأعلى(مهامة الجوع والهوى)، فجعل من سعيه وراء الحقيقة سفرا مضنيا تلّفه المخاوف والصعاب.

وسفر الشاعر إلى داخله تعويض للخواء الروحي الذي يعانيه وإلى العجز وعدم المقاومة، وردة فعل تجاه انحدار الواقع إلى الأسفل(أين يمضي بي التهابي)، وهو سرّ اكتئابه واغترابه وعذابه، فيلجأ إلى السفر ليمدّه بطاقة روحية تجعله يحسّ بالثّورة والانفعال والتّساؤل عن مصيره ومصير من حوله، ويهفو إلى التحرر والارتقاء إلى المطلق والخروج من العوالم التي تأسر ذاته. يقول في قصيدة (المعراج):

صاعدٌ..

صاعدٌ..

دمِي يَشرَبُ النَّارَ، وَرُوحِي تَطِيرُ مِنْ أثْوابِي

صَهْوَتِي البَرْقُ، وَالتَبَارِيحُ أكْوابِي

وسرُّ المَجْهولِ، سرُّ اكتآبِـي

أينَ يَمْضِي بِي التِهَابِي !

وأينَ المُنْتَهَى.. أينَ آخِرُ الأبْوابِ؟؟ (1)

كما يحضر المعجم الصوفي بصورة لافتة الحضور في طريق الشاعر الصوفي إلى معراجه، ومنه(صاعدٌ، وروحي تطير، أين المنتهى، آخر الأبواب) لتجتمع حول معنى مركزي

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص:42.

هو البحث عن منتهاه، وجوهره، طمعا في الخلاص والنجاة، وهو ما يجعل الذات تهجر غيابها الماثل أمام الواقع.

الرحلة(المعراج) ← **التوحد مع المطلق النوراني**، **الانفصال عن عالم المادة**، **الهروب وعدم المقاومة**

(دلالات الرحلة لدى الشاعر)

استثمر عثمان لوصيف التراث الصوفي الخصب لصالح تصويره الشعري، مستوعبا ملامحه من خلال توظيف مفردات كثيرة من المعجم اللغوي الصوفي واستغلال بعض المفاهيم الصوفيّة، مستفيدا من الطاقة الإيحائية لهذه اللغة في بناء نصه الشعري وطبعه بنفحات الرؤية الصوفية وملامسته لها.

ولقد استطاع محاكاة التجربة الصوفية وتحرير تجربته الشعرية بالسمو بها نحو الأجواء الروحانية الشفافة التي أقام بها بعد أن فضّ غلافها الخارجي واستبطن كنه حقائقها المستترة،

فجاءت أشعاره استمرارا لتمرد الصوفي الأول، معاناة ورؤيا، وليست رهبانيّة أو دروشة، بل ثورة روحية وفكريّة واعية من أجل فكّ قيود ذاته والآخرين، ينشد الحرية في أرقى معارجها، ويتطلع إلى مستقبل تسوده المحبة والأمان في أسمى تجلياتهما، ووسيلة يصور فيها أفكاره ومعتقداته وعواطفه ورؤاه للناس والطبيعة والحياة، لا غاية يروم تحقيقها.

وبتوظيفه للغة المعجم الصوفي الروحية في تناصات إشارية متفاعلة ومتماثلة مع التراث الصوفي، يكون قد أفاض من دلالاته المباشرة إلى إحالات أكثر خفاء تحتاج إلى عمق وتبصّر في كشف معانيها، بألفاظ وتراكيب لم تبحّ بمعناها المألوف، والمعنى القاموسي الصريح، كاشفا بالنص عن مستويات متعددة للغة تنبع من داخل متنه الشعري، وتسهم في تصويره الجمالي.

رابعا–التناص الأدبي:

يمثل التراث الأدبي مصدرا هاما من مصادر إلهام الشاعر المعاصر، ومادة خصبة تحمل طاقات هائلة تُعبّر عن تجاربه الذاتية، وموردا حيّا يغترف من تدفقه الذي لا ينضب، لما يحتويه من حمولات معرفية ونصية مُخزَّنَة في ذاكرته الحيّة التي تتقاطع وتتشابك في سياقها الدلالي والنفسي، وتتماثل في بواعثها ووظائفها مع التجارب المعاصرة؛ لذلك كان الموروث الأدبي أقرب المصادر التراثية إلى نفس الشاعر المعاصر، يحمل بعضها جذور معاناة شبيهة، فيتمثّل تجارب من سبقوه، محاورا مضامينها، عبر محاكاة نصوصها بالامتصاص والاقتباس والاستلهام لتشكيل الرؤى والمواقف التي تتواءم مع حالته الشعورية الراهنة.

قد تعددت مستويات صياغة النص الشعري الموروث وفق رؤيا معاصرة فتحت آفاقا مكثفة من التأويل والكشف عبر أنماط من التناصات الظاهرة والخفية ضمن التعالقات النصية التي يستثمرها الشاعر لمنح قيّم جمالية وفنية تشكّلُ شبكة من العلاقات القائمة على ثنائية التطابق والتباين، " فقد تتضمن القصيدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة بسبب حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر ثم تسربّه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الأسلوب أو الرؤية "[1]، وهو ما يشكّل معماريّة النص الشعري الجديد الذي يستوعب الأساليب المتنوعة ويتداخل معها، لإنتاج دلالات جديدة وتوليد معاني يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر.

والمُطّلع على متن الشاعر عثمان لوصيف يجد أن هناك ترابطا بين الشاعر وتراثه الأدبي، وأن تجربته الشعرية لا تخلو من ومضات الشعر العربي قديمه حديثه، فقد تفاعل معه بقدر اطلاعه المتمكن منه، واستطاع أن يوظفه توظيفا حيويا غير جامد، ومن ثم فهو لا

(1) أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص:153.

يتناص مع التراث الأدبي تناصا عابرا، إذ " لا يمكنه قطعا، فهم ماضيه كما ينبغي إلاّ من خلال ضوء ما ينتجه عصره الحاضر، وما يبدعه في لحظاته الراهنة كما أن العكس صحيح تماما، أي فهم الشاعر لماضيه لا يتم على وجهه السليم إلّا إذا كان مستضيئا بمطالب الحاضر ونداءاته"[1]، لهذا جاءت آليات توظيف الشاعر عثمان لوصيف للتناص الأدبي على صور متباينة تتفاوت ما بين تضمينه لبعض أبيات الشعر العربي تضمينا كليّا أو جزئيا، أو استخدام النص الشعري مع تحوير بسيط في بعض مفرداته أو أخذ معنى البيت وصياغته من جديد بلغة الشاعر، أو استدعاء شخصيات أدبية تركت بصمات ماثلة في تاريخ الإبداع الشعري وتوظيفها ضمن سياقات شعرية لنقل أبعاد تجاربها من خلاله. وهو ما سنحاول الوقوف عليه فيما يلي:

أ- أيقونة الشاعر العربي القديم وتحولات المعنى:

انفتح الخطاب الشعري للشاعر لوصيف على الشعر العربي القديم باعتباره مادة غنية بالإيحاءات والدلالات يحتذيها وينسج على منوالها، مُستلهِما منها أصالة الإبداع الأدبي، ولما فيه من القوة والجزالة وحسن السبك وجمال التصوير وأناقة اللغة، كما أنه أحد الآليات التي توسلها الشاعر في إغناء نصه وتحمّيله شحنات دلالية خاصة عن طريق تماهيه مع تجارب فنية متعددة استلهمها، أو امتصها في كثير من قصائده.

لقد أدرك الشاعر عثمان لوصيف أهمية الشعر العربي القديم، فاستحضر كثيراً من القصائد، وأعاد صياغتها من جديد، وفق سياق خاص مساءلةً وتجاوزًا يلائم رؤيته للشعر، وموقفه منه، من خلال الحضور القوي لمفردات المعجم الشعري القديم، والتَماس مع أشعار فحوله، واستعادة آلياته الفنية من لغة وأسلوب وصور وأخيلة كأداة من أدوات التشكيل الفني، من

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، ص:35.

ذلك ذكره للربوع والأطلال. وهو ما نجده في استحضار قصة (ليلى العامرية) كجزء من المورث الأدبي، مُنوِّعا من دلالات هذا الاستحضار يقول في قصيدة (الحمامة الأسيرة):

أُحَاوِلُ أنْ أَسْتَعيدَ صِبايَ
ورِيشِي الذِي مَزَّقَتْهُ الرِياحُ
أُحاولُ أنْ أتَخَلَّصَ من شَرَكِي
فَيُحَاصِرُنِي الطِينُ
وَالقَهْقَهاتُ .. الغَبِيهْ
كأَنَّ القلبَ ليلةَ قيلَ يُغْدَى
لِلَيْلَى العَامِرِيَّةِ أَوْ يُرَاحُ
قطاةُ غرَّها شَرَكٌ فباتتْ
تُعَالِجُه وَقدْ عَلِقَ الجناحُ[1]

ينفتح المقطع الشعري على اقتباس وتضمين صريح لبيتي الشاعر(قيس بن الملوّح) الذي يقول في قصيدته (طبيب الجن):

كأَنَّ القلبَ ليلةَ قِيلَ يُغْدَى لِلَيْلَى العَامِرِيَّةِ أَوْ يُـرَاحُ
قطاةُ غرَّها شَرَكٌ فـــباتتْ تُعالِجُه وَقدْ عَلِقَ الجناحُ[2]

تعامل الشاعر مع النص الغائب تعاملا سطحيا، حيث عمد إلى الإفادة الجامدة منه بتكرار دوال النص الأصلي، مما أوقع النص الحاضر في مدار الاجترار، وهو تناص مذموم كونه تميّز بالنقل الحرفي لأبيات مجنون ليلى، ومزيته فقط تمثلت في تحويره البيتين إلى أسطر شعرية أكثر مساحة ممّا كان عليه، وجيء بهما هنا لبيان حالة حزن ألمّت بالشاعر لوصيف

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص: 44.
(2) قيس بن الملوّح (الديوان)، ص:113.

حين زيارته مدينة الجزائر وحلول اليأس بقلبه في زمن ليلى الذي تتكالب فيه الجراح وتتفتت فيه المشاعر لما يحمله من هواجس ظلماء تفتك بالساهرين، فمجنون ليلى تقطّع قلبه شوقا وحنينا إلى محبوبته ليلى، أما عثمان لوصيف فنقل هذه الصورة في معادل موضوعي مُحوَّر من ميدان العشق بين المتحابين إلى ميدان عشق بين ذات أحبّت مدينتها وتعلقت بها، فأرادت العودة إليها والتخلص من وحل الطين، أي من وحل اليأس الذي مزّق ريش الشاعر في كناية عن تمزيق شغائف القلب المأسورة.

وعلى الرغم من انحراف ملكة التناص لدى لوصيف إلى النقل الحرفي، وورود التناص على شكل تضمين باهت بعث على بعض الملل، إلّا أنّه ائتلف مع حالة المجنون وانسجم مع حالته الشعورية، وأحدث تعانقية صوتية في مفردات (الرياحُ، يُراحُ، الجناحُ)، استطاعت أن توقظ فينا تلك الظلال التاريخية والروابط العاطفية التي تُميِّزُ معلقة مجنون ليلى.

كما يتكئ الشاعر لوصيف على نص آخر من نصوص الشعر القديم، عندما يستثمر صرخات الملك الظليل(امرئ القيس) الذي يعدّ من أوائل الشعراء الجاهليين الذين تركوا أثرا في التجربة الإبداعية للشعر العربي، متناصًا معه في الحديث عن الليل الموحش وبعده المأساوي الذي عاشه الشاعر بعد فقدانه المُلْكَ والأرض. يقول:

كانَ الليلُ الأردوازيّ

يَنُوءُ بْكَلْكَلْهِ عَلَى البُيُوتاتِ

وَكَانَتِ الكِلابُ الضالّةُ

تُقَضْقِضُ نُيُوبَهَا

فِي مَهَبِ الزَمْهَرِير [1]

(1) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص:18.

ويقول في مقطع آخر من الديوان نفسه:

اللَّيلُ الرَّصَاصِيّ

يَجْثُمُ

بِكَلْكَلِهِ عَلَى الأَرْضِ[1]

يعلن المقطعان عن تداخل نصّي مع قول امرئ القيس في معلقته:

وَلَيلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَـلَيَّ بِأَنْواعِ الهُـمُومِ لِيَبْـــتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَـــطَّى بِصُلْـــبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجـَازًا وَنَـــاءَ بِكَلْـــكَلِ

أَلاَ أَيُّها الليلُ الطَّويلُ ألا اِنْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الإصْباحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ

فَيالَكَ من لَيْلٍ كـــأَنَّ نُجُـومَهُ بِكُـلِّ مُغَارِ الفَـتْلِ شُـدَّتْ بِيَذْبُلِ [2]

حافظ لوصيف بتناصه مع نص "امرئ القيس" الشعري على البنية اللفظية والمعنوية التي تشكّلُ نصّه، لأنّه استحضر عدّة وحدات لسانية من النص الغائب دون أن يقوم بتحويرها في تناص اقتباسي جزئي وهي(الليل، كلكل، ينوء) إيحاءً بعلاقة الليل بالحزن والألم وما يحمله من دلالات وجدانية وأبعاد نفسية.

فأبيات امرئ القيس وصفت الليل بأنّه طويل موحش ينوء بكلكله جاثما على صدره، ولا يريد للصباح أن ينجلي فليس الصبح بأفضل من ليله الطويل، لأنّه يقاسي الهموم نهاراً كما يعانيها ليلاً، متعجبا من استطالة هذا الليل الطويل المفتول والمشدود شدّة جبل (يذبل) رمز الشموخ والعلو والصلابة. وهو ما جعل شاعرنا لوصيف يحاكي هذا الوصف ولغته، والتحليق في مداره، واستلهامه شحنته الوجدانية، وقدرته التصويرية، من خلال استحضار ألفاظ النص السابق ودلالاتها بطريقة تجعل من هذا التناص تآلفيا من حيث المعنى والشكل معا، " فميزة

(1) المصدر السابق، ص:26.

(2) امرؤ القيس(الديوان)، ص:117.

التناص مع الشعر القديم والتراث عموما أنه يجعل المتلقي يساهم في إنتاج النص، فهو يمنح أدوات الخلق لشعري قدرة هائلة على التوصيل بسبب توظيف المخزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي"[1]، ومنه لا يجد القارئ صعوبة في التعرف على الخلفية التراثية للمقطعين.

والشاعر إذ يتناص مع ذلك النموذج ويعقد مماثلة لغوية مع مفرداته التي تحيل إلى ما يحمله الليل من الأوجاع والأحزان والآلام التي ألّمت بشعبه، فإن المغايرة الأسلوبية والدلالية تبدو واضحة من خلال أسلوبية اللغة والتراكيب، فامرؤ القيس بدأ تركيبه الشعري بجملة اسمية ثم حاور ثم ترجى هذا الليل ثم تعجب منه بإقرار، وهو ما نوضحه كما يلي:

(ولَيلٍ كَمَوجِ) ←——— تركيب اسمي

(فَقُلتُ له) ←——— حوارية بتركيب فعلي

(ألاَ أيُّها) ←——— ترجي بتركيب اسمي

(فَيالَكَ) ←——— تعجب إقراري اسمي

أمّا عثمان لوصيف فقد ابتدأ مقطعه بتركيب فعلي ناسخ، ثم بفعل مضارع، وفي المقطع الثاني عاد مُطابقا امرئ القيس فبدأ بتركيب اسمي ثم فعلي.

(كانَ الليلَ) ←——— تركيب فعلي بناسخ

(يَنُوءُ بِكَلْكَلِهِ) ←——— تركيب فعلي

وفي المقطع الثاني:

(الليلُ) ←——— تركيب اسمي

(يَجثُمُ) ←——— تركيب فعلي

(بِكَلْكَلِهِ على الأرْضِ) ←——— تركيب اسمي

(1) أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1993، ص:90.

لقد جعل لوصيف النص الغائب خلفية لمضمونه الشعري، برغم تفاوت نبرة الحزن والأسى التي لا تختفي جراء وحشة الليل، فشاعرنا لم يصل درجة "امرئ القيس" في معاناته الذاتية وإحساسه بغربته، ذلك أنّ الليل ناء بكلكله على البيوتات التي يسكنها أبناء وطنه، وليس على الشاعر وحده، وبما أن التركيبة الاسمية أوكد من التركيبة الفعلية، فامرؤ القيس وظف التركيب الاسمي نواة انطلق منها للتعبير عن مأساته، حيث الليل كموج عاصف أرخى سدوله المظلمة عليه، أمّا ليل لوصيف فلم يصل إلى هذه السدول الداكنة.

أمّا ثاني قصيدة يستوحي فيها الشاعر لوصيف قول "امرئ القيس"، فهي القصيدة التي أخذت عنوانها من هذا الاستدعاء، وهي قصيدة (قفا نبك). يقول:

صَاحِبَيَّ !

هَلُمّا .. إذنْ

وقِفا نَبكِ مِثْلَ امْرِئِ القَيس

والجَاهليّينْ ..

نَبكِ على دَارسَاتِ الدّمَنْ

فالحَبِيبَةُ قَدْ أَوْغَلَتْ

فِي سَرَابِ الفَيافِي

ولمْ تَبقِ إلاَّ الأثَافِي

وهَذَا الرَّمَادُ الذِي تَتَنَاهَشُهُ

عَاصِفَاتُ الزَّمنْ (1)

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص: 72-73.

نُسجَت شعرية المقطع على منوال نصوص العصر الجاهلي، وفيه يستدعي قول امرئ القيس في معلقته التي مطلعها:

قِفا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ (1)

يستعير لوصيف تجربة امرئ القيس في الوقوف على الديار البالية والبكاء على رحيل الحبيب، وقد استحضر مفردات النص التراثي (صاحِبَيَّ، قِفا نَبكِ، الجاهليّينْ، دارساتِ الدّمَنْ الفَيافِي)، مستمدا منها البنية الإشارية والدلالية لنصه الحاضر، فدلالة الألفاظ واحدة إلاّ أن غرض القصيدتين مختلف؛ فامرؤ القيس وقف على الأطلال وتمثّل مكان الأحبة متوجعا من فقدهم، أما لوصيف فاستعار التركيب (قِفا نَبْكِ) وجملة المفردات التراثية، ووظفها توظيفا حركيا تفاعليا ممتصا معناها وتحويلها إلى بكائية للوطن الذي عصفت به الأحزان(عاصِفاتُ الزَّمنْ)،

فكان تناصا تآلفيا من حيث المعنى تخالفيا من حيث الغرض بطريقة واعية وشعورية، وهنا يظهر أثر المخالفة الدلالية في التحاور مع النص الغائب كدلالة على رؤية الشاعر ومواقفه.

وبتتبع هذا التناص لفظا ومعنى نحصل على الدلالات الآتية:

المشابه	الاختلاف
– الوقوف على الطلل –البكاء على الدمن –البكاء على الحبيب –ذكر الفيافي والصحاري والأثافي –بث الأحزان(عاصفات الزمن)	– الشاعر لوصيف نادى الأصحاب أولا ثم الوقوف والبكاء – البكاء على الوطن (الحبيبة)

(1) امرؤ القيس(الديوان): ص:110.

استند الشاعر لوصيف على التناص في استثماره لكل الطاقات الدلالية الكامنة في تجربة امرئ القيس الشعرية والتي تزيد نصوصه الكثافة المعنوية وتشحنها بحمولات معرفية وإيحائية من خلال توظيفها كإشارات جزئية في تشكيل نصوصه، ليجعل النص الغائب جزءاً من بنية القصيدة ومن نسيج نصّه ولبنة جوهرية من لبناتهِ، فظهرت بذلك قدرته على محاكاة النص الشعري القديم وتمثّله، فأعاد إنتاجه من جديد بصورة تنسجم وتتناسب مع موقفه النفسي.

كما يتجه لوصيف إلى استيعاب مضمون أبيات طرفة بن العبد في الاعتزاز بالنفس والاعتداد بها وتبيان الشجاعة الذاتية في نصرة المستغيث(الوطن)، حيث الفخر ينسج ملامح النصّين بدلالته اللغوية. يقول لوصيف مبرزا تعلقه ودفاعه عن وطنه:

وَعُدْتُ إِلَى ذَاتِي لِأُنْشِدَ مَوْطِنِي فَقَالَتْ أنَا المَنْشُودُ ثُمَّ اضْمَحَلَّتْ

وَحِينَ تَشَهَّتْنِي الحُقُولُ أَجَبْتُهَا فَغَمَسْتُ أَرْضِي وَالْتَحَمْتُ بِجَنَّتِي

وَلِي وَطَنٌ مِنْ أَدْمُعِي قَدْ جَبَلْتُهُ وَرَبَّيْتُهُ فِي مُهْجَةِ البَشَـــــرِيَةِ (1)

يستلهم لوصيف أبيات طرفة بن العبد في الذود عن عشيرته والصمود عند النوازل:

إِذَا القَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتًى؟ خِلْتُ أَنَّنِي عُنِيـتُ فَلَمْ أَكْسَـلْ وَلَـــمْ أَتَبَلَّدِ

وَلَسْتُ بِحَـلَّالِ التِّـــلاعِ مَخَـــافَةً وَلَكِـــنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ (2)

يبرز التناص الامتصاصي من خلال اعتماد الشاعر لوصيف إلى استحضار مضمون النص المُستدعى وتضمين الصور الفنية دلالات تنسجم مع رؤيته الوطنية، فالأبيات توحي بأن الشاعر شارك الثوار الأحرار (ثوار نوفمبر) جهادهم وملاحمهم وبطولاتهم الإبائية بقلمه وترانيم شعره، بل إنّه يحمي حماه التي خصّها إليه (موطني، ولي وطن...)، وهذا التخصيص جعل

(1) عثمان لوصيف: أعراس الملح: ص:43.

(2) طرفة بن العبد(الديوان): شرحه وقدمه مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص:24.

الشاعر يمنح لهذا الوطن مهجة وروحا بشرية تستدعيه وقت الشدّة، وتدافع عنه وقت المكاره والشدائد، وهي الدلالة نفسها التي يرومها طرفة بن العبد عندما تستغيث به عشيرته وتستقل بها الفواجع والملمّات.

وتقوم المقاربة الدلالية بين النصين على استلهام المعنى وامتصاصه، إذ التعالق بين النصين لا يشترط التماثل في السياق اللفظي، بل إلى مدى تمدد النص الحاضر في إشارات ودلالات النص الغائب القديم بغية منحه حياة جديدة ومتجددة تفسر واقعه ومضمونه الفكري المعاصر، وهو ما يشير إليه هذا التقارب الدلالي بين (خِلْتُ أَنَّنِي عُنِيتُ) و(فَقَالَتْ أَنَا المَنْشُودُ)، ممّا يوحي أن التناص يتحقق بقدر نجاح عملية الامتصاص في إكساب لغة الشاعر حوار النصوص وتداخلها.

ويواصل لوصيف الاشتغال على نصوص طرفة بن العبد الذي عاش حياة النفي والتشريد عندما تحامته العشيرة كلها، وتخلى عنه الأهل والأحباب، محاورا إياه ومستوحيا منه مضمون أفكاره ودلالاتها.

يقول:

حِينَ مَرَّ بِهَا
الفَارِسُ الذِّي نَبَذَتْهُ القَبِيلَةُ
تَفَيَّأَ جَدَائِلَهَا المُتَأَرْجِحَةِ الهَفْهَافَةِ
وَهَزَّ إِلَيهِ بِجِذْعِهَا ثُمَّ غَنَّى[1]

وفيها يتداخل دلاليا وإشاريا مع قول طرفة بن العبد:

وَمَازَالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ، ولَذَّتِي وَبَيْعِي وإِنْفَاقِي طَرِيفِي ومُتْلَدِي
إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي العَشِيرَةُ كُلُّهَا وَأُفْـرِدْتُ إِفْرَادَ البَعِيرِ المُـــعَبَّدِ[2]

(1) عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:11.

(2) طرفة بن العبد (الديوان)، ص:25.

ينبني الخطاب الشعري في النصين على جدلية الكره والحب التي يكنها الشاعران لقبيلتيهما، "فطرفة" عاش حياة النفي والوحدة والصدّ من قبيلته نتيجة لهوه واستهتاره (تَحَامَتْنِي العَشِيرَةُ كُلُّهَا)، أمّا لوصيف فقد لاقى ذلك الصدّ وعدم الاعتراف نتيجة إحساسه بالعزلة والاغتراب بين عشيرته ومجتمعه (الفَارِسُ الذِّي نَبَذَتْهُ القَبِيلَةُ)، وصموده في وجه من يريدون للوطن أن يتهاوى وينكسر، ورغم ذلك أبديا عشقا وولها بالعشيرة والوطن، وشجاعة في الدفاع عنهما ومكابدة الأحزان والهموم لأجلهما.

يتفجر النصّان من لغة شعرية تراثية واحدة، كما يلتقيان في الدلالة الشعرية نفسها، والتي تقوم وفق تداخل نصي إشاري يتعالق فيه النص الحاضر بالنص الغائب ليلتحم به ويذوب في ثناياه؛ فالشاعر لوصيف جعل من طرفة رمزا لمطلق الرفض الذي تجابه به القبيلة فارسها، وقد أسقط ذلك على حالته الراهنة وهي صورة الشاعر المنعزل الذي يلاقي الجفاء في وطنه، والتي تكشف عن قلق ذاتي وصراع باطني يحياه، يتأرجح فيه بين صدّ ونفي ورغبة في العودة إلى أحضان أهله ووطنه يتفيأ جدائله الخصبة التي تتساقط رطبا.

ومن الشعراء العباسيين الذين تناص معهم، المتنبي فارس الكلمة الذي تسابق الشعراء إلى النهل من صفو شعره، ففي إطار التمازج والتحاور بين النصوص يمكن أن نلحظ بسهولة تأثر لوصيف بالمتنبي، فقد أنشد أشعاره واستلهم جزءا كبيراً من نصوصه وأعاد صياغتها صياغةً جديدةً توافقت مع بناء قصيدته أو رؤيته تجاه قضيّة ما.

ففي ديوان (قالت الوردة) تظهر الحوارية بين نص لوصيف ونص المتنبي القائمة على التناص الإشاري. يقول: **شاعرٌ ... شَفَتِّي زَهْرَةٌ**

ويَدَايَا لُغَاتْ

تَسْكُرُ الأرضُ حِينَ أُغَنِّي

وَترْقُصُ أَشْجَارَها العاشِقاتْ

شاعرٌ.. بِالْمَحَبَّةِ أَصْدَحُ

بِالنُّورِ أَنْضَحُ

بالأَبْجدِياتِ وَالأغْنِياتْ[1]

والقارئ لهذه الأبيات يتبادر إلى ذهنه صوت المتنبي الذي يتردد فيها. يقول:

وَمَا الدَّهْرُ إلاَّ مِنْ رُوَاةِ قَصَائِدِي إِذَا قُلتُ شِعراً أصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدَا

فَسَارَ بِهِ مَنْ لاَ يَسِيرُ مُشَـــمِّراً وَغَـــنَّى بِهِ مَنْ لاَ يُغَــنّي مُغَرِّدَا

أَجِزْنِي إذا أُنْشِدْتَ شِـــعراً فَإِنَّمَا بِشِعري أتَاكَ المَـــــادِحُونَ مُرَدَّدَا

وَدَعْ كلّ صَوْتٍ غَيرَ صَوْتِي فَإِنِّي أَنَا الطَّائِرُ المَحْكِيُّ وَالآخَرُ الصَّدَى [2]

إنّ التداخل النصي بين المقطعين واضح، والعلاقة التناصية بينهما قائمة في دلالتها على مضمون واحد، فكلا الشاعرين يفخران بامتلاكهما ناصية القوافي التي تهزّ الأرض والزمان شعرا، وأن شعرهما ملأ أرجاء الأرض ورددّه خلفهما الإنسان والطير والشجر.

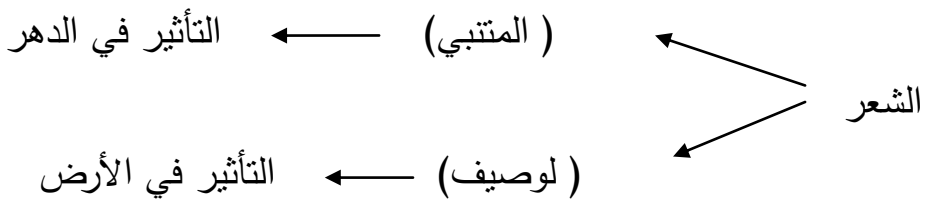
فالمتنبي عدّ شعره الأفضل من غيره، بل إنّ الدهر صار مستمعا ومنشدا لقصائده يرويها من بعده، وأطربت من لا يحسن الطرب، وما عداه فإنّه رجع للصدى، وذات المعنى نجده عند لوصيف من خلال قوله بأنه شاعر وروح الشعر تسكنه، تسكرُ الأرض والأشجار تغدو راقصة له. وعليه فقد اتجه الشاعر لوصيف إلى المقارنة الإبداعية مع المتنبي القائمة على التجلي، لِمَا يشكّله شعر المتنبي من إرث إبداعي، ولِمَا يحمله من نوازع داخلية تثير القارئ لاكتشاف القواسم المشتركة بينهما، والتي بعثت في النص الحاضر روحا جديدة.

وبهذا يتفق الشاعران لفظاً ومعنىً، حيث ضمّن لوصيف معاني أبيات المتنبي وتشرّب ألفاظها، مشتغلا على توظيف دوال النص الغائب الأساسية واستعادتها من خلال تفكيك بناه

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:43-44.

(2) المتنبي(الديوان): دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص:373.

التركيبية والدلالية وتوزيعها في فضاء النص الحاضر في مقاربة لغوية بين مفردات (شاعرٌ/ قصائدي)، (أغنّي/ يغنّي مغرّدا)، (أصدحُ / الطائرُ المحكيُّ)، (الأغْنِياتْ/ مُنْشِدَا)، (بالنّور أنضحُ/ الدَّهرُ مُنشِدا) والتي تحيل إلى معجم دلالي واحد تعاضد فيه النصان، وأبان فيه النص الحاضر عن اتصال وتلاقح مع الذاكرة الشعرية، وهو بهذا يتناص معه تناصاً إيحائياً إشارياً. وهذا الشكل تمثيل لذلك التقارب في الدلالتين:



نلتمس ممّا سبق أن استلهام الشاعر لوصيف من الشعر العربي القديم يكشف عن المخزون الشعري التراثي لهذا الشاعر، والذي يحمل المتلقي إلى عوالم تناصية تبوح بقراءات وتأملات متعددة تغني نصه، وتكثف رؤاه الدلالية وتعلن عن تداخلات نصية واضحة مع النصوص القديمة في سلسلة من التواردات النصية امتصاصا وإيحاء وتضمينا، شكّلت نسيجاً واحداً تماهت وذابت في نسيج نصّه الشعري.

ب-أطياف القصيدة المعاصرة (المسارات والتأويلات):

لم تقتصر مقدرة الشاعر لوصيف الإبداعية على استلهام النصوص الشعرية القديمة التي تتواءم وتجربته الشعرية الخاصة، بل استطاع استحضار العديد من الإبداعات والتجارب لشعراء العصر الحديث والمعاصر على اختلاف مشاربهم، بعد الاطلاع على نتاجهم الأدبي والتأثر بأسمائه الريادية العربية، إذ إنّه راح يمتح من معينهم، وينهل من ألفاظهم وتراكيبهم، لتتسلل إلى قصائده فتصبح جزءا حيّا من نسيجها الشعري.

ومن بين الشعراء الذين استدعى لوصيف نصوصهم، نجد "أبا القاسم الشابي" الذي يتناص معه في دعوة الإنسان إلى التحرر من عبثية الذات والسّمو بها نحو عالم الفضيلة، في رسالة إلى كلّ جبار انفلت من إنسانيته. يقول:

أيّها الآدَميّ الذِي يَتَجَبَّرْ

قَدْ سَطَعْتَ عَلَى المَلَكوتِ

إلَــهاً صَغِيراً

وَأَوْرَثَكَ الحَقُ هَذِي البَسِيطَةَ

أنتَ الخَلِيفةَ فِيهَا فَلَا تَتَنَكَرْ

الأمَانَاتُ بينَ يَدَيْكَ

رُوَيْدَك لا تَتَمادَ فَتَخْسَرْ!

هِي ذِي الأرضُ تَدْعُوكَ

أَنْ تَتَلَطَّفْ

آهٍ.. هَلْ كُنتَ جِئتَ هُنَا لِتُسَيْطِرْ[1]

تحيل ملفوظات المقطع الشعري عن تناص جلّي مع قصيدة الشابي (إلى الطغاة)، التي يقول فيها:

رُوَيدَكَ ! لا يَخْدَعَنْكَ الرَّبِـيعُ وَصَحْوُ الفَضاءِ وَضَوءُ الصَباحْ

فَفِي الأفُقِ الرَّحْبِ هَولُ الظَلامِ وقَصْفُ الرُّعودِ وعَصْفُ الريـاحْ

حَذَارِ ! فَتَحْتَ الرَّمادِ اللــهِيبُ ومَنْ يَبْذُرِ الشَّوكَ يَجْنِ الجـراحْ[2]

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:58- 59.

(2) أبو القاسم الشابي: (ديوان أغاني الحياة)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص:238.

يلقي النص الغائب بظلاله على النص الحاضر في مقاربة دلالية تشير إلى حتمية مآل الإنسان الذي لا يرعى الأمانة التي أوكلت إليه كخليفة في الأرض، فيتنكر لها جاحدا متجبرا، وفي هذا امتصاص لمعاني قصيدة الشابي التي يخاطب فيها طغاة العالم، مستفيدا من دلالاته النضالية الثورية المتمردة ليزيد في امتداده، ويعمق من إشاراته، وذلك بالنظر إلى المعجم اللغوي المشترك بينهما الذي يستقي مادته من نفس متحسرة حزينة.

تتساوق المفردات والتراكيب(رُوَيْدَك لا تَتَمادْ فَتَخْسَرْ! / رُوَيدَكَ ! لا يَخْدَعَنْكَ الرَّبِيعُ)، في صياغة البعد النفسي الدال على تحذير الإنسان الطاغية من التسلط والتجبر والتعالي.

كما يبدو التخالف الدلالي ظاهرا في النصين، فبينما يخاطب الشابي الطاغية المستبد بأرضه وشعبه، متوعدا إياه بانتفاضة ثورية، يخاطب لوصيف الإنسان حامل الأمانات، مانحا إياه فسحة أمل لبعث الحياة والانتشاء في ملكوت الأرض، ممّا منح النص الحاضر تشكيلا شعريا جديدا اعتمد فيه لوصيف طريق الامتصاص والتحويل لمرجعية شعرية سابقة.

وتتمازج نصوص لوصيف مع الشابي، مستحضرا العديد من دواله التي تعزز المقاربة بينهما. يقول لوصيف متغنيا بثورة نوفمبر:

أنتِ حُلمُ الجيّاعِ أنتِ مُنَّى القَلْبِ المُـــعَنَّى وأنـــتِ بـرُّ الأمَانِ
أنتِ قِنْـــــدِيلُ حُـــبِّنَا وهَـــوانَا في لَيالِي الجُّـــحُودِ والطُّغْيانِ
أنتِ عشـقٌ وغُـــربَةٌ ورَحِيـــلُ وَعُبُورٌ إلى المَـــدَى النُورَانِي
أنتِ فَيْـضٌ مِنَ النُّبُوءاتِ يَأْتِـي أنتِ أرْضٌ يَزْهُو بِهَا صَوْلَجَانِي
أنتِ طَقْسُ المِيلَادِ أنتِ الأمَـانِي وَالأغَانِي وبَـــاقَةُ الرَّيْـــحَانِ[1]

يحيلنا المقطع الشعري إلى قول الشابي في قصيدته (صلوات في هيكل الحب):

(1) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 52.

أنتِ..مَا أنتِ؟ أنتِ فجرٌ من السِّحْرِ تَجَـــلَّى لِقَلْـبِي المَـــعْبُـــودِ

أنتِ رُوحُ الرَّبِيعِ، تَخْتالُ في الدُّنْيَا فَتَـــهتَزُّ رَائِـــــــعَاتُ الوُرُودِ

أنتِ..، أنتِ الحَياةُ فِيكِ وفِـي عَيْـ ـــنَيْكِ آياتُ سِحرِهَا المَـــمْدُودِ

أنتِ فَوْقَ الخَيالِ، والشّعرِ، والفَـــ ـــنِّ وَفَوْقَ النُّهَى وَفَوْقَ الحُدُودِ

أنت قُدْسِي، وَمَعْبَدِي، وَصَبَاحِـــي وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتِي، وَخُلُـــودِي[1]

يستند الخطاب الشعري للوصيف على البنية اللغوية للنص الغائب، بالنظر إلى تقاطع الشاعرين في عناقهما للطبيعة والالتحام بها، وتوارد الألفاظ الناتجة عن عاطفة جياشة تشعّ بالإحساس الجمالي والصدق الوجداني، لذا جاءت ألفاظ وتراكيب (القلب المُعنّى، المدى النُوراني،الأغانِي، باقةُ الرَّيحان، قنديل، عشقٌ، يَزْهُو) تتقارب مع مفردات معجم الطبيعة التي برزت في قصيدة الشابي(قلبي المعبود، الورود، روح الرّبيع، فجر، معبدي)، وتعلن عن تطابق في منهج التصوير عزّزه تكرار الضمير(أنتِ)، ومن ثمّة تظهر فاعلية التناص عند لوصيف في استلال معاني وألفاظ الشابي وتوظيفها عن طريق الإشارة والإيحاء بما يتوافق ورؤيته وسياقه المعاصر في التغني بثورة نوفمبر، مزيحا دلالة النص السابق التي توحي إلى التغني بالحبيبة.

وهكذا يتراءى لنا كيف استطاع لوصيف نسج وانجاز تجربة نصية بواسطة امتصاص النص الغائب وتحويل مضمونه الدلالي، فمماثلة النص الوافد ليس شرطا في التناص، " إنّما وجب أن يحاور النص الغائب بالمخالفة أو المغايرة، لأن الذاكرة تقوم بدور كبير في عمليتيّ إنتاج الخطاب أو تلقيه، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلّها في تراكم وتتابع، وإنّما تعيد بناءها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى"[2]، حيث إن التناص مع نصوص لها مرجعية واحدة يسمح بتحديد مجالها الدلالي، تتعاون جميع العلاقات في توجيه المعنى نحوه.

(1) أبو القاسم الشابي: (ديوان أغاني الحياة)، ص: 175-176 .

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص:124.

كما يستحضر لوصيف أبيات إيليا أبي ماضي، محاولا الإجابة عن الأسئلة الوجودية التي تتصارع بداخله لمعرفة هذا الغد المجهول. يقول:

تَتَسَاءَلُ عَنِّي كَيْفَ أَتَيتْ

وإِلَى أَيْنَ أَمْضِي

وَمِنْ أَيْنَ جِئتُ

وَكَيْفَ اهْتَدَيتْ؟

كَائِنٌ أَزَلِيّ أنَا (1)

وفيها يتكئ على نفس معاني وألفاظ إيليا أبي ماضي:

جِئتُ لاَ أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ، وَلَكِنِّي أَتَيتُ

وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَّامِي طَرِيقًا فَمَشَيتُ

وَسَأَبْقَى مَاشِيًّا إِنْ شِئتُ هذا أَمْ أَبَيْتُ

كَيفَ جِئتُ؟ كَيفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي؟

لَسْتُ أدْرِي(2)

يتجلى التعالق النصي في طريقة بناء الموضوع ونسج لغته الشعرية التي تتجانس مع النص الغائب إلى حدّ المحاكاة والاجترار، معلنا عن تناص اقتباسي محوّر في جملة التساؤلات الوجودية المطروحة من الشاعرين، فأسئلة لوصيف(كيف أَتيت، أين أَمضي، من أين جئت، كيف اهتديت) متقاربة لفظا مع تساؤلات إيليا أبي ماضي (ولكنّي أَتيت، كيف جئت، كيف أبصرت، لست أدري)، فكلا الشاعرين يلتقيان عند موقف الإنسان من الوجود .

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:28.

(2) إيليا أبي ماضي (الديوان): دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2006، ص: 65.

والقارئ المتمعن يلحظ تباين طبيعة هذه الأسئلة دلاليا بين الشاعرين، فلوصيف أعاد صياغة مضمونها صياغة تختلف عن إيليا، وقدّم إجابات لها تُثبِّتُ يقينه بمعتقده حول مصير الإنسان، وفتح على الغد نوافذ الأمل والتمتع بالحياة التي رمز لها بلفظ (كائن أزلي أنا)، في حين طُبعت أسئلة أبي ماضي بالتشاؤمية والمبالغة في طرح الأسئلة حول قضايا الإنسان وجوهره من خلال التركيب(لست أدري). وبذلك تغدو قصيدة لوصيف نصًّا مستوعِبا لبنيات النص الغائب، وأنساق خطابه، ومتجاوزا له من خلال المغايرة الدلالية.

ومن ديوان لوصيف (كتاب الإشارات) وفي قصيدة (من المحيط إلى الخليج) يستحضر نص الشاعر نزار قباني (حوار مع عربي أضاع فرسه)، متّخذًا من عنترة رمزا لإعادة النخوة العربية الضائعة. يقول:

نَعْتَلِفُ الهَشيمْ
وَمَا تَذْرُوهُ السَّوافِي كَمَا الأنْعَام
قِيلَ: بُعِثَ عَنْتَرَةُ العَبْسِي
وَآلَى عَلَى نَفْسِهِ أَنْ يُعِيدَ مَجْدَ العَرَبْ (1)

وفيه يمتص دلاليا وإشاريا قول نزار قباني:

مَازِلْنَا مُنذُ القَرْنِ السَابِع ..
خَارِجَ خَارِطَةِ الأَشْياءْ
نَتَرَقَّبُ عَنْتَرَةَ العَبْسي...
يَجِيءُ عَلَى فَرَسٍ بيضاءْ ..
لِيُفَرِّجَ عَنَّا كُرْبَتَنَا
وَيَرُدَّ طَوابِيرَ الأعْدَاءْ ..(1)

(1) عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 113-114.

(1) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ، بيروت، لبنان، ج3، ط1 ،1981، ص: 218.

يحاور لوصيف شاعرية نزار قباني ويتجه بها إلى تداخلات وتقاطعات تناصية في المعجم والتراكيب على مستوى البنية اللغوية في تناص اقتناسي ضمّن فيه قول نزار (نترَقّب عنترة العبسي، ليفرِّج عنّا كربتنا) وعبّر عنه بقوله (قيل: بُعِثَ عنترَة العبسِيّ، يعيد مجد العرب)، والتحم فيه الخطابان تآلفاً تاماً، وامتزج فيه النص الحاضر مع النص الغائب في بؤرة دلالية ومعنوية واحدة، إذ استلهم الشاعر مضمون النص الغائب معبرا عن حالة الذّل والهوان التي يعيشها العربي، مستجديا عنترة أن يسترد نخوته وكبرياءه المسلوب، وهي نفس الصورة التي قدّمها النص الثاني يرثي فيها واقع الأمة العربية المهزوم.

إن هذه النماذج المختارة التي تطفح بالتداخلات النصية تؤكد تفاعل وانفتاح الشاعر لوصيف على الشعر العربي، وعلى مقدرته تحويل ومحاكاة النصوص السابقة وتفجيرها داخل كنه نصّه، بأشكال تناصية مختلفة، تَنسجُ شعريته وفق إنتاج الدلالات والمضامين التي تتساوق ورؤاه الفكرية المعاصرة .

خامسا-التناص الأسطوري:

تعدّ الأسطورة ظاهرة اجتماعية وطبيعية نتجت عن النفس البشرية في صراعها وجدلها، فقد كانت ملاذ الإنسان الأول للانتصار على خيباته وتخطي فواجعه، والتغلب على إخفاقاته في مواجهة الظواهر الكونية وإيجاد تفسيرات لها، فاهتدى بفضوله إليها، يشبع فيها رغباته الباحثة عن الحقيقة مستندا إلى طقوس من الغرابة والخيال " وعن طريق الأسطورة استطاع الإنسان أن يرضي حاجته الروحية من جهة، وحاجته إلى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى، فقد استطاعت الأسطورة بما اصطنعه من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك،

كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك" [1].

وقد أدرك الشاعر العربي المعاصر ضرورة توظيف الأسطورة لتعميق تجاربه الشعرية، وجعلها فاعلة تتوالد منها المشاعر، وينتقل بها من التشخيص الذاتي إلى بعد إنساني أشمل، من بينها نصوص بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، والبياتي، وأدونيس، فوظفوا أساطير (العنقاء، فينيق، أدونيس، عشتار) إضافة إلى (السندباد، وسيزيف وتموز) مستفيدين من دلالاتها وأبعادها، ومازجين تجاربهم بخصوصيتها ومعانيها التي تدلّ على الخصب والنماء والحياة، والبعث والتجدد وغيرها من السّمات التي تساير حالة المجتمع العربي، لما تحمله هذه الرموز من " أبعاد خيالية واسعة تعمق من تأثير الشعر، وتقوّي من فعاليته، وتكسبه بعداً إنسانياً شاملاً وواسعاً، من خلال ربط الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية، أكثر صفاءً، وتألقاً، وعفوية، وذلك ردّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد "[2].

وشاعرنا لوصيف كغيره من الشعراء لجأ إلى النسج الأسطوري لما له من قدرة على حمل خيالاته وإشباع نوازعه الإنسانية، مُوظِّفا الأسطورة في أكثر من موضع في دواوينه الشعرية، ليدخل في عالم يزول معه كلّ حاجز بين الشيء ونقيضه وتختفي الحدود والفواصل وينسجم المعقول واللامعقول، ويقيم برهانه الشعري من خلال أنساق وتصورات حسية بتمثّله لشخصيات ومواقف أسطورية يستعير منها الجوانب المشرقة والمواقف الهادفة، فلم يتوقف عند منابع الأساطير العربية البابلية والفرعونية والكنعانية، بل تعداها إلى الأساطير الأخرى اليونانية والرومانية التي كانت أكثر تأثيرا وشيوعا.

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص:229.

(2) أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق(شعر البياتي نموذجا)، ص:81.

استحضر عثمان لوصيف رموز الانبعاث والتجدد والخلق مجسدة في الشخوص الأسطورية كتموز وأدونيس وعشتار وفينيق، يعيد لها طاقاتها الخلاقة وقدراتها السحرية، ويتناص معها أملا في مجابهة الخوف والانتصار عليه، ويتقمص بطولات السندباد وسيزيف وبروميثيوس متجردا من ذاتيته باحثا عن تقاطعات بين ما هو مادي وروحي وبين ما هو اجتماعي وطبيعي، سامحا لقصيدته بالانطلاق نحو آفاق مبتكرة من الجمالية والرموز والدوال التأويلية التي تسمح له بالحركة داخل مستويات النص وطبقاته.

وعلى ضوء ما سبق نحاول اكتشاف أهم مظاهر التشكيل الأسطوري في متن عثمان لوصيف وسياقاته الدلالية.

أ-أيقونة السندباد وشفرات الرحلة:

تعدّ أسطورة السندباد أكثر حضورا في متن الشاعر فهي " أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة استحواذا على اهتمام الشاعر المعاصر، لما وُجِد في تعددّ مغامراته وتنوّعها من إمكانات فنية رائعة للتعبير عن جوانب تجربته التي هي بدورها مغامرة مستمرة في الكشف وارتياد المجهول بحثا عن كنوز الشعر، لذا تعددّت ملامح السندباد في الشعر المعاصر بتعددّ أبعاد تجربة الشاعر النفسية والاجتماعية والفنية"[1]. وهي شخصية بطل بحار أسطوري تحدى العقبات والصعاب، واخترق المجهول، في رحلة بحث لاكتشاف عوالم التحدي والتمرد والمغامرات .

يستدعي الشاعر السندباد الأسطورة ليرتدي عباءته التاريخية دون مضمونها الحرفي، بل تمثّل أبعادها لتعليق حالته بها، يقول الشاعر في قصيدته (سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود):

أسَافِـرُ فِي مَـوتِـي وأبْـدَأُ مِنْ دَمِـي وتـُورِقُ فِي قَلْـبِ الزَّوَابِـعِ صَرْخَتِـي

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:157.

وأحفِّرُ فِي مَـتْنِ الرِّيــاحِ مَسَـالِكِـي وأنحُتُ مِنْ غَيْظِ الصَـوَاعِقِ لَهْـجَتِي
وأزْحَفُ فَوقَ الشَّوكِ أزحَفُ فِي اللَظَّى إلَـيْـكِ وفِـي عَيْنَـيْكِ أبْـدَأُ رِحْلَتِـي
أنَا سنـدبَادُ الشَّمْـس عُمرِي عَجَائِبٌ وفِـي كـلّ يومٍ مَرْفَـئِي بِجَزِيـرَةٍ
نَثَرتُ علَـى الأمْـواجِ حُبِّي مَلاَحِـمَا وأوْدَعْتُ جِسْمَ الأرضِ نَبْضِي وَشَهْوَتِي
وخُـضْتُ مَجَـاهيلَ البِحَـارِ ولمْ أَزَلْ أمُـوتُ وأَحْـيَا فِي جَـهَنَّمَ رَغْبَتِـي
إلـَى مَلَكُـوتِ اللهِ سَـارَتْ مَوَاكِـبِي ولاَ شَـيءُ غَير الشَّمسِ تَغْسِلُ جَبْهَتِي
أخُـوضُ فِي لَيلِ الغُمُـوضِ مُغَامِـراً وبَينَ رُمُـوزِ اللّيْـلِ تَغْفُو مَدِينَـتِـي[1]

يتعالق هذا النص مع النص الأسطوري في استدعاء شخصية السندباد، مضيفا عليها تجربته الخاصة ومعاناتها، مستفيدا من محمولها الوافر من المعاني والدلالات، فالسندباد الأسطوري هو الشاعر المعاصر الذي يبحث له عن خلاص روحي نحو آفاق علوية تعكس طموحه اللامتناهي في المغامرة، بعيدا عن حالة التيه والضياع والقلق التي يحياها، حيث نلمس روح السندباد ترفرف في ثنايا النص، مستعيرا أجواءه (أزحف في اللظى، نثرت على الأمواج حبّي، خضت مجاهيل البحار)، لكن رحلة الشاعر ليست كما رحلة السندباد، فهي رحلة لا تتمّ على العودة تسكنها عبارات الألم الحاد ومرارة الواقع، فهو في بحث مستمر عن الحرية والانعتاق نحو نور الشمس الذي يتمناه (في كل يوم مرفئي بجزيرة)، إلى حيث الصفاء والطهر حيث ملكوت الله.

فاستدعاء الشاعر لهذا الرمز المتعددّ الدلالات وتوظيفه مدعاة إلى تجاوز الواقع النفسي المهزوم إلى عالم أكثر إشراقا ورحابة يُمكِّن من تحقيق الذات " فأسطورة السندباد رمز الاكتشاف

(1) عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:45.

والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية، رؤية البعث المنتظر لواقع متآكل" [1].

وقد غلبت على النص الشعري الأفعال المضارعة التي تدلّ على حركية متجددة تنمو بواسطتها الحالة الشعورية للشاعر التي اتسمت بالدرامية والغربة والضياع، وفجرت لدى المتلقي حقولا دلالية متعددة تتلاءم وقراءاته التأويلية للنص.

ويُحمّل الشاعر شخصية السندباد أبعاد تجربته الشعرية، مستعينا بتكثيفها إيحاءات لتجليتها متخذا من المرأة رمزا للحياة. يقول في قصيدة (آه في عينيك):

مَا زِلْتُ أُسَافرُ فِي عَيْنَيْكِ الزَائِغَتَيْنِ

مَا زِلْتُ أُسَافرُ مِنْ مُطْلَقٍ إلَى مُطْلَقْ

في آبِدِ الآبَادْ

أُسَافرُ ولا أملْ

أنَا سندبادُ التِيهِ

أنَا سندبادُ الغِوايَةِ

هلْ أحَدٌ قَبْلِي

هَامَ بِفَيرُوزِ عَيْنَيْكِ الشَفِيقَتَيْنِ

هلْ أحَدٌ قَبْلِي

جُنَّ بِالبَحرِ فِي عَيْنَيْكِ اللامُتَنَاهِيَتَيْنِ [2]

(1) عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994، ص:113.

(2) عثمان لوصيف: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1999، ص:51.

في هذا المقطع يسافر الشاعر والأزمان الأسطورية السالفة، مندمجا في شخصية السندباد متخذا منها مثالا للتحدي في مواجهة المجهول (أسافر ولا أملّ)، فعبر هذه المناجاة الوجدانية والنفحات الصوفية يبدأ رحلة البوح الروحية والسفر في ملكوت المطلق الذي يهرب إليه الشاعر بخياله، ليحقق في ظلاله أحلامه التي يعجز عن تحقيقها في واقعه، فيبدو السندباد أكثر تعبيرا عن دلالته الأصلية، ومنسجما مع سياق المقطع الشعري، من حنين ورغبة في منتهى أنثاه التي ترسو بها سفينة رحلته.

وقد عزز الشاعر رؤيته ببعض التراكيب التي تكتنف السندباد الشاعر(أنا سندباد التيه، ما زلت أسافر في عينيك، أنا سندباد الغواية)، كما تعبر مفرداته عن ذاك الحنين والوحشة والمعاناة (جُنّ بالبحر في عينيك).

فتوظيف أسطورة السندباد " قد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة " [1]. وبهذا المفهوم تكون الأسطورة تجربة إبداعية تعبّر عن وعي الإنسان بذاته، محاولا تأسيس عالما يجمع فيه فعله وفكره.

كما يستعين الشاعر عثمان لوصيف بتقنية القناع في استحضار الأسطورة كجزء من التماهي مع عالم السندباد. يقول:

رُحْتُ أَشُقُّ البَحرَ عنْ شَوَاطِئ النِهَايَة
سَفِينَتِي قَصِيدةٌ ورَايَتِي حكَايهْ
وفِي بِحَارِ التِّيهِ والغِوَاية
تَمَزَّقَتْ أَشْرِعَتِي

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص:204.

وغَرِقَتْ مَرْكَبَتِي

وهَا أنَا وَحْدِي لاَ قُلُوعْ

أُغَالِبُ الدُمُوعَ

بَحَّارَتِي تَنَاثَرُوا شَتَاتْ

مَاتُوا ومَا هَشَّتْ لهُمْ حَيَاةْ

وهَا أنَا وَحْدِي بِلاَ أصْحَابْ

أواجِهُ الشَيطَانَ والعُبَـــابْ[1]

أشارت الأبيات إلى صور متراكمة في بعدها الأسطوري، أحال إليها النص الغائب في سياق القصيدة، باعثا فيها مجموعة رؤى ودلالات، تتقاطع رموزها في الإبحار واكتشاف المجهول، فرحلة الشاعر مضنية على هذه الأرض، فهو وحيد بلا أحباب يصارع الأمواج، وقد تركه الجميع في مواجهة الأحزان والصعاب (وها أنا وحدي بلا أصحاب).

فالنص الحاضر يتفاعل مع النص الأسطوري في تناص كلّي يتجاوز والتداخل النصي الجزئي الذي تكون فيه الأسطورة مجرد رمز أو إشارة في النص.

وفي مقطع آخر استطاع الشاعر أن يثري استدعاءاته الأسطورية بتنوّع توظيفها، ومنحها دلالات تنسجم مع واقعه، ممتصا رمز السندباد عنوانا للتحدي وبعث الأمل، " متطلعا للمعرفة، باحثا عما يشوّقه، يدفعه الفضول لمواجهة المجهول، والتعبير عن الرغبة في الانعتاق من أسر الواقع ورتابة الحياة "[2]. يقول في قصيدة (المهدي):

حَمْحَمَ المَهْديُ ... مَشْبُوبَ الفُؤَادْ

كانَ .. مثلَ السندبَادْ

(1) عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:19.

(2) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992، ص:25.

يَجرَحُ اليَـــمِّ

ويَجْتَاحُ السَـــوَادْ[1]

يستحضر الشاعر أسطورة السندباد تمثيلاً بالمجدد السياسي (الصادق المهدي) رمز الحركة الإصلاحية من أجل تغيير واقع بلاده إلى الأحسن فمثّله مغامرا مسؤولا لا يهاب المخاطر من أجل حريته وحرية أبناء بلده، وهو ما جعل الشاعر يستعيد الأسطورة وأحداثها، ويتعامل معها فنيا لبثّ دلالتها ولإثراء عمله الشعري شكلا ومضمونا، فجعل منها عنصرا فاعلا في بنية قصيدته. وتبرز شخصية السندباد في سياق التعبير عن واقع البلاد العربية التي تعيش انحدارا وهوانا وسوادا، وتأكيدا على بزوغ بطل مغامر يجتاح هذا السواد ويكسره، ليعلن بداية التحرر والخلاص.

إنّ التداخل النصي مع الأسطورة واستلهامها يُعبّر عن مدى استيعاب الشاعر للأبعاد الفكرية الضاربة جذورها في التاريخ، ومدى توافقها للمواقف المعاصرة، التي تستوجب " على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه، حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزءا من تكوينه، فيستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة، فيضيف إليه جديدا، ولا يأوي إلى ظلّه، بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحسّ إحساسا عميقا بسيطرته على اللغة بل على الشعر "[2] .

استهوت أسطورة السندباد الشاعر لوصيف لعمقها التراثي ورحابة فضائها الإيحائي، باعتباره مثالاً من المغامرات وعنوانا للمخاطرة والمجازفة، ولرغبته الملحة في غَوْر المجاهيل، ممّا سمح له بتحمّل المضامين المعاصرة.

(1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص:40-41.

(2) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1968، ص:15.

لقد اتخذ الشاعر من طريقة الامتصاص لإثراء خياله وسياقه الشعري وسيلة للتناص مع أسطورة السندباد، حيث نجده أكثر الرموز شيوعا في مدونته الشعرية، مركزا على دلالة وحيدة وهي المغامرة ورفض الواقع والثورة عليه، ممّا حدّ من آفاق الإيحاء واستدعاء تأويلات حداثية، مع أن الرمز " داخل القصيدة كالكائن العضوي يحيا ويتحرك، فإذا كثُر تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد فقد يعتري ما يعتري الكائنات الحية من شيخوخة أو موت، فيضيف إيحاؤه بما ينتابه من ابتذال، ويصبح أقرب إلى الدلالة العرفية منه إلى الإثارة النفسية"[1].

ب-أيقونة الفينيق ورمزية البعث والتجدد:

تروي هذه الأسطورة قصة طائر خرافي يحترق ثم يبعث من رماده حيا،عرفه الأشوريون واليونان للدلالة على التجددّ والحيوية والانبعاث، " فحين يتمّ من حياته خمسمائة عام يبني لنفسه عشا على قمة نخلة، ثم يشيد لنفسه محرقة يضع نفسه فوقها ويلفظ أنفاسه بين أريجها، ومن جسده تنبثق عنقاء أخرى، ولقد عرف العرب هذا الكائن الأسطوري وذهبوا بتصويره مذاهب عدة لأنهم لم يروه "[2].

رافقت أسطورة العنقاء الشاعر لوصيف، ورأى فيها اللغة المعبرة عمّا ساد واقعه من فرقة وهوان، وحاجته إلى التغيير والبعث من جديد، فهي تحمل رمز الصمود الأسطوري والتجذر في الأرض، فاستطاعت تحريك مكبوتاته وخلق صراع هادئ بين جدليتي الموت والحياة.

يقول في مطلع قصيدته (المهدي) التي تزخر بدلالات الانبعاث وتجدد الحياة، فمن عنوانها توحي للقارئ بأمل الشاعر في إعادة الخلق من جديد من تحت الرماد والتي توحي إلى أسطورة الفينيق كرمز مركزي فيها:

(1) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص: 328-329.

(2) علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982، ص:100.

مثْلَمَا

تَنْتَفِضُ العَنقَاءُ

مِنْ تَحتِ التُرابْ

حَمْحَمَ المَهْديُ ... مَشْبُوبَ الفُؤادْ

وانْبَرَى

يُرسِلُ أنْوَارَ الهُدَى (1)

اعتمد الشاعر التشبيه في نصه الشعري لتجسيد دلالة الأسطورة (مثلما تنتفض العنقاء) متكئا عليها لتحمل البعث من جديد متمثلا في الرمز (المهدي)، فالعنقاء تحترق ومن ثمة تنعتق من رمادها، وكذلك السودان ستنهض من آلامها، وستتغلب على معاناتها، فهذا الرماد سيخلف فارسا ومصلحا جديدا، وستولد من المعاناة حياة جديدة، دعمتها الأفعال الماضية (حمحم، انبرى) دلالة على التحدي والإباء، ونتيجة لهذا يدرك الشاعر دورة الخلق في فينيق القديم فيتحدّ معه في صورة الإصرار على الانبعاث وتخليص مجتمعه من ظلمات الجراح إلى أنوار الهدى.

وفي مقطع آخر يضمّن فيه أسطورة العنقاء توظيفا غير مباشر، ويتلبس رمزيتها. يقول:

التِي بَعَثَتْنِي مِنْ رَمَادِ المَوتِ

مِنْ رَمِيمِ الرَمِيمْ

والتِي نَفَخَتْ

فِي أعْصَابِي وشَرَايِينِي

وَهَجاً مِنْ رُوحِهَا الإلَهِيةِ (2)

(1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص:40.

(2)عثمان لوصيف: ريشة خضراء، ص: 56.

تتغلغل روح الأسطورة في تناص امتصاصي داخل نسيجه الشعري، فتغدو امرأته بعثاً له من جديد يتلمس من خلالها روح الطهر والنقاء بعد غربة أشبه بالموت، وذلك " يتيح للمتلقي أن يستشعر الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي، إذا اقتصر الأمر على مجرد التشابه بين أحداث الأسطورة وعناصر الحدث المعاصر، فإن الشاعر يكون قد بَعُد عن تجربته الشعرية بمقدار بعده عن التمثّل الصحيح للأسطورة"[1].

ومن استدعاءات الشاعر لرمز العنقاء أسطوريا، يضيف في موضع آخر مستلهما منها معادلات موضوعية لبعض نصوصه مثّلَ الوطنُ واحد منها. يقول:

ومَاذَا؟ أَيَطْوِينِي الرَّمادُ وفِي الثَرَى جُذُورِي وأنْسَاغِي ولمْ تَخُبْ جَمْرَتِي؟
وهلْ إنَّ جَلِيدَ الدَّهْرِ فَوقَ حَدَائِقِي تَرَاكَمَ أَطْبَاقًا أَوْدَّعَ بَذْرَتِي؟
يَمُوتُ لَهِيبُ النَّارِ لَكنَ جَمْرَهَا سَيَمْتَدُّ أمْوَاجًا إذا الرِّيحُ هَبّتِ
وتَنْمُو بَذُورُ الزَّهْرِ بعدَ ذُبُولِهِ إذَا مَا ضُرُوعُ الغَيمِ دَرَّتْ فَسَحَّتِ
مُفَارَقَةٌ أدركْتُ فِيهَا بِأنَّنِي سَأَدْخُلُ أفلَاكِي وأَبْدأُ دَورَتِي [2]

حمل النص توظيف مشاعر الإصرار في جسده وروحه، لأنه يمتلك مقومات حبه لوطنه، فرغم المآسي والنكبات، وما يحاك ضده من دسائس، فسيبقى وتتحطم على صدره كل المؤامرات والأحقاد، متماهيا مع (الفينيق) الذي يعود مرة ثانية بعد أن يصبح رمادا (سأدخل أفلاكي وأبدأ دورتي) بعد أن (وماذا؟ أيطويني الرماد وفي الثرى) فإيمان الشاعر قوي بحتمية الانبعاث والإصرار على التعلق بالوطن، ورفض هاجس الموت، فمن جمر النار يولد ويمتد حبه للوطن.

(1) مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجربة والمغامرة،(قراءة في النص) منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1988، ص:78.

(2) عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:41-42.

وتتمازج مشاعر الشاعر ودلالة الأسطورة لأنهما من طينة ومرجعية واحدة هي البعث بعد الأفول والحياة بعد الموت. يقول:

آهِ ... هوَ المَوتُ يَا رَبَّتِي فِي العَذَابْ!
بِيدَ أَنِّي أُصرُّ علَى حِصَتِي
فِي الحَيَاةِ
وحصَةِ مَعْبُودَتِي المُجْتَبَاةِ
وسَأَبْقَى هُنَا
سَأَمْسُدُ هذَا الرَّمَادْ
وأَزْرَعُ فِيهِ البُذورَ وأَدْعُو السَحَابْ! (1)

إنّ جدلية الصراع بين الموت والحياة هو رحلة الشاعر في البحث عن هويته من أجل تثبيت حضورها، حيث تنزع إلى التحرر والسمو، لذلك يتفاعل مع الرمز الأسطوري (العنقاء) الذي يصير أداة تعبيرية دالة على النقاء والتجدد المستمر، ممّا يسفر عن تحوّل في رؤية الشاعر من زمن الموت والرماد إلى تكوّن مغاير قائم على المشابهة بتضمين مادة الأسطورة داخل نسيجه الشعري.

يبدأ الشاعر كاشفا عن أحزانه، راغبا في الحياة غير آبه بالقيود التي تجثم عنه، ليتحول صوته إلى صوتين، صوت العنقاء (الفينيق) وصوت الشاعر الواقعي الذي يرغب في تحقيق ذاته وكينونته، يأبى أن تبيد نفسه، لكنه لم يعثر على من يدفعها إلى الانبعاث، ليعاود إصراره على الحياة والتجدد والتطلع إلى المستقبل، فما الرماد الذي يمسده الشاعر إلاّ جسده المحترق الذي يُبعث منه، زارعا فيه بذور النّماء والإشراق، ليتحول (الفينيق) إلى أداة دالة على التطّهر

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 66-67.

والنقاء من بعض دنس الوجود، فكان التقاطع مع النص الأسطوري الغائب على شكل رمز يشير إلى نصّه " فالشاعر الذي يتقنع بالرمز الأسطوري، لا يمكنه التعبير عن تجربة بشرية مميزة.

إلاّ إذا امتلك طاقة فنية تمكّنه من إيجاد بيئة متفاعلة العناصر، ذات وحدة عضوية متماسكة، وتكون رؤيا الشاعر بمثابة حصيلة للعناصر الدرامية الجدلية المتفاعلة في السياق الذي يضمّ تلك العناصر"[1].

وهي إشارة للقارئ المتلقي باستحضار روابط الرمز وإشاراته، " فبقدر ما يقرب الشاعر الأسطورة من الجمهور والمتلقين، وبقدر اتصالها بوجدانهم وضميرهم يكون نجاحه في جعلها تجربة فنية وموضوعية، لأن البناء الأسطوري يمنح المتلقين حرية أوسع تجاه الواقع، فثبات تصورنا عن الأشياء هو ما يحدّ حركتنا تجاهها، وما يفعله الشاعر من خلال مفهوم الخلق هو كسر هذا الثبات"[2].

ج-أيقونة سيزيف وتخوم اللاجدوى:

تمثل أسطورة سيزيف[*] حقيقة الإنسان المقهور، ورمز العذاب الأبدي والآلام التي لا تنتهي، استلهمها الشاعر المعاصر ووظّفها في أشعاره، لتتحول إلى قيمة إنسانية تحكي عذابات بعض شرائح البشر، وعبثية الحياة التي يحياها الإنسان.

يوظف الشاعر عثمان لوصيف أسطورة سيزيف للدلالة على عدم اليأس، والمقاومة، وقمة التحدي.

---

(1) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص:9.

(2) شوقي خميس: المنفى والملكوت في شعر البياتي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971، ص:52.

(*) حكمت الآلهة على سيزيف بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل حيث تسقط بسبب ثقلها ثانية، لقد ظنوا لسبب معقول أنه ليس هناك عقاب أبشع من العمل التافه الذي لا أمل فيه، وقد ارتكب من الأفعال ما أغضب عليه آلهة الأولمب، لذا تعرض لأقسى وأعنف أنواع العقاب، فقد أفشى سرّ(زيوس) الذي خطف (ريجينا) لأبيها، فأجبره (زيوس) على رفع الصخرة . ينظر: ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، دط، 1983، ص:138.

يقول:

نُدَحْرِجُ صَخرَنَا مِنْ غَيرِ يَأْسٍ وسيـــــزيفُ لَنَا خَيـــرَ مِثَالْ

حَلِبْنَا الخَـــمْرَ ناراً تَلَـــظَّى وَخُضْنَا البَحْرَ فِي دَمْعِ الغَزَالْ

نُغَالِبُ جُوعَنَا مِنْ أَلْفِ أَلْفٍ ونَحْيَا بِالشَّهِيقِ والسُـــــعَالْ (1)

تطرح هذه المقطوعة الشعرية بدوالها التعبيرية ومرجعيتها الميثولوجية إشكالية الحتميات المطلقة التي تعبّر عن أزمة القيد وحياة العذاب الأبدية التي تطبع الوجود وتناقضاته، عبر دحرجة الصخر وإزاحته، والتي يرى فيها الشاعر رمز الثورة على الاستعمار الذي كبّل إرادة الشعوب .

فسيزيف يحيل إلى المقاومة من أجل الحرية، فأضحى معادلاً موضوعياً لواقع الشعوب المضطهدة، امتزج في صلب التجربة الشعرية المعاصرة وأكسبها وجهاً جمالياً وفنيّاً يُمكّن القارئ من تذوق التفسير الجديد الذي ينمّي الصورة ويضفي عليها الكثير من الإيحاءات ويعمّق دلالتها في ضوء مفارقة الموقفين المتضادين، فهو لم يعدّ في المنطق الشعري مجرد رمز أسطوري قديم، إنّما غدا رمزا يعبر عن معاناة ذاتية تتسعّ لتشمل معاناة الإنسان المعاصر.

د-أيقونة فينــوس والجمال المقدس :

أسطورة فينوس(*) من الأساطير الرومانية (آلهة الحب والجمال) التي استحضرها الشاعر عثمان لوصيف لتعميق رؤيته الوجدانية التي تتمتع بها الشخصية الرمز، لشحن قصيدته بإيحاءات جديدة، يقول: **آهٍ ! حُـورِيةٌ أَتَمَلَّى جَـمَالاَتِهَا**

(1) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:20.

(*) فينوس آلهة الحب والجمال عند الرومان، وتقابلها عشتار آلهة الحب والخصب والجمال لدى سكان وادي الرافدين القدماء ومنهم البابليون والأشوريين، وتقابل عشتروت عند الفينيقيين والكنعانيين، وتقابل أفروديت عند اليونان، وترمز فينوس لبعث الحياة من جديد من خلال عودتها سنويا في الربيع،

أنظر: قاسم الشواف: الموت والبعث والحياة الأبدية، دار الساقي، بيروت، ط1، 2001، ص:34.

وأَشُـمُّ عَبِيرَ الأنُوثَةِ فِيهَا

جِنِيّةُ الشِّعرِ تُـلْهِمُنِي دَهْشاً ومَواجِيدَ...

فينُوسُ تَطلُعُ مِنْ صَدَفِ البحرِ

تَخْتَالُ بَينَ الشَوَاطِئ مَـزْهُوَّةً

أوْ عَروسٌ إلَهِيّةٌ تَنْحَدِرُ مِنْ مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ (1)

تقف قصيدة (طبيبة) على بعض المقاطع التي نلمح فيها تقاطعا دلالياً وإشارياً مع أسطورة فينوس التي تتحدّ بالذات الإنسانية (الطبيبة) التي تلهمُ الشاعر وتصيبه بالدهشة كأنها حبيبته التي تُقبلُ أيام الربيع مزينة بحلّة جميلة، فتجعله ملتحما بالكون ساجدا أمام عروس تشعّ بآيات الجمال.

فالنص يرتحل من السياق الأسطوري نحو الانفتاح الدلالي، ليبعث مطابقة تكشف عن الحدث وتعمق الرؤية بأسلوب رمزي متجددّ، ممّا يحدث تماسكا بين أجزاء صوره جراء إقامة علاقات نصية متشابكة بينه وبين رمزه الأسطوري، حيث الشاعر يتماهى في أجواء الحب والجمال، فتخيل امرأته هي ذاك الإله فينوس، غير أنّه لم يشرّ إلى النص بحمولته التاريخية، وإنّما أضفى عليه من ذاتيته وتجربته الخاصة مشاعر من الأمل والشوق والحنين، فهو في رحاب البحث عن حقيقة صوفية روحية خالصة.

ويظهر صوت فينوس جليّاً مرة أخرى، مُعبراً عن عمق التعلق بالوطن والتعبير عن واقعه لتصبح قصيدته إعادة إنتاج للواقع برؤيا إنسانية تكتنز عديد الدلالات المتباينة.

(1) عثمان لوصيف: أبجديات، ص:79.

يقول:

يَا مَعْبُودَةَ الشُّعَرَاءِ

يَا فينوس هذَا العَاشِقُ المُتَطَرِفُ !

حتَّى مَتَى لاَ تَرْحَمِينَ القَلْبَ؟

عُودِي !

واكْشُفِي عَنْ وَجْهَكِ القُدُسِيّ [1]

فالشاعر حين يتناص مع هذا المقطع الأسطوري، فإنّه يعمد إلى آلية الامتصاص واستلهام ما ورد فيه، مركزا على تصوير الموقف النفسي والشعوري الذي يفيض حباً للوطن مستبشرا عودة الربيع إلى كلّ شبر من زواياه الرحيبة، والخير لأهله، ففينوس هي الجزائر وهي معبودته التي تطرف في حبّها ورآها تتجلى في كلّ ما حوله، يترجاها أن تحتضن آهاته وترحمه بعد أن أهلكت جسده وأتعبت روحه.

إنّ المتأمل لثنايا المقطوعة الشعرية يلحظ عدم بقاء الأسطورة خارج ثنايا القصيدة، بل امتزجت مادتها وشخوصها ومعناها بتجربة الشاعر الشخصية مزحزحا بعضاً من دوالها الرمزية لتنشأ دلالات حداثية تواكب واقع الشاعر وحياته الاجتماعية الراهنة دون الإخلال ببينتها التركيبية، وهو أسلوب تعامل به مع الرمز(فينوس) الذي ذاب في كيان النص الشعري وشكّل وحدة عضوية متلاحمة الأسطر أغشت القارئ وأومأمت له تفاسير عدّة لا يقف عند واحد منها إلاّ بعد تدبّر وتفحص.

(1) عثمان لوصيف: أبجديات ، ص:43.

هـ-أيقونة بروميثيوس وثنائية النار والنور:

يستعين الشاعر بأسطورة بروميثيوس(*) التي تحمل معاني الفداء والتضحية، مستلهما ما فيها من أجواء العذابات وما تعجّ به من تضحيات في سبيل الخلاص والانبعاث والتحرر لبني البشر. والدارس للخطاب الشعري لعثمان لوصيف يكتشف تطلّعه الدائم إلى عالم أفضل يبعثه من جديد على أنقاض العناء الذي يلقاه في سبيل الوصول إلى مبتغاه، سالكا أسلوب الثورة والمقاومة على الوضع السائد والناقم عليه، متحولا ضمن ثنائية الخفاء والعودة، الموت والحياة، مرتديا ثوب الكائن الأسطوري المتقنع برداء الإبداع والثورة والأمل.

يقول الشاعر عثمان لوصيف في ديوان براءة، وفي نصّ (أنشودة النار)، حيث المطر والنار يشكلان عنصرين من عناصر التحدي:

أيّ لُغْزٍ تَمَخَضَ عَنْكِ
وأَعْطَاكِ هذَا الجَلاَلَ الرَّهِيب؟
وكيْفَ قَطَعَتِ الفِجَاجَ وجُبْتِ المَهَالِكَ
حتَّى اهتَدَيْتِ إلَيَّ
وشَيَدْتِ مَعْبَدَكِ اللازَوَرَدِي بَينَ ضُلُوعِي
وأمْسِ سَحَرتِ المَجُوسَ
وأغْوَيتِ رُوحَ برميثيوس
أنتِ صَفَاءُ السَّمَاوَاتِ

(*) بروميثيوس هو خالق الجنس البشري، وبادئ الحضارة الإنسانية للبشر، وهو الذي سرق النار وأهداها لبني جنسه من البشر كي يعتمدوا عليها في الدفاع عن أنفسهم، فعوقب من طرف الإله (زيوس) بالنفي إلى جبال القوقاز، وسلّط عليه نسرا ينهش كبده، فلا تكاد كبده تفنى حتى تجدد، ليظل بروميثيوس في العذاب المقيم " ينظر: طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:103.

آهٍ... دَعِينِي أَطَّهِرُ فِيكِ فُؤَادِي

مِنَ السُّمِ والسَّقَمِ والظّلُمَاتْ [1]

لقد وظّف لوصيف في هذه المقطوعة أسطورة بروميثيوس الذي رأى في النار خلاصا للبشرية، فهي رمز المعرفة والحرقة الشعرية، وهي عند لوصيف (القصيدة، الكتابة) حيث لا خلاص بدونها، وكل هذه الدلالات هيَّأَ لها معجما شعريا تدور حقوله الدلالية، حول الأسطورة والكون، حيث القصيدة هي أول ما كتب الإنسان، لذا فهي تتصهر بداخل الشاعر ويحترق من أجل كتابتها من أجل الوصول إلى دفقتها الشعورية.

فإذا كان بروميثيوس قد سرق النار من (افتليوس) إلَهَ النار وحملها إلى البشر لينير ظلمتهم وعذابهم، فالشاعر عثمان لوصيف أحسن استخدام هذا الرمز حين أفرغه من محتواه الأول إلى محتوى ثان وهي القصيدة التي أحكمت سطوتها عليه واكتوى بنارها لتتير دربه ودرب متلقيه.

ومن خلال قراءتنا ديوان (أعراس الملح) نجد رمز النار، التي يعتبرها الشاعر جزءا من كيميائه الخاصّة ويحسّ أنّ كائنًا ناريًّا يسكنه لحظة الإبداع. يقول الشاعر في قصيدة (الأرض):

وحِينَمَا تُذْكَرُ فِي الأغصَانْ والرِّمَالْ

أعْتَنِقُ الرِّيحَ التِي تُوَاجِهُ المُحَالْ

مُعتَصِمًا

بِحَبْلِ نَار الرَفْضِ[2]

تظهر كلمة النار هنا دلالة على معنى البطولة والمجد ودلالة على التمسك بالأرض وعدم التّفريط فيها، واعتصام الشّاعر هنا هو اعتصام بحبل فيه كثير من الرّفض لتسليم الأرض.

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص:71-72.

(2) عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 9.

يحاول الشاعر أن يحمل في ديوانه مراثي للوطن الذي قاتل واستشهد من أجله أباؤه، ليعود من جديد ضائعا، لذا " قد يحزن الشاعر المحب لوطنه حزنا عميقا من أجله، ولكن حزنه لا يقوده إلى اليأس والإحباط، مهما تعرض الوطن للضعف أو واجهته المصاعب والمكائد"[1]، فنص لوصيف هو نص الوطن حيث الجزائر هي رمز المقاومة والتضحية.

ويقول أيضاً في قصيدة (تلك صوفيتي):

أَوْقِدِي النّارَ إنَّ الظَلاَمَ يُحاصِرُنَا

والمَدِينَةُ تَرتَجُ مَذْعُورَةً

أَوْقِدِي النّارَ واقْتَرِبِي

ثمَّ قُولِي: أُحِبُكَ

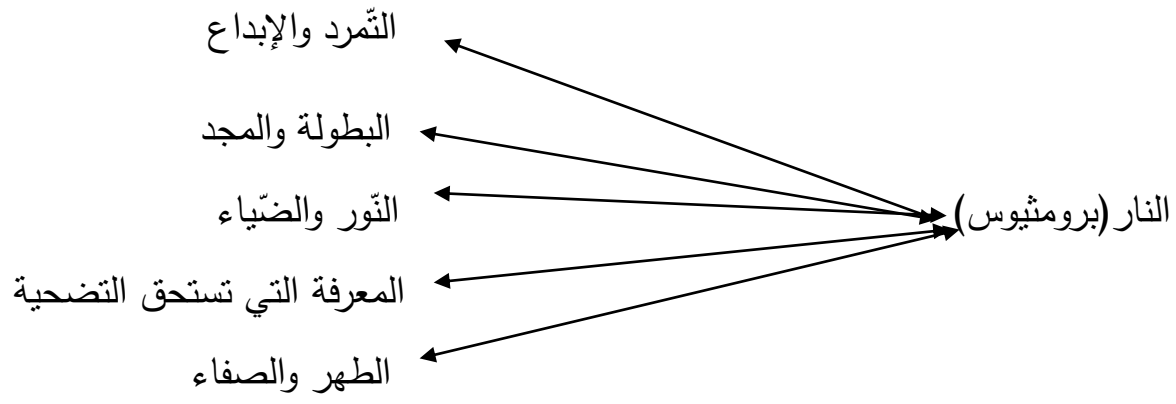
ولْتَنْصَهِرْ هذِه الطِّينَةُ البَشَرِيةُ

فِي شُعْلَةٍ خَالِدَهْ ![2]

فالشاعر يستنجد بالمرأة لتوقد النار التي يرى فيها منبع الصّفاء والطّهر، يغسل فيها روحه من أمراض الحضارة وظلماتها، وينير بها الظلام الحالك الذي يحاصره ويحاصر مدينته من كلّ جانب، وبذلك تأخذ النار رمز النور والأمل الذي يبحث عنه الشاعر وهو أمل التّغيير والثورة على الواقع الرديئ.

(1) فاروق عبد الحكيم دربالة: الموضوع الشعري، دراسات تحليلية في الرؤية والتشكيل، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص:197.

(2) عثمان لوصيف: براءة، ص: 46.



(دلالات النار)

إنّ استعانة الشاعر لوصيف بالرمزية الأسطورية جعلت من بنيته الشعرية الحديثة أكثر غنًى وتعدداً وتصويرا من خلال انجازه لمظاهر ذات أهمية في بناء القصيدة وتغيير زوايا نظرها، " ففهم الأسطورة من جهة، وفهم الموقف المعاصر من جهة أخرى هما من يكوّنان الكلّ الذي يعطي الإحساس بقبول تصوير الشاعر، أو عدم قبول تصويره، فالنقد يهتم برمز الأسطورة التي ينجح الشاعر بإقناعنا أنّه صنعها بإحساسه وارتبط بها بشخصه، على ألّا تفقد في ذلك جمال صورتها وجمال تصويرها"[1]، ولهذا تعددت روافد القصيدة بنائيا، باستدعاء الصوت التراثي الأخر، ممّا يمنح النص الجديد صفة تحويلية تركيبية تنعكس على بنائه فنيا، وعلى قراءته جماليا.

ولا شك أن استخدام الشعراء المعاصرين للأساطير القديمة يكشف عن طبيعة الإحساس بالتراث وضرورة العودة إليه كحلّ لأزمة الإنسان المعاصر، وتحديد لذاته المستقبلية في إطار الحضارة المادية التي يحياها، ومن ثم تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية المتشابكة، وإيجاد القيّم التي تحتم على هذه الذات أن تعتنقها وتتبناها.

(1) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1980، ص:186.

الفصل الثالث

التناص التراثي وسيمياء الصورة الشعرية والإيقاع

أولا: سيمياء الصورة الشعرية

- مفهوم الصورة الشّعرية

- أنماط الصورة الشعرية

1-الصورة البسيطة: أ- الصورة البسيطة وسيمياء التشبيه

ب- الصورة البسيطة وسيمياء الاستعارة

ج- الصورة البسيطة وسيمياء الحواس

2- الصّور المركبـة: أ- سيمياء الأضداد والتقابل

ب- سيمياء المشاهد المتقابلة

ثانيا- سيمياء الإيقاع

1 ـ الإيقاع الخارجي: أ-الوزن

ب – القافية

2- الإيقاع الداخلي: أ ـ موسيقى الألفاظ

ب-التـــكـرار

أوّلا: سيمياء الصّورة الشّعرية:

مفهوم الصّورة الشّعرية:

الصورة الشعرية أهمّ مقومات الشعر الفنية، وهي الأداة التي بوساطتها ينقل الشاعر رؤيته الشعرية، ورؤياه الشعورية إلى المتلقّي، ليثير فيه من الإحساسات، والخواطر والتّصورات مداها، فتظهر أهميتها من حيث كونها تزوّد النسق الشعري بطاقات إيحائية وتعبيرية، ممّا يرفع من مستوى القدرتين الإبداعية والوظيفية، لذلك فهي"الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز المتفرد، هو عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية "[1].

ولقد أولى النقاد العرب القدماء الصورة الفنية أهمية كبيرة، ووجد مفهومها صداه في الدراسة الأدبيّة، سواء ما كان منها بلاغيًّا أم أسلوبيًا أم بنائيًا أم دلاليًا. إذ اهتم بعض النّقاد بأمر الصورة والكشف عن بعض ما تدلّ عليه، فالجاحظ يشير إلى ظاهرة التصوير الشعري، يقول:" فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير"[2]، مقررا أنّ الشيء الثابت في الشعر إنمّا هو التّصوير. وعلى الرغم من تباين آراء النقاد حول مفهوم الصورة، إلّا أنّها ظلّت ترتكز بصورة أو بأخرى على مفهوم القدماء لها، من حيث إنّها في بعض صوَرها تتشكل من الأنواع البلاغية، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية.

وتبقى تلك الصّفات التي قدّمها النقد العربي القديم للصورة مجرد إشارات خفيفة لأنماطها البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، أو بيان لبعض صفاتها كالحسيّة والسيكولوجيّة، فجمال الصورة لا يقف عند هذه الحدود الضيقة، بل يتجاوزها إلى الأفق الشعري الواسع، إضافة إلى اعتمادهم منطق العقل وحيدا في حكمهم على جودتها.

---

(1) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص:3.

(2) الجاحظ : الحيوان، تح : عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط3، 1992، ص:132.

ولعلّ السبب لابتعاد نقدنا القديم عن هذا الشكل من الدّراسة للشعر التي تستند إلى الصورة وسيلة وأداة، هو الثنائية الحادّة بين الألفاظ والمعاني" تلك الثنائية التي أدّت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبي ومحتواه، ومن ثمّ اعتبرت الصورة جانبا من جوانب الصّياغة الطارئة على معنى سابق عليها".[1]

فالصورة الشعرية لا تحمل المتلقّي على المشاركة الذهنية فحسب، وإنّما تحمله كذلك على المشاركة الشعورية الوجدانيّة، فهي تخاطب العقل والوجدان، لأنّها تعبير عن الشعور والفكرة في آن واحد، بحيث لا يمكن الفصل بينهما.

ولقد تعددّت آراء النقاد المحدثين في تعريفهم للصورة الشعرية، يقول عز الدين إسماعيل: " كانت الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" [2].

كما أشار إلى ذلك الدكتور علي البطل حين عرّف الصورة بأنّها: "تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسيّة والعقلية " [3].

ومن ثمّ فالصورة تكشف عن روابط وتفاعلات عميقة داخل بنية النص الشعري، متجاوزة النقل الحرفي له، إذ تمنحه عضوية الوحدة وتواصلها داخل السياق، ممّا يعمق التجربة والموقف الشعري، ويبرز جماليته.

تميّز الشاعر عثمان لوصيف بقوة الخيال، وبالقدرة على إقامة الصّلات المتفرّدة بين الأشياء وربطها بالوجدان وصولا إلى الإبداع في الصورة الفنيّة، من قبيل ما يُسمِّيه محمد ناصر بتآلف مُدركات الحواس" وذلك باستخدام علاقات جديدة بين المفردات اللغوية لا تعتمد

(1) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص:11.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية)، ص:127.

(3) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط2، 1981، ص:30.

العلاقة التقليدية المعروفة بين الألفاظ باستخدام المجاز، وإنما تقوم على نقل الألفاظ من استعمالاتها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى بعيدة، وذلك باستخدام مجاز جديد يقوم على التآلف بين مدركات الحواس"[1]. وتعددت منابع تشكيل صوره الشعرية، فمَكْمَنُ الثراء في استقاء المادة الأولى للبناء الشعري ينبعث من تنوع تجاربه في الحياة، لأنّ الصورة ما هي إلاّ انعكاس صريح للمشاعر وللرؤية، سواء كانت بصرية أو نابعة من البصيرة، وشكّل التراث بكل مضامينه المتنوعة، الخلفية التي اتخذها مصدرا لتصويره الشعري، وجذورا ارتكز عليها في إنشائها.

فكان خياله سبيلا للكشف والفيض، وأداة لإدراك الجوانب الخفية المتعالية عن عالم الماديّات، فالشعور واللاشعور لديه في تفاعل مستمر، والذات بمثابة مصدر للإبداع الشعري وموضوع له، حينما تتدفق بالرغبات الحبيسة والإدراكات والانفعالات المتتالية، وكلّ ما يتضخّم به اللاشعور الحي لديه في حالة المعاناة الشّعرية.

أنماط الصّورة الشعرية:

لقد تعددّت صور الشاعر لوصيف وتراوحت حسب الأنماط البلاغية بين صور بسيطة متمثلة في الصور المبنيّة على التشبيهات والاستعارات، وصور مركبة، أو مشاهد كلّية تنبع من خياله العميق ووجدانه المستفيض، وتحريكا لمخزونه الثقافي الواسع.

1-الصّورة البسيطة: وتنقسم إلى:

أ-الصّورة البسيطة وسيمياء التشبيه:

عُدّ التشبيه أعلى مراتب أركان علم البيان، لأنّ الصورة المفردة القائمة على التشبيه تثري الدلالة وتنميها بجمعها المتضادات والربط بينهما، كما تكشف حقائق الأشياء، فتتمثل المعاني وتنقل الحالات الشعورية لذات الشاعر، وتصوّر قيّمه الجمالية التي طبعت تصويره

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص: 326.

التشبيهي. "والتشبيه أبرز أنواع التصوير اطرادا في كلام البشر عامة، المسموع منه والمقروء، فهو يوسّع المعارف من حيث كونه يسهّل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلّقة بكلّ شيء على حدا بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدّالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير".[1] هذا النوع من الصور المفردة ينطلق منه الشاعر، من منطلق المقاربة، أو الاشتراك في صفة معينة، تكون وظيفتها توضيح المعنى الذي يقصده ويريد إيصاله إلى ذهن القارئ، فالتشبيه هو" سمو بالواقع في الحدود التي يستسيغها، ويقرّ بها العقل، وهي أداة توحيد، وفصل في آن واحد" [2].

يستمد الشاعر لوصيف صوره التشبيهية من الموروث المختزن في اللاوعي الجمعي، وقد وظّف صورا تضرب أعماقها في جذور التاريخ الصوفي، ففي قصيدة (غردايةِ) يمنح التشبيه عمقا دلاليا يغري القارئ بمتابعة الروابط الجامعة بين طرفي الصورة:

أَتَوَحَّدُ بِالذَهَبِ المُتَرَقْرِقِ عندَ المَغِيبْ
وبِاللّيلِ يَنْثالُ فَيرُوزَجًا .. وحَنِينْ
أَتَوَحَّدُ.. حتَّى أَصِيرَ أَنَا البَرقُ والهَيْنماتْ
أَنَا السّحرُ والغمغماتْ
أَنَا النّايُ يجرحُ قلبَ السُّكونْ
وأصيرَ أَنَا أنتِ
أنتِ ومَا كانَ فِيكِ.. وما سَيكُونْ [3]

تتفتح الدلالة في المقطوعة الشعرية على فضاء صوفي يجمع بين عالمين عالم الاتحاد والفناء (أتوحّد بالذهب المترقرق عند المغيب وبالليل ينثال فيروزجا..وحنين)، وعالم التوحد

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص:272.

(2) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،ج5، ط1، 1980، ص:603.

(3) عثمان لوصيف: ديوان غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1995، ص:32.

(أتوحّد.. حتّى أصير أنا البرق والهينمات)، وتعرج الذات من خلال هذا التحول (أنا السحر)، لتتصل بالملكوت المطلق، وتعتلي صفة المجرد المتعالي، حين ذاك يتمّ الحلول والفناء في الذات الإلهية (أنا أنت).

وتولد الصورة من صور قبلها عبر التكرار، الذي يحدث تشبيهات عدّة تدور حول محور واحد هو الحقيقة بوجهيها الباطني والظاهر، والمقطع الشعري يحمل حركة دائرية متواترة تماثل المشبه بالمشبه به، حتى الوصول إلى المركز (الفناء).

ولأن الصورة الشعرية تتأسس على اللغة الإيحائية، فإن وقع التشبيه " لا تتأتي الإجادة والإبداع فيه إلّا لمن توفرت له أدواته من لفظ ومعنى وصياغة، ومن سمو خيال ورهافة حسّ ووجدان"[1]. وهو ما مثّل به الشاعر حين يقابل بين طرفي التشبيه الحقائق الشعرية مع الموروث الميثولوجي الأسطوري ليكثف الحضور الدلالي. يقول:

أنَا الفيزيَاءْ

أمنَحُ الكونَ آياتِه

وغِواياتِه

سندبادُ الأعَالِي أنَا

هَا المَجَرّاتُ تُسَبِّحُ بِي

والسَّمَواتُ تَسْطَعُ بِي

وتُقَلِّدُنِي هَالَةً مِنْ جَلالِ البَهاءْ

أيّ أسطُورةٍ بِالرَّدَى تَرْتَطِمْ

وتَظَلُّ تُسَافِرُ مِنْ رَحِمٍ لِرَحِمْ؟ [1]

(1) عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2004، ص:98.

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:14.

يعمد الشاعر إلى الصورة التشبيهية ليمنح المعنى أفقا دلائليا منفتحا، تتراكم فيه صورة ذات الشاعر، فهو الفيزياء والسندباد، وهو مادة الحركة والمغامرة والغوص في أسرار المجهول، ومحرك الكشف والتطلع، حيث الأساطير والقيّم والمعتقدات هي التي شكّلت بعضا من بنية الصورة الشعرية للشاعر لوصيف.

وفي نفس الديوان (قالت الوردة) نورد أهمّ الصور الشعرية التي ساقها لتجربته الذاتية، متخذا من السكر الصوفي ملاذا للتعبير عن روحانيته، منزاحا به عن معناه الأول الذي يحيل إلى الدهش والوله، إلى التعبير عن وطنيته. يقول الشاعر:

عَانَقْتُ ظَمَئِي

أسْكَرَتْنِي رُضَابًا

وقَالتْ: أنَا لَكَ خُذْنِي سَلامًا

وهَا جَسَدِي جَدْوَلٌ عَسَلِيّ

تَهَجَّدْ بِهِ واسْتَحمْ ! (1)

شبّه الشاعر هذه المرأة بالرضاب الذي يسكر، وحذف الأداة فجاءت صورته أكثر تعبيرا وأكثر بلاغة.

وقد تُجمع تشبيهات كثيرة في مقطع واحد بألفاظ يسيرة، وقد جمع الشاعر في كثير من صوره التشبيهية بين أكثر من صورتين في مقطع واحد كقوله :

وتِلْكَ التِي فَمُهَا مِنْ عَسَلْ

آهِ.. يَا امْرَأَتِي المُسْتَهَامَةِ

يَا نَجمَتِي فِي مَتَاهِ السُّبُـلْ

هَا أنَا أتَمَزَقُ مِنْ صَبْوَةٍ

وأُصَلِّي لِعَيْنَيْكِ

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:19.

أوْ أبْتَهِلْ[1]

الشاعر يوظف رمز المرأة قناعا لفكرته بكل ما تحمله من معاني الخصب والطهر والصفاء، يستشف منها أوصافها الحسية ويعدّدها، فقد شبّه فم هذه المرأة بالعسل، وشبّهها بالنجمة، التي يبتهل لها، فنجد هذه الصّور تستلهم من عناصر الطبيعة أركانها.

وفي قصيدة (عرس البيضاء). يقول:

جِسْمُكِ فَاكِهَةُ البَحرِ

جِسْمُكِ عيدُ المَرَايَا

وجِسْمُكِ مَجْرَى المَجَرَّاتِ..

أنتِ النَبِيذُ الإلَهيّ

أنتِ الحَقِيقَةُ بَينَ يَدَيّ

وأنتِ البَراءَةُ تَفْتُرُ عنْ لَيلَةِ القَدرْ

ويَا امرأةً تَنتَمِي فَيُقالُ الجزائرْ[2]

كرّر الشاعر في هذه الصورة التشبيهية المشبه وعددّ المشبهات، دلالة على تعدد تأويلات الصورة التي تقدمها هذه التشبيهات، وجاءت الصور التشبيهية في هذه الأسطر الشعرية مركبة حيث تساوت عدد التشبيهات بعدد الأسطر وتنوعت فيه العلاقة الإسنادية في ربط المتضادات المتباعدة بين ماهو مادي كالمشبه(جسمك) ومادي آخر كالمشبه به (فاكهة البحر)، ويتعدّاها إلى صورة أخرى يبقى فيها المشبه محافظا لميزته المادية الحسية (جسمك) مع تحول المشبه به إلى صفة معنوية (عيد المرايا)، لتتوالد هذه التشبيهات في صورة أكثر ايحاءً،(جسمك مجرى المجرات)، (أنت النبيذ)، (أنت الحقيقة)، (أنت البراءة)، حيث يجمع

(1) المصدر السابق، ص:34.

(2) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:30.

الشاعر في كلّ مرة بين المحسوسات المادية والمحسوسات المعنوية مُشكلا لوحة فنية تجمعت أجزاؤها المتعددة في سياق موّحد.

تتوالى الصور التشبيهية باختلافها، وتتراءى على جسد النص مُحدثة علاقات مختلفة تجمع بين المحسوس والمعنوي في تصوير خيالي، يجعل من أنثاه وجها حاملا لرمزية الوطن، ممّا جعل وجه المشبه يسمو دلاليا وجماليا، وزاد الصورة إيغالا في الخيال والإبهام استنادا إلى منطق التشبيهية، مانحا إياها قيمة جمالية وتأثيرا فريدا، موظفا أبعادا ترميزية لا تكتفي بعلاقة التشابه والجمع إنّما تتجاوزه إلى أبعاد أعمق.

ويقول في قصيدته بعنوان (المعجزة):

قِيلَ تُهْنَا

فِي سَرَادِيبِ القِفَارِ الدَّارِسَهْ

وانْتَثَرْنَا فِي أعَاصِيرِ الصَقيعْ

مثل أوراقِ الخريفِ اليَابِسَهْ

وانْطَفَأْنَا كَالشُّمُوعْ

فإذَا نَحنُ هَشِيمْ

وإذا نَحنُ رَمِيمْ[1]

في هذا المقطع وظّف التشبيه التمثيلي في السطر الرابع، ويظهر الأثر القرآني في السياقات التركيبية والدلالية والنفسية التي تتآزر لخلق الجو التصويري الفني العام للقصيدة تعبيرا عن أحاسيسه وهواجسه إزاء قضايا متنوعة، حيث وظّف الشاعر ألفاظا دينية (نحن هشيم، نحن رميم)، توظيفا مكثفا ينقل إحساسه نحو الثورة والانبعاث الشعري، كما أن توظيفه لبعض الألفاظ والتي يخرجها من مدلولها وسياقها يزيد النص قوّة وعمقا.

يقول: **هَا نَحنُ فِي دَمِنا نتمرّغ**

(1) عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص:38-39.

نَمضَغُ هذَا التُرابْ

ونعْجِنُهُ بِالمَواجِعِ والقُبلاتْ

ونَدُبُّ مَعَ النَّمْلِ فِي وَلَهٍ

نَهْتَاجُ كالنّمْلْ

نَضْحَكُ

نَبْكِي

ونَبْحَثُ عَنْ غَمْغَمَاتِ الكواكبْ

فِي الفَلَوَاتْ (1)

تشكّل التشبيه في الأسطر الشعرية انطلاقا من تمثل جانب الإصرار والنظام عند النمل في الوصول إلى الهدف(نهتاجُ كالنّملِ)، ويحيلنا هذا إلى المصير المحتوم للإنسان المتعب (سيزيف) الذي سرعان ما يحوّل المعاناة إلى ملمح جديد من الصبر نستشف فيه روح الأمل والتفاؤل للخروج من الحرمان والشقاء بالصمود والتطلع وعدم اليأس، دلالة على نجاح رمزية الإنسان في الحياة، فتمثيلية التشبيه تتجلى في صورة المشبه الإنسان الذي عبر عنه ضمير المتكلمين والمشبه به النمل، أغنت انسيابية المفردات في تأدية وظائفها الدلالية، كما أن وجه الشبه وقع لحظة استيعاب التحول الدرامي للنص الشعري.

وينقل الشاعر لوصيف واقعه النفسي، عبر الصورة القائمة على تبادل مجالات الإدراك والتفاعل، فيبعث أمل الحياة في كثير من الموجودات، ويحاور عناصر الطبيعة وجزئياتها.

يقول الشاعر: **خِصرُكِ اللَّدْنِ تغريبةٌ**

مِنْ شُعَاع

ومِنْ نَغَمٍ مزهرِ

وخُطَاكِ هَوَاجِسُ سَاقِيةٍ

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:25.

وغُيومٌ تَهُفُّ علَى الفُدْفُدِ المقفرِ[1]

لقد وردت هذه التشبيهات البليغة في هذه الصورة المركبة بكثافة عجيبة أين استخدمها الشاعر كصورة مجمعة للدلالة، اتضحت ثناياها في (الخصر شعاع) و(الخصر النغم المزهر)،(الخطى هواجس الساقية، الغيوم تهفّ)، فهاتان الصورتان التشبيهيتان تحمل كلّ منهما تشبيهين تشبيه بليغ طرفاه ظاهران، وقد مزج فيه بين المتحرك والساكن وبين المادي والمعنوي أضفت دينامية وحركية في النص الشعري، تنمّ عن شعور وجداني فياض، يبعث على التأمل والقدرة على التشكيل.

ب- الصورة البسيطة وسيمياء الاستعارة:

تعتبر الاستعارة نمطا من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، وهي لون يستخدمه الشاعر لتوضيح المعنى وتبيينه عندما يستعير صفة معينة، ويسقطها على شيء آخر، قد يتناقض معه من النّاحية العقلية،" إذ أنها تواجه طرفا واحدا يحلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه" [2]، فهي إذن" تجاوز للعقل على مستوى أرفع بكثير من التّشبيه " [3].

وقد أولى النقاد المحدثين الأهمية البالغة للاستعارة بعدّها قوام الصورة البيانية، ولما مثلته من عناصر التجسيد والتجسيم والتجريد والتي تعدّ الأسس الجمالية في البناء الاستعاري الشعري، "لأنها أقدر على تحقيق التفاعل والتداخل والانسجام الدلالي بين الموضوع وصورته، إضافة على قدرة الاستعارة على استيعاب عناصر التجربة الشعرية وتنوّعها"[4].

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:88-89.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:201.

(3) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص: 60.

(4) محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص:125.

فإذا كانت الاستعارة أسلوب يُخرِج اللفظة من دلالتها المعجمية إلى دلالات تحمل رؤية الشاعر وهمومه النفسية، فهي أيضا تتعدى إلى خرق المألوف والخروج عليه، فتثير القارئ وتدفعه إلى البحث والتنقيب عن المعاني والدلالات البعيدة.

إنّ ما يميز الكتابة الشعرية عند عثمان لوصيف تركيزه على علاقات المشابهة في شعره، اعتمادا على الاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية المفردة البسيطة مضفيا عليها مشاعره، فجاءت نابضة بالحياة، مشتغلا على الإيحاءات الجامعة بين المتباعدات، ومتخطيا العلاقات المنطقية بين أجزاء الواقع، في صياغة جديدة لا تلتزم بالعلائق المنطقية التي تفرضها اللغة عادة، وإنّما تخضع لمشاعر وتدفقها، وتراسل الحواس، فتصبح الصورة تركيبية وجدانية، تذوب فيها حقائق الذات والوجود، وتختزن طاقة إيحائية رامزة لخيالات الشاعر وعواطفه وهواجسه.

واستقى الشاعر مادة صوره الاستعارية من الموروث الصوفي والديني والأسطوري والأدبي ومن الطبيعة، معتمدا في تشكيلها على التشخيص، حيث تنبع جماليته من إحيائه للمواد الحسية الجامدة، وإكسابها سمات إنسانية تشارك الشاعر بمشاعره وأحاسيسه وانفعالاته تزيد من تفعيل كثافة الكتلة الدلالية.

يقول عثمان لوصيف: **فَجْأَةً تَحْتَوِينَا الغُصونُ**

نَكْتَسِي وَرَقًا

نَنْتَشِي عَبَقًا

والعُيونُ العُيونُ

خُرَزٌ وسُنُونُو

ورُموزٌ مُضَاءَهْ

نَتَشَوَّفُ فِيهَا الشّموسَ الصَّبَايَا

نَتَشَوَّفُ فِيهَا الحَفِيفْ

ونَسْمَعُ دَفْقَ اليَنَابِيعِ

نَسْمَعُ خَفْقَ الضِّياءْ [1]

تتابع الصور الاستعارية التشخيصية لدى الشاعر، مبرزة مآسي دواخل الذات المنهكة والباحثة عن مصير جديد نحو التسامي، تعانق من خلاله عناصر الطبيعة لتلقي بحملها عليها، وتطلعها على قلقها الداخلي، وتنثر لها أوجاعها والبكاء، فتصبح غصنا يرتدي ثوب الورق ويعبق الوجود بزهره الفواح، عيونها كسنونو مهاجر ينقل صورة الشمس والضياء وصوت الينابيع، هو إذا حلول صوفي بين الذات والطبيعة، لاحتوائها عناصرها بعدما تسامت عن واقعها.

فقد حوّل التشخيص الاستعاري الشموس إلى صبايا من خلال المركب الإسنادي الوصفي(الشموس الصبايا)، والضياء إلى خفق دائم الحركة من خلال المركب الإضافي(خفقَ الضّياء)، لذلك كانت دلالة الصورة بعث للحياة داخل موجودات الطبيعة. وقد أفادت هذه الصورة الفنية، الإيجاز في تكثيف المعنى والمبالغة في توضيحه، جعل القارئ يقف على أعتابها مستلذا فكّ شفرات التركيب بتحليل أبعاده الدلالية.

إنّ لغة الاستعارة تعكس أقوى طاقات اللغة وإمكاناتها، لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء وبما تشبعه من ألوان الحركة والحيوية التي تنوب عن الإيحاءات واللفتات والحركات المصاحبة للحديث المباشر، فضلا عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية، وبها يحقق النص غايته وفنيته وجماليته" [2].

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:45-46.

(2) راشد بن حمد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعرية(دراسة تطبيقية)، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص:315.

وفي لحظة الإبداع الشعري يركب الشاعر موجة اللامنطقي متجاوزا علاقات التماثل المألوفة نحو سياقات أعمق دلالة تبعث الحياة في الجماد. يقول عثمان لوصيف في قصيدة (عرس البيضاء):

شَفَقٌ .. ولِعَيْنَيْكِ تَغْرِيبَةُ البحرِ
يَشْتَعِلُ الأرجوانُ المَسَائيّ
يَشْتَعِلُ المَوْجُ بَينَ يَدَيْكِ
وأنتِ على سَاحِلِ المتوسّطِ تَغْتَسِلِينْ
الغروبُ وأعراسُه
شَذَراتُ اللهِيبِ علَى سَوْسَنِ المَاءِ
والشَّمسُ تغرَقُ...
تُومِضُ لُؤلُؤةُ البَحرِ
والليلُ يَمْزُجُ عنْبَرَهُ
لكِنَّ آلهَةَ البَحر تَصْرُخُ فِينَا
فَنُوغِلُ فِي شَبَقِ المَاءِ مُشْتَبِكَيْنْ (1)

تلاحمت المعاني وتشخصت في كلّ هذه الصور الاستعارية لتشكل فيما بينها لوحة موغلة في التخييل، فيشتعل الأرجوان المسائي، ويشتعل الموج، والشمس تغرق والليل يمزج عنبره، كلّها مفردات تعامل معها الشّاعر وعاملها بمنطقه الخاصّ، فكان يشبّهها حينا، وحينا يصفها بما يختاره لها من الأوصاف، وحينا يجسّدها في صور تقرّبها إلينا، وحينا يحيلها إلى أطياف مجرّدة يطير بها بعيدا عن مجالات إدراكنا، مازجا فيها عبق الأسطورة التي أوحى منها قيّما جديدة تثري بدلالتها التجربة الشعرية، وتساير الشعور العام للقصيدة.

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:30.

فجمالية حضور الصورة ينبع من التشخيص، حيث منح المعاني التجريدية صفات الإنسان، ممّا أدى إلى تلمسّها عن طريق الحواس، لتؤدي دورها في تشكيل صور الشاعر، متفاعلا معها في تحديد مواطن الجمال والحياة للؤلؤة البحر المتوسط مدينة الجزائر.

وتبرز الاستعارات في القصيدة الديوان (غرداية). يقول:

غَبَشَاتٌ تَشِفُّ

مَعَارِجُ تُبْسَطُ لِي

نجمَةٌ تَتَبَسَّمُ مُغرِيَة بِالهَوَى

دَرَجٌ .. ثُمَّ فَاضَ علَيَّ الحَنانُ الإلهيُّ (1)

فهي كلّها استعارات مكنية، ففي قوله(معارج تبسط لي)،(نجمة تبتسم)،(ظمئت روحي)، شبّه الرّوح بإنسان ظمآن، فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك شيئا من لوازمه وهو الظمأ على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي استعارة مكنية أخرى تعمق المعني وتمحنه أفقا للتأويل وتعدد المعنى. يقول الشاعر:

شاعرٌ ... شَفَتِي زَهْرَةٌ

ويَدَايَ لُغَاتْ

تَسْكُرُ الأرضُ حِينَ أُغَنِّي

وَترْقُصُ أَشْجَارُها العاشِقاتْ

وتستيقظُ النجماتْ

أنَا مِنْ مُهْجَةٍ

حَيَّةِ النَبَضَاتْ إلَهِية الوَمَضَاتْ (2)

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص:37.

(2) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:43-44.

مجمل الصور الواردة تتوجه بالنص إلى عالم منير وشفاف، تتراقص فيه الماديات بالمعنوي(تسكر الأرض حين أغني)،(وترقص أشجارها العاشقات) لتتغول داخل أعماق النص، فتمنحه مسحة صوفية تتجلى فيها تسابيح الطبيعة، فالشاعر قد حذف المشبّه به وهو الإنسان وترك ما يدلّ عليه وهو السكر في السطر الثالث، أما في السطر الرابع فزاد الصورة كثافة أكثر، حين أنتج صورتين من ثلاث كلمات فالمشبه به هو المرأة الراقصة، ومنه حذف المشبّه به وترك لازمة من لوازمه وهي عملية الرقص، ثم حذف المشبه به فيما بعد حيث إنّ العشق من صفة البشر لا الجماد وقد وشّح به الشجرة الراقصة، وهو تجسيد المعنوي في شكله المحسوس، يتخطى فيها العقل حدود ما هو ذهني.

كما تكثر الصّور التشخيصيّة عند الشاعر، والتي تبرهن على مقدرة فنيّة رفيعة في رسم الحياة النّامية، كما في قوله:

آهٍ .. يَا وَرْدَةَ السَهوِ
غَنِّي لِمُعْجِزَةِ الخَلْقِ
وَابْتَهِجِي
ثُمَ صُوغِي نَشِيدًا تُرَدِّدُهُ الكَائِنَاتْ
وتَشْدُو بِهِ الرِيحُ فِي شَغَفٍ وغَنَجْ
آيَةً ... مِنْ لَوَاعِجِهَا
هذهِ الشَطَحَاتُ وهذَا الأرجْ (1)

إنّ اختيار وصياغة الألفاظ تعبر عن توافق سياقي بين الدال والمدلول، ففي هذه الصور شبّه الوردة بالإنسان السّاهي، الفائز في الحلم الحالم لغد طاهر، والريح تشدو طربا.

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:7.

إنّها صورة تشخيصيّة تتّجه إلى الإنسان لتمثيله، في حركاته وأفعاله، فتكسب بذلك صفاته ومشاعره، إنّه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهية، فالشّطح علامة على الوجود الحقيقي والمعرفة الحقيقة.

وها هي مدينة (غرداية) ترتدي قناع المرأة لتكتسب صفات العذريّة والأنوثة :

هَابِطٌ ظِلَّ وَادِيكِ أَمْشِي علَى سَعَفٍ نَاعِمْ

والمَزَامِيرُ تَسْكُبُ نِيرانَها الدَّامِياتْ

(.....)

إنْ مَشَتْ عَانَقَتْهَا الأَسَاطِيرْ

والْتَفَّ مِنْ حَولِها الطَّيْرُ والحَيوانْ

(.....)

قِيلَ أُسطُورَةٌ تَسْتَفِيقْ

فَيَرْتَعِشُ التِّينُ .. والزَيْزَفُونْ[1]

فأوّل تركيبب (أمشي على سعف ناعم) صورة جزئية استعارية توحي بإعجاب الشاعر ودهشته بمدينة غرداية، وارتياحه فيها، فالمشي كان بأقدام ثابتة رغم الرمال، والسّعف كان ناعما رغم صلابته.

والصورة الثانية (عانقتها الأساطير) توحي بأنّ غرداية قد بلغت من الحسن مبلغا جعلها مصدرا لإثارة الأساطير والحكايات والأعاجيب وفي هذا ما يشير إلى شهرة المدينة وعراقتها، بعد هذا تأتي الصورة الاستعارية (قيل أسطورة تستفيق) لتتحوّل المدينة من باعثة للأساطير إلى أسطورة في حدّ ذاتها، ولذلك يبدو أنّ الشاعر كان يحرّك صوره عبر مسار نفسي متصاعد، يبدأ بالإعجاب بالمدينة، ثمَّ يمتد إلى التباسها بالأساطير، وبعدها يصعد حتى تَحوُّلها إلى أسطورة.

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص: 12- 25 – 30.

ويقول في ديوان (قالت الوردة):

مَرَّةً دَغْدَغَتْنِي غَمَائِمٌ مِن مُخْمَلِ

حَمَلَتْنِي إِلَى كَوكَبٍ أَخْضَرْ

كُلُّهُ أَنْهُرٌ وَنِعَمْ

هَذِه زَهْرَةٌ تَتَمَيَّسُ أَو تَبْتَسِمْ

هَذِه نَسَمَاتٌ مُضَمَّخَةٌ بِالعُطُورَاتِ

هَذا شُعَاعٌ نَدِيٌّ وَهَذا نَغَمْ

هَذِه يَدُ حُورِيةٍ

لأْلأَتْ فِي غَلاَئِلٍ وَرْدِية

مَسَحَتْ عَنْ جَبِينِي الجِرَاحْ

وَمَا مَسَّنِي مِنْ حَرِيقٍ وغَمْ (1)

وفيه نجد الغمائم قد اكتسبت بعض أفعال الإنسان مثل: الدغدغة، الحمل، فتلاشي هذه المعاني التي تختصّ بالإنسان وانسحابها له أثر فني، ودور بارز في الأداء الجمالي للصورة الاستعارية، كما أنّ الصور الأخرى(النسمات المضمّخة والشعاع الندّي والحورية اللؤلؤة) كلّها تعتبر خلخلة وانزياحا لمدلولات التشبيه العادي، تتابع وتتوالد في نسق وجداني مثير، فتصوير الشعاع بالندّي تمّ بحذف المشبه به الزهر وبيان أحد لوازمه الندى، والنسمات المعطرة حذف المشبه به النساء التي تتعطر وترك ما يدّل عليها من تضميخ وتعطّر، لتصير اللغة عند الشاعر إثارة وتفجير لذهنية المتلقي بآلية المفاجأة والدهشة في البحث ما تحتفظ به الصورة من تمايز بين المنطوق والمقصود.

أمّا في قصيدة (الظمأ) من ديوان اللؤلؤة فيقول:

يَظْمَأُ الحَرْفُ وتَظْمَأْ

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 18.

أيُّهَا الرُمْحُ المُهَيَأْ

لِتَبَارِيحِ الرَحِيلْ

وتَسَابِيحِ الأصِيلْ [1]

ينفتح النص على استعارة تشخيصية (يظمأ الحرف) بإضفاء صفات للكائنات الحية على جامد، فاستعار(الظمأ) وألزمها الحروف، بحيث تعطي صورة موجزة عن لهفة الشاعر للكتابة والإبداع حدّ الظمأ، ثم يأتي العطف على صورة رمزية ثانية (الرمح المهيأ) ليدخل المعنى في عتمة ضبابية عميقة لا تحتمل تأويلا واحدا بل تتعداها للدلالات الهامشية المفتوحة.

استطاع الشاعر عثمان لوصيف أن يتخذ من الصورة الاستعارية وسيلة للتعبير عن أحاسيسه وعواطفه وأفكاره ومواقفه أكثر من استعماله التشبيهات " وهو تحوّل له دلالة فنية عميقة، لأن الصورة القديمة المبنية على التشبيهات في الغالب الأعم تكون واضحة الأطراف محدودة الخيال، مسطحة الإيحاء، بينما تكون الصورة المبنية على الاستعارة أمعن في الخيال، لأن الاستعارة من طبيعتها أن تطمس معالم الأشياء وتستبدل بها أشباهها" [2].

ج-الصور البسيطة وسيمياء الحواس:

وهي صور تتداخل فيها مدركات الحواس مع بعضها البعض بإنشاء علاقات وروابط بين الأشياء، غير خاضعة للمنطق والعقل،" إذ تتجاور فيها الحقائق مع الخيالات والأحلام"[3]، ونتيجة لذلك الترابط ينشأ الأثر وجداني" فلألوان والأصوات والعطور تبعث من مجال وجداني واحد، فنَقلُ صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو أقرب ممّا هو، وبذلك تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى أن تنقل الأحاسيس الدقيقة، وفي

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:23.

(2) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ص:513-514.

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1997، ص:414.

المقابل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعورا، وذلك أن العالم الحسّي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل "[1].

فما يستعمل لحاسّة يرمز لحاسة أخرى مُدرَكة، وهكذا تتشابك وتتفاعل الحواس، بتبادل الأدوار والوظائف، متجاوزة حدود المنطق بهدف نقل الأثر النفسي إلى المتلقي وتذوقه، واستيعاب بواطن الظاهرة الفنية ومتغيراتها، في محاولة لكشف خصوصية الذات المبدعة وربطها بالعالم الخارجي.

وهو ما يؤكده أحمد مندور في قوله: " من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفد كلّ ما في نفسه وينقله كاملا إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظا من مجال حسّي معين إلى مجال آخر إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسي إلى الغير"[2]، ونقل هذا الأثر لا يكون بالمباشرة والتقرير، وإنّما بالإيحاء والتصوير.

كما أنّ تراسل الحواس يوّلد تدفقا شعوريا يثري من خلاله اللغة وينمّيها " لأنّه يعني ضمنيا أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المُعبّرة عن حاسّة ما، فينقل إليها مفردات حاسّة أخرى، وبذلك تتنوّع أساليب التعبير عن الحاسّة الواحدة "[3] .

وظّف الشاعر عثمان لوصيف تراسل الحواس آلية ووسيلة لتشكيل صوّره، ولإغناء تجربته تنوّعا يقوم على التآلف بين مدرَكات الحواس، ولتزداد الصورة جمالا ووضوحا. يقول في قصيدة (تلك صوفيتي):

تِلكَ صُوفِيَّتِي ..

أنْ أُطالِعَ فِي نُورِ وَجْهَكِ

سرَّ الحياةِ

(1) المرجع السابق، ص:395.

(2) محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1960، ص:33.

(3) وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص:36.

وسرَّ الغِوايَات

أنْ أَتوَضَّأَ بِالعشْقِ فِي ظلِّ عَيْنَيْكِ

حيثُ تُرَفرِفُ تَسْبِيحَةُ الكَوْنِ

أنْ أَتَبَدَّدَ فِي دَهْشَتِي

عَبْرَ نَزْوَةِ إِشْرَاقَةٍ

وأُعانِقَ فِيكِ النِّهَائِيَّ واللانِّهَائِي

فِي لَحْظَةٍ وَاحِدَهْ (1)

يقوم الشاعر بعملية تفاعل ومزج للمدركات البصرية والسمعية، وكذا بين المدركات الحسّية والمجردة، فعبارات(نور وجهك) و(أتوضأ بالعشق) و(ترفرف تسبيحة الكون) هي صور تعتمد على تراسل أكثر من حاسّة هي اللمس والسمع والبصر، يوّحدها رابطٌ لا عقلاني ويضمّها جميعا، ويدفع بها إلى الانفعال والإثارة النفسية، حيث " يبني الشاعر العلاقات بين ألفاظه على أساس نفسي يستوحيه من إحساسه تجاه الأشياء"(2)، لترتسم صورة المحبوبة وحالة الانصهار الحادث بينها وبين الشاعر، إنّه توّحد تمتزج فيه المكوّنات وتتداخل لتعانق سمّو الذات وسرّ الكون، وتنصهر مع واقعها في لحظة واحدة هي لحظة التجلي والكشف.

ويقول الشاعر في قصيدته (وهران):

يَا مَطَرَ الأَجْراسِ اِنهَمِرْ

بُرْعِمَتِ اللَحْظَةُ، ونوَّرَ الهَدِيلْ !

يَا مَطَرَ الأَجْرَاسِ انهَمِرْ

وَعَمِّق الحَنِينَ والصَبوَاتْ (3)

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص:44.

(2) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ص:327.

(3) عثمان لوصيف: براءة، ص:36-37.

فبانهمار(المطر) وهو إدراك بصري تبرعم النباتات وتتذوق حنان الطبيعة، ومنح (الأجراس) وهي إدراك سمعي دلالة الزمن الذي يعلن دورة الحياة من جديد حبا للوطن، لتنير كلّ ما يحيط به، أمّا(النور) وهو مُدرَك بصري فيأخذ صفة الصداح لهديل الحمام، حيث يتجلّى تراسل الحواس والمدركات، حينما أعطى للّحظة (الزمن) والتي هي شيء مجرد صفة ماديّة محسوسة (النّباتات) في تبرعمها، وأعطى (للهديل) الذي هو صوت الحمام صفة منبع النور الذي يعدّ مورد الشعر والمعرفة الصوفية.

ونتابع صوره المنتزعة من الحلم الصوفي، وفيها يتجلى التراسل مبرزا ما يختاره المتصوفة لتعميق مشاهدهم الكشفية، فاتحا أمام القارئ ملكات معرفية متعددة. يقول:

واليَراعَاتُ تُومِضُ مِثلَ الشّرارْ

عالَمٌ هو يَنْتصِرُ الآنْ

عِطْرُ الرّياحِينِ يَهْمِسُ

والنَّجْمُ يُسَبِّحُ فِي الماءْ

مُنتَقِلاً مِنْ مَدَارْ

لِمَدَارْ ...

لَكَأَنَّ الطَبِيعَةَ

كلَّ الطَبِيعَةِ تُخْتَصَرُ الآنْ

فِي امرَأةٍ مِنْ رَحِيقٍ ونَارْ (1)

فصورة (عطر الرياحين يهمس) تحيلنا من مستوى يُدرَك بحاسة الشم، إلى مستوى حسّي آخر يُدرَك بحاسة السمع، وهو تناغم بين حاستين ينتج علاقة بين (الزهور والهمس)، وهذا الانتقال للصوّر يجعلها تثير فيضا من الأفكار والمشاعر، جسدها الشاعر في تماهيه مع الطبيعة واستنطاقها، واختصارها في امرأة تبشرُ بوحدة الكون ووحدانية الخالق.

(1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص: 15-16.

وهكذا تتشابك وتتراسل مدركات الشاعر في خلق صوره، ليسمو بها إلى مصاف الصور المعاصرة التي تمجد لا عقلانية اللغة. يقول:

ثَمِلاً بِبُخُورَاتِهَا ..مُوغِلاً فِي التَّرَاتِيلِ
هَوَّمْتُ بَينَ بَسَاتِينَ زَرْقَاءٍ
هَفْهَافَةَ الظِّلِ
بَينَ عَرائسِ مَاءٍ يُسَرِّحْنَ فَوضَى جَدَائِلِهِنَّ
ويَغْمِسْنَ فِي الشَّمسِ فَاتِحَةَ العِشْقِ
ثمَّ يَنَمْنَ علَى سُرُرٍ مِنْ تَعَاويذْ...
كانَ الأَصِيلُ يَبُثُّ رَذَاذَ الأَشِعَّةِ بَينَ ذِراعِيّ
والسّعفاتُ التِي تَتَأَرْجَحُ فِي اللازَوَرَدَ
يُعَانِقُنِي عِطرُها الشَّبَقِيّ
فَأَغْرَقُ فِي غَيْمَةٍ مِنْ ذُهولْ (1)

يتفتق مسار الرؤيا عبر خيط شعوري رفيع تتواشج فيه الحواس وتتفاعل مُشكّلة لوحة من تراتيل الحنين، لقد وظّف الشاعر (البخور) وهو من المدركات الشمية وجعله مدرَكا ذوقيّا يتوغل فيه حدّ الثمالة، وحمل (التعاويذ) وهي من المدركات السمعية إلى المدركات البصرية، وجعل المدركات السمعية (التراتيل) حسيّة، كلّ ذلك من أجل إقامة عوالم خرافية تخفق بنبض المحسوسات التي أحال إليها الشاعر، ومن أجل خلق اللاإنسجام الذي اعتاد عليه القارئ وإثارة أفكاره نحو تأويل معاصر ومتجدد.

"إنّ الصور المتجاوبة تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير وتتسع رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد جراءَها الأفق الأوسع للمجاز الفني"[(1)]، وبواسطتها أقحم الشاعر جملة الحواس في بنائها والتجاوب بين موادها.

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص:52.

(1) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،دار صفحات للدراسات والنشر ،دمشق،سوريا،ط2008،1، ص:162.

2- الصور المركبــة:

الصّور المركبة هي "مجموع من الصّور البسيطة المتآلفة، التي تقدم دلالة معقّدة، أكثر من أن تستوعبها صورة بسيطة".[1] لينقل من خلالها مشاهدا وصورا تعبّر عن حالة الشاعر النّفسيّة، وتنبع جماليتها من ذلك الانسجام بين صورها الجزئية " فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور المكوّنة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أمّا إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب"[2].

كما تنتج الصور المركبة من علاقات متفاعلة ومتراكمة للصور المفردة لأجل تشكيل نسق شعري جديد، وإثراء المعنى المنبثق من تلك الصور البسيطة التي تُعنى بالألفاظ التي تجعلها حسّية وجليّة، فتُوّضِحُ كلّ صورة معنى صورة أخرى قربها، وتعكس موقفا شعريا متكاملا تفرضه رؤيا شاملة للمعنى.

ويوظف لوصيف هذا التشكيل من الصور كلما اقتضى الموقف الشعري ذلك، وما تستدعيه الذات الكاتبة لتبوح بمواجعها، يقول في قصيدته بعنوان (آه يا جرح):

أَنتِ مَلاذِي وَخَلاصِي

أَنتِ مَنْفَايَ وَغُرْبَتِي الجَمِيلَهْ

أَنتِ يَأْسِي السَّاطِعُ وَحُزْنِي المُتَمَرِدْ

أَنتِ لَذَّتِي وَعَذابِي

أَنتِ الجِسْرُ الذِي أَرْفَعُهُ وَيَرْفَعُنِي إِلَى اللهْ

أَنتِ عَرْشِي

وأَنتِ نَعْشِي

أَنتِ مَهْدِي

(1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص:268 .

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية)، ص:149.

وأَنتِ لَحْدِي

وَمَرْفَئِي المُسْتَحِيلْ

وَمَوتِي الجَمِيلْ[1]

تتشكل عناصر الصورة في هذا المقطع من قصيدة (آه يا جرح) من مشهد توالدي ممتد_تتلاقح فيه مجموعة المتناقضات في حركية مستمرة تقابل بين القيّم الإيجابية التي تجعله يتمسك بالحياة ويتطلع إليها، وبين االقيّم السلبية الطاغية على واقعه؛ إذ ينتقي في تصويره مجموعة من الصور البسيطة المتراكمة، فالجرح هو الملاذ والخلاص وهو المنفى والغربة، وهو اليأس والحزن، وهو اللذة والعذاب، هو العرش والنعش، هو المهد وهو اللحد، وهي صور متناقضة تمثل الصراع الداخلي في ذات الإنسان يتراوح بين اليأس والأمل، حيث كلّ صورة مفردة تمثل جزءا مقابلا لصورة أخرى، وتلعب صيغة المخاطب(أنتِ) دورا مؤثرا في تأكيد الفاعلية التي كانت تشغلها الذات تجاه المدلولات المُخاطبَة تجسيدا لكلّ المعاني التي تسكنه، إلى أن يصل الشاعر في آخر المطاف لرسم صورة شاملة وأكثر عمقا وكثافة تعبّر عن دواخله وهواجسه.

وتتوالى الصور المركبة في المقطع الشعري الواحد فتتناسل الصورة بعضها من بعض لتتحول إلى لوحة شعرية، يقول الشاعر في ديوان (غرداية):

طفْلةٌ عَلَّمَتْنِي البُكاءَ علَى قَدَمَيْهَا

وأن أتَوَّهَجَ طفْلاً يُطَارِدُ عبْرَ المَدَى نَحْلَةً ذهبيهْ

طفْلةٌ مِنْ بَنَاتِ المَعانِي الخَفِيهْ

أقرأَتْنِي البراءَاتِ والحبَّ

مَدَّتْ إلَيهِ

يَدَهَا المخْمَلِيهْ

(1) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 22- 23.

وسَقَتْنِي أبَارِيقَ مِنْ خَمرَةٍ بابليهْ
طفْلةٌ .. مِنْ ملائكَةِ الأرضِ
مِنْ نُورِ عبْقَرَ
مِنْ سِدْرَةٍ أزَلِيَّهْ
تَتَغَنَّجُ هيْفَاءَ
آهٍ .. سُبْحَانَ بارِئِها !
تَتَغَنَّجُ مَزْهُوَّةً .. أهِي بلقيسُ تَكْشِفُ عنْ ساقِهَا الطُّهْرَ
أمْ رَبَّةُ الشّعْرِ فِي صُورَةٍ بشريهْ؟ (1)

اختار الشاعر في هذا المقطع ركاما من الوحدات التصويرية المتتالية التي شكّلت لبنة من لبنات النسيج الشعري مبني على تكاثف الإحساس، والتي أسهمت في إنتاج دلالات بعينها يلقي بها الشاعر إلى القارئ مستفزا بها تأمله الذي ينفتح على فكّ شفرات بنية النص عن طريق استدعاء النص التراثي المعادل له والمتناص معه.

يقدم الشاعر نصّه عبر منحى صوفي ديني يوغل في تصوير معشوقته، تناسلت فيه الصور وتداعت لتعبّر عن هيام الشاعر بهذه الطفلة النورانية التي سكنت ذات الشاعر لكمال ملمحها وسحر حضورها (طفلة علَّمتني البكاءَ على قدميْها)، (طفلة أقرأَتْنِي البراءات والحب)، ليرتكز تصويره على وصف غرائبي يجنح إلى الخيال مضفيا عليها ملمحا أسطوريا (من نورِ عبقرَ)(*)، ودينيا (أهي بلقيس تكشف عن ساقِها الطُّهْرِ) إشارة إلى بلقيس ملكة سبأ، فيخلق بذلك من الصورة المركبة الواحدة صوّرا أخرى تفيض بالإثارة والدهشة، حينما

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص: 22– 23.

(*)عبقر:" قرية يسكنها الجن، وينسب إليها كل فائق جليل، وتوسّع الأدباء في مدلول اللفظة فأصبحت في مفهومهم كناية عن عالم سحري، تقطنه مخلوقات عجيبة في خلْقَتها وإدراكها، مسيطرة على الشعراء والفنانين، موحية إليهم بما ينطقون أو يبدعون..."

ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص: 170.

يجعل من طفلته رمزا معادلا لغرداية التي منحته كلّ ذلك الإلهام الروحي وانغمس فيها كشفًا وفناءً. ومن أنواع الصّور المركبة :

أ-سيمياء الأضداد والتقابل:

اختزن المتن الشعري لعثمان لوصيف جملة من الدوال التعبيرية المتضادة شكّلت لغة تصويرية جديدة موحية ذابت داخل نسيج النص، حيث " تنهض بنية الصورة الحداثية من العلاقة التجادلية بين عناصرها، بشكل يستحيل فيه الفصل بينها، أو النظر إلى أحد العناصر بمعزل عن تداخله بالآخر"[1]، مُشَكِّلة انسجاما وتناغما في المعنى، كما أنّ هذا التضاد " يخلق حركة بين النقيضين تثري الصورة وتجعل بين طرفيها تأثيرا وتأثرا، ويعكس تشكيل الصورة الشعرية بهذه الطريقة ثنائية الواقع، حيث يجمع الشاعر بين ثنائيات متقابلة ولكّنها تخدم دلالة واحدة [2]، وفي هذا التضاد للمفردات تعبير عن تضاد القضايا والآراء في القصيدة الواحدة وانعكاس لجدلية الذات في صراعها مع الواقع؛ إذ هي " الصور التي يقع بين عناصرها تجاذب، وتنافر يعكسان بقوة وصدق تصارع القوى البشرية وتعارض مصالحها على أرض الواقع" [3]. يقول الشاعر في قصيدة (النحلة والغبار):

مَنْ عَلَّمَكِ السُّقُوطَ إلى الأعْلَى ؟
مَنْ علّمَكِ الغَوْصَ إلى القِمَمْ ؟
مَنْ غَرَزَ أظَافِرَكِ فِي أرْحَامِ الغِيَمْ ؟
ومَنْ يَقْذِفُ تَحْتَ قَدَمَيْكِ دَمْدَمَةَ المَصَائِرِ
وهَدِيرَ الطُوفَانَاتْ ؟ [4]

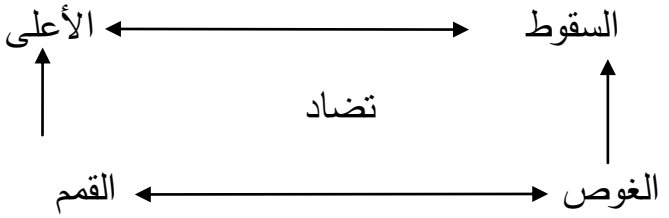
(1) سعد الدين كليب: وعي الحداثة(دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1997، ص: 37.

(2) مدحت سعيد الجيار: الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابي، دار المعارف للكتاب، القاهرة، ط2، 1995، ص:72.

(3) عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب "دراسة تحليلية جمالية"،ديوان المطبوعات الجامعية، ط1،الجزائر،ص: 114.

(4) عثمان لوصيف: براءة، ص:32.

يصور الشاعر في هذا المقطع صراع الأمة العربية بين انهزاماتها وانكساراتها، وبين أملها في الانتصار والصعود إلى القمم، ليتجاوز بذلك المعنى السّطحي للألفاظ إلى المعنى الجوهري، وهو الأمل في التحرر والانتصار، فهنا تتقابل الصور فيما بينها وتتضاد:



علاقة تضاد وتنافر بين (السقوط، الأعلى) و (الغوص، القمم).

علاقة تماثل بين (السقوط، الغوص) و(الأعلى، القمم). فعلاقة التّعارض تحمل "دلالة قويّة توحي باشتداد الصّراع، واحتدام المواجهة بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون" [1]، وهو صراع يجسّد مشاعر الشاعر تجاه الأمة العربية، بين واقعها المعيش (السقوط) وما تطمح إليه (الأعلى والقمم).

وغالبا ما يجنح الشاعر لوصيف إلى التضاد في نصوصه الشعرية، خاصة ضمن عوالمه الصوفية التي تسمو فوق الطابع المادي نحو معارج القداسة. يقول:

آهٍ .. بِاللهِ جُودِي عَلَيَّ ولا تَبْخَلِي!
عَلَّنِي أَسْتَعِيدُ البَرِيقَ الذي طَارَ مِنْ قَبْضَتِي
مُنْذُ وَدَّعْتُ زَهْوَ الطُّفولَةِ
مُنْذُ الرَّحِمْ [2]

يبني الشاعر صورته الصوفية على أساس المتناقضات(جودي≠ تبخلي)،(أستعيد≠ طار)، يتذكر فيها الحياة البريئة النورانية التي تعبق بالبراءة، في تضاد بين الشاعر وذاته

(1) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،(شعر الشباب نموذجاً)، دار هومة للنشر، الجزائر، ط1،1998، ص: 24.

(2) عثمان لوصيف: غرداية، ص:40.

يرتل فيه مواويل حنينه لاحتضانها من جديد، مستثمرا إمكانات التقابل التعبيرية كإستراتيجية شعرية للكشف عن تجربته الصوفية.

كما نجد تقابل الصور أيضا في مطلع قصيدة (القبرة) حيث يقول:

ويُقَالُ قُبَّرَةٌ تُنَتِّفُ رِيشَهَا

لِتَطِيرَ أَبْعَدَ .. فِي بَسَاتِينِ السَّمَاءْ

ويُقَالُ تَرْحَلُ فِي الظَلامِ

وتَنْقُرُ النَّجْمَ الخَفِيّ

تُعِيدُ

آياتِ الضِّياءْ (1)

يقابل الشاعر بين صورتين متعاكستين، متناقضتين، صورة القبّرة التي تنتف ريشها، وصورة الطيران إلى المدى البعيد، فالشاعر يعبّر عن نفسه، عن كفاحه، ومكابدته للواقع في سبيل التغيير، فعبارة (تنتف ريشها)، تدلّ على عدم الطيران، لكنّه أعطاها الصورة المعاكسة، وهو الطيران (لتطير أبعد)، وهذه المفارقة تحمل دلالة الرغبة في التحرر، والتخلص من أدران المادة، وأما الجسم الذي يغلّف الإنسان (الرّيش) فهو الأسر الذي يكبله (الواقع)، فالجسد سجن الروح، وإنّ الروح تتوق دائما إلى التحرر لتعود إلى سالف عهدها، حرّة في العالم العلوي المطلق.

ب- سيمياء المشاهد المتقابلة:

وظّف الشاعر ظاهرة التقابل بين المشاهد، فلم يعدّ يكتفي بتقابل الألفاظ، وإنّما لجأ إلى مجال التقابل بين المشاهد والمقاطع التي " تتشكّل في لوحات متعاكسة، فتتّسع بذلك دائرة التصوير في شعره"(2)، كما يعتمد تشكيلها على "تجميع الصور في مشاهد، ولوحات

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 20.

(2) عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص:122.

يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر وتعارض يفضي في النهاية إلى تأكيد وحدة الموقف"[1].

يقول الشاعر في قصيدة (النحلة والغبار):

ورَأَتْ، فِيمَا يَرَى النبي

أَرْضاً تَتَمَزّقُ أَحْشَاؤُها

فَيَطْلَعُ الفِرْدَوْسُ مِنْ أَعْمَاقِ الأعْمَاقْ،

رأتْ رَفارِفَ وأنْوَارَا

جَداوِلَ وأزْهَارَا

ورَأَتْ مَا رَأَتْ.[2]

وفي مقابل هذا المشهد يقوم مشهد ثانٍ معاكس وهو:

لَكِنَّهَا اسْتَيْقَظتْ على سَبْخَةٍ مَالِحَةٍ بُوَّارْ

ومَسَاحاتٍ مِنَ الحَسَكِ، والحَنْظَلِ والصَّبَارْ

ولمْ يَنْقُلْ إِلَيْها الخَريفُ سِوَى خَشْخَشَاتِ أوْرَاقٍ جَافَةٍ

وحَشْرَجَاتِ جُذُوعٍ أَنْهكَتْهَا المَجَاعَاتْ[3]

المشهد الأول يتكون من مجموعة من الصور تناقضها صور في المشهد الذي يليه و" الترابط الوحيد بين هذه المشاهد لا يعدو أن يكون ترابطا في الخلق، وإعادة الخلق في التهديم والتناقض"[4]، ففي المشهد الأول يعبّر الشاعر عن حلمه في انبعاث الأمة العربية من جديد(فيطلع الفردوس)، بتجاوزها الهزائم والفجائع التي تتخبط فيها، لتعيش حياة كلّها أمل (رفارف وأنوارا)، وبعث وانتعاش، لكنّه يصطدم بواقع مرير معاكس للحلم، ومناقض له، ولم

(1) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 29.

(2) عثمان لوصيف: براءة، ص:24.

(3) المصدر نفسه، ص:24.

(4) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 31 .

يكن ذلك الواقع إلاّ سبخات مالحة يسودها القحط والجفاف، و(مساحات من الحسك والحنظل) في المشهد الثاني، فيكون التعارض بين:

الفـــردوس ⟷ سبخة مالحة

رفارف وأنوار ⟷ مساحات من الحسك والحنظل

جداول وأزهار ⟷ خشخشات أوراق جافة

وهكذا من خلال بنية التقابل والتضاد هذه، يتطوّر المعنى وتتضخّم دلالة الشعور بالهزيمة، والانكسار بسبب الواقع البائس الذي تعيشه الأمة العربية.لعلّ الشّاعر يعمل في كل مرة على تجسيد داخله، وامتداد أبعاده الباطنة، بواسطة الحدس الذي يساعده على المرور والتلاحم، وإلغاء الحواجز بين الصّور والمعطيات، لنجد أنفسنا أمام صور تنسلخ عن الواقع، ولا تشبهه في شيء.

وعلى هذه الشّاكلة تبرز دلائلية هذه الصور المتراكمة المكتظة، وإن كانت ترى عند النظرة الأوّلى بأنّها ذات ملمح ممزّق، نظرا لما تحتويه من صور جزئية مبعثرة، ولكن هذا التمزق سرعان ما ينجلي عن صورة تتكشف معالمها، وتخلق خلقا جديدا عن طريق ما يتولّد من نظام بين أجزائها، لنجد أنفسنا أمام مجسَّد، يكتسب دلالاته من موقع أجزائه المرتبطة ببعضها بحكم ما ينشأ بينها من علاقات وأنسجة.

وقد عدّت الصورة الشعرية أهمّ أدوات الشاعر الفنية، مقتحما عالمها الجوهري، مازجا فيها بين المجرد والمحسوس، فاستطاع أن يحرك أدائها النفسي والمعنوي بالتعبير عن أحاسيسه التي تأتلف فيها المشاعر المتضادة، والتفاعل بين أطرافها، وأن يمنحها قوة الدلالة وتوحيد مضامين صورها الجزئية المنبثقة من التراث والتي لم تكن قائمة على التقليد والمحاكاة، بل على التفاعل العميق معه ومع مضامينه، بما يضفي على قصائده شيئا من الجمالية والتوغل في مساراتها لفكّ شفراتها.

ثانيا–سيمياء الإيقاع:

أظهر الشعر الحرّ قدرة على ممارسة الخروج عن المألوف من حيث التفعيلات والأوزان وتوظيفه اللغة والكلمات، وأصبح الإيقاع يصدر من داخل القصيدة نفسها، ينسج دينامية المبنى الشعري، ويهزه بنبرة نغمية تطوق السمع من خلال تواتر الحركة والسكون في الكيان الداخلي للنص الشعري، وأصبح " للبيت الجديد أهميته في تأجيج هذه الحيوية داخل البناء النصّي من جهة وفي حركة نفس الشاعر وعواطفه في جهة أخرى"[1].

ويعتبر الإيقاع أساسا بنائيا للشعر ومحركا جماليا يؤدي إلى توافق المعاني في نظام محكم أساسه التآلف والتقابل والتوازي والانسجام الصوتي، وهو أشمل من الوزن والعروض، لأنّه يتعلق بالخطاب الشعري ككلّ وكوعيّ عميق بالبنية الإيقاعية المُشكَلَة من داخل النص ذاته، فهو" كيان نصّي معارض للوزن، لأنّه متغير بينما الوزن نمط مجرد ثابت يتعرف عليه بواسطة التقطيع"[2].

ويحدد الباحث الهاشمي علوي الفرق بين الإيقاع والوزن في قوله: " يعدّ الإيقاع خطاً عمودياً، بينما يعدّ الوزن واحدا من الخطوط الأفقية إلى جانب خطوط اللغة والأصوات والأفكار وغيرها من الخطوط الأفقية، وتظهر أفقية الوزن في كونه يمتد من أول السطر أو البيت إلى نهايته. يقوم الإيقاع باختراق تلك الخطوط والتقاطع معها في نقطة مركزية محورية ليحوّلها من مجرد تراكمات كمية إلى مظاهر أسلوبية متميزة"[3]. لذلك يعتبر الإيقاع الدال الأكبر في الخطاب الشعري، وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يحقق الخطاب

(1) قاسم عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي الحديث، الدار العربية، مدينة نصر، مصر، 2000، ص:69.

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى) عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص: 19.

(3)الهاشمي علوي:فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط1، 2006،ص:23–24.

نموا دلاليا معتمدا على الشحنات التأثيرية التي تحدثها المدلولات، لذا فالإيقاع يمثل ذلك الانسياب والتدفق المتتابع في انتظام.

وعليه نخلص إلى تعريف الإيقاع بأنّه" انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلّي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلّي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مُدرَكا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من البنى الأساسية والجزئية، ويعبّر عنها كما يتجلى فيها"[1].

ولهذا نجد خروج الشعراء في مطلع هذا القرن عن القيود الخليلية وإعلانهم تمردهم على الشكل الإيقاعي القديم لأنّهم وجدوا في القواعد الجديدة مجالاً آخر أكثر حرية، وفضاء رحبا يتناسب والتجربة الوجدانيّة التي تعبر عن ما يميل إليه المتلقّي، وهنا نقف على الجانب النّفسي في الإبداع الموسيقي الذي يوّحد بين الإحساس والشكل في جميع صوره، حيث "تلفّت الشاعر إلى أسلوب الشّطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنّه من جهة مقيّد بطول محدود للشطر وبقافية موّحدة لا يصحّ الخروج عنها ولأنّه من جهة أخرى حافل بالغنائيّة والتزويق والجماليّة العالية" [2]، لهذا خرج البيت الشعري في الشعر الحر عن القانون الشعري التراثي المُتوارَث وهو تساوي وتوازي التفعيلات بين جميع أبيات القصيدة، ممّا أعطى التفعيلة قوانين أخرى في النص الشعري تبعاً لنوعية التفعيلة التي تنقسم إلى قسمين هما: التفعيلة التّامة والتفعيلة الناقصة.

وتضّمن تشكيل موسيقى الشعر في النص الشعري مستويين: داخلي وخارجي، ويتحدد الإيقاع الداخلي بما يشمل من إيقاع الألفاظ وجرسها في علاقة تجاورها داخل نسيج النص، والتكرار، والحركات الناجمة عن مقاطع الحروف. أمّا عناصر الشكل الخارجي لموسيقى النص فتشمل الوزن والقافية الخارجية المتمثلة في الوزن والروي.

(1) المرجع السابق، ص:53.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1992، ص:29.

وفي ضوء ذلك سندرس تناصات الشاعر الإيقاعية من خلال تقسيمات النقاد للإيقاع إلى إيقاع خارجي وداخلي وكيف وظّف الشاعر موسيقاه الخارجية (الوزن والقافية) وموسيقاه الداخلية التي اعتمد عليها كثيراً في إثراء خطابه الشعري.

1 ـ الإيقاع الخارجي:

أ–الـوزن: يعدّ الوزن أهم عناصر البنية الإيقاعية للشعر، فهو الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية، وبقدر ما يحمل من نغم إيقاعي يضفي على القصيدة انسجاما صوتيا، فإنّه كذلك يحمل شحنات دلالية تجعله أقوى على إثارة الانفعال، وهو ما ذهب إليه أحمد الطريسي بقوله: "إنّ الوزن عنصر داخلي يُولد ملتحما مع التجربة الشعورية، وليس عنصرا خارجيا كما يذهب البعض، ولعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن، ولا يمكننا الحديث عن تجربة شعرية ما لم يتوافر هذا العنصر"[1].

وانطلاقاً من كون القصيدة المعاصرة لم تتحرر من الوزن الشعري القائم "على مبدأ التناسب بين الأسباب والأوتاد في التفعيلة، والمقاطع في الشطر"[2]، فأسطر القصيدة الجديدة سواء أكانت طويلة أم قصيرة لازالت تجاري تنسيقاً بين الأصوات والحركات المكوّنة للتّفعيلة، والتي يختلف عددها – التفعيلات – من سطر إلى آخر في نظام غير ثابت، وغير محدّد، إلاّ أنّ ما يميّز الوزن الجديد هو " خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدّى الشاعر" [3]. وبهذا يستوعب نصّه إيقاعات أخرى تتسلل إليه عبر الوزن الذي يعتبر من أدوات "التداعي في ذاكرة الشاعر وأول عامل يقوم بتوجيه مسارات فعل التذكر في هذه الذاكرة الممتدة بمخزونها، فالوزن يلعب دوراً حاسماً في جذب ما يتجانس مع إيقاعاته من تراكيب دلالية مختزنة في الذاكرة " [4].

(1) أحمد الطريسي: الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1978، ص:71.

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 208.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية)، ص: 66.

(4) جابر عصفور: استعادة الماضي (دراسات في شعر النهضة)،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2002، ص: 196.

وبعملية استقرائية لمدونة الشاعر عثمان لوصيف التي تقارب حوالي 18 ديوانا شعريا، نلاحظ هيمنة قصيدة التفعيلة على جلّ إصدارته مع حضور لقصيدة النثر وظهور للقصيدة العمودية، مراعيا لكلّ بناء شعري إيقاعه الخاص، متمثلا كل القيّم الجمالية الشكلية والتقليدية التراثية ومواكبا للحركة الشعرية الحداثية، وكان الوزن الشعري في قصائده منحصرا في تنوّيعه للبحور الشعرية الصافية حيث إيقاع المتدارك أكثر البحور استحواذا، يليه الرمل فالرجز والمتقارب والكامل، وهو بهذا لا يخرج عن طريقة الشعراء المحدثين الذين ركزوا على استخدام البحور الصافية المفعمة بالمواقف الشعورية والرؤى النفسية.

وهو ما يجسده في بحر المتدارك الذي وظّف فيه الأدوات الإبداعية من زحافات وعلل.

يقول في القصيدة الديوان (قالت الوردة):

جَاثِيًا فِي التُّرَابْ	**00//0/ 0//0/**
كُنْتُ أَدْعُو.. أُصَلّي	**0/ 0//0/ 0//0/**
أُنَادِيكِ عَبْرَ الدُّخَانِ	**/ 0//0/ 0//0/ 0//**
وَأَنْتِ هُنَالِكَ	**// 0/// 0//**
هَائِمَةٌ فِي سُهُوبِ الغِيَابْ	**00//0/ 0//0/ 0/// 0/**
تَذْرِفِينَ بَقَايَا القُرَى	**0//0/ 0/// 0//0/**
تَتَهَجِّينَ نَقْعَ الرَّدَى	**0//0/ 0//0/ 0///**
وَتَبُثِّينَ حُزْنَكِ فِي حَسْرَةٍ وَانْتِحَابْ	**00//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0///**
مُدُنٌ وَعَوَاصِمَ كُنَّ يُشَعْشِعْنَ	**/0/ 0/// 0/// 0/// 0///**
بِالنُّورِ وَالْأُغْنِيَاتِ	**/ 0//0/ 0//0/ 0/**
فَصِرْنَ خَرَابْ[1]	**00/// 0//**

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:62-63.

إنّ المتابع للمتن الشعري عند عثمان لوصيف يلمس استفادة الشاعر وانسجام خطابه الشعري مع هذا الوزن حيث يتميز الخطاب لديه باسترسال سردي، الأمر الذي فرض على القصيدة أن تتداخل في معظم أبياتها عبر تقنية التدوير العروضي(*)، فالمقطع من بحر المتدارك ذي التفعيلة التامة (فاعلن فاعلن فاعلن/0//0)، حيث ترك الشاعر الحرية للدفقة الشعرية ببروز التفعيلة التامة (فاعلن/0//0) على غالبية النص، ثم تليها تفعيلة (فعِلن ///0)، وبه طرق موضوعات متباينة وحملّه عواطفه الجياشة، كما في هذا المقطع الشعري أين استخدم تنويعات موسيقية أحدثتها الزحافات والعلل(**)(فاعلن⟷فعِلن) وجعلت حركية الإيقاع تتراوح بين الثقل والخفّة، كما ساهمت في كسر رتابة الصرامة العروضية، حيث يعدّ بحر المتدارك أكثر البحور تدفقا وانسيابا وتعبيرا عن الخوالج المنطلقة، فما أحدثه الزحاف من هدم لوحدة التفعيلة الأولى التي بدأ بها النص هو تعبير عن عمق إحساس الشاعر بانتهاء الحياة ومآلها إلى خراب، فيعلن مسايرة المتدارك السريع بإيقاعه لحالة الحزن والحسرة التي تعتريه، مختصرا معاناة الوطن في معاناة الذات. والشاعر بتناصاته مع هذه البني الإيقاعية يوحي إلى متلقيه أنّ مساحة الوزن ومساحة السطر الشعري غير كافية لاستيعاب همومه ولكي لا يترك لمتلقيه فرصة لالتقاط أنفاسه فهو يوالي عليه سرد حوادثه السريعة.

كما يستعين الشاعر مرة أخرى بالمتدارك ليرسم لنا نوعا من المزاوجة الجمالية التي حوّت متناقضات عواطفه بين حنين ورحيل لحورية من أساطير الشاعر.

(*) التدوير العروضي: "وهو تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول".

ينظر: صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص:22.

(**) الزحاف: تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط ، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا ، فلا يدخل على أول الجزء ، ولا على ثالثه، ولا على سادسه، ومنها الخبن.

العلل: تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط بل يلحق الأسباب والأوتاد أو كليهما.

ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة،الجزائر، ط4، 1994، ص: 24.

يقول في قصيدة (حورية القمر):

هُوَ ذَا القَمَرُ الآنَ يَبْزُغُ فعِلُن فعِلُن فاعلن فعِ

إنِّي أُحَدِّقُ فِي الأُفُقِ المُتَرَقْرِقِ لن فاعلن فعِلُن فعِلن فعِلن فعِ

أَلْمَحُ حُورِيّةً تَتَنَزَّلُ مِنْ مَلَكُوتِ السَّمَاءِ لُن فعِلُن فاعلن فعِلن فعِلن فعِلن فاعلن ف

أُحَدِّقُ .. حَدِّقْ مَعِي تَرَهَا عِلن فعِلن فاعلن فعِلن

إِنَّهَا تَنزِلُ عَبْرَ شَفَافِيَةَ اللاَزَوَرَدِ المُغْبَشِ فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن فاعلن فعِ

فِي مُقْلَتَيْهَا تَشِعُّ اللآلِئُ لن فاعلن فاعلن فعِ

فِي صَدْرِهَا يَعْبَقُ اليَاسَمِينُ لن فاعلن فاعلن فاعلن ف

وَبَيْنَ أَصَابِعِها تَتَلَأْلأُ مِرْآتِهَا الْقَمَرِيَّهْ عِلن فعِلن فعِلن فعِلن فاعلن فعِلن فا

تراوح وزن المتدارك في هذا المقطع بين تفعيلته التامة(فاعلن/0//0)، و(فعِلُن ///0) وجاءت مخبونة(حذف الثاني الساكن)،" والخبن زحاف مفرد مستحسن لا يكاد يفارق المتدارك مطلقا، وقد عكس تناوب الإيقاع بين السرعة والبطء أسطوريَّة هذا المقطع الذي يرتكز على الدهشة والمفاجأة التي تثيرها صورة الحورية التي تتنزّل من السماء، حيث إنّ الحورية امرأة فوق ما نتصور من الرّقة والعذوبة والجمال. ولعل خرق التفعيلة التامة مؤشر إلى تداخل علاقات السرد داخل المقطع في تماوج وانزياح إيقاعي يخضع للحالة النفسية للشاعر.

ومن البحور الصافية التي طرق إيقاعها الشاعر بحر الكامل ذو التفعيلة السباعية(متفاعلن) المؤلفة من سببين ووتد، والذي يسهل فيه توليد عديد الصور المنزاحة عن صورتها الأصلية بسبب ما يطرأ عليه من زحافات وعلل، وهو ما يؤدي إلى تنويع إيقاعات القصيدة. يقول في ثناياه:

أَنَا سَيِّدُ الآفَاقِ وَالأَعْمَاقِ /0//0/// /0//0/0/ /0/0/

أَرْتَادُ المَجَاهِيلَ .. الطَّلَاسِمَ وَالمَلاَحِمَ // 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ /0

أصْطَفِي نَارِي وَأَسْكُنُ فِي القَصِيدْ 0//0/ 0//0/0/ 00//0///

وَعَلَى البُحَيْرَاتِ اليَتِيمَةِ أَنْثُرُ الرُّؤْيَا مَرَايَا 0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ ///0//0/

أَسْنِدُ الشَّجَرَ الحَزِينَ إِلَى دَمِي	/0//0 ///0//0 ///0//
وَإِلَى الفُصُولِ أُبِيحُ مِزْمَارِي وَعُودِي	///0// ///0// /0/0//0/
وَأُدَاعِبُ الدُّنْيَا أُعَلِّمُهَا الغَوَى	///0// /0//0/ ///0//
وَأَبُثُّهَا نَجْوَى وُرُودِي	///0// /0/0//0/
جَرَسٌ .. مَسَافَاتِي بعيداتٌ	///0// /0//0/ /0/0/
وَأُوغِلُ فِي البَعِيدْ	// ///0// 00
جُرحٌ .. يَسِيلُ قَصَائِدًا [1]	/0//0/ ///0//

جمع الشاعر بين التفعيلات السالمة والمزاحفة ممّا أحدث توازنا نسبيا في إيقاع النص، حيث تراوحت ببين(متفاعلن///0//0)السالمة و(متْفاعلن/0/0//0) المضمرة، ودخول العلل على تفعيلة الكامل لتصبح(متفاعلان ومتفاعلاتن)، مُحدثة دندنة وجرس موسيقي تتساب معه رحلات الشاعر في البحث عن مواطن الشوق للطهر والصفاء في تماوج صوفي يبعث الاطمئنان في الذات. إنّ الوزن الشعري أثناء عملية بناء النص الجديد يخضع لتداعيات تناص الشاعر مع نصوص سابقة ، فيستعيد ما اكتنز في ذاكرته من نغمات موسيقية تلقاها عبر مسيرته، ليعيش العوالم الإيقاعية لتلك النصوص، معززا الجانب الدلالي في نصوصه من خلال مظاهرها المتجلية في شعره.

وبرغم تذيل الشكل الشعري العمودي مراتب إنتاجه بحوالي أربعين قصيدة متناثرة بين دواوينه، إلّا أننا نورد واحدة من القصائد التي احتفظ فيها بالإيقاع الخارجي العمودي للنص الشعري بعنوان (سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود) وخصّها ببحر الطويل. يقول:

أَرِيقِي عَرُوسَ النَّارِ خَمْرَ فَجِيعَتِي	وغَنِّي فُتُوحَاتِي وعِيدُ قَصِيدَتِي
فعولن مفاعيلن فعول مفاعـــلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

(1) عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص: 68.

وَدُقِّي نَواقِيسَ الزِّفَـــافِ وَأعْلِنِـــي حُضُورِي وبَعْثِي وانْتِشَارِي ودَوْلَتِي
فَفِي أَوَّجِ مَأْسَاتِي سَيُشْرِقُ كَوْكَبِي وتَخْفَقُ رَايَاتِي وتَحْبُو طُفُـــولَتِي
وفِـي بـــئْرِ آفَاتِـــي سَتَلْتَمُ أَضْلُعِي وتَسْطُعُ آيَاتِي وتُكْمَلُ صُـــورَتِي (1)

هي قصيدة واحدة عمودية تخللت ديوان (أعراس الملح) بعد قصائد ديوان (الكتابة بالنار)، وقد أختار لها بحر الطويل ذو التفعيلة التامة، وقد مثّلت ثراء التجربة وخصوصيتها على المستوى البنائي والموضوعاتي، تغوص فيما يتعلق بالإنسان ونوازعه، وعبّرت عن تحوّل نحو الانفتاح على اللغة المتداولة والتراكيب البسيطة، محافظا على الإيقاع التقليدي في القصيدة وعموديتها في شكلها التناظري وبتفعيلاتها المنتظمة وزنا وقافية.

كما وظف الشاعر عملية التدوير العروضي مكسرا القافية التي ينتهي بها السطر الشعري، لما له من أهمية في استرسال النص وتلاحق أسطره وتمتين لحمته، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة،" ذلك أنّه يصبغ على البيت غنائية وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته، فيخرجه من رتابة الإيقاع" (2). وهو ما جسده في المقطع التالي:

طَاعِنٌ فِي الجُنُونِ
/ 0//0/ 0//0/
فاعلن فاعلن ف
أُسَامِرُ غَرْدَايَةَ الشِّعْرَ وَالصَّبَوَاتِ
/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//
عِلن فعِلن فاعلن فاعلن فعِلن ف
أُحَاوِرُهَا... نَتَنَاجَى مَعاً (3)
0//0/ 0/// 0/// 0//

(1) عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 41.
(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط3، 1967، ص:91.
(3) عثمان لوصيف: غرداية، ص: 75.

عِلن فعِلن فعِلن فاعلن

فهذا النوع من التفعيلة كان حاضرا عند شاعرنا، وكانت تفعيلات بعض أشطر نصّه الشعري لا تكتمل إلاّ في الشطر الموّالي، وهي خاصية تضاف إلى الخصائص الأخرى التي ميّزت شعر عثمان لوصيف، ويهدف من ورائها إلى انسجام الوقفة النفسية مع الوقفة الصوتية ليحدث تأثيرا في نفسية المتلقي، بفضل ما يسهم به التدوير العروضي في تعاضد الأسطر الشعرية مُكوِّنا تراكما دلاليا في القصيدة إذ " يشكل التدوير إمكانية موسيقية تعمل على الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي"[1].

ويواصل مع بحر المتدارك بجمع التفعيلة المخبونة مع صيغة التدوير كما جاء في المقطع الموالي:

وَطَنِي اِمْرَأَةٌ تَتَبَرَّجُ فِي حُلَلِ الضَّوْءِ

/0 0/// 0/// 0/// 0//0/ 0/// 0/

فعِلن..... فاع

زَفْرَةُ نَايٍ يَهُزُّ الخَلِيقَةَ

/0 0/// 0//0/ /0//0 0// //

لن.....فعِ

جِذْرٌ يُغَلْغِلُ فِي رَحِمِ الكَوْنِ

/0/ 0/// 0/// 0//0/ 0/

لن فاعلن فعِلن فعِلن فاعـ

أُنْشُودَةٌ تَتَلَظَّى وَفَاتِحَةٌ تَتَطَهَّرُ بِالبَسْمَلَهْ [2]

/0 0//0/ 0/// 0/// 0/// 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0

(1) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص:134.

(2)عثمان لوصيف: غرداية، ص: 83.

لن .... فاعلن.

يلجأ الشاعر إلى التدوير في الثلاثة أسطر الأولى من المقطع الشعري من أجل كسر الرتابة الموسيقية، وتسريع حركة الفعل الشعري المتواتر(أسامر، أحاور، امرأة تتبرج، ناي يهزّ، جذر يغلغل، أنشودة تتلظى)، حيث يجمع وشائج الاتصال بين المرأة والوطن في انسياب صوفي وإيقاعي يحقق أفق الشعور المتنامي في النص لدى الشاعر.

وفي مقطع من قصيدة (آيات صوفية) يوظف الشاعر التدوير استجابة لغرض القصيدة، وغرض الشاعر الذي ينشد الوصل والخلاص والتعلق بكنه الروح، ما يجعل الذات تهجر غيابها الماثل في صميم الكون نحو مملكتها الأبدية. يقول:

هَابِطٌ أَرْضَكِ المُسْتَكِنَّةِ فِي رَعْشَةِ السَّهْوِ

/0/ 0//0/ 0///0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فاع

أَفْتَحُ فِي رَوْضَةِ الأبَدِيَّةِ دَرْبِي

0/ 0/// 0//0/ 0/// 0/// 0/

لن فعِلن فاعلن فعِلن فعِلن فا

وَأَدْخُلُ مَمْلَكَةِ اللهِ

//0 0/// 0/// /0/

علن فعِلن فعِلن فاع

أخلعُ نَعْــلَيَّ

/0/ 0/// 0/

لن فعِلن فاعـ

أمْشِي عَلَى التُّوتِ والأقْحُوانِ السَّماوِيِّ

أُوغلُ فِي غَبَشِ الصَّلَوَاتِ وأهتِفُ باسْمِكِ

أدْنُو مِنَ العَرْشِ

ألقَاكِ .. يَا امْرَأَتِي المسْتَحِمّةِ بالنُّورِ

أُطْلِقُ عُصْفُورَةَ النَّايِّ

أرْفَعُ عَنْ وَجْهِكِ القدُسِيِّ الحِجابَ

وأسْجُدُ عِندَ التَّجلِّي ! (1)

القصيدة قامت على إيقاع المتدارك بتفاعيله الثلاثة السريعة، التامة (فاعلن /0//0)، وتفعيلته المخبونة ذات الإيقاع السريع(فعِلن///0)، ممّا أحدث تنويعا إيقاعيا انتقل بالمقطع الشعري من ثوابت البيت المغلق إلى فضاء النص المفتوح استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية، حيث توالت الأسطر تدفقا بفعل كثافة آلية التدوير الذي اجتاحت النص وانبثقت من باطنه، فهي فضلا عن منح النص الشعري امتدادا سرديا نابضا بالإيقاع الداخلي" فإنّها تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوّعها بين السطر والآخر، بما يشكل تناسباً حياً بين التعدد والتنوع الجزئي للنغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الموسيقي لهيكل القصيدة" (2).

فالقصيدة تنهض في بنيتها التركيبية على العناصر السردية التي يرتفع فيها الحسّ الدرامي في انسجام تام بين الدال والمدلول في صميم تجربة صوفية وجودية أثرى الشاعر معجمها اللفظي بشحنة من الدوال المتواترة من القاموس الصوفي سمحت للدفقة الشعورية أن تستمر دون توقف إلى أن تستقر آخر الجملة، وما تثيره من انسيابات إيقاعية غلبت عليها الأفعال المضارعة (أفتحُ، وأدخلُ مملكة الله، أخلعُ نعلَيّ، أمشي، أوغلُ في غبش الصلوات، أدنو من العرش، أقرأُ تعويذة العشقِ، وأسجدُ عند التجلّي ...) والتي زادت من التراسل العروضي والدلالي لأسطر النص الشعري.

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 20.

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص: 120.

وبالعودة إلى ديوان (براءة)، ومن خلال تقطيعنا لقصيدة (القبرة) التي يلتزم فيها الشاعر تفعيلة (الكامل) مع وجود بعض التغيرات. يقول الشاعر:

ويُقَالُ قُبَّرَةٌ تُنَتِّفُ رِيشَهَا

0//0/// 0//0/// 0//0///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

لِتَطِيرَ أَبْعَدَ .. فِي بَسَاتِينِ السَّماءْ

00//0/0/ 0// 0/// 0//0///

مُتَـفَاعِـلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلانْ

ويُقَالُ تَرْحَلُ فِي الظَلامِ

/ 0//0/// 0//0///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُـ

وتَنْقُرُ النَّجْمَ الخَفِيّ

/ 0//0/0/ 0//0//

تَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـ

تُعِيدُ

/0//

تَفاعـ

آيَاتَ الضِّيَاءْ [1]

00//0/0/ 0/

لُنْ مُتْـفَاعِـلانْ

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 20.

ففي هذه القصيدة نجد أنّ الشاعر يلتزم بتفعيلة الكامل موزّعاً تفاعيله توزيعاً غير متساو، وهذا تبعاً للدّفقات الشعورية. كما نلمس في هذا النص قيمة جماليّة متمثلة في الوحدة العضوية التي تجلّت من خلال ظاهرة التدوير، بين الشطر الثالث، والرابع، وبين الشطر الخامس، والسادس.

وما يمكننا قوله أنّ مرّد الشاعر في استعماله الواسع للتفعيلة النّاقصة هو دلالة على نقصان قيّم كثيرة من واقعه، جعلت القارئ يبحث على تمام هذه التّفعيلات في الأسطر الموالية، وباستمرار رحلة بحث الشاعر عن هذه القيّم والجوهر الأصيل يستمر القارئ في البحث عن تمام التّفعيلة من سطر إلى آخر، وهنا تتوسّع لعبة مطاردة المعاني والدّلالات مرورا بالرّموز وصولا إلى التّفعيلة التي ما هي إلاّ انعكاس لعملية المطاردة التي يقوم بها الشاعر وصورة عاكسة لانتقاله وترحاله بين عوالم ثلاث، فهو يعيش بين زمن ماض روحاني صاف، وحاضر ملئ بالزّيف والتناقضات، وبين هذا وذاك يخلق عالما آخر بديلا.

ب –**القـــافية:** تلعب القافية دورا مهما في منح النص الشعري بعده الإيقاعي، فهي الركن الأساس بعد الوزن في بناء القصيدة العربية وعليها ترتكز نسبة كبيرة من موسيقى النص، وبها يتوطد بناؤه الإيقاعي، فوظيفتها الفنية تقترب إلى حدّ كبير من الوظيفة الفنية التي تنهض بها باقي الوحدات الإيقاعية، ولقد ارتبطت القافية بالتّشكيل الموسيقي الكلاسيكي بعدِّها عنصراً أساسيا يقوم عليها الشعر، فأشار الخطيب التبريزي إلى ذلك بقوله:" والقافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن له مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنّما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"[1].

(1) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص: 149.

ولئن كانت القافية عنصرا ثابتا في القصيدة العمودية، فإنّها تطوّرت تطورا جوهريا مع الشعر الحر، حيث لم يلتزم الشاعر المعاصر بحرف الروي المتكرر في نهاية السطور، ومنح لنفسه الأخذ بنوع من القافية المتحررة التي ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف في نسق صوتي تتكرر فيه الأصوات، حتى صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية والموسيقية في السطر الشعري هي القافية، ممّا يشير إلى التحام مضمون الدلالة والشكل الإيقاعي، إذ ليست " القافية إلاّ عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكوم جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد... ومن الواجب ألاّ تُحدد القافية في أطول صوّرها، وإنّما الواجب أن يُشار إلى أقصر تلك الصور، وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه "[1]، فهي بذلك قائمة على نظام محدد باعتبارها عنصرا من عناصر الإيقاع الصوتي، " يحكمها جو القصيدة الداخلي وإيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه إلاّ بعد أن تكتمل القصيدة عملا إبداعيا متفردا "[2].

في ضوء هذا تفنن الشاعر لوصيف في تنويع قافيته وتشكيلها في صور مختلفة بحثا عن إيقاع موسيقي جديد في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية، فأصبح يتعامل مع القافية " في إطار من الحرية التي تخلق لوناً من الانسجام بينها وبين روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني لتجربته" [3]، وقد توّزعت أشعاره بين قافية مقيدة وأخرى مطلقة أين كان حرف الروي فيهما ساكنا ومتحركا، كما نجده في قليل قصائده يلتزم بالمفهوم التقليدي للقافية في نسق النظام التناظري البسيط بقافيته الموّحدة، إلاّ أنّ أغلب نتاجه الشعري اتسمّ بالنسق الحديث الذي لا يلتزم فيه بتشكيل قفوي معين، إذ لا تخضع

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص: 246.

(2) صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص:68.

(3) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص:73.

لقانون موّحد، بل يتمّ توزيعها توزيعا يُنتِج فاعلية إيقاعية تُسهم في تعميق دلالة النص الشعرية، ومن أمثلتها:

-**القافية المتوالية:** تعدّ أكثر مشابهة للقصيدة العمودية، وتتمّ وفق نظام التوالي أو التعاقب، فقد تتوالى بين سطر وآخر، أو من زوج ثنائي إلى آخر(أ أ ب ب)، تتحد في كلّ بنيتين متتاليتين. يقول في قصيدة (مريم):

كمْ مَشَيتُ على الشوكِ والوردُ يَعبقُ بَينَ يَدَيكِ
واقْتَحَمتُ الزَّوَابِعَ والشّمسُ تُسَبِّحُ فِي مُقْلَتَيْكِ
كمْ عصرْتُ الغُيُومَ
واحتَوَيْتُ النُّجُومَ
ونقَشْتُ علَى جبْهَةِ الدَّهرِ أنشُودَةَ الفقَراءْ
وابتدأتُ مِنَ الموتِ حيث يَبْتَدِئُ الأنبياءْ
أيُّها المُتَجَشمُ هذا القدَرْ
إنَّنَا ميّتُون فاسْقِنا نَفَحَات الزهرْ
واسْقِنا من نبيذِ القمرْ[1]

يعتمد المقطع نظاما تتوازى فيه القوافي ثم تختلف، فقد جاءت متوالية كل سطرين بقافية مختلفة تتراوح بين حروف الروي (الكاف والهمزة والراء)، حيث تتميز بالتكرار ممّا يشكّل تماثلا وتناغما صوتيا يُسهم في تصعيد الحركة الإيقاعية للنص من خلال كلمات(يديكِ، مقلتيكِ، الفقراءْ، الأنبياءْ، القدرْ، القمرْ) والتي تعمل على تنامي النسيج التصويري وتعميق المشهد، فتتابع القوافي في المقطع كان منتظما، تحدده في الغالب نهاية الجملة الشعرية التي عبّرت عن الدلالة الوجدانية التي يتضمنها المقطع.

(1) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:48-49.

-**القافية المتغيرة:** تميزت جلّ قصائد الشاعر عثمان لوصيف بتوظيفه القافية المختلطة، متكئا على حروف روي متعددة تخضع لتغير دلالة الجملة الشعرية، إذ يعتمد الشاعر في قصيدته على " قافية أساسية محورية يتمّ تغييرها بين الحين والآخر بقافية أخرى، ثم يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استخدامها" [1]. يقول في قصيدة (وهران) من ديوان (براءة): **آهٍ وهْرانْ!**

ثابِتَةٌ فِي ضُلوعِ الصُخُورِ
ونابِتَةٌ فِي جُذُورِ العُصُورِ
تَهُبِّينَ نَحْوَ النُّجُومِ البَعِيدَةِ، مَحْفُوفَةً بِالتَّهَاوِيلِ..
آهٍ! تَهُبِّينَ ..أيُّ نِداءٍ خَفِيٍّ تَغَلْغَلَ بَينَ حَنَايَاكِ؟
أيّةُ ريحٍ خُرافِيةٍ أيْقَظتْ فِيكِ هذا الجُنونَ السَّدِيميْ؟
هَا أنتِ عارِيةَ الصَّدْرِ
مَحلولَةَ الشَّعرِ
يَا قِطْعَةً مِنْ نَشِيدِ الكَواكِبِ
يَا شَهْقَةً فِي الصَّوارِيْ
إلى أيْنَ تَرْتَحِلينْ؟
يَا يَدَ اللهِ.. يَا يَدَهَا!
ضَمِّدِي جُرْحِي النَّازِفَ
انْبَسِطِي.. مَسِّحِي جَبْهَتِيْ
وأعِيدِي لِعَيْنَيّ ذاكَ الشُّعَاعُ الحَلِيبِي
يَا يَدَ اللهِ.. يَا يَدَهَا اللدنِيّهْ [2]

(1) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص:78.
(2) عثمان لوصيف: براءة، ص: 57-58.

اعتمد الشاعر عدّة قوافي في بناء نصّه، تدور حول قافية محورية أساسها ما بُني على إيقاع الجملة الشعرية وفكرتها المحددة، إضافة إلى وجود قافية مركزية تقوم صوتيا على الياء الساكنة والتي تحرك موسيقى إيقاع النص، كما أنها تعيد تشكيل وحدته الشعرية تشكيلا صوتيا، وتثبيته بشحنة دلالية مكثفة، حيث الياء صوت موّحد لكل القوافي المتراسلة، وقد يلتزم الشاعر بحرف روي واحد، وقد يتعدّد، وبذلك تتعدّد القافية،" لأنّ القافية الجديدة حاولت أن تشاكل بين القافية، ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتاً متنقلاً قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر" [1].

-**القافية المتراسلة:** وهي التي يشبه نظام تقفيتها النظام الموجود في القصيدة العمودية، حيث يتمّ تواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع، وفق نظام (أأأ)، ومن أمثلة استخدام الشاعر للقافية الواحدة قوله في (قصيدة المعراج):

خَلِّنِي
فَاضَتِ السَّمَاءُ بِعَيْنِي نَبِيذًا واسْتَيقَظَتْ أَعْشَابِي
صَاعِدٌ فِي الحَفِيفِ، فِي نَشْوَةِ الوَخْزِ، فِي ريشِ السَّحَابِ
فِي الأهْدَابِ
دمِي يشْربُ النَّارَ، وَرُوحِي تَطِيرُ مِنْ أثْوابِي
صَهْوَتِي البَرْقُ، وَالتَبَارِيحُ أكْوابِي
وسرُّ المَجْهولِ، سرُّ اكتآبي
أينَ يَمْضِي بِي التِهَابِي ؟
وأينَ المُنْتَهَى.. أينَ آخِرُ الأبْوابِ؟
خَلِّنِي

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية)، ص: 114.

للضياع، للخوف، للسحر، وللموت خارج الأحقابِ

خَلِّنِي.. خَلِّنِي فَهذا اغْتِرَابِي

هذهِ شَهْوَتي.. وهذا عَذَابِي (1)

بُنيّت قافية القصيدة على روي واحد تكرر في جميع الأسطر الشعرية وهو (حرف الباء الموصول بالياء) دلالة على الشدّة، حيث يتطلب السياق الإيقاعي والدلالي وجوده، كما أنّ كلمات القافية في القصيدة غطّت مساحة القصيدة ووُزعت على امتدادها في مواضع انتهاء الجمل الشعرية، ومنها(اكتآبي، التهابي، الأبواب، اغترابي، عذابي...) في صورة ترسم مسار تحدي الذات لالتهابها لبلوغ معراج الخلاص في كومة من التماوج الإيقاعي يمليه الموقف الشعوري الذي يتباين من جملة إلى أخرى.

-**القافية المتقاطعة:** وتعني اشتمال القصيدة الواحدة على أكثر من قافية موّزعة على التوالي والتتابع، حيث تتماثل القوافي على مستوى الصوت والصيغة، وظّفها الشاعر في عدّة قصائد وبأشكال مختلفة(أ ب أ ب) أو(أ ب ب أ)، ومن أمثلة استخدام الشّاعر لقافيتين في القصيدة الواحدة قوله في قصيدة (الطائر العاشق):

فِي السَّمَاوَاتِ.. فِي السُّهَادْ

رَاحَ يُفْرِغُ شَهْوَتَهُ الكَوْكَبِيّهْ

عَابِراً تُخُومَ الرَّمَادْ

قَارِعاً جَرَسَ الأبْجَدِيّهْ

كانَتِ الشَّمْسُ تَجْنَحُ نَحْوَ السَّوَادْ

وهوَ يَتْلُو تَسَابِيحُهُ النَبَوِيّهْ

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 42-43.

حَاضِناً زَهْرَةَ المِدَادْ

شَاهِراً نَارَهُ القُرْمُزِيّهْ (1)

فالقوافي المتماثلة تبنى في هذين المقطعين على أساس التقاطع الصوتي والمقطعي بين القافية الأولى المؤسسة على حرف الروي(الدال)، والقافية الثانية المؤسسة على حرف الروي (الياء الموصول بالهاء الساكنة)، وبهذا النحو تحطمت قاعدة القافية، القائمة على الثبات والتداول، ليؤسّس بدلها قاعدة لقافية " متحوّلة قد تظهر متناوبة، أو من مقطع إلى آخر، أو مشوّشة تماماً لا يلتزم بأي ترتيب، ويلجأ غالبا إلى القافية الداخلية لتدعيم الانسجام الإيقاعي الدّلالي للنّص"،(2) تبعاً للتّذوق الموسيقي الذي يمليه الشعور على اعتبار أنّ القيّم الموسيقية الشّعورية، إنّما تنبع من داخل النص.

ويقول في مقطع آخر: **وحِينَمَا أسْقُطُ علَى يَدَيْكْ**

يَنْقَشِعُ الغبارْ

تَنْكَشِفُ الأسْرَارْ

واسْتَشِفُ اللهَ فِي عَيْنَيْكْ (3)

تأسست القافية في هذا المقطع الشعري على حرف الروي (الكاف) في السطر الشعري الأول والسطر الشعري الرابع، وهكذا تقاطعت القافية في بقية المقاطع المُشكلة للقصيدة بتغيير حرف الروي من مقطع إلى مقطع في تناسق صوتي كان الروي محور النغم فيه.

- **القافية الواقعة آخر المقطع:** ويمثلها حضور حرف الروي الذي يتكرر في نهاية كلّ مقطع شعري، حيث دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع وتشابه النهايات، وهو ما بينّه الشاعر في قصيدة (الطوفان) من ديوان نمش وهديل:

إنَّهُ الطُّوفَانُ

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:68.

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص:218.

(3) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:50.

مَنْ أوْحَى إلَى الأرضِ

بِأنْ تَنْشَقَّ عَنْ آيَاتِهَا الأخْرَى

وتَغَدُو مَدَدًا مِنَ حُلُمٍ.. أوْ أبْجَدِيَّهْ

المَدَى كلُّ المَدَى يصدُعُ بِالأمْرِ

غُيومٌ تحجِبُ الآفَاقَ

موجٌ خَلْفَهُ مَوْجْ

وصَيْحَاتٌ نَبيّهْ

إلى مقطع آخر: **إنّهُ الطوفانُ**

هَاتِي يَدَكِ اليُمْنَى

ارْكَبِي الفُلْكَ مَعِي واسْتَبْشِرِي !

مِنِّي .. ومِنْ عَيْنَيْكِ إذْ تَعْتَنِقَانِ العِشْقَ

هذِهِ الزَهرَةُ الفَيروزَجِيّهْ

هَا نَحْنُ نَصَاعِدُ كوْنًا قَزَحِيا

وأغانِ ثَرَّةِ الإيقَاعِ

والصّبوةُ

عذْراءً ... شَفِيفَاتٍ... نَدِيّهْ [1]

جاءت القافية في نهاية كلّ مقطع ممثلة في حرف الروي (الهاء) في الكلمات (النبيهْ، الفيروزجيهْ، نديهْ)، فقد دعمّت هذه القافية نغم السطر الشعري الذي أعاد تشكيل القصيدة تشكيلا صوتيا متميزا مُحدِثا جرسا موسيقيا يحقق للنص الشعري دلالته وإيقاعه، وعبر كلمات القافية (النبيهْ، الفيروزجيهْ، نديهْ) استطاع الشاعر أن يرسم دورة مقطعه الشعري الأول منتهيا عند حرف الروي (الهاء) الذي انطلق منه، ليصبح المقطع أشبه بالبيت أو السطر الشعري،

(1) عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:76-77.

مُشكلا بذلك حركة موسيقية دائرية تساهم في انسجام النص وترابط أجزائه، ومبعثا للتأثير الدلالي في نفسية المتلقي.

وبما أن أغلب شعر عثمان لوصيف ينتمي إلى شعر التفعيلة الذي تعددت فيه القافية ووردت مختلفة، فإنّ التشاكل الوزني يتغير بحسب البحور الواردة فيه، ممّا جعل القافية تتخذ مواضع متباينة، فأحيانا ترد كلمة وفي القليل النادر ترد بعض كلمة، وفي مواضع أخرى جاءت أكثر من كلمة.

ـ القافية (كلمة) في قول الشاعر:

هكَذا تَتَنَاسَخُ أيَامُنَا

تَنْطَفِي صُوَرٌ... وتُضِيءُ صُوَرُ

وخِيامٌ تَخُوضُ فِي التِّيهِ نَحْوَ البَعِيد البَعِيدْ

ومَضيْتُ..مَضيْتُ..هُنا جُرفٌ هجرَتْهُ الطيورُ

هُنا شجرٌ ميِّتٌ وَجراحَاتُ وَردٍ تَحجَرَّ ثُمَّ انْدثرْ (1)

ـ القافية انْدثرْ /0//0 فاعلن

تَفيأتُ ظِلَّ سُرادِقهَا

كَانتِ الرّيحُ تُغْري جَدائلَهَا بالرّحيلِ

وكانَ الحنينُ يُدَغدغُ أجفَانَهَا النَّاعِساتْ

وكانَ الجُنونُ ...

وَكَانَ النَّزَقْ (2)

ـ القافية النزقْ /0//0 فاعلن

صَيْحَةُ الأمرِ دَوَّتْ

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص: 9.

(2) المصدر نفسه، ص: 64.

وكنْ ! فَاسْتَجَابَ السُّكُونُ العَمِيقْ

وحَنَّتْ نَوَاقِيسُهُ فاخْتَلَجْ

وَلَهـــاً ..

واشْرَأَبَّ الظَلامُ امْتَزَجْ [1]

ـ القافية امتزجْ /0//0 فاعلن

ـ أمّا القافية (بعض كلمة) فترد في قوله:

قِيلَ قدِّيسَةٌ تَتَعَرَى

فيَحْتَشِدُ الشُّعَرَاءُ...وَيَحْتشِدُ المُؤمِنُونْ

ـ القافية المُؤمِنُونْ/0/0//00 متْفاعلان

قِيلَ أُسطُورَةٌ تَسْتَفِيقْ

فَيَرْتَعِشُ التِّينُ .. والزَيْزَفُونْ

وَسْوَسَاتُ الأسَاوِرِ وَغْواغَةً

شَبَقُ النَّارِدِين وتَهْويمَةُ الياسَمِينْ

زَوغَةُ النَّسَمَاتِ مُغَمَسَةٌ بِالنَّدَى

آهِ..غَردَاية المُشْتَهَى وَالغَرَامُ الدَّفِينْ

بالمَحَبةِ أسْألُ عَيْنَيْكِ أنْ تَرحَمَانِي

وأسألُهُ ـ أرْحَمَ الرَّاحِمِينْ [2]

ـ القافية الرَاحِمِينْ /0/0//0 متْفاعلن

– والقافية (الأكثر من كلمة) نلمسها في الآبيات التالية:

هَندساتٌ خُرَافيّةٌ

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 5.

(2) عثمان لوصيف: غرداية، ص:31.

حُفَرٌ نَكَشَتْهَا الرِّيَاحُ

بَرَاثِنُ مُنْشَبَةٌ في الثَّرَى...

وَخَرَائِطٌ شَرَّشَ فِيهَا المَطرْ[1]

- القافية هَلمَطَرْ /0//0

لكَأنَّ الغَرِينَ يُدَاعبُهُ الْمَاءُ

وَالرَملُ يَهْفُو غَوَى..

وكأنَّ القَواقعَ تَنْبضُ زَغزاغَةُ اللونِ

والسَّرخَسُ المُخَمَلِيّ يُشِعُّ بَهَاءً نَضِرْ[2]

- القافية إنِنْضَرْ/0//0

وهي قافية مقيّدة في معظم مقاطع قصيدة (غرداية) لأنّ الروي جاء ساكنا، وهذا السكون ليس دلالة عن التوقف بل هو بداية لحركة جديدة، وهذا ما نستشفه من خلال وجود الأفعال التي تدّل على استمرارية الحركة.

يمكن القول أن الشاعر عثمان لوصيف استطاع المزاوجة بين الكتابة العمودية والحديثة، والتي عاد فيها إلى تراثه الشعري مشدودا لموروثه الأدبي القديم بما وظّفه من الإيقاعات الخليلية ضمن تناص الشاعر مع ما تحتفظ به ذاكرته الإيقاعية من موسيقى وإيقاعات تراكمت فيها وبالتحديد موسيقى وإيقاعات النصوص التراثية، وبما أهلّه إلى الكتابة وفق آليات الإيقاع الحداثي، وبذلك أصبحت القافية عند الشاعر حالة شعورية تخضع لفلسفة التذوق، دون التزام بقافية معينة، وإنمّا نجدها تتلون بتلوّن العاطفة والشعور ومدى تأثيرها في النفس وما تتعداه إلى المتلقي الذي يعيش هو الأخر أجواءً من التداعي والتأمل.

(1) المصدر السابق، ص:8.

(2) المصدر نفسه، ص: 30.

2- الإيقاع الداخلي: الإيقاع الداخلي نمط موسيقي آخر يتغير تبعاً لتغير حالات الشاعر ومواقفه وانفعالاته، اعتد به الشاعر المعاصر لخرق نظام القصيدة وتفكيكها واستثمار البنى المُشكلة لباطن النص، واكتشاف المعاني والدلالات التي يتيحها بفعل ما تمنحه الحرية المتوفرة للشاعر في هذه البنية الداخلية للإيقاع قياساً بالتقييد المفروض عليه في البنية الخارجية.

ويرتكز هذا الإيقاع أساسا على الصوت الذي يبنى على " حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثرا في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفا وألفاظا وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية يعتمد فيها الشاعر على التكرار والتقسيم، ممّا يجعل الإيقاع منبثقا عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزنية متكاملة ومتناسقة "[1].

وتتجلى مظاهر الإيقاع الداخلي للشاعر لوصيف عبر استخداماته للألفاظ وما تشكله من نغمات تخلق جوا دلاليا وإيقاعيا مع مضمون القصيدة، وكذا التكرار بوصفه أحد الخصائص الأسلوبية للنص، ومرتكزا لانسجام الإيقاع الداخلي.

أـ موسيقى الألفاظ:

تعتبر الألفاظ دعامة أساسية، وجوهرية في تكوين العمل الشعري، هذه الألفاظ التي ينتقيها الشاعر لتؤدي وظيفة نغميّة تحت تأثير وقع جرس موسيقي تكون فيها حروف الكلمة منسجمة مع بعضها البعض. يقول الشاعر في قصيدة (وهران):

كمْ أُحِبُكِ وِهرانْ

فَيْرُوزَةُ الليلِ ذَرْذَرَهَا النَّجْمُ فوقَ المَدِينَةِ

نَافُورَةُ المِسكِ رَقْرَقَهَا الفَجرُ بينَ الصُّنَوبَرِ

(1) هدى الصحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة – بنية التكرار عند البياتي نموذجا –، مجلة جامعة دمشق، المجلد30، ع2، 2014، ص:91.

سَقْسَقَةُ الشَّمسِ فِي شُرُفاتِ البُيُوتِ

وعَرْبَدَةُ النَّايّ عبرَ السُّهولِ السَّخِيهْ

ودَنْدَنَةُ اللهِ مَغْسُولَةً بِالجَوَى

أنتِ هَسْهَسَةُ النَّهدِ تحتَ ارْتِفَافِ القَميصِ المُخَدَّرِ

تَغْتَغَةُ الخِصْرُ كَسَّرَهُ الغَنَجْ

تَنْغِيمَةُ الخُطُواتِ الرَّشِيقَةِ فوقَ الرَّصِيفِ

وهَفْهَفَةُ الخِصْلَاتِ الشّذِيهْ

أنتِ زَمْجَرَةُ البَحرِ فِي صَدَفِ البحرِ

تَرْنِيمَةُ الليلِ فِي عِنَبِ الليلِ

أنتِ الهَوَى والمُدَامْ

وأنتِ الغَوَى والغَرَامْ (1)

من خلال تكرار إيقاع الكلمات (ذرذرة، سقسقة، دندنة، هسهسة، تغتغة، هفهفة) نلمس ذلك الجرس الموسيقي الذي ينبعث من تكرار المقطع مرتين في الكلمة، وانسجام الحروف فيما بينها وكذلك الأمر بالنسبة للكلمات (تنغيمة، ترنيمة)، ووقوعها على وزن واحد، حيث لا تخلو مكوّنات هذه الألفاظ من دلالة تعزيز المعنى فضلاً عن القيمة الموسيقية الجمالية العالية الصادرة عن الحركة الموسيقية الباطنة التي تخلقها البنية الصوتية للألفاظ عبر تجانساتها المتآلفة "فعلاقة الجرس بحقيقة الجمال لا تتركز في حسن الصوت فحسب وإنّما فيما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإنسان لأنّ أثر الكلمة الملفوظة لا يتحدد في إثارة حاسة السمع فحسب وإنّما في إثارة الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان"(2).

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 54-55.

(2) ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1980، ص: 310.

كما ينشأ ذلك الجرس الموسيقي من خلال تنسيق الألفاظ، وتركيبها وفق قالب متناسق الفواصل كما هو الشّأن في قوله في قصيدة (وهران):

أنتِ المَحَجَّةُ..أنتِ المَحَبَّةُ

ياقدسيّة..يالدنيّة،

أنتِ البَريئَةُ..أنتِ النَّقِيَّةُ..أنتِ البَهِيَّهْ

وأناَ عبدُكِ المتصوّف فِيكِ [1]

ب-**التـــكــرار:**

تعدّ ظاهرة التكرار قديمة في الشعر العربي، بحيث كانت شائعة في أغراض الرّثاء والغزل، والمدح والزهد، وهو ما دفع بالنقد العربي المعاصر إيلائه الأهمية البالغة حتى غدا من أبرز الأساليب فعالية في الكشف عن الغايات الجمالية داخل البنية الإيقاعية، فقد لجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليسدّ فراغاً موسيقياً بعد التحرر من قيود نظام الأوزان والقافية، مانحا " للقصيدة جواً موسيقياً ينجم عن طابع الترديد والتوزيع، ممّا يمكن لمسه في الموسيقى ذات الأصوات المتعددة والنغمات الأساسية والفرعية، ويقتضي ذلك إرهافا موسيقيا لتلافي الرتابة وبخاصة حين تطغى الموسيقى الخارجية على طاقة الموسيقى الداخلية للقصيدة "[2].

فالتكرار ظاهرة لغوية أسلوبية وخاصية من خصائص الخطاب، تُؤسَس على الحضور الملحّ لمادة لغوية بعينها داخل نسيج الخطاب والتي ترسخ في الذهن وتحفز الذاكرة على الإدراك بغرض توجيه المتلقي إلى فكرة معينة وإلى الرؤية التي يصدر عنها النص الشعري، والتي تكون بمثابة الشحنة النفسية والدلالية التي تنوب عن الوزن وتضفي حركية تحقق

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص:53.

(2) يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص:193.

التماسك والتلاحم النظمي، إذ " إنّ التكرار في القصيدة هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى،... اتُخِذ كوسيلة للوصول إلى الدلالة في صورتها الكلية" [1].

والشاعر عثمان لوصيف من الشعراء الذين تجلّت لديهم، وبإسهاب ظاهرة التكرار سواء أكان تكرار صوت أو ضمير أو حرف أو لفظة أو جملة، وقد وظف لوصيف التكرار في العديد من القصائد وفي كلّ التشكيلات الإيقاعية دون استثناء.

ـ **تكرار الأصوات:** تشكّل الأصوات إطارا نغميا يعزز" البنية الإيقاعية، فهي تقوم في سياق الكلام بتحقيق التوازن الصوتي، لهذا يستثمر الشاعر الصفات الصوتية لبعض الحروف من خلال توزيعها المكثف في أبيات قصيدته وتكريرها لقصد إنشاء إيقاع متميز وتناغم في بنيتها وبين مستوياتها لأنّ الحرف يمثل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة "[2].

ظهرت التراكمات الصوتية الجهرية في شعر لوصيف بشكل بارز، إذ عمد إلى توظيفها وتكثيفها في نصوصه بشكل وظيفي أسهمت في إثراء الدلالة ونسج موسيقاه الداخلية. يقول:

وعَلَى سَعَفَاتِ النَّخِيلِ نُثارْ

من بقايَا النّهارْ

والغُروبُ.. الغُروبُ تُمجّدُه النّارُ

والجِلّنارْ

تَصْحُو الصراصيرُ مَزْهُوَّةً

واليراعاتُ تُومِضُ مثل الشّرارْ

(1) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، 1988، ص: 110.

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص:5.

عالَمٌ هوَ يَنْتَصِرُ الآنَ

عِطْرُ الرَّيَاحِينِ يَهمِسُ

والنجمُ يُسبِّحُ في المَاءِ

مُنتقلاً من مَدَارْ

لمَدارْ (1)

يتكئ الشاعر على تكرار صوت (الراء) مستمدا منه لغته وإيقاعه، معتمدا عليه كحرف روي، حيث ينتشر في جميع أركان المقطع، وهو من الأصوات الغناء " وهي الأصوات الأنفية، لأنّها تحدث عن انسداد كامل في مكان الفم أو تجويفه" (2)، يدلّ على الالتحام والتجاور، وفي تكراره إضافة لشحنة إيقاعية بفعل التصاق وتماسك حركة الراء كمقطع طويل مفتوح مع معاني الأصوات لينبعث الصدى محركا البناء النصّي باتجاه مد إيقاعي متدفق، محدثا نغمة صوتية لها دورها في إنتاج شعرية المقطع بفضل تكرارها الذي يرسم دورة الكون من الموت إلى الانبعاث، وإدراك جوهر تعلق الذات بوجودها في هالة من التوالد والاستمرارية والبقاء.

وينتشر الصوت المهموس (التاء) في جلّ المقطع الشعري مضيفا إلى وزنه اتساعا في الدلالة، وفيضا من الوجدان، وكثافة في النبرات الداخلية. يقول:

ورأيتُ .. أنَا الصُوفيّ الشّاعر

مَا لمْ يخطُرْ بِبالِ الآلهَةِ القَدِيمةِ!

كيفَ تَتَدَفَّقُ المَجَراتْ

كيفَ تُولَدُ الأنْجُمُ التِي لا تُحْصَى

ثمَّ تَموتُ لِتُولدَ منَ جديدْ

(1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص: 15.

(2) عبد القادر بن الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص:113.

رأيتُ النارَ ماءً

رأيتُ كيفُ تَتَقاطَعُ الأرضُ بالسَّماءْ

والسَّماءْ بالأرضِ

رتْقٌ .. ففتْقٌ

فتْقٌ.. فرتْقٌ

رأيتُ كيفَ تَتَجاورُ العناصرْ

ثمَّ تَتَنافَرْ (1)

يشكل حضور صوت (التاء) وتواتره تآلفا بين المعنى والصوت داخل النص، حيث لا يبقى هذا الجانب الصوتي بمنأى عن الدلالة وإنّما يحتك معها، فحرف (التاء) من الصوامت الانفجارية يوحي بالشدة والغلظة، والقوة والفعالية، وهي الصفات التي تمثلها النص، مانحا الإيقاع قوة فيما استوحاه من من موسيقى وإيقاعات النص القرآني دلالة على عظمة الخالق في الكون، فتكرار هذا الصوت مؤشر لوظيفة دلالية ينتجها " لأن التكرار الصوتي أسلوب يصور الانفعالات النفسية، ويسلط الأضواء عليها وذلك لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المتكلم لا يكرر إلّا ما يثير اهتمامه، ولا يكرر إلاّ ما يهدف نقله إلى نفوس مخاطبيه"(2).

ـ **تكرار الضمير**، يتنوع الضمير في المتن الشعري للشاعر لوصيف، مركزا على ضمائر المتكلم والمخاطب. يقول في ديوان (قالت الوردة) :

كائِنٌ أزَلِيٌّ أنَا

أتناسَخُ فِي كلِّ شيء

وأرحلُ ..أرحَلُ حيّاً وميتْ

أتَنَاسَلُ في كلِّ عَصْرٍ

(1) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 63-64.

(2) عز الدين علي السيد: التكرار النمطي بين المثير والتأثر، دار الطباعة، القاهرة، ط1، 1978، ص:137.

وأسْكُنُ فِي كلّ بيتْ

أتَوحّدُ بالنَّارِ

والجلّنارِ

أغلغلُ فِي هزْهَزاتِ الصَّدى

وتمشِي معِي الرّيحُ أنَّى مشَيتْ (1)

يقحم الشاعر الضمير(أنا) ويحمله دلالات لامتناهية، مُدعماً به تماسك المقطع وانسجامه، فذات الشاعر مجسدة في الشعور واللاشعور، فهو يلجّ ليمزق ويفتق، لكن ليس للهدم والإفناء، ولكن من أجل زرع الحياة، فمرة يرحل إلى عالمه خاص ويفنى في ملكوته الصوفي، ومرة يعود بعد صحو لمواجهة الواقع وبعث الحياة من جديد أملا في التجدد وبناء عالم جدير بالنقاء والطهارة والصفاء. فتكرار الضمير(أنا) المنتهي بصوت مد طويل مفتوح يُحدث في النص تميزا دلاليا ونغميا متفردا، بفضل ما يشكله من توازيات في المقطع يقوم بإضفاء نسق إيقاعي داخلي، حيث تتجدد الأنا وتُقدَم للقارئ في هيئة متلاحمة في نسيج النص وتماسك علاقة الأجزاء ببعضها.

ويستمر في توظيف الضمير كما في قوله في قصيدة (النحلة والغبار):

يَا أَنتِ.. يَا أَنَا؟

هَا أَنْتِ تَخْلَعِينَ الأَنْقَاضَ وَتَنْهَضِينْ،

هَا أَنتِ تَصْعَدِينَ مِنْ جَنَائِزِ النَّسْرِينْ وَمَوَاوِيلِ الشَّفَقْ،

وَهَا أَنتِ تَهُبِّينَ بَينَ المَشَاعِلِ، وَالرَّايَاتْ...

مَنْ يَرَى جِذْرِكِ كَيفَ يَضْرِبُ فِي أَعْمَاقِ الأَرضِ؟

وَأَنتِ غَارِقَةً فِي المَرَايَا (2)

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:28-29.

(2) عثمان لوصيف: براءة، ص: 32.

نجد في النص تكرار الشاعر للضمير المخاطب(أنت) الذي يتوزع في جسم المقطع الشعري معززا هندسته، مُشكلا نسيجا صوتيا له تأثير في مجرى الإيقاع داخل النص الشعري(أنت تخلعين، أنت تصعدين، أنت تهبين) موجها دلالتها إلى ما يخاطب به الأمة العربية مستنهضا همتها، ليؤكد أنّ هذه الأمة سيأتي يوم تثور فيه، وتنهض من سباتها، وتبعث الأمل في نفوس أبنائها، وشعبها، وبعزمهم تستعيد مجدها، وترفع رايتها معلنة الانتصار وبعث الحياة من جديد، وعدم الاستسلام، ففي تكرار ضمير(أنت) دلالة مباشرة على التحدي والصمود لإثبات الذّات.

ويقول أيضا موّظفا الضمير(أنت):

شَعْشِعِي الكأْسَ واسْتَبْشِرِي

أنتِ مِنْ جَوهَرِ الحَقِّ

مِنْ جَوهَرِي

أنتِ سَوْسَنَةُ اللهِ

أنتِ نَهْرُ النُبُوءَاتِ

صَفْصَافَةُ الضَّوءِ

أنتِ وِرْدِي وتَعْويذَتِي

حَرَمِي .. مَشْعَرِي

أنتِ نارِي وصُوفِيَّتِي

شَفَتِي وشَفَافِيّتِي (1)

ـ تكرار الألفاظ: أضحى التكرار اللفظي مُكوّنا أساسيا في بنية القصيدة المعاصرة، يسهم في تقوية المعاني وإبراز العواطف المناسبة للشاعر، ويفيد التأكيد على المعنى المراد تثبيته في ذهن المتلقي، من خلال هندسة البنى الجمالية كالتناظر والتناغم والإيقاع والتضاد

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:82-86.

والانسجام، إذ يكشف عن جمالية معمارية متراصة، وعن قدرة شعرية فائقة وبناء إيقاعي متفرد، حيث " يخضع هذا التكرار إلى هندسة تتبع أساسا من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها"[1]. وقد ورد التكرار اللفظي لدى الشاعر فيما يدخل في علاقات إسناد ومجاورة مع باقي كلمات النص نقف عليه في قصيدة (الصخرة). يقول:

صَخْرَةٌ تَتَدَحْرَجُ
بَيْنِي وبَينَ الطَّبيعَهْ
أيَّتُها الجَمْرَةُ المُسْتَبِدَّةُ
يَا شَبَقَ اللهِ فِي الكَائِناتِ
ويَا زَهْرَةَ النَّارِ
كُونِي سَلامًا علَى العَاشِقِينْ
صَخْرَةٌ للفَجِيعَهْ
يَا زَمَانَ اليُبُوسَةِ.. واليَابِسِينْ
صَخْرَةٌ..
أهٍ.. مَنْ قَالَ إنَّ احتِجاجَ الطُّفولَةِ لَغْوٌ
و مَنْ قَالَ إنَّ دُموعَ الصّبابةِ لهوٌ
ومَنْ قَالَ إنَّ عَرُوسَ السّماءِ المَنِيعَهْ
لا تُبَارِكُ شبّابَةَ الياسمينْ؟! [2]

ركز الشاعر على تكرار الكلمة المفتاحية (الصخرة) في مطلع كلّ مقطع، لتتحول إلى صوت مهيمن على البنية الصوتية والإيقاعية والدلالية، إذ يستهدف " التكرار الاستهلالي في

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 214.
(2) عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 37-38.

المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدّة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي"[1]. كما أدى هذا التكرار إيقاعيا وظيفة افتتاح الجمل الشعرية ممّا جعلها توّشح بنغم خاص مع بداية كلّ سطر، وهو ما سمح للفظة بتعزيز النص من الداخل بنغمات تصويرية غطّت مساحة المقطع كليّا دلاليا وشحنه بمعاني إيحائية في تجاوب مع حركة دحرجة الصخرة وفجيعة سيزيف فيها والتي لا تلبث أن تنزل وتتطهّر بدموع الصّبابة لتتحول إلى انهمارات من الخصب والنماء.

كما نتلمس تكرار الكلمة كذلك في قول الشاعر:

هِي ذِي الأرضُ بِي تَحتفِلْ
قادِمٌ مِنْ لُهَاثِ المَسَافَاتِ
مِنْ فَلَواتِ الأزَلْ
أيتُها الأرضُ
يَا صُوَراً تَتَألَقُ أوْ تَضْمَحِلْ
أيتُها الأرضُ مِنكِ أنَا
ومِنكِ الحَنِينْ
حِينَمَا يَلْتَقِي عاشِقَانِ هُنَا
تحبلُ الأرضُ بِالمُعْجِزاتِ الكِبارْ
وآياتِها تَكْتَمِلْ ! [2]

ويشكل هذا التكرار لكلمة (الأرض) الواقع وسط المقطع الشعري معادلا دلاليا وإيقاعيا، ينمّ عن تواتر صوتي يميل إلى الجهر بحنين الشاعر إلى الأرض، مبرزا عشقه المتأجج لها

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 195.
(2) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 33-34.

وهو دليل ارتباطه بالموطن والوطن، فالشاعر متمسك بوطنه وكلّ أشعاره تحمل الحب إليه، وهي الدلالة المتنامية التي وفرّت لهذا التراكم الصوتي خلق نوع من الموسيقى المتآلفة ليس فقط بقالبها خارجي بل صنعها النص عبر مؤشراته الداخلية، ممّا يُوّلِد إيقاعا يغني عن إيقاع التفعيلة، ويجعلها مفتاحا في قراءة القصيدة.

ـ **تكرار الجمل والتراكيب:** وهو أن يعمد الشاعر إلى تكرار عبارة أو تركيب أو جملة شعرية عدة مرّات في القصيدة، تعمل على ترابط أجزاء النص وتماسكه، وتجدد الإيقاع في المقطع وتجانسه، حيث يمكن أن يكتسب هذا التكرار صفة جديدة في كلّ ظهور له، وهو ما نجده في قول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة (وهران) في المقطع السادس:

تَذَكَّرتُ حُبِي القَدِيمْ
سَمَاوَاتِي السُّنْدُسِية، شَبَّابَةَ الوَحْي
بَدْرِي وَسَاحِرَةَ الليلِ.. لكنَّ سِحْرَكِ أَقْوَى.
تَذَكَرتُ أُمِي المَرِيضَةَ، لَكنَّ سِحرَكِ أَقوَى.
تَذَكَّرتُ رَابِيةَ الرَّمل، جُمَّارَ وَاحَتِنا
السَّعفَ، والمَاءَ .. لكنَّ سِحْرَكِ أَقْوَى.
تَذَكّرتُ كُرَاسَتِي، رِيشَتِي، غَبَشَ اللهِ،
سَهوِي، وَتَمْتَمَتِي النَّبَوِية.. لكنَّ سِحْرَكِ أَقْوَى.
رَابِعَةَ العَدَوِية والسَهرَوَرِدِي.. لكنَّ سِحْرَكِ أَقْوَى
تَذَكرتُ كُلّ النِسَاءِ، وَكُلَّ المَدَائِنْ
كُلَّ المَفاتِنِ .. لكنَّ سِحْرَكِ أَقْوَى.
وَهَل يَمْلكُ المُتَصَوِّفُ فِي حَضْرَةِ الحَقِ
غَيرَ الفَنَاءِ .. وَغَيْرَ الذُهُولْ؟ ![1]

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص: 55-56.

يكرر الشاعر جملة (لكنّ سحرك أقوى) ست مرات، توليدا لدلالات معنوية واستفزازا يبعث على استبطان مخزونه الفكري الذي يوحي باسترجاع ذكرياته التي تركت فيه أثراً عميقاً عبر محطات حياته، لكن سرعان ما يستدرك ذلك التذكر، ويعود إلى حقيقة واقعه أنّ سحر وهران أقوى من أي شيء وفوق المفاتن التي تغريه، وبهذا التكرار للجملة (لكنّ سحرك أقوى) حقق الشاعر تجانسا واضحا في إيقاع المقطع الشعري كلّه بفضل انتظام تكرارها وتساوي مسافاتها الزمنية، إذ هي في حقيقتها " إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[1]، حيث الجملة هي المحور والمرتكز الذي تتشكل حوله دوال النص الأخرى وانفتاحه على التعدد والتأويل، والفاعل في نسج البناء النصّي.

إنّ هذا التكرار الذي يلازم المقطع من بدايته حتى نهايته، تكرار غير اعتباطي، إنّما أورده الشاعر ليؤدي به وظيفة فنية، لأنّه استطاع أن يضفي " تنويعاً نغميا، وتأثيرا دراميا واضحاً، بواسطة الإيحاءات السيكولوجيّة النابعة من ترابط الصور التكرارية مع جذور المشاعر والعواطف، وليس من خلال النزعة البلاغية الخطابية المتجهة إلى الخارج" [2].

وتتراكم في قصيدة(غرداية) فيوضات تشعّ وهجا صوفيا تقوم على هندسة تكرارية متميزة تؤدي وظيفتها الدلالية إلى جانب وظيفتها الصوتية. يقول الشاعر في مقطعها السادس:

هَا تَشَرَّبْتُ عِشقَكِ حتَى الثمالةَ

إنِّي أسافرُ عبرَ سَماوَاتِ عيْنَيْنِ صَوفِيَتَيْنِ

(.....)

أحدُسُ الآنَ أنِّي أَرَى...

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص:242.

(2) رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي، ص:73.

مَوْجَةٌ تَتَلأْلأُ

تَجْرِفُنِي... فَأُغَمْغِمُ مُنْجَذِبًا لِهَوَاهَا

(.....)

أحدُسُ الآنَ أنِّي أَرَى...

غَبَشَاتٌ تَشِفُّ

معارجٌ تُبْسَطُ لِي

(.....)

أحدُسُ الآنَ أنِّي أَرَى...

سُنْدُسٌ يَتَنَدَّى

حَدَائِقٌ تَسْطَعُ فِي نَاظِرِيّ

(.....)

أحدُسُ الآنَ أنِّي أَرَى...

باقَةٌ مِنْ حَنانْ

يدٌ مِنْ نَوافِحَ تَمْتَدُّ نَحْوِي

أحدُسُ الآنَ أنِّي أَرَى...

غَفْوَةٌ مِنْ حَرِيرٍ تُدَثِّرُنِي

فَكَأنِّي أعودُ إلى الأرضِ مُغْتَنِمَا

(.....)

أحدُسُ الآنَ أنِّي أَرَى...[1]

اعتمد الشاعر اللازمة المحورية (أحدسُ الآن أني أرى..) التي تكررت ست مرات في المقطع السادس القائم على أجزاء، وعبّرت في كلّ مرة عن فكرة محددة، حيث إن هذا التكرار

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص: 34-35.

هو نقطة تمفصل المقطع والذي يعكس كثافة الشعور المتعالي لدى الشاعر، كما أنّه إضاءة للقارئ ينطلق منها في تقفي المعاني والدلالات والصور في نغم وتواتر إيقاعي انسيابي.

إنّ هذه اللازمة بمثابة المدار الذي ينتهي إليه الشاعر لينطلق منه من حديد، تتوحد فيه الدلالات لتلقي بظلالها على النص في حركة متواترة تنشط الدورة الإيقاعية في تسارع نصّي يستجلي حقيقة ما حدس به الشاعر في رؤيته عن (غرداية) التي له فيها مهجة وولع يتخطى المدى، ألبسها قداسة الأنوثة واجتاز بها المادي إلى الروحي فأصبحت موطن روحه، وهو ما ضاعف من المدّ الإيقاعي الداخلي لأنّ " تكرار هذا السطر أو الجملة بين الفترة والأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف التكرار حسب الحاجة إليها، وحسب قدرتها على الأداء والتأثير" [1].

ختاما يمكن القول أن الشاعر عثمان لوصيف استثمر في الشعر بشكله العمودي والحر موّظفا كلّ الآليات التي تسمح بخلق فضاء نصّي مُتوّج بتدفق إيقاعي واكب التجربة الشعرية الحداثية، ومحافظا على نسق الذائقة العربية القديمة لأنّه حافظ فيها على الوزن القائم على التفعيلة، كما أنّ لتجربة الشاعر وطبيعته وما ينساب من خلجاته ومرجعيته الثقافية التراثية، ورؤاه الحداثية ساهم في بناء واختيار موسيقى شعره وتدفق عباراته مثلما ساهمت في انتقاء صوره الشعرية، مستوعبا صور وإيقاعات تسللت إليه عبر علاقات تناصية مع نصوص أخرى ممّا يعدّ معلماً بارزاً من معالم شعرية النص.

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 151.

الخـــاتـــمـــة

قامت هذه الدراسة بمحاولة رصد ظاهرة التناص في شعر عثمان لوصيف وفق مقاربة سيميائية، اهتمت بالظاهرة وتشكيلاتها الإشارية والرمزية والعلامية كما وقفت عند أهم الجوانب الفنية والإبداعية التي تجلّت في تلك العلاقات التناصية التي أقامها الشاعر مع التراث بمختلف أبعاده وروافده ضمن رؤاه الشعرية، ومواقفه الفكرية، وسياقاته الوجدانية، لخلق نص حداثي يتماشى وتجربته الشعرية المعاصرة.

حاولت الدراسة في فصلها النظري الاقتراب من مفهوم التناص باستعراض جانب من النظريات والدراسات التي أقيمت حوله منذ بروزه في النقد الغربي، وتتبع جذوره في التراث النقدي العربي، حيث إشارات باختين هي الاضاءة الأولى التي مهدت لنشأته، ومن ثمة صياغته كمصطلح نقدي وأداة إجرائية قائمة على التعالق بين النصوص، باعتبار النص وحدة لغوية تقوم على استيعاب وتمثل كثير من النصوص السابقة.

كما تتبعت الدراسة النظرية الجذور الأولى لمفهوم التناص في التراث النقدي العربي، واجماع النقاد وتعارفهم على ظهور مفهوم التناص سابقا للنقد المعاصر تحت مسميات متعددة كالاقتباس والتضمين والمعارضة والسرقة.

وفي الفصل الثاني نهض البحث على قراءة أشعار عثمان لوصيف قراءة تناصية مع التراث، تكشف عن مدى تطويع الشاعر هذا المخزون المعرفي لحمل الدلالة المعاصرة التي يسعى الشاعر إلى رسم معالمها بكل أبعادها الدقيقة. وقد أفضت الدراسة بعد قراءة لنصوص الشاعرة تجلّى فيها التناص إلى ما يلي:

ففي المبحث الخاص بسيمياء العنوان استمد لوصيف عناوينه من مكوّنات تناصية دينية وصوفية وأدبية، مثّلت نصوصا ضاغطة لمضامين المتن، وانسجمت دلاليا مع رؤيته الفنية، ومواقفه الفكرية، غير منغلقة على نفسها، بل تضمنت الإشارات الشعرية التراثية عن طريق توليد المعاني السابقة في تعالق صريح مع توجهاتها الراهنة وعلاقتها بالواقع المعاصر؛ إذ تؤكد على مشاركة الشاعر وانسجامه مع قضايا أمته في سياقات تحمل أبعاد تجربته.

في مجال التناص الديني اتخذت استدعاءات الشاعر لوصيف الدينية مسارا متفردا لديه بما يوائم رؤيته الشخصية، ومواقفه والوطنية، فكان المعين الديني رافدا مهمّا أغنى الشاعر بطاقات تعبيرية أسهمت في إثراء دلالاته، حيث لم تقف تلك الاستدعاءات عند دلالات النصوص الدينية فحسب، بل أبانت من خلال تفاعلات لوصيف مع النصوص الدينية عن معاني الحرية، والعدالة، والثورة، والعذاب، والألم، كما عمّقت تلك الاستحضارات من رؤيته الشعرية، وأسهمت في تشكيل البناء الفني لقصائده وإثرائه، لما يشكله الدين من حضور وتأثير في الشعور الجماعي، متخذا آليات الاقتباس والتضمين لاستلهام ايحاءاته.

كما استعان الشاعر لوصيف بحشد من الرموز استقاها من المعجم الصوفي، حيث استحوذت تناصاته الصوفية على مساحة واسعة من متنه الشعري، متماهيا مع دلالات أفذاذ الصوفية وعرابيها على نحو ابن عربي والحلاج وابن الفارض محاورا نصوصهم، ومستفيضا من معجمهم اللغوي الصوفي كالحلول والفناء في مطلق الحب الإلهي، مانحا رمز المرأة دوال غير محدودة الدلالة، متجاوزا بها حدود الوصف واللغة.

وفي سياق التناص الأدبي تعددت صور استحضارات الشاعر لنماذج الموروث الشعري ومفرداته، إما نصوصا شعرية قديمة أو معاصرة وشخصياته الأدبية، كاستحضار نصوص امرئ القيس وطرفة بن العبد وعنترة بن شداد والشابي،وإيليا أبي ماضي أو قصصا كاستحضار قصة مجنون ليلى،وكلّ تلك الاستدعاءات وردت بأشكال تناصية مختلفة تتراوح بين التضمين والمحاكاة والإيحاء، وقد وظفها في إطار المماثلة والمغايرة دلاليا، وجميع تلك الاستحضارات عبّرت عن مواقفه الوطنية والثورية، حيث تجلّت لديه مظاهر حب الوطن، وبث روح الثورة واستنهاض الهمم، وألام الغربة والانكسار، ومحاربة الظلم والطغيان، وهي الدلالات المسكوت عنها في النص الشعري مُحاولا بعثها بصورة جديدة تتسع لمكابدات الإنسان المعاصر، والتي استمد منها شعرية قصيدته ونموها واستمرارها وتأثيرها في المتلقي.

في مجال التناص الأسطوري الذي تحيل فيه الأسطورة إلى شساعة المخيلة البشرية، اتخذها الشاعر دوالا تترجم أحاسيسه ومواقفه الاجتماعية المشحونة بالصراعات، وقد تجلّى

توظيفها في سياق دعوته إلى المقاومة ومناهضة الظلم والطغيان، ومرارة الدهر، وتشعب فكر الإنسان بهواجس القضايا الكونية التي زعزعت الشاعر، فاستعان برموز العنقاء، والفينيق مبعثا إلى الخلاص والتجدد والانبعاث، واتخذ من فينوس رمزا للحب والجمال وعودة الخصب والنماء لوطنه، ومن بروميثيوس وسيزيف دلالات للمعاناة والتمرد والصراع، كما برز رمز السندباد كأداة لتغيير الواقع، وجميع تلك الدلالات جزء من إيمان الشاعر بحتمية بعث الأمة،بحيث لا تبدو مقحمة في النص، بل معززة ومعمقة للدلالة الرمزية الأولى، يتمثلها ويستوعبها موضوعيا وفنيا.

أمّا الفصل الثالث من البحث فقد وقف على رصد التناص التراثي وسيمياء الصورة الشعرية والإيقاع متتبعا مختلف الإشارات والعلامات والرموز في شعر لوصيف من خلال تظافر الأدوات الإبداعية لتعزيز بنى قصائده وتقوية دلالاتها الفنية لتشكيل نص أصيل.

اعتمد الشاعر في تشكيل صوره على استحضار صور مختزنة في الذاكرة التراثية واستعادة الأبعاد الكامنة بداخلها، وقد أدى هذا التنويع والانتقاء لأنماط الصور إلى تعميق الرؤية الشعرية وإثراء البناء الفني،حيث عمد إلى توظيف وسائل تصويرية في بناء صوره البسيطة والمركبة كالتشبيه والاستعارة والمدركات الحسية.

كما نوّع في البني الإيقاعية المشكلة لنصه الشعري متجاوزا الوزن والقافية إلى كل ما يحقق الانسجام مستعينا بالتدوير العروضي والتكرار والتناغم الصوتي.

وإلى هناأحسبني قد أنهيت هذا الجهد المتواضع، وأحسبني قد أكون أجبت على بعض الأسئلة التي طرحت سلفا وكانت دافعا وحافزا إلى هذا العمل، وقد تكون هذه الدراسة بداية لدراسات أخرى معاصرة تفيد الباحث وتقدم صورة أعمق عن الشعر الجزائري المعاصر.

ملحـــق

1- نبذة عن حياة الشاعر عثمان لوصيف :

ولد الشاعر "**عثمان لوصيف**" بطولقة ولاية بسكرة في 05 فيفري 1951م، من عائلة بدوية فقيرة، تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه، وحفظ القرآن الكريم في المساجد والكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة، حيث أتمّ تعليمه المتوسط، وحصل على شهادة الأهلية سنة 1970م، غير أنّ الظروف الاجتماعية القاسية التي كانت تعيشها أسرته اضطرته إلى الانقطاع عن الدراسة والبحث عن عمل، فاختار التعليم، ومن ثم التحق بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بمدينة باتنة، وبعد سنة واحدة من التكوين عُين معلما بالابتدائي سنة1971م، لكنه في ذات الوقت راح يواصل دراسته بطريقة عصامية، وحصل على شهادة البكالوريا بمشاركة حرة سنة 1974م.

انتقل إلى التعلم المتوسط بعد نجاحه في مسابقة التوظيف خاصة بهذا الطور، ثم أكمل دراسته بالجامعة عن طريق الانتداب سنة 1980م، وتحصل على شهادة الليسانس عام 1984م من قسم اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة، ليعود إلى العمل كأستاذ في التعليم الثانوي بطولقة إلى غاية 2001م أين غادر متقاعدا، التحق بجامعة المسيلة كأستاذ مؤقت بقسم اللغة العربية وآدابها سنة 2002 م حيث درّس سنتين، ثم أكمل دراساته العليا سنة(2004م) بكلية الآداب واللغات الأجنبية جامعة الجزائر في طور الماجيستر، تخصص أدب عالمي.

توفي الشاعر عثمان لوصيف(رحمه الله) يوم 27 يونيو 2018 بمدينة بسكرة بعد معاناة مع المرض.

لقد انطلقت مسيرة الشاعر الأدبية منذ طفولته الأولى حيث كان مشدودا إلى كتابة الشعر والرسم والموسيقى، بدأ كتابة الشّعر بشّكله العمودي وعمره 15سنة بالمعهد الإسلامي، ثم تراوحت كتاباته بين القصائد العموديّة والحرّة، ثم ركزّ على القصائد الحرّة، لأنّ مجالها أوسع وأرحب، وأخذت قصائده تنضج شيئا فشيئا، خصوصا في مرحلة التعليم المتوسط وما بعدها، صقل موهبته الشعرية بغزارة اطلاعه على مكنونات الأدب العربي قديمه وحديثه،

ومتابعاته الحثيثة للآداب الأجنبية، فجاءت أشعاره تعبّر عن مدى أصالته باستخدام اللغة، والصور الفنيّة، لأنّه كان توّاقا إلى الرؤى، صاحب إدراك عميق لجواهر الأشياء وتصور نافذ في أعماق الحياة وإيمانه بها، وبقيمتها الجماليّة وبمعانيها الرّوحيّة، فروحه متعطشة إلى شيء أقلّ ابتذالا وأقلّ واقعية، شيء أكثر بطولة، ونبلا في التعبير عن الحياة.

الأعمال الشعرية المطبوعة له:

1- الكتابة بالنار، سنة 1982(ط1)، 1986(ط2) شعر

2- شبق الياسمين، سنة 1986 شعر

3- أعراس الملح، سنة 1988 شعر

4- الإرهاصات، سنة 1997 شعر

5- اللؤلؤة، سنة 1997 شعر

6- نمش وهديل، سنة 1997 شعر

7- براءة، سنة 1997 شعر

8- غرداية، سنة 1997 شعر

9- أبجديات، سنة 1997 شعر

10-المتغابي، سنة 1999 شعر

11- قصائد ظمأى، سنة 1999 شعر

12- ولعينيك هذا الفيض، سنة 1999 شعر

13- زنجبيل، سنة 1999شعر

14- كتاب الإشارات، سنة 1999 شعر

15-قراءة في ديوان الطبيعة، سنة 1999شعر

16-قالت الوردة، سنة 2000 شعر

17- ريشة خضراء، سنة **1999 رسائل**

18-جرس لسماوات تحت الماء، سنة 2008 شعر

19- ياهذه الأنثى، سنة 2008 شعر

2- شخصية الشاعر "عثمان لوصيف":

ولد عثمان لوصيف في بيئة طبيعية بدوية تتمثل في قرية صغيرة هي (طولقة) التي أرضها رمل ونخيل، وبرغم نشأته وسط عائلة بدوية معوزة ومحيط فقير، فهو لا ينكر ما منحتنه هذه المدينة، فمنها تعلم الصبر على الألم والمعاناة، وكيف أثرّت في وجدانه فمنحته حفظ القرآن الكريم والعديد من القصائد، وأفاضت بموهبته الشعرية .

عاش محبًّا للحياة متفائلاً برغم الظروف الاجتماعية التي حرمته من مسرّات الطفولة، وزادت من غربته وسط بيئة لا تقدر الشعر، وأحدثت صراعا بين متطلبات الذات والضغوط الخارجية، لذلك كان شعره وليد المحنة والمعاناة وانكسارات الذات المتتالية وسط توترات الحياة الباعثة للألم عنده.

اجتمعت جملة من الروافد النفسية والثقافية والاجتماعية والطبيعية في تعميق صلته بالشعر العربي، فانطلق صوته موشوما بصدق تجربته، امتزجت فيه عناصر شعرية متباينة تتراوح بين الصوفي والقصصي والدرامي والرومانسي والديني يصور آلامه وأفراحه ويجسد مأساة الآخرين، يحاكي هموم الوطن، ويختزل في المرأة صور الكون، تحول فيها من القصيدة العمودية(الكتابة بالنار) إلى قصيدة النثر التي وسمت كلّ أعماله الشعرية.

فالشعر عنده سمو وتوهج، وبمقدار عمق التجربة الشعرية وأصالتها تكمن وظيفة الشعر لديه، هي وظيفة الشعر الروحية التي تغمر الإنسانية بالقيم السامية كالصدق، والعدل، والحرية، ويحرك الوجدان والفكر معا، ويكون صورة صادقة عن الإنسان والكون والحياة. شكل التراث أحد مكونات ذاته المبدعة لما تحتويه من بنية تعبيرية حافلة بالدلالات، يقف عليه ليبني حاضره الشعري، يستدعيه استجابة لدعوة نفسية وفكرية لها أبعادها المتعددة، وبما يتوافق والقراءات المتباينة للماضي وإسقاطاتها المعاصرة، فيصبح التراث رمزا مشعّا بالإيحاء داخل البناء الفني لتحقيق الرؤية المعاصرة.

وتتمظهر نزعته الصوفية في قدرته على التصديق بالمجردات واستيعابها والغوص في تجريد موجودات الكون وتطويعها إلى نفحات روحية، واستغراقه الدائم للتأمل فيما أودع الله من أسرار الكون وحقيقته، وأنّ لحظات وحيه الشعري وتوّهجه هي نفسها ما يعتري الصوفي من لحظات التجلي وغرقه في ملكوته سعيدا مع محبوبه، لهذا كانت الصوفية عند شاعرنا منهجا متكاملا يرتقي بالإنسان فكرا وروحا، يعمل على تطهير النفس من أكدارها والارتقاء بها إلى سلم الفضائل.

كما يطبع شخصية الشاعر عثمان لوصيف امتلاكه حسّا جماليا مرهفا يتمثل في ذلك الانتشاء والانشراح النفسي في تصويره للمرأة، فكانت مصدره المؤجج لقريحته الشعرية، المثير لمخيلاته التعبيرية، دفع بها في توظيفه كدال غير محدود الدلالة، وكعنصر مركب ينفتح نحو آفاق أرحب، فلا يخلو ديوان له إلّا وحطّت المرأة فيه بذكرها، فأجاد منه أروع القصائد.

وتجلي الحسّ الوطني لديه، فظهر في اعتزازه بالانتماء إلى الوطن الذي يسكنه، فكتب قصائد تعبر عن أوجاعه وأفراحه، وزفّ على أجنحة كلماته الصادقة بشائر الخير له، ولكلّ رقعة وطأت قدماه إياها، ومنحه عناوين قصائده كسطيف، ورقلة، الأغواط، وخصّه بديوان شعري كامل سمّاه غرداية.

قائمة المصادر والمراجع

المصـــادر والمــراجع

أولا – القرآن الكريم برواية ورش

ثانيا – مصـــادر البحث:

1. عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
2. عثمان لوصيف: إرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997.
3. عثمان لوصيف: أعراس المل7ح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
4. عثمان لوصيف: براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،1997.
5. عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008.
6. عثمان لوصيف: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1999.
7. عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
8. عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
9. عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1995.
10. عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2000.
11. عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1999.
12. عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1999.
13. عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1982.
14. عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.
15. عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1999.
16. عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
17. عثمان لوصيف:ولعينيك هذا الفيض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999
18. عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2008.

ثالثا- المصادر العربية:

19. أبو نواس(الديوان): برواية الصولي، تح: بهجت الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2012.

20. أبو هلال العسكري:الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984.

21. الأخطل: الأخطل شاعر بني أمية، السيد مصطفى غازي، دار المعارف، مصر، ط2.

22. امرؤ القيس(الديوان): ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004.

23. الجاحظ: الحيوان، تح : عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط3، 1992.

24. الجاحظ: الحيوان، تح: يحي الشافي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت،ط3،ج3، 1990

25. جرير(الديوان): دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1964.

26. حازم القرطاجني(الديوان): تح: عثمان الكعاك، دار الثقافة ، بيروت، دط، 1964.

27. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

28. الحريري: مقامات الحريري، تعليق: عزّت زينهم، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2016.

29. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994.

30. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988

31. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، ج1981،1.

32. ابن الرومي(الديوان):شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2، ط3، 2002.

33. الشنفرى(الديوان): جمعه وحققه وشرحه: إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

34. ابن طباطبا:عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، مصر، 1956.
35. طرفة بن العبد(الديوان): شرحه وقدمه مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
36. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط3، 1992.
37. ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2003.
38. العرجي(الديوان): تح: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.
39. عنترة بن شداد: ديوان عنترة ومعلقته: تح: خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1997.
40. ابن الفارض: سلطان العاشقين، تحقيق مأمون غريب، دار المصرية اللبنانية، لبنان، ط1، 1985.
41. فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، 1985.
42. الفرزدق (الديوان): دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، 1966.
43. قاسم محمد عباس: الحلاج الأعمال الكاملة، رياض الرايس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
44. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعرف للطباعة والنشر، تونس.
45. القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق أحمد عناية ومحمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2004.
46. قيس بن الملوّح (الديوان)، رواية أبي بكر الوالبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
47. كعب بن زهير(الديوان): دار صادر، بيروت، لبنان، 1988.

48. المتنبي(الديوان): دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983.

رابعا: المراجع العربية:

49. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1965 .

50. إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف(الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت.

51. أبو القاسم الشابي: (ديوان أغاني الحياة)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

52. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2001.

53. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.

54. أحمد الطريسي: الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1978.

55. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1993.

56. أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق(شعر البياتي نموذجا)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا،2007.

57. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1980.

58. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

59. أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان،ج2، ط1، 1979.

60. أسيمة درويش: مسار التحولات(قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

61. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992.
62. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
63. إيليا أبي ماضي (الديوان): دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2006.
64. إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،ج5، ط1، 1980.
65. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
66. بسام قطوس: سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002.
67. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
68. بوجمعة بوبعيو: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، منشورات مخبر الشعر العربي القديم والحديث، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2007.
69. جابر عصفور: استعادة الماضي (دراسات في شعر النهضة)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2002.
70. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
71. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003.
72. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2001.
73. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2008.
74. حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

75. خالد الكركي: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1989.

76. خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

77. راشد بن حمد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعرية(دراسة تطبيقية)، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

78. رجاء عيد:لغة الشعر،قراءة في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003.

79. سعد الدين كليب: وعي الحداثة(دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1997.

80. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

81. سعيد يقطين: انفتاح النص اللروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

82. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط5، 2005.

83. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993.

84. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي(دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيّات، القاهرة، ط1، 1996.

85. صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،(قراءة في شعر صلاح عبد الصبور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

86. صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1968.

87. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

88. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998.

89. عبد الحميد جيدة:الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي،مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.

90. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،(شعر الشباب نموذجاً)، دار هومة للنشر، الجزائر، ط1 ،1998.

91. عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

92. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

93. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

94. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2004.

95. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

96. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2007.

97. عبد القادر بن الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

98. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994.

99. عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992.

100. عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.

101. عبد المطلب محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1995.

102. عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1986.

103. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

104. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر.

105. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1978.

106. عز الدين علي السيد: التكرار النمطي بين المثير والتأثر، دار الطباعة، القاهرة، ط1، 1978.

107. عصام واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011، ص:78.

108. علوي الهاشمي: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د ت.

109. علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982.

110. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط2، 1981.

111. علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
112. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
113. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1997.
114. فاروق عبد الحكيم دربالة: الموضوع الشعري،(دراسات تحليلية في الرؤية والتشكيل)، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
115. قاسم الشواف: الموت والبعث والحياة الأبدية، دار الساقي، بيروت، ط1، 2001.
116. قاسم عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي الحديث، الدار العربية، مدينة نصر، مصر، 2000.
117. قاسم محمد عباس: الحلاج، الأعمال الكاملة، رياض الرايس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
118. كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط2، 1993.
119. ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2005.
120. ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1980.
121. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008.
122. محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفهوم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2001.
123. محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط1، 1985.

124. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1992.

125. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

126. محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

127. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

128. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى) عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

129. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، 1988.

130. محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

131. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1997.

132. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

133. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

134. محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

135. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

136. محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1960.
137. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
138. محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي (مقارنة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، مطبعة التفسير الفني، تونس، دط، 2000.
139. مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابي، دار المعارف للكتاب، القاهرة، ط2، 1995.
140. مدحت الجيار:الشاعر والتراث (دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث)، دار الوفاء للطبع، الإسكندرية، دت.
141. مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجربة والمغامرة،(قراءة في النص) منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1988.
142. مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000.
143. منير سلطان: التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجيا)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د ط)، 2004.
144. موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994.
145. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط3، 1967.
146. نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1981.
147. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001.

148. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

149. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل لخطاب الشعري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1997،1.

150. نور الدين الفلاح: في مفهوم النص، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، دط، 1990.

151. الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

152. وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

153. وفيق خنسة:دراسات في الشعر العربي الحديث، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ط1،1983.

154. يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.

155. يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

خامسا-: الكتب المترجمة:

156. ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1983.

157. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.

158. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

159. تزيفيتان تودوروف: نقد الرواية، تر سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

160. جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد ولي مبارك، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

161. جراهام ألان: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

162. جوليا كريستيفا:علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

163. جيرار جينيت: أطراس، الأدب على الأدب: في كتاب آفاق التناصية، تر: محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1988.

164. جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر:عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.

165. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر:عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

166. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1970.

167. رولان بارت: لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين حسبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

168. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

169. رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999.

170. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987 .

171. ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

172. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988.

173. ميخائيل ريفاتير: دلائلية الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ط1، 1997.

سادسا- الدوريات والمجلات:

174. علامات في النقد، ج46، مج12، 1999، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

175. مجلة البلاغة المقارنة (ألف)، ع4، 1984، القاهرة.

176. مجلة الثقافة، المجلس القومي للثقافة العربية،ع 82، 1981، المغرب.

177. مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع75، 1996.

178. مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، بيروت.

179. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38، 1986، بيروت.

180. مجلة الموقف الأدبي، المجلد26، ع305، 1996، دمشق.

181. مجلة الموقف الأدبي، ع 33، 1998، دمشق.

182. مجلة الموقف الأدبي، ع205، 1996. دمشق.

183. مجلة الموقف الأدبي، ع330، 1998. دمشق.

184. مجلة جامعة دمشق، المجلد30، ع2، 2014.

185. مجلة ضفاف، وجدة، ع2، 2002، المغرب.

186. مجلة عالم الفكر، مجلد 25، ع 3، 1997، الكويت.

187. مجلة علامات في النقد، مج 10، ج40، 2001، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

188. مجلة علامات في النقد، مج 14، ع54، 2004، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

سابعا- المعاجم والقواميس:

189. إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة اسطنبول، تركيا، (د ط)، ج1،1989.

190. جبور عبد النور:المعجم الأدبي،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

191. الربعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، الجزائر، ج1، ط1، 2002.

192. رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

193. الزمخشري:أساس البلاغة،تح: عبد الرحمن محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان،دت.

194. طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

195. عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصّوفيّة، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987.

196. الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الحلبي وشركاؤه، د ط، د ت، مج2 .

197. مجدي وهيبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د ط)، 1974.

198. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج7، 1990.

ثامنا : الرسائل الجامعية :

199. جميل حمداوي: إشكالية العنونة في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، أطروحة دبلوم دراسات عليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، المغرب، 1996.

تاسعا: المراجع الأجنبية:

200. Gérard Genette: palimpsestes, la littérature au second degré, édition du seuil, 1982.

201. Julia Kristeva: présentation de la poétique de Dostoïevski, éd. Seuil, Paris, 1970.

202. Julia Kristeva: Sémiotique, pour une Sémanalyse, Seuil, 1969.

203. Le Grand Robert de la langue Française, Toure4, Paris, 1985.

204. Le petit Larousse illustré, le dictionnaire de référence pour toute la famille, Montparnasse, Paris, Cedex 06,

205. Leo hoek, la marque du titre, dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle, éd: mouton, paris, New York, 1981.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضـــــــــــــــــــوع	الصفحة
مقدمة	أ ـــــ ز
الفصل الأول: التناص .. مقاربة المفهموم والتطور	09-61
تمهـــــيد	09
1-دلالة مصطلح النص	11
أ-الدلالة اللغوية	11
ب-الدلالة الاصطلاحية	14
2-دلالة مصطلح التناص	19
3-التناص في النقد الغربي	24
الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص	24
أ-ميخائيل باختين (الحوارية Dialogisme)	26
ب-جوليا كريستيفا (الإنتاجية Productivité)	29
ج-رولان بارت (لذة النصLe plaisir du texte)	31
د-جيرار جينيت (المتعاليات النصية Transtexualité)	34
هـ-ميخائيل ريفاتير:(التناص والقراءة Intertextualité et Lecture)	38
4-ملامح التناص في النقد العربي	39
أولا-التناص في النقد العربي القديم	40
1.4.-في الحقل البلاغي	43
أ-التضمين	43
ب-الاقتباس	44
2.4-في ميدان النقد	47
أ-النقائض	47
ب-السرقات الأدبيّة	48
ثانيا-التناص في النقد العربي المعاصر	53

محمد بنيس	54
محمد مفتاح	55
عبد الله الغذامي	57
سعيد يقطين	57
عبد الملك مرتاض	58
صبري حافظ	59
الفصل الثاني: مصادر التناص التراثي في شعر عثمان لوصيف	63-169
الخطاب الشعري الجزائري وعلاقته بالتراث	63
أولا-تناص العنوان	66
المكوّنات التناصية في عتبة العنونة	68
1-العناوين الداخلية وتناصها مع التراث	69
2-العناوين الخارجية وتناصها مع التراث	82
ثانيا- التناص الديني	86
1-التناص مع القرآن الكريم	87
أ-التناص وسيمياء الإشارة القرآنية	88
ب-التناص الاقتباسي	96
2-التناص مع شخصيات الأنبياء (الذات الشاعرة وسيمياء النبوءة)	102
ثالثاـ التناص الصوفي	107
التناص مع المعجم الصّوفي	107
أ-الحب الصوفي وسيمياء المطلق	108
ب-الفناء وسيمياء العشق	111
ج- الحلول وسيمياء التجلي	114
د- المرأة وسيمياء المقدس	118
هـ- الخمرة وسيمياء الخلاص	124
و- سيمياء الرحلة	129
رابعا- التناص الأدبي	132

أ- أيقونة الشاعر العربي القديم وتحولات المعنى	133
ب- أطياف القصيدة المعاصرة (المسارات والتأويلات)	144
خامسا- التناص الأسطوري	150
أ-أيقونة السندباد وشفرات الرحلة	152
ب-أيقونة الفينيق ورمزية البعث والتجدد	158
ج-أيقونة سيزيف وتخوم اللاجدوى	162
د-أيقونة فينوس والجمال المقدّس	163
هـ-أيقونة بروميثيوس وثنائية النار والنور	166
الفصل الثالث:التناص التراثي وسيمياء الصورة الشعرية والإيقاع	171-239
أولا- سيمياء الصورة	171
-مفهوم الصّورة الشّعرية	171
أنماط الصورة	173
1-الصورة البسيطة	173
أ-الصورة البسيطة وسيمياء التشبيه	173
ب-الصّورة البسيطة وسيمياء الاستعارة	180
ج-الصّور البسيطة وسيمياء الحواس	188
2-الصّور المركبة	193
أ-سيمياء الأضداد والتقابل	196
ب- سيمياء المشاهد المتقابلة	198
ثانيا- سيمياء الإيقاع (الإيقاع والموسيقى)	201
1 الإيقاع الخارجي	203
أ-الوزن	203
ب-القافية	213
2- الإيقاع الداخلي	224
أ- الألفاظ	224
ب-التكرار	226

الخاتمة	239
ملحق	243
قائمة المصادر والمراجع	248
فهرس الموضوعات	265
ملخص البحث	

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى إستجلاء ظاهرة التناص في شعر عثمان لوصيف من وجهة نظر سيميائية، وتحاول الكشف عن حضور بعض المضامين التراثية الدينية والأدبية، والصوفية والأسطورية، التي يتعالق معها، والوقوف على العلامات التناصيه المختلفة، التي أضافت أبعادا دلالية، وقيّما جمالية إلى متنه الشعري، وعمقت من مواقفه الفكرية. والقارئ لشعر لوصيف يتلمس غزارة المخزون التراثي وبروز معالمه، مستلهما منه ما يحقق له الاستمرار والديمومة، ويعبر به عن روح العصر، بحيث تتعالق تلك المعالم مع رؤاه الشعرية.

كما تسعى الدراسة إلى الكشف عن آليات استدعاء النصوص وتوظيفها فنيا ودلالياً لتحقيق الدلالات المعاصرة التي يتبناها، والكشف عن الخصائص الفنية التي تميز بها التناص عند لوصيف، من تضمين واقتباس وإحالة، وحشد الرموز، وامتصاص المصادر المتنوعة، وصهرها في نصها الإبداعي واستكناه الأنساق والوسائل الفنية التي ظهرت في مدونته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: التراث، التناص، تفاعل النصوص، الامتصاص، عثمان لوصيف.

SUMMARY:

This study aims to elucidate the phenomenon of intertextuality in **Othman loucif** from a semiotic point of view, and tries to reveal the presence of some of the religious, literary, mystical and mythological contents that it relates to, and to stand on the various intertextual signs, which added semantic dimensions and aesthetic values to his poetic body, And it deepened his intellectual positions. The reader of **loucif** poetry grasps the abundance of heritage stock and the prominence of its features, drawing inspiration from it that achieves continuity and permanence, and expresses the spirit of the times, so that those milestones are linked with his poetic visions.

The study also seeks to uncover the mechanisms of calling texts and employing them artistically and semantically to achieve the contemporary connotations that it adopts, and to reveal the artistic characteristics that characterize intertextuality at Wassif, including including, quoting, referring, and mobilizing symbols, absorbing various sources, and melting them into its creative text and invoking the artistic systems and means that Featured on his poetry blog.

Key words: heritage, intertextuality, interaction of texts, absorption, Othman Loucif.