وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فارس –المدية–
كلية الآداب واللغات

القسم:اللُّغة والأدب العربي
الشعبة: دراسات نقدية

التناص الصوفي في شعر عثمان لوصيف "ولعينيك هذا الفّيض" أنموذجاً

مذكرة مقدمة للحصول على شهادة الماستر
في تخصص نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- بلحنيش رتيبة
- فاسي نصيرة

إشراف:

- د.مكي محمد

السنة الجامعية:
1442-1441هـ
2021-2020م



الشكر والعرفان

نشكر الله عزّ وجلّ لتوفيقه لنا بإتمام مسارنا الدِّراسي لطلب العلم والمعرفة وتشريف والدينا

نشكر أستاذنا الفاضل "محمد مكي" على دعمه لنا في تصويب بحثنا

وكل الذين كانوا سندا وعونا لنا في إنجاز هذا العمل.

دون أن ننسى جميع أساتذتنا في الأطوار الأربعة التي مررنا عليها و نخص بالذكر أساتذة تخصصنا "النقد الحديث والمعاصر" بجامعة المدية.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا:

إلى الزهرة التي فاح أريجها، إلى روحي التي فارقتني في الصغر إليك أمي الغالية التي لا استطيع رد جميلكِ إلا بالدعاء، فرحمك الله وأسكنك فسيح جناته.

إلى الذي كان عوناً وسنداً لي ولم يجعلني أشقى في حياتي

"أبي العزيز"

إلى الذي علمني وأدّبني فأحسن تأديبي معلمي: "محمد بوزيان"

إلى إخوتي {أسماء، سليمة، عبد الوهاب، رميساء، حفصة، لقمان، وبرعمي الصغير هارون} وجميع أفراد عائلتي.

إلى صديقاتي وأخصّ بالذكر

{سهيلة،وهيبة،نبيلة،أمينة،زبيدة ،قمر، زهية}

إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد وفي قلبه ذرة خير لي.

رتيبة

إهداء

إلى خالد الذكر الذي وفته المنية وبقيت دعواته مرافقة لي إلى جدي وحبيبي الغالي رحمه الله وأسكنه فسيح جناته

إلى من وضعت الجنة تحت أقدامها إلى التي أنحني لها بكل إجلال وتقدير إلى التي أرجو أن أكون قد نلت رضاها أمي الغالية أطال الله في عمرها

إلى من أدين له بحياتي إلى من ساندني وكان شمعة تحترق لتضيء طريقي إلى من أكن له مشاعر التقدير والاحترام أبي الغالي حفظه الله وأطال عمره

إلى من وهبني الله نعمة وجودهم في حياتي إلى العقد المتين أختايَ(نوال و حميدة) واخوتي(نورالدّين و محمد) كما أخص بالذكر من كان له الفضل الكبير في هذا العمل زوج أختي صلاح الدين حفظكم الله لي ورعاكم

إلى من كان سنداً لي و لا أستطيع نسيانه ولا ذكر اسمه إلى من هو أعز إلى قلبي حفظه الله

إلى جميع أفراد أسرتي (زوج عمتي، عمّاتي كما لا أنسى ابنة عمي الغالية إيمان)

إلى الذي كان لنا الشرف العظيم في العمل معه أستاذنا مكّي محمد أدامه الله

إلى صديقتي ورفيقتي الغالية وملازمة دربي" مريم"

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع وأسأل الله عزّوجل لما فيه الخير لنا ولأوطاننا وأهلينا

نصيرة

مقدمة:

بسم الله الرحمان الرحيم

الحمد لله وحده والصلاة على من لا نبي بعده محمد صلى الله عليه وسلم أما بعد:

التناص ظاهرة لغوية متميِّزة، تعتمد في أساسياتها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على استحضار رصيده العلمي والمعرفي فيما يدرسه من نصوص جديدة، يوضِّفها الأدباء والشعراء في إبداعاتهم، ويحدث ذلك عبر ممارسات متكررة قائمة على التسلسل والاستمرارية في الأدب.

ويعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية، لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النَّص وتركيبه والتغلغل في بنياته الداخلية وأعماقه التي تعكس روح الإبداع فيه، وقد اقتصر موضوعنا على التناص الصوفي بكونه جانبا منفردا بذاته عن غيره من التناصات، فقد أَلّم العديد من الشعراء الصوفيين بهذا الجانب في أشعارهم واتخاذهم التصوف محفزا لإلهامهم، كونه ينبع من الفكر الإنساني عامة مثلما يتجلى في التراث العربي الإسلامي، وتأتي دراستنا هذه عن التجربة الشعرية الجزائرية الصوفية المعاصرة وتجعلنا نشهد ظواهر لنا أن نقدم لمحة عنها من خلال مذكرتنا التي تدرس ديوان الشاعر "عثمان لوصيف".

ويُ طرح موضوع التصوف من قِبَلِ الباحثين في مختلف الأقطار العربية وهو موضوع جدلي وعاطفي وإديولوجي وأخلاقي وجمالي، يحمل كل العلاقات الرابطة بين الخالق والمخلوق، وتوحي بتوحُّدٍ روحاني قوي، يظهر فيه درجة الإيمان والتعبد بما يشغَلُ عقل شاعر يَصِلُ هذه الدرجة من الحب الإلهي من خلال دواوينه الشعرية، ولعَّل هذا هو الدافع الذي دفعنا للبحث، واختيار ديوان " ولعينيك هذا الفيض" كنموذج لدراستنا.

كما أن شعر عثمان لوصيف غنِّي بالرموز الصوفية والتناصَّات، وأصبحت ظاهرة بارزة في كل قصائده ومنهجا متبعا في كل كتاباته،وكذلك من الأسباب قلة الدراسات التي تناولت شعره، كما دفع بنا حب الإطلاع على خصائص الشعرية الجزائرية المعاصرة إلى هذا المآل، وبإدراك النقاد لأهمية التجربة الصوفية ومحاولة الإلمام بها كان كذلك إيحاءً لنا لتبني هذه الدراسة.

ومن هذا المنظور وبناءً على هذا الأساس نصوغ إشكالية بحثنا الموسوم ب: "التناص الصوفي في ديوان عثمان لوصيف "ولعينيك هذا الفيض" أنموذجا" كي ندرك فيما تمثلت ظاهرة التناص الصوفي في الديوان؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية حدَّدنا خطة بحثنا فيما يلي:

قسّمنا بحثنا إلى **مقدمة** وفصلين، **الفصل الأول** كان نظريا بعنوان "التناص النشأة والمصطلح" في مبحثه الأول ماهية التناص ، في أوله مفهوم التناص وثانيه نشأة التناص وذلك في قسمين عند الغَرب وعند العَرب، أما المبحث الثاني كان حول آليات التناص ومستوياته وفي مبحثه الثالث التصوف ماهيته ونشأته والرمز الصوفي المرتبط بما يوضِّفه الشعراء الصوفيون ويمتازون به عن غيرهم، أما **الفصل الثاني** كان تطبيقيا بعنوان "تجليات التناص الصوفي في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" "، تناولنا في مبحثه الأول التناص الصوفي في الديوان والمبحث الثاني إختصَّ بالتداخلات النصية الأخرى في الديوان، وأنهينا دراستنا ب**خاتمة** أوضحنا فيها النتائج المتوصل إليها في البحث، وكذلك ذكرنا نبذة عن الشاعر من خلال ما ورد في الملاحق.

وإتباعنا المنهج "الوصفي التحليلي الإستقرائي" لأنه الأنسب لسير خطتنا والأنسب لدراسة الظواهر اللغوية وتحليلها،وهذا الأخير يُعتمد بشكل كبير في الدراسات الحديثة، وبطبيعة

الحال الموضوع تناوله الباحثون، وبذلك اعتمدنا على مراجع متعددة في التناص والتصوف نذكر منها:

_عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.

-محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص .

_إبراهيم محمد التركي، التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته.

_إحسان الهي ظهير، دراسات في التصوف.

ورغم اعتمادنا مصادر ومراجع ودراساتَ عِدَّة، إلا أن إشكالية وجود عقبات في البحث لازمتنا دائما، خاصة في ظلّ الظروف التي نعيشها في فترة وباء كورونا الذي ثبّط تحركاتنا، كما نذكر من ضمن الصعوبات، صعوبة تحليل الرموز الصوفية وقلة خلفياتنا المعرفية عنها، لأنه ليس من السهل استقراء شفرات هذه الرموز.

وفي الأخير نتقدم بالشكر لأستاذنا الفاضل "د.محمد مكي" على إشرافه على مذكّرتنا لنيل شهادة الماستر بتخصص نقد حديث ومعاصر، والشكر موصول أيضا للجنة المناقشة على تفضّلها بقراءة هذا العمل ومناقشته بغية توجيهه وتسديده .

وختاما نسأل الله التوفيق وسداد الرأي فهو ولّي ذلك والقادر عليه.

الفصل الأول

التناص و التصوف النشأة والمصطلح

المبحث الأول : ماهية التناص

أولا: مفهوم التناص

أ_ لغة

ب_ اصطلاحا

ثانيا: نشأة التناص

1_ التناص عند الغرب

2_ التناص عند العرب

المبحث الثاني: آليات التناص ومستوياته

_التمطيط

الأناكرام

الشرح

الاستعارة

التكرار

الشكر الدرامي

أيقونة الكتابة

الإيجاز

المبحث الثالث: التصوف المفهوم والنشأة

أولا: ماهية التصوف

أ_ لغة

ب_ اصطلاحا

ثانيا: نشأة التصوف

ثالثا: الرمز الصوفي

المبحث الأول: ماهية التناص

تعددت المفاهيم والمصطلحات لكلمة التناص في المعاجم إذ وجدناها في مصادر مختلفة وسنوضحها في ما يلي:

أولا: مفهوم التناص

أ_ لغة:

نقول: نصّ الحديث ينصّه نصّا: رفعه. وكل مما اظهر، فقد نصّ.

وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزهري أي أرفع له، وأسند يقال نص الحديث إلى فلان، أي رفعه وكذلك نصّصه إليه[1].

في قاموس المحيط: تناصّ القوم عند اجتماعهم [2].

ويقول الّجبار:

إحذروني فإني لا أناصّ عبدا إلا عذبته أي لأستقصي عليه في السؤال والحساب وهي مفاعلة منه، فجاء هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة، ونصّص الرجل غريمه إذا استقصى عليه.[3] ونصّ الشيء ينصه ّنصا: حركه. ونصّت القدر نصيصا بمعنى غلت.

ب_ اصطلاحا:

يعتبر التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي، الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات نظرية الأدب الحديثة، سيما المتعلقة منها بالتفكيك البنيوي، وصار بذلك مفهوما مشهورا متأبيا عن

---

[1] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار احياء التراث العربي،بيروت،ط3،ج14، 1999ص162.

[2] القاموس المحيط، الفيروز أبادي، المطبعة الأميرية، مصر، ج2 ، ط3، 1923م ، ص319.

[3] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب،ص163.

الإذعان كل يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه فاشتغل به البويطيقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي رغم ما بين هذه الإختصاصات من اختلافات وتناقضات[1].

وفي رؤية منهجية للخزامي لمصطلح التناص الذي يفضل تسميته بالنصوص المتداخلة ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) يشير إلى أن هدا المصطلح سيميولوجي، تشريحي أو تفكيكي والأهم أنه يسّوق تعريف (شولز sholes) له ويؤكد أنه على رؤيتين احدهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي والأخرى ان التناص يتم بوعي وبغير وعي وفي هذا يقول شولر:

" النصوص المتداخلة اصطلاح أخّذ به السيميولوجيون مثل (رولان بارت Roland Barthes) و(جيرارجينيت Gérard Genette) و(جوليا كريستيفا Julia Kristeva) و(ميشال ريفاتير Michael Riffaterre) وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر و المبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة والفنان يكتب ويرسم، لا من طبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجد المدلولات سواء وعى بذّلك أم لم يع[2]."

---

[1] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي " دراسة تطبيقية ونظرية "، إفريقيا الشرق المغرب، دط، 2007، ص17.

[2] حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص المصطلح والقيمة، مجلة علامات في النقد، مؤتمر الأدباء، ج51، م13، جدة، مارس 2004 ص315.

ولعل الفضل في صياغة وضبط مصطلح التناص يعود إلى (جوليا كريستيفا) إلا انه كان مبثوثا في التراث العربي والغربي سابقا، فتعددت المفاهيم و الأبحاث التي توحي بهذه المضامين التي توصل إليها الباحثون والنقاد، وسنتطرق لهذا الجانب في ما هو آت.

ثانيا: نشأة التناص

كان لنشأة التناص مسريين ظهر فيهما عند العرب والغرب، ولكل منهما مضامينه وسنتطرق لذلك فيما يلي:

أولا: التناص في النقد الغربي

اعتبر مصطلح التناص قد ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة الفرنسة **(جوليا كريستيفا Julia kristeva)** في عدة أبحاث لها كتبتها بين 1966\1967 م، وصدرت في مجلتي tel-quel وcritique وأعيد نشرها في كتابيها (سيموتيك) و(نص الرواية)[1]، ثم تناوله النقاد وشابه الغموض والتشويش حتى عام 1976عندما نشرت مجلة (ويبتك) الفرنسية عددا خاصا من إشراف (لوران جيني) حول التناصات (intertextualites) حيث اقترح جيني تعريف التناص" بعمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[2]، وقد شاع تعريف (كريستيفا) للتناص باعتباره "التقاط التعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"[3].

---

[1] رولان بارت، أصول الخطاب النقدي، تر احمد المديني، دار الشؤون العامة، بغداد، 1989، ص107.

[2] المرجع نفسه ص108.

[3] حسين خمري (إنتاج معرفة النص)، مقال في مجلة دراسات عربية، ع11_12، بيروت 1987، ص102.

بينما يرى دكتور شعاع العاني أن (**فيكتور شكلوفسكي**Viktor Shklovsky) يعد أول من أشار إلى التناص عندما قال: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى بالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها"[1].

ويعد زميله (تشيتشرن) أيضا من أوائل من أشار إلى المصطلح في دراسته عن الأساليب الأدبية بقوله:" مفهوم الأسلوب يفترض تاريخيا وجود التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب"[2] واستمرت محاولات الكثير من الباحثين في تعريف التناص بصورة أكثر تحديدا مثل (ارفي، لورانت، ريفاتير، سولرس، جينيت) وغيرهم، لكن تعريفاتهم باختلافها غير المذكورة ظلت تحوم حول النقطة الجوهرية التي طرحتها (كريستيفا) المتعلقة بإنتاج النص وعلاقته مع النصوص التي سبقته.

كما أن (**ميخائيل باختين** Mikhail Bakhtin) سبق (كريستيفا) في تناول هذا المفهوم بطريقة أخرى وهو يعالج الشكل الحواري ويؤكد حتمية سقوط كل شخص في دائرة التناص، ويرى (تودروف) أن (باختين) يعتبر التناص بعدا ضروريا وجوهريا في جميع أنواع الخطاب: المحادثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية ؛ بينما يتضائل دوره في العلوم الطبيعية، غير أن (باختين) يستخدم لهذا المفهوم مصطلح الحوارية بدلا من التناص للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى، على العكس من (**نورثوب فراي** Northop frye) الذي سعى إلى نبذ اي تاريخ باستثناء تاريخ الأدب فالأعمال الأدبية عنده مصنوعة من أعمال أدبية أخرى وليست من أية مادة خارجية عن النظام

---

[1] شعاع العاني، الليث والخرافة المهضومة، دراسة في بلاغة التناص الأدبي، مقال في مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص82.

الأدبي نفسه، فهو ينظر للأدب كما يشير **(تيري ايجلتون Terry Eagleton)** على انه دوران بيئي مغلق للنصوص[1].

فيما نجد كذلك آراء **ل (سولرسsollers)** حيث يقول عنه: "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا "[2]، فهنا ينتقل سولرس من النص أثناء الإنتاج إلى النص ما بعد الإنتاج، أي إلى نص منتج جاهز يمكن أن نطبق عليه مقولة بارت وهو يصف النص بأنه(جيولوجيا كتابات).[3]

فالنص في رؤية **(رولان بارت Roland Barthes)** انه:" السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا" كما له فكرة جسدية النص و يتوسع فيها (بارت) أكثر من خلال كتابه "لذة النص" فهو يحب النص لأنه ذلك الفضاء الغوي النادر حيث يغيب كل شجار(بالمعنى الأسري والزوجي للمصطلح)، وتغيب فيه أيضا كل مماحكة لفظية، وليس النص حوارا أبدا لأنه لا يخشى الخداع و العدوان ولا الابتزاز ولا أية منافسة ما بين لهجات فردية، فهو نص يؤسس داخل العلاقة الإنسانية ما يشبه جزيرة ويبصر أن اللذة ليست ذات طبيعة اجتماعية [4].

وكلمة النص عنده تعنيك:" نسيجا، ولكننا مادمنا نعد هذا النسيج منتوجا وحجابا جاهزا يختبئ المعنى الحقيقة ورادة بطريقة حية، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة

---

[1] عبد الستار جبر الأسدي، ماهية التناص، مقال"قراءة في إشكاليته النقدية"،العدد21_30،سبتمبر 1999،ص3.

[2] احمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1989، ص105.

[3] المرجع نفسه، ص105.

[4] حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص المصطلح والقيمة، ص269.

التوليدية القائلة: إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر وتنحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه"[1]، كما أن بارت يسوق تعريف (كريستيفا) للنص بما يرسخ نصّيته التي تجعل جسدية النص بوصفه بناءا لغويا ذا نظام من المعلومات تدخل في علاقات داخلية تحفظ للنص جسديته بما يجعله مهيأ للدخول في علاقة ما مع نصوص اخرى وذلك حين يقول:

" كانت (جوليا كريستيفا) قد أعدت مبدئيا تعريفا جامعا وأصوليا للنص إذ قالت:{نعرف النص بانه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة } هذا تعريف (كريستيفا) التي ندين لها بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمنا في هذا التعريف: ممارسة دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقة النص تخلق النص، التناص.[2]

وكذلك نجد الفاعلين في الإلمام بالتناص عند الغرب (**ميشال ريفاتير Michael Riffaterre**) الذي يفهم التناص على انه أداة إجرائية (معملية) خلال عده (مرتبة من مراتب التأويل)[3]، لهذا فانه يؤكد أن القارئ لنص من النصوص هو القادر على اكتشاف التناص في النص المقروء، وفضلا عن ذلك فإن (ريفاتير) قد ركز جل اهتمامه على دلالة التناص إذ عنده: ينبغي أن يأتي العمل فيه صورة وحدة دلالية ونظام سيميولوجي لترابط الحلقات، مجموع النص الأدبي يشكل في العمق وحدة دالة واحدة ، وهذه الوحدة الدلالية تتعالى على مختلف الدلالات الجزئية المكونة للنص بجمله وكلماته المتنوعة.

---

[1] المرجع السابق ص271.

[2] المرجع نفسه ، ص 272.

[3] احمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص110.

أما (**جيرار جينات Gérard Genette**) فإنه يقترب من مفهوم التناص (كإجراء عملي) خاص بفهم النصوص من الناحية التناصية، إذ عنده (التناص) محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معين وان هذه العلاقة تخضع لميكانيزم أو عملية التحويل أي أن نصا واحدا يتضمن نصوصا متعددة [1]. ويسمي جينيت التناص بالتداخل النصي ويؤكد معناه الأول كما عند (كريستيفا) فيقول عنه انه:

"التواجد اللغوي سواء كان نسبيا أم كاملا أو ناقصا لنص في نص آخر"، وهذا المفهوم ما يدعوه ب(النص المتعالي) ذلك النص الذي يكون في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص [2]. فمن هذا المنطلق يسمي (جينات) النص المتناص (النص الجديد) بجامع النص، وبرجوعنا إلى كتابه "النص الجامع " نجده يأرضن لمشاريعه الشعرية والمصطلحية القادمة مثل عرضه لمفهومه الشعرية والمتعاليات النصية والتناص والميتاناص والمناص مدخلا هذه المصطلحات في علاقات حوارية ظاهرة وخفية بقوله:"سأضع مصادرة أخرى لهذه العلاقة وأنا أفكر أساسا في التقليد(imitation)والتحويل(transformation) أين يمكن للمعارضة (pastiche) والمحاكاة الساخرة (porodie) أن تقدما فكرة أو فكرتين أكثر اختلافا وان كانتا مبهمتين وغير مميزتين، والتي سميتها لعدم وجود الأفضل المناصية (paratextualié) ولكنها أيضا بالنسبة لي المتعاليات النصية بامتياز التي يمكن أن نهتم بها يوما، فالمصادقة هي التي تجعل من العناية مقبولة... [3]"

---

[1] رياض عبد الكريم محناية، شعرية التناص في الخطاب الشعري السوري من سلطة النص إلى سلطة الأخر، المجلة الثقافية، 2009\6\21 ص30.

[2] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر.عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون العامة، دط، دت،دب ص90.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2008م، ص33.

كما نجد أن **(تيزفتان تودوروف Tzvetan Todorov)** يؤكد في نظرته على" انطلاق النصوص من نصوص أخرى" أو تحويل الخطاب إلى خطاب آخر حيث قال:" لا نشأة للنصوص انطلقا مما ليس نصوصا، و كل ما يوجد إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر" ويمتد مفهوم التناص في رأيه إلى النصوص النقدية: "فالكتابة تأليفا كانت أم نقدا ليس إلا تداخلا نصّيا يلتزم به الطرفان (الناقد والمؤلف) وان اختلف مثال كل منهما في ذلك"، وان تودروف الذي اعتقد انه من الوهم أن يكون العمل الأدبي وجود مستقبل وأكد امتلاء العمل الأدبي بالأعمال السابقة أو ارتباطه بعلاقات تناص مع أعمال الماضي، عاد ليرى أن التناص بهذا الوصف دراسة كلية النص مع كليات النص الأخرى، ما يقرب من المحال وعاد يقول: "إن التناص ينسب إلى الخطاب ولا ينسب إلى اللغة "[1].

(لوران جيني Laurent Jenny) هو الآخر من ضمن الفاعلين في توسع رقعة التناص، فبعد عشر سنوات من ولادة مصطلح التناص تحت سنّ قلم (كريستيفا)، وما يتصل به من فرضيات وبعد أن انتشر المصطلح على كل شفة ولسان طلعت مجلة الشعر الفرنسية سنة 1976بعدد خاص عن التّناصية وتحت إشراف (لوران جيني) احد أعضاء الندوة العالمية للشعرية، ومحور العدد التناصات وفيه إشارة إلى أن الوقت قد حان لتوضيح الأمر، وتتضمن هذه الإشارة اقتراح (لوران جيني) إعادة النظر في تعريف التناص تعريفا يكسب ذلك المفهوم بعض التطور كما كسبه لونا من التأطير غير مسبوق، ويسعف في دراسة التفاعل النصي بمعنى دقيق فقال فيه:"هو عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثيلها ويحفظ بريادة المعنى"، كما انه لفت النظر إلى علاقات النص في التأمل فيما هو تناص بإيضاحها: "إن التأمل فيما هو تناص سيسمح

[1] نزار عبشي، التناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، تحت إشراف د.محمد عيسى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث الأردن 2004\2005، ص26\27.

بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية والتي تسمى السرقة، والمحاكاة الساخرة والهجاء، والمونتاج والفصل، السخرية والإلصاق، والخطية، والمقطعة "[1].

(مارك أنجينو Marc Angenot): يأخذ أولا بحتمية تعايش النصوص فيما بينها لان الكلمة ليست وقفا على احد:"إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص وان الكلمة بالتالي ملك لكل الناس[2]"، ويضرب مارك مثلا على تأصل الجذور للنصوص: "لقد كان هناك في القرن التاسع عشر ممارسة شائعة في علم الحيوان وعلم الإحالة تقضي بأن تتبع كل لفظة جديدة باسم التاريخ وبذلك يجب أن نقول(homo، sapiens، (linne 1958 (إنسان سابين لين 1958) ولكن (homo، erectus، dubois 1984) إنسان ايريكتوس دوبوا1984.[3]

يؤكد (أنجينو) عل أن التناصية قاسم مشترك خلال عملية التداخل المستمر بين النصوص في الحياة الثقافية الغربية، وبأشكال مختلفة أشبهت البنية والبنيوية، ومثلما كلنا نستطيع أن نقول منذ خمس عشرة سنة أن كل موضوع دراسة له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس بنيويين دون أن يعلموا ويبّين (أنجينو) موقفه من النقاد الذين اختلفت نظرتهم إلى مفهوم التناص، وإن كان المصطلح مع ذلك وباعتباره أداة مفهومية رواقا معلّلا ومفسرا باستمرار فان مرجعه فيهم أيضا، لأنه كثيرا من الجماعات تبّنته برؤى هي في بعض الأحيان توفيقية، وفي أحيان أخرى حصرية وباستخدام في بعض الأحيان غائم، وفي أحيان أخرى دقيق، ثم يبدي بعد ذلك رأيه بجرأة تهدم ما بني من مفهومات حول

---

[1] المرجع السابق، ص38.

[2] ليون سومفيل، دراسات في النص والتناصية، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص59.

التناص فهو يراه "مجال نقد لم ينجز كما ينبغي، وقد جاءت فكرة التناص لتريك كل أنواع الخطاب.[1]

إن الجهود الكبرى التي بذلها (**فاردينانـد ديسوسير** Ferdinad de Saussure) والتي بناه على مقولته الشهيرة " لا شيء يتميز قبل البنية اللغوية" تذكرنا بأنه هو الرائد الذي راد السبيل لمن بعده على سبل الدراسات اللغوية عامة والألسنية خاصة والتي أحرزت تطورات ملفتة للنظر، وتلك الجهود النقدية في ميدان التناص استنار بها الكثير من النقاد في بحوثهم، وقد أشير في التناص والتناصية إلى أن ما وضعه سوسير مسّلمة من المسلّمات:"لا تأتى الكلمة وحدها" هذا ماقاله (سوسير).[2]

ونجد أيضا (**هارود بلوم** Harold Bloom) الذي يفسر التناصية تفسيرا نفسيا، فيرى أن كاتب النص وقع تحت سلطان من سبقوه حتى عند محاولته الإفلات من سطوة هذا السلطان وإقصاء أثار الآخرين، فكتاّب النصوص حين يعيدون صياغة المعاني وتكوينها بأشكال شتى يظل يلاحقهم الخوف من تهمة التأثر بالموروث، ويظلون يعانون القلق والتوتر، وتزيدهم قلقا وتوترا وسوسات نفوسهم لهم بذلك التأثير.[3]

ثانيا: التناص في النقد العربي

سنوضح في هذا الجانب كيف كان صدى التناص لدى النقاد والأدباء العرب وتبنيهم لآراء النقاد الغربيين، والعوامل المشتركة بين النقد العربي القديم والحديث ونظرية التناص.

---

[1] نزار عبشي، التناص في شعر سليمان السيعى، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] المرجع نفسه ص46.

لقد حثّ **(عبد القاهر الجرجاني)** النقاد على أهمية التسلح بالمعرفة الدقيقة في تعاملهم مع النصوص الشعري إذ يقول:" ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرقة والغصب، وبين الإغارة و والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز إدعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحدا أحق به من الآخر، وبين المختص الذي جازه المبتدئ فملكه واجتباه السابق فاقتطعه"[1].

ورفض (الجرجاني) تسمية قضية التشابه، أو التناظر في النص بالسرقة، طالما يأتي التشابه أو التناظر من أي نص لا بد أن يولد في فضاء نصوص أخرى، ويقول: "ومتى أجهد احدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئ أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض من حسنه ولهذا لسبب أحظر على نفسي وعلى غيري بث الحكم على شاعر بالسرقة "[2]؛ إن كلام (الجرجاني) هذا يحيلنا إلى ضرورة التفرقة في التعامل مع المصطلحات التي تقترب أو تختلف مع التناص ومفهومه حيث ما زال الخلط مستمرا من قبل كثير من النقاد المعاصرين الذين يحاولون التوفيق بين مصطلحات النقد العربي القديم، والمصطلحات الحديثة الوافدة من ساحة النقد الغربي المعاصر فيقومون بعملية تبادل الأمكنة والمواقع بين المصطلحات دون الاهتمام والتركيز على التدقيق في حدود المصطلح وتعيين أبعادهه المعرفية بوضوح.[3]

---

[1] نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة ام القرى العلوم الشريعة واللغة العربية، ج15، ع26، الشارقة، 1424، ص5.

[2] محمد شعيب، المتنبي بين ناقديه، دار المعارف، مصر، دط، 1964، ص83.

[3] نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، ص5.

فالسرقة الأدبية عدت ظاهرة من أقدم مباحث النقد العربي حيث تعود أصولها إلى العصر الجاهلي حيث كان الشعر والنقد على السليقة وبصورة مباشرة وكان الشعراء يصرحون بشكواهم من تداخل أشعارهم مع شعراء آخرين بوجود نفس الأبيات والمعاني وهذه الظاهرة خصت العالم ككله بدليل قول (برتولد برينخت Bertolt Brecht): "و(شكسبير) أيضا كان سارقا".[1]

أما **(ابن فارس)** فقد أعطى صورة موجزة عن الشعراء القدماء قائلا: " والشعراء أمراء الكلام يقدمون ويؤخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون"[2]؛ كان ميدان الشعر الميدان الأهم لدى الأدباء والناقدين العرب القدامى ولذلك اتخذوا في أرائهم وتطلعاتهم مفاهيم تعد قريبة من مفهوم التناص بشكل كبير ؛ وقد تقارب (الجرجاني) في مصطلح" تداخل النصوص" بمصطلحه "الاحتذاء" الذي يأتي نتيجة اطلاع الشاعر على التراث الأدبي، مما يجعله يقع على أساليب وقوالب ومعاني، وهذا ما يتضح في قوله: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وعرض أسلوب _ والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه_ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال:" قد احتذى على مثاله" [3]، والاحتذاء غير السرقة في نظره هي أن يقوم الشاعر باستبدال الألفاظ بما يرادفها، ففي نظره هذا الشاعر لم يصنع شيئا، وهذا ما

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مطابع دار البلاد، جدة السعودية، ط2، 1991، ص318.

[2] ابن فارس احمد الحسن، في فقه اللغة العربية ومسائلها، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، دط، 1977، ص468.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح. محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1998، ص298\299.

نجده في قوله: "لو كان المعنى يكون معادا على صورته وهيئته وكان الأخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ".[1]

وفي أساس المعنى يقول **(ابن طباطبة)** محيلا لعلم التناص والمعاني:" وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي علينا لم يعب بل وجب فضل لطفه وإحسانه فيه ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها، والبصائر بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها فيستعمل المعاني المأخوذة في غير جنسه الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وان وجد في المديح استعمله في الهجاء، وان وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف بهيمة، فان عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها و استعمالها في الأبواب التي تحتاج إليها فيها وان وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن".[2]

ومن ضمن النقاد الحداثيين نجد الناقد **(عبد الملك مرتاض)** الذي بدوره عرف التناص بقوله: "التناص هو الوقوع في حالة تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان التهمها في وقت سابق ما دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه "[3]، وكذلك تعريفه للتناصية: "أنها تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى"، فالتناص إذ هو عملية تفاعل معقدة غالبا وغير ظاهرة

---

[1] المرجع السابق، ص324.

[2] مصطفى السعّدني، التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، منشأ المعارف، دط، الإسكندرية، 1991، ص37\38.

[3] عبد الستار جبر الأسدي ،ماهية التناص ص9.

إلا بانعدام النظر أما النص فهو في طبيعته اللغوية تاريخي لا يتحقق إلا عبر نصوص أخرى كثيرة.[1]

ويذهب (عبد الملك مرتاض) إلى أن البذور الأولى لهذه النظرية ظهرت مع المفكر العربي (ابن خلدون) عندما عالج هذه المشكلة لقد كان ينصح الشعراء قبل ان يكتبوا الشعر قال: الحفظ من حسنه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ العزيمة للنسج على المنوال يقبل النظم، وبالإكثار منه يستحكم ملكته وترسخ وربما يقال: أن شروط نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادّة من استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يخذ النسيج عليه بأمثالها... فذلك أجمل له أنشط للعزيمة أن يأتي بمثل المنوال الذي حفظه.

يعقب (د. مرتاض) على هذا النص بقوله: "يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب وإذا لم يطلق الشيخ مصطلح التناص على ذلك، فذلك لا يعني انه غير واع بنظرية التناص التي فتن بها في العصر الحاضر، فلقد كان يمارس في هذا الكلام صميم التنظير لهذه المسالة، كما كان متفهما لها، فلقد انتهى الشيخ إلى انه على الأديب أن يقرأ كثيرا ويحفظ أكثر ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقر في لا وعيه فيغترف منه لدى الكتابة فيظن أنه جاء بالجديد بينما هو لا يعدو كونه صورة لمقروءاته ومحفوظاته[2] ؛ ويرى (عبد الملك مرتاض) إلى أن السرقات هي التناص وذلك حيث قال: "والتناصية إن شئت اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي صرف، لكنه الآن مسطو عليه من السيميائية التي بادرت

[1] محمد رغميت، آليات التناص وأبعادها في شعر فاتح علاق وقدور رحماني، رسالة ماجستير، بإشراف حميدي خميسي، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، الجزائر 2010\2011 ص24.

[2] نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، ص9.

إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل أنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص وبكل جرأة"[1].

وفي رأي مناقض لرأي (عبد الملك مرتاض) حول قضية السرقات الأدبية نجد الناقد المغربي (**محمد مفتاح**)، الذي اعتبر السرقات الأدبية غير التناص قائلا: " فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه (انبثاق النص) فاعتقدوا انه الحديث عن المصادر، أو انه هو السرقات فقد صّير كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات واهية الصلة فيما بينها، ومن لغات مختلفة لغة فصيحة مقعرة، ولغة عامية مبتذلة من أقوال صوفية إلى أغنية شعبية وهكذا صارت المؤلفات المعصرة على شاكلة مؤلفات الأدب القديمة.[2]

ل(محمد مفتاح) دراستين مهمتين ها تحليل(الخطاب الشعري و إستراتيجية التناص) أبرز من خلالهما عدة قضايا لاستقصاء ظاهرة التناص (نظريا وتطبيقيا)، وأشار إلى التداخل الكبير بين مفهوم التناص وعدة مفهومات أخرى، مثل "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و "دراسة المصادر" والسرقات وأشار إلى ضرورة تمييز مفهوم التناص من المفهومات السابقة لان الدراسة العلمية تقتضي أن تميز كل مفهوم عن غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط ويحدد بدوره مفهوما للتناص بقوله:" هو تعالق (الدخول في علاقة) النصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة. [3]

---

[1] زهرة خالص، التناص التراثي في" حدّث أبو هريرة قال.." لمحمود المسعودي، رسالة ماجستير، إشراف سعد سلام، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، الجزائر 2005\2006، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] نزار عبشي، التناص في شعر سليمان العيسى، ص66.

وقد استخلص (مفتاح) مقومات التناص 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 أو تكثيفها يقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها ومعنى هذا أن التناص هو تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.[1] وهذا ما ذكرناه سابقا.

المبحث الثاني: آليات التناص ومستوياته:

سنتطرق لآليات التناص وما أورده الناقدون والباحثون في كتبهم وأرائهم حول ما هو ضروري للأخذ به في نظرية التناص، ومن ضمن البحوث التي شملت هذا الجانب ما أورده الأستاذ محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص) وتمثلت فيما يلي:

فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة له خارجهما، وعليه فانه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص، لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام.

إن تقدم الدراسات اللسانية واللسانية النفسانية وضع يدنا على بعض آلياته، وأهمها التداعي بقسمه التراكمي والتقابلي وقد اشرنا إليه قبل في فصل المعجم، ولكننا سنفيض القول فيه الآن مفصلينه إلى:

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ط4، 2005، المغرب ص 121.

التمطيط: الذي يحصل بأشكال مختلفة أهمها:

1_ الأناكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف) الباراكرام (الكلمة المحور) فالقلب مثلا: فوق؛ لوق، وعسل؛ لسع، والتصحيف مثل: نخل؛ نحل وعثرة؛ عترة، والزهر؛ السهر وأما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبني عليها وقد تكون حاضرة مثلما نجد في قصيدة ابن عبدون، وهي الدهر... على أن هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ أو عمل منه لانجازها[1]، بعكس ما يلي:

2_ الشرح: انه أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في لوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة، وهكذا ثان بيت:

الـــدهر يفجـــع بعـــد العـــين بـــالأثر فمـــا بكـــاء علـــى الأشـــباح والصـــور

هو النواة المعنوية الأساسية، وكل ما تلاه شرح وتوضيح له. [2]

3_ الاستعارة: بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيّما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص وهكذا فإننا نجد في

[1] المرجع السابق، ص 125\126.

[2] المرجع نفسه، ص126.

بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد (الدهر) إلى المحسوس (الليث) فقد كان في إمكان الشاعر أن يقول (الدهر مؤذ، ويكون قوله هذا موجزا موفيا بالمقصود ولكنه أبى إلا ان يقول: "عن نومة _بين ناب الليث والظفر". وصنيعه هذا أدى إلى أن يحتل التعبير الإستعاري حيزا مكانيا وزمانيا طويلا.[1]

4_التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو التباين وقد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني مجليا في صيغة الماضي وفي القسم الأخير واضحا في تراكيب متماثلة.[2]

5_الشكل الدرامي: إن جوهر القصيدة الصراعي ولّد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام) وتكرار صيغ الأفعال وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.[3]

6_أيقونة الكتابة: إن الآليات التمطيطية التي ذكرناها تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي). وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون.

إن ما ذكر من آليات، هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة وكيفما كانت مقصدية الشاعر، فإذا قصد إلى الاقتداء فانه يمطط مادحا، وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها.[4]

---

[1] المرجع السابق ص126.

[2] المرجع نفسه، ص 126\127.

[3] المرجع نفسه ص 127.

[4] المرجع نفسه ص 127.

7ـ الإيجاز: على أننا نخطئ إذا نظرنا إلى المسالة من وجه واحد وقصرنا عملية التناص على التمطيط، فقد تكون عملية إيجاز أيضا، ولرفع هذا الإشكال فإننا سنركز على الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة والتي كانت سنّة متبعة في الشعر القديم.يقول ابن رشيق:" ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأغرة والأمم السابقة" وكلام ابن رشيق هذا فصّله حازم القرطاجني فقسّم الإحالة إلى إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة. وقد اشترط في الإحالة التاريخية ما يلي:

-أن يعتمد على المشهور منها والمأثور ليشبه بها حال معهودة.

-استقصاء أجزاء الخبر المحاكي و موالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها. قد يرى القارئ تناقضا بين الشرطين، إذ الأول ينّص على أن الشاعر نبغي له أن لا يفصل في ذكر الأحداث التاريخية، وإنما يحيل على ما اشتهر منها وما اثر لاستخلاص العبرة ولتجنب المتلقي ما فعله السابقون من شروط ولحظه على مزيد من فعل الخيرات والمسارعة إليها. [1]

وعلى هذا فإن الإحالة بأنواعها لا تخرج -برغم تعدد الأسماء – عن الترغيب والترهيب والتعجيب، وأما الثاني فيوجب على الشاعر إستقصاء أجزاء الخبر، فكيف يصح الجمع، إذن، بين الإحالة على المشهور والمأثور واستقصاء أجزاء الخبر ؟

قبل الإجابة على هذا التساؤل ننبه إلى أن حازما فرق بين نوعين من المحاكاة: المحاكاة التامة التي ليست -ربما- إلا تسمية ثانية "لا حالة تذكرة " وفي مثّل للنوع الأول بأبيات الأعشى في السموأل التي علق عليها بقوله "فهذه محاكاة تامة "، ولو اخّل بذكر بعض

[1] المرجع السابق، ص 127\128.

أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إجمالا لم تكن محاكاة ولكن احالة محضة[1]. فالشاعر إذن بين خيارين:

_ أما أن يستقصي أجزاء الخبر المراد ضرب المثل به ويذكرها مرتبة متتالية وكأنه يصف مشهدا من مشاهد الطبيعة يقتضي المواضعات الفنية ترتيب أوصافه، وهو _حين يفعل_ يقدم لنا صورة لواقع مضى، ويسوغ هذا التخريج الارتباط بين حديثه عن الوصف وسرد التاريخ. يقول حازم: "المحاكاة التامة في الوصف هي إستقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف (...) وفي التاريخ إستقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما إنتضمت عليه حال وقوعها ".[2]

وإما أن يقدم معالم دالة ذات مغزى وهذا ما فعله كثير من الشعراء العرب في الإحالة على التاريخ مثل ابن دراج وابن عبدون والرندي...، إن كلا من الشرطين يحيل على نوع معين بطريقتين معروفتين يقوم عليهما الشعر وهما:

-المحاكاة التامة (التمطيط، الإطناب).

-الإحالة المحضة (الإيجاز) وهذه هي التي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروحا لبعض هذه القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة و الحسن أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح.

على أن المتلقي لا يسلم ب"إيجاز" قصيدة ابن عبدون إذا نظر إليها ضمن جنسها الأدبي وهو: الشعر بعامة، والشعر الدهري بصفة خاصة، ومعنى هذا إن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع وخصوصا إذا استحضرت مسلمة "الشعر تراكم "

[1] المرجع السابق ص128.

[2] المرجع نفسه ص128.

وحتى إذا وزنت ببعض الأراجيز التاريخية السابقة لها أو اللاحقة فانه لا يكاد يرى كبير فرق.

إننا نرى وجاهة هذا الاعتراض فيما ذكر، ولكنه ليس وجيها في ميدان آخر وهو تناص القصيدة مع الكتب التاريخية المختصة (تاريخ الطبري مثلا)، إذ نرى بونا شاسعا بينهما يتجلى في عدة مظاهر تتعلق بالشكل والمضمون وإن كنا لا نعدم –بطبيعة الحال– مظاهر الاتفاق.[1]

وان كان التناص يراهن في اشتغاله النقدي على إعادة بناء النص اعتمادا على النصوص السابقة واللاحقة، التي تفاعل معها، فإن حقيقته إنما تكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تسعف الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة.

ومن الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة هي الوظيفة التحويلية والدلالية إذ أن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها.[2]

وتعتبر جوليا كريستيفا من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص وبتمسكها بهذا المبدأ تكون على الأقل قد حسمت في ذلك التداخل الواقع بين التناص ودراسة المصادر أو التأثيرات ذلك أن الأمر لا يتعلق فحسب باستدعاء الأصول والمصادر، كما هو الشأن في الشعرية التاريخية والأدب المقارن بل يتجاوز ذلك إلى الوقوف عند الكيفية التي تشتغل بها هذه الأصول في النص المركزي عبر عمل تحويل، ولعل هذا ما جعل الباحثة في تعريفها للنص الأدبي لا

---

[1] المرجع السابق، ص 129.

[2] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص24.

يقف عند حدود القول:انه عبارة عن لوحة فسيفسائية بل أضافت أن كل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى.[1]

المبحث الثالث: التصوف المفهوم والنشأة

نحن بصدد تناول مصطلح التصوف، هذا المصطلح الذي تجلت سماته في مختلف الفنون الأدبية، ولّعلى الشعر أهمها،سنعرض أهم الأسس الملّمة به فيما يلي:

أولا: ماهية التصوف:

اختلفت التعاريف اللغوية للفظة التصوف، منها ما يلي:

أ: لغة

هناك من أرجح التصوف إلى مصدر مسيحي، لمشابهة الصوفية لحياتهم وعزلتهم بالرهبان، فاللفظ إذا مشتق من الصوف، لان السيد المسيح وحوارييه وكذلك الرهبان كان لباسهم الصوف الخشن، يقول الحس البصري:" كان عيسى يلبس الشعر(الصوف) ويأكل من الشجر ويبيت حيث أمسى "، والى مثل هذه الأقاويل استند بعض المستشرقين في قولهم بالأصول المسيحية للتصوف.[2]

لبس الصوف لم يقتصر على المسيحيين فقط ذلك انه دأب الأنبياء وشعار الأولياء والأصفياء والصديقين والمساكين والمتنسكين كما يقول الحسن البصري: " أدركت سبعين بدريا ما كان لباسهم إلا الصوف".

---

[1] المرجع السابق ص 24.

[2] إبراهيم محمد تركي، التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007، الإسكندرية، ص26.

ويرجع كثير من الصوفية أصل اللفظ إلى الصفاء يقول بشر الحافي " الصوفي من صفا الله قلبه " ويقول أبو تراب النخشي: " الصوفي لا يكدره شيء ويصفو به كل شيء "

ويقول سهل بن عبد الله التستري " الصوفي من صفا من الكدر وامتلأ من الفكر وانقطع إلى الله من البشر" ويقول أبو الحسن النوري:" الصوفية قوم صفت قلوبهم من كدورات البشرية وآفات النفوس وتحللوا من شهواتهم ".[1]

ومنهم من قال أن المصطلح منسوب إلى الصفّة (يعني صفّة مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم) التي نسب إليها أهل الصّفة.

وفي قول آخر له " الصوفي مركب من حروف أربعة: الصاد والواو والفاء والياء فالصاد صبره وصدقه وصفائه، والواو وجده ووده ووفاؤه، والفاء فقده وفقره وفناؤه، والياء ياء النسبة وإذا اكتمل في ذلك أضيف إلى حضرة مولاه.[2]

ب_ اصطلاحا:

تعددت تعريفات الصوفية للتصوف واختلفت في معانيها ونذكر في ذلك:

_هناك من اهتم بان يجعل التصوف هو الصفاء، فقد أشار إلى هذا اللفظ الجنيد يقول: "التصوف أن يختصك الله بالصفاء فمن اصطفى من كل ما سوى الله فهو الصوفي"، ويقول أبو الحسين النوري: "الصوفي لا يملك ولا يملك "، ويقول أيضا: " الصوفية قوم صفت قلوبهم من كدورات البشرية وآفات النفوس، وتجردوا من شهواتهم حتى صاروا في الصف الأول والدرجة العليا مع الحق فإذا تركوا كل ما سوى الله أو الحق صاروا لا

[1] المرجع السابق، ص27.

[2] المرجع نفسه ص28.

مالكين ولا مملوكين "، ويقول أبو حمزة البغدادي: " علامة الصوفي الصادق أن يفتقر بعد الغنى ويذل بعد العزة ويخفى بعد الشهرة "[1].

_ هناك الذين يغلّبون جانب التصوف يشيرون إلى هذا اللفظ، يقول أبو القاسم الجنيد بن محمد:" إذا رأيت الصوفي يعنى بظاهرة، فاعلم أن باطنه خراب". _ومن الصوفية من ينظر إلى التصوف من زاوية الاختلاف، يقول أبو حفص الحداد: "التصوف كله أدب، لكل وقت أدب، ولكل مقام أدب، ولكل حال أدب فمن لزم آداب الأوقات بلغ مبلغ الرجال "، وفي ذلك يقول أبو الحسين النوري: "ليس التصوف رسما ولا علما ولكنه خلق، لأنه لو كان رسما لحصل بالمجاهدة، ولو كان علما لحصل بالتعليم، ولكنه تخلق بأخلاق الله.[2]

نكتفي بما ذكرناه فيما تعلق بالتعريفات الاصطلاحية للمصطلح الموسوم بالتصوف أو الصوفية، نظرا لتعدد الأقوال التي تحيط بالمصطلح من زوايا مختلفة.

ثانيا: نشأة التصوف:

سنعرض في هذا الجانب أهم ما برز عن المصطلح وما تمخّض عن البدايات الأولى له، بكونه مسّ فئة مجتمعية وانتشرت لتجسّد في التراث الأدبي.

لم يكن التصوف معروفا في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ولا في عهد الصحابة الكرام والتابعين فذكر ابن تيمية وسبقه ابن الجوزي وابن خلدون في أن لفظ الصوفية لم يكن مشهورا في القرون الثلاثة الأولى، وإنما اشتهر التكلم به بعد ذلك، وقد نقل به عن غير واحد من الأئمة والشيوخ كالإمام أحمد ابن حنبل، و أبي سليمان الداراني وغيرهما وقد روى عن سفيان الثوري أنه تكلم به، وبعضهم يذكر ذلك عن الحسن البصري كما ذكر السهرودي أن هذا الاسم لم يكن معروفا في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم

[1] المرجع السابق، ص 32\33.

[2] المرجع نفسه، ص33.

وقيل كان في زمن التابعين ثم نقل عن الحسن البصري وما تم نقله عن الطوسي أيضا ثم قيل: لم يعرف هذا الاسم إلى المائتين من الهجرة، ولكن المتصوفة يحاولون أن يرقوا بطريقتهم إلى النبي عليه السلام وما أثبت كان عكس ذلك فقد أثبت أنه لم تظهر هذه التسمية في عهده صلى الله عليه وسلم فقد كان الصحابي هو ما يطلق على المؤمنين، ثم التابعي للدين جاؤوا بعدهم، وقد ظهر لفظ الصوفية في أواخر القرن الثاني هجري وكان أول من تسمى به "صوفي" هو جابر بن حيان وأبو هاشم الصوفي "عثمان بن شريك الكوفي" عبدك الصوفي وغيرهم، وهذا ما قال به بعض المستشرقين نحو المستشرق الفرنسي المشهور ماسينيون حيث يرى أن التصوف والصوفي ظهر لأول مرة في التاريخ في النصف الثاني من القرن الثامن ميلادي إذ نعت به جابر بن حيان وأبو هاشم الكوفي الصوفي المشهور.[1]

أما عن ظهور وانتشار هذا المذهب (أي التصوف)، فيقول ابن خلدون:" لما فشي الإقبال على الدنيا، وجنح الناس إلى متاع هذه الحياة دعت الحاجة إلى وجود صفة يمتاز بها بعض الخواص فظهرت هذه التسمية وانفرد بها المقبلون على العبادة، وقد اشتهر هذا الاسم من قبل المائتان.[2]

ثالثا: الرمز الصوفي: الرمز الصوفي هو الرمز الذي استخدمه أقطاب الصوفية في أشعارهم للتعبير عن عوالمهم الخاصة حتى اشتهر بينهم ثم انتشر وأصبح معروفا لدى أهل التصوف بالمصطلحات الصوفية.[3]

---

[1] بولعشار مرسلي، الشعر الصوفي في ضوء القراءة النقدية الحديثة ابن الفارض أنموذجا، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، 1435\2014_2015، ص 35\36.

[2] إبراهيم محمد التركي، التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته، ص35.

[3] أمينة التجاني، جماليات الرمز الصوفي الجزائري "خمرية أبي مدين شعيب أنموذجا"، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2003، ص17.

ويبين لنا الطوسي أيضا معنى الرمز الصوفي قائلا: "الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله ".[1]

تعتبر التجربة الصوفية تجربة تتميز بالفرادة والّجدة وهي لغة تنطلق من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة بحيث يقرأ فيها كل شخص نفسه إنها أفق مفتوح على المطلق واللانهائية ومعراج يسمو بنا إلى الرؤى والكشوف الّعلوية.

ومن أشهر الرموز التي ازدحمت بها القصيدة الصوفية والتي أفردت لها أحيانا قصائد كاملة نجد رمز الخمرة ورمز المرأة في الحديث عن الحب الإلهي ومنها رموز مستمدة من الطبيعة كرمز الماء والنور والطير.

أما عن أمثلة الرمز الصوفي ما نجده في خمرية أبي مدين التلمساني بحيث يقول:

هي الخمرة لم تعرف بكرم تخصّها ولم يجلها راح ولم يعرف الدُّنا
مشعشعة يكسو الوجوه جمالها وفي كل شيء من لطافتها معنى

يصف الشاعر التلمساني خمرته في هذه الأبيات تلك الخمرة التي لم تختص بها كرمة بعينها ليدل بذلك على عمومها وسهولة استخراجها، لها أثرها على الوجود والقلوب. [2]

---

[1] السراج الطوسي، اللمع في التصوف تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، دط، 1960م، ص414.

[2] الزهرة بن عمر، الرمز في شعر عثمان لوصيف، رسالة لنيل شهادة ماستر، تحت إشراف عبد الرحمان بن عمر جامعة الوادي، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2015\2016، ص11\12.

الفصل الثانـي

تجليات التناص الصوفي في ديوان لعينيك هذا الفيض

المبحث الأول: التناص الصوفي في الديوان

أولا: رمز المرأة

ثانيا: رمز الخمرة

ثالثا: رمز الطبيعة

المبحث الثاني: التداخلات النصية الأخرى في الديوان

أولا: التناص الديني

ثانيا: التناص الأدبي

ثالثا: التناص الأسطوري

المبحث الأول: التّناص الصّوفي في ديوان" ولعينيك هذا الفيض"

وظّف الشّاعر عثمان التّناص بشكل كبير في دواوينه وأشعاره وها نحن بصدد دراست ديوان من هذه الّدواوين والمعنون بـ " ولعينيك هذا الفيض " حيث لا يخلو هذا الّديوان من التّناص عن سالف الّدواوين الأخرى وهذا كلّه راجع لتجربته الشّعرية وما بداخلة من شحنات عاطفية تعجز اللّغة البسيطة عن وصفها فهو يستخدم التّناص انطلاقا من واقعه الإنساني والإجتماعي فجاء التّناص عاكسًا لما بداخله ولهذا تنّوع هذا التّناص بين الصّوفي والّديني والأدبي والأسطوري

التّناص الصّوفي:

يعدّ التّصّوف حركة فكرية أعنت الحركة الإسلامية بقيم روحية خصبة شكّلت رافد مهم للتراث الاسلامي، إذ يحمل في نشأته الأولى جذور إسلامية خالصة تولّدت من القرآن الكريم ومن تفسيرات بعض آياته إختصّ بها المتصّوفون الآخرين كذلك اعتمد على بعض الأحاديث الشريفة والقدسية و فسّروها بما يتلاءم مع مذاهبهم

كما تعدّ التجربة الصّوفية واحدة من أثرى التّجارب الإبداعية حيث أنّ المتصّوفة يمّزون في معرفة اللّه بين اتجاهات يتّخذونها في الاتصال الّروحي ومن بينها القلب والّروح التي تعشق وتحب

والتّصّوف هو مرحلة تأتي بعد الزّهد هي قّمة التّعّبد كما يع ّ التّصّوف عزوف الّناس عن الّدنيا والعكوف على العبادة. [1]

وعثمان من بين الشعراء الذين شكّلواالتّناص عن طريق مجموعة من الّرموز المتمثّلة في:

[1] _ عبد الفتاح أحمد فؤاد ، فلاسفة الإسلام والصوفية ومواقف أهل السنة منهم، دار الوفاء ، الاسكندرية ، ط1، 2000 ص210

أولا: رمز المرأة: (الجسد، الحب)

جاءت المرأة في ديوان لوصيف مشحونة بكلّ الّرموز فحضر الجسد بكلّ أعضائه وحضرت المرأة بكلّ مواصفاتها نجد هذا من خلال دراستنا لبعض قصائد هذا الديوان حيث يقول الشّاعر في قصيدته:

عيناك

سماوات قزحية

فيهما تعترش الأغاني

وتتفتّق الغوايات

يداك:

حنان الطّبيعة في أوّج صبوتها

خصلاتك الطّائشة

صورة لأّيام الحيرى

لخطات الظّالّة

ونهداك الطّافران

كوكبان من شمع معجون

سؤالان لجوجان

وفكرتان تستهوّيان العشّاق[1]

[1]_عثمان لوصيف ، ديوان ولعينيك هذا الفيض ص 21

قام لوصيف في هذه الأبيات بوصف العينان والّنهدان بالكوكبان، حيث ركّز على هذه الأعضاء وهي التي تميّز المرأة عن الّرجل، حيث أّنها مراكز الجمال في المرأة حيث بدأ بالعينين التي تمثّل المثير الأّول لتحريك المشاعر عند العشّاق والشّعراء لذا ذكرت أكثر من مّرة في الّديوان وفي كلّ مرة تختلف دلالتها من قصيدة لأخرى ثّم انتقل بعد ذلك إلى اليدين عن طريق اللمس ثم خصلات الشعر ثم أنتقل ألى أكثر عضو مثير في المرأة الّنهدين على غرار الأعضاء الأخرى وبالتّالي هنا الشّاعر يعّبر عن إنفعالاتة وأحاسيسه

و يقول في قصيدة أخرى:

جيدك يهذي بالّندى

حقواك يبرعمان بالّنجوم

نهداك يزقزقان للهجرة الكهنوتية

خارج مدار السنين

وبطنك يتلّوى...

ويعوي [1]

وصف الشّاعر هنا أعضاء محبوبته على غير العادة حيث أسند الحركة لكلّ عضو من الأعضاء المذكورة فالجيد يهدي والّنهدان تزقزقان والبطن يتلّوى ويعوي فأعطى لهذه الأعضاء سمة الحركة بعدما كانت ساكنة وهذا ما يزيد من إثارة الشّاعر وإنفعالاته العاطفية ويقول في قصيدة أخرى ودائًما في وصف المرأة

وأنت سهرانة بجانبي

متوّردة

---

[1]–المصدر السابق ص 59_60

فّواحة

لألاءة

تطّرزك البراعم وتكلّلك الأفواف[1]

هنا الشّاعر انتقل الى حاسة الشّم وبها أدارك محبوبته في كامل أنوثتها التوّردة والفّواحة وهذا ما زاده إغراءًا وإثارة لأنّ المرأة التي تهتم بمضهرها وعطرها تكون أكثر إثارة للرجل.

ويقول الشاعر لوصيف في قصيدة أخرى:

أحاول أن أدنو منك

فتحتجبين في غلالتك النورانية

وتستغشين أصابعك العنابية

لكن النّايات المتكسرة

لعطرك الوهاج

تظل تفضح أحواضك الغرقى

وشلالاتك الباكية[2]

بعد الأوصاف الغزلية وبعدما حاول الشاعر أن يدنو من محبوبته يأتي الحاجز النوراني بينهما، فبدل أن تحتجب المرأة في حجابها أو وراء حاجز نجدها عند لوصيف تحتجب بحاجز نوراني وهنا هدفه ليس المرأة العادية وإنما الذات الإلهية، وهذا راجع إلى أديولوجيته وبما أنه صوفي النزعة استخدم هذا الوصف بفنية.

---

[1]_االمصدر السابق ص 21

[2]_المصدر نفسه ص22

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى من ديوانه ودائما في نفس السياق:

نمشت يديك بالقبلات

غمست شفتيك بالزنجبيل

واقتطعت لك من ضلوعي

نسرينة وشعاعين[1]

في هذه الأبيات يجسّد لنا الشّاعر تغزله بحبيبته حيث يقبّل يديها ويغمس شفتيها، هنا تجسّدت لنا صورة العاشق المحب، لكن سرعان ماتختفي هذه المشاعر في الجزء الثاني من نفس القصيدة حيث يقول:

أتذكّر ماء المشيمة

أتذكر الرحم الأولى

أتذكر ثديين سخيين

يندلقان شهدا ورضابا[2]

هنا ينتقل الشّاعر من صورة حبيبته وعشيقته ليرسم لنا صورة الأم التي تظهر لنا من خلال الألفاظ التالية: (ماء المشيمة، الرحم الأولى،الثديين السخيين)التي تأتي بعد فعل المضارع أتذكّر وهذا مايدل على أنّ الشّاعر في حالة حنين لأّمه.

يعود الشّاعر مرة أخرى ويستدعي صورة المرأة من خلال قوله:

والتقينا ذات مساء ممطر

---

[1]_المصدر السابق ص43

[2]االمصدر نفسه ص 43_44

حيّتني بابتسامة لا مبالية

وسارت معي

تلفّها غمامة من الصمت والمهابة

رشقتها بآلاف الأسئلة

فما ردّت... ولا ابتسمت ثانية

غشيتني منها رعشة غريبة

لبحرانات أغرب..

ورأيت.. أنا الصوفي الشاعر

أنا الفيلسوف المراهق

رأيت في نظراتها المريبة

مالم يخطر ببال الآلهة القديمة

رأيت كيف تتشكل الدوامات العملاقة

للّدم المتصادمة[1]

الشّاعر هنا يصف لقائه مع حبيبته من خلال الأبيات الأولى، لكن هذا اللقاء لم يكن حقيقيا بل من صنع خيال الشاعر، ويظهر هذا من حلال الأبيات التالية خاصة عندما اعترف الشاعر بصوفيته، أضاف إلى هذا تلك الرعشة أحس بها، لكن هذه الرعشة لم تكن برعشة حبيبته وإنما كانت من الذات الإلهية

[1] _ المصدر السابق ص 62_63

أمّا من خلال قوله "نظراتها المريبة" " مالم يخطر ببال الآلهة القديمة" هنا الشاعر يظهر نوعا من الانزياح حيث يتحدث عن محبوبته كامرأة عاديةُ بعدها كذات إلهية فيتغزل بها وكأنه يغازل حبيبته وهذا هو الحب عند الشعراء الصوفية.

يقول كذلك لوصيف:

قالوا عنك مخبولة

واتّهموك بالغواية

آهٍ..ياقديسة الشعراء

آهٍ..ياامرأة من نوافح عبقر

أخلع نعلّي وأهبط واديك

مغتسلا بالصبابات

أسأل عنك الفراشات المشاغبة

والعصافير الثرثارة

أسأل عنك النجوم الساهرة

والنسمات الزائغات

تبرزين لي في كل واد

مع سقسة الفجر

وعند همهمة الغسق

وها هي ذي الطبيعة كلّها

متلبسة بالرموز

والأساطير[1]

الّشاعر في هذه الأبيات أسند صفتي الخبل والوشاية للمرأة، لكن الشاعر بعدها ينفي هذه الصفات لتبدأ بعدها صورة المرأة المعبودة حينما يخلع الشاعر نعليه وهذا ما أمر الله به موسى استعدادا للعبادة

كما تتجلّى صورة المرأة الإله مرة أخرى حيث يقول الشاعر:

أتذكّرك

في كل صلاة

فأنحني... في خشوع

أغمس عيني من رهبة

أسبح بحمدك

وأتضرع

غلى عينيك اللّامتناهيتين

يا صورة الله

في بهو المرأة

ويا راهبة المعاني

من كل نار

وعلى كل قافية ضامرة

يتوافد الحجيج أفواجا

---

[1]_الديوان ص 40_41

أفواجا[1]

بين الشاعر من خلال قصيدة أن المرأة ليست كائنا عاديا، يتجلى ذلك في قوله في مطلع القصيدة "أتذكرك في كل صلاة" "أنحني في خشوع" وهنا الشاعر يقوم بالمناسك التي تقام في الصلاة من تضرع وخشوع، ثم ينتقل بعدها إلى ركن آخر من أركان الإسلام وهو الحج الذي يدل بدوره على الخشوع وإيمان الشاعر ن كما أعطى الشاعر محبوبته صورة الإله من خلال قوله: "ياصور الله"

ويقول الشاعر في موضع آخر من قصيدته

آهٍ... يا امرأة المناسك

والنوافل

ياوثنا روحانيا

ويا معبودا

لايغفر إلا لمن جن

بالإغماء في محرابه[2]

ويقول كذلك في نفس السياق:

تذكرت

أنك استوليت على عصفورة قلبي

ذات دهر

---

[1]_المصدر السابق ص 34_35

[2]_المصدر نفسه ص 36

فقلت أعزف لك

سمفونية خالدة

علك تطلقين عصفورتي

من شباكك التي أحكمت خيطانها

فأستردّ قلبي الأسير

ورحت أعزف المقطوعة

تلو المقطوعة

إلى أن استوت السمفونية

وأغمي علّي من شدة الوجد[1]

جسّد الشّاعر في القصيدتين الذّات الإلهية في صورة محبوبته داخل قوله " يا وثنا روحيا" كما أكّد كذلك على صوفّيته القحّة بقيامه ببعض الطّقوس التي تقوم بها الصّوفية كالرقص والعزف وهذه الحركات يقوم بها الشّاعر ويمارسها لدرجة الإغماء من شدّة الوجد و العبادة كما نجد الشّاعر في قصيدة اخرى يجسّد صوفّيته بكل معانيها من خلال قوله:

منذ بدء الخليقة

أرقص لك

هذا الرّقص الدّائريّ

مثلما يرقص الدّراويش

مثلما ترقص لإيناثها

---

[1] المصدر السابق ص 72

في مواسم السّفاد

مثلما ترقص الحيتان

في شعشعان المحيط

من ملايين السنين

أرقص دون هاواده

هذا الحبّ القدّوس

لا روحك الظّمأى ثملت

و لا أحوالي الصّوفيّة سكنت[1]

في هذا المقطع مظهر من مظاهر الطّقوس الصّوفية وهي الرّقص والذي يكون عن طريق الدّوران حول النّفس والتّأمّل يكون هذا الرّقص دائري و الذين يقومون به يسمّون عند الصّوفية الدّراويش فمن خلال هذه الطّقوس بيّن لنا الشّاعر الفرق بين الحب عند الصّوفية و عند الشّعراء العادّيين حيث أنّ الحب عند الصّوفية حب خالص للذّات الإلهية

بعد هذ المواصفات التي وصف بها الشّاعر محبوبته نجده ينتقل في هذ القصيدة إلى وصفها بمواصفات سلبية إذ يقول:

وكان يكسو جسمك

شيء من النّمش

وكنت تفحّين

فحيح الأفاعي الصّائلة

---

[1]_المصدر السابق ص99

أيّتها الرّقطاء

المسمومة: المسعورة [1]

هنا الشّاعر وصف المرأة بمواصفات غي لائقة إذ وصفها بالأفعى المسمومة وبذلك المرأة هنا لا يمكنها أن ترتقي إلى مرتبة الآلهة لأنّ هذه المواصفات التي جسّدها الشّاعر مواصفات مكروهة لا يمكن أن تجسّد في الإله وهذا دالّ على حقده على الحياة الصّعبة والمليئة بالمعاناة

ثانيا: رمز الخمرة:

عرفَ العرب الخمر منذ عهد بعيد ؛ وولعوا بها ونظموا فيها اقوالا و أشعارا ملأت الدنيا وتفاخروا بها فأصبحت مصدر عزتهم وكرمهم ، مدحوها حدّ الوله بها ، لونها وكأسها وساقيها ووقتها المحّب ، وقد اشتهر بها شعراء ذاع صيتهم منذ العصر الجاهلي حتى الحديث.

ولّعلى من الجدير بالذكر هنا ان وصف الخمر في الشعر الصوفي استمد أوصافه من أوصاف الخمر في تلك العصور، فكانت هي القاموس التي حمل معنى أوصاف الشاعر الصوفي وأمده بالمعين اللغوي الذي زين به خاطرته وولهه في الحب الإلهي، فمازج ما بين الشعر الحقيقي بالخمر الدنيوية المعروفة ، وما بين وجده وولهه بالحب الإلهي فقارن ما بين غياب العقل والخمر المادية وما بين غياب العقل وسكره بالحب الإلهي ، فكانت الصفات مشتركة واللغة واحدة في ظاهرتها ولكنها تختلف في الكيفية والمعنى ، لذلك كان للخمر وأوصافها في الشعر الصوفي معنى عرفاني ينُّم عن وجد باطن معلق بحب الله تعالى غير المعنى الظاهر في السكر العادي والذي هو معلق بحب الخمر وغياب العقل

[1] _المصدر السابق ص58

فيما هو منهيٌّ عنه، وفيه تبحث النفس عن النشوة التي تسبح بها في عالم خيالي، ولكن في الشعر الصوفي

فإن النفس تبحث عن الصفاء والنقاء ونشوة عبادة الله والتوهان في حبه.[1]

من خلال دراستنا للديوان المعنون ب "ولعينيك هذا الفيض" للشاعر عثمان لوصيف وجدنا رمز آخر من الرموز التي يستعملها الشعراء الصوفيين وهذا ما وضَّفه شاعرنا في ديوانه وهو رمز الخمرة ، وسنوضح ذلك فيما يلي:

حقل الخمرة: السكرى، مخبول السهو ، تهاوت، تتمادى، ترفلن ، تضيع، معتوها ، يهرول يدثر، ينبش، الطائشة، الزجاجة المتشظية ، النشوات، الشاردة، الأنفاس الملتهبة، اليأفوقات المخمورة، الخدر، مخبولة، تتهدج، مخمورة، ساهية، ثملا، تنسكبين، نهر ، لبن، الطبيعة كلها سكرى، أرى الناس سكارى ، مثخنا ، أهذي ، جيدك يهذي، نزواتي، تشفي غليلي، السهو، خدرك، أنفاسك المسكرة، شموسك السكرى، خمائره، الوهن، أراكي سكرى، أنغمس، أعضائك السكرى، السعف السكران.

من خلال ما سبق تبِيانُ ه من مصطلحات تدلّ على الخمرة تكّررت لفظة "السكرى" بكثرة وعليه فإّتا سنحيط بها وبما وردت فيه في الّديوان:

للسكر عند الصوفي مفاهيم منها كما يقولون: " السكر هو ان يغيب الإنسان عن تمييز الأشياء، ويقول شهاب الدين يحي السهروردي المقتول: "السكر سانح قدسي للنفس يؤدي

[1] د. خالد علي ادريس، رمزية الخمر في الشعر الصوفي، International journal Researchs studies year ;2 number 2 maziran/june 2019ص5.

ألى ابطال النظام عن الحركات" ويذكره المنوفي الحسيني بقوله: " السكر غيبة بوارد شهود الخلق" ، ويقول روزبهان: " السكر هو كثرة شرب أقداح حسن التجلي".[1]

ومما ورد في شعر عثمان لوصيف عن هذه اللفظة "السكرى" في مواضع عدة في ديوانه قوله:

باغتني أريجك

فارتطمت بالزمن الثّجاج

منسكبا

في بلورك الشفيف

وتفتت ذّراتي السكرى

مندفعة

في مهب اللقاحات.[2]

يوضف الشاعر لفظة السكري" رمزا للعرفان لشدة ما يحس به الصوفي من حب الله وتعلق بالله أي إن الخمر تذهب بعقله فتسكره ، ومن ثمة تغطي نور العقل المدبر لأفعال الإنسان فتنعكس إلى كل ما هو في مرتبة راقية من التصوف وهذا ما يوضحه الشاعر حيث قوله تفتتت ذّراتي السكرى أي انتشرت وتوسعت على نطاق العرفان والصفات السامية من كرم مأخوذ من كرم الله عزّ وجّل .

[1]– إحسان إلهي ظهير، دراسات في التصوف، دار الإمام المجدِّد، ط1، القاهرة، مصر، 1426\2005،ص 303.

[2]–الديوان ص 5.

وكذلك قوله:

الطبيعة كلها سكرى من عشق

والسماوات تترك مواقعها

لتتحد بك

في سمفونية خالدة [1]

يؤكد الشاعر على ارتباط شعره بأعلى مراتب الحب الإلهي الذي لا ينفك عن أي شيء في الكون وارتباطه بقوة بمعالم الطبيعة كونها رمزا آخر من رموز الصوفية وأورد الشاعر معاني توحي بتخلي كل ما هو في الطبيعة وأهمها السماوات لتتحد بما له ارتباط وثيق بالحب الإلهي.

وقوله أيضا:

ينبلج محياك لي

متلألئا .. طفوليا .. شغوبا

تنبلج شلالاتك

وشموسك السكرى.[2]

يتضح من قول الشاعر عن دلالة السكرى في هذا البيت أن السكر عند الصوفية هو حالة من الدهشة الفجائية التي تعتري الصوفي فتذهله عن كل شيء غير حضور الحبيب ويتقد بهذه الحضرة نشاط من الوله والهيمان ، ونتاج امتلاء القلب بحب الله عز وجّل.

[1]– المصدر السابق، ص 51.

[2]المصدر نفسه ص 79.

ثالثا: رمز الطبيعة:

يعتبر لوصيف الطّبيعة رمزا من الرموز الصّوفية والتي حضيت بمقدار لا بأس به في ديوانه بحيث أنّ شعر الطّبيعة عند الصّوفية يختلف عنه عند شعراء شعر التقليد و الموروث كشعر الغزل فشعر الطبيعة عند الصّوفية يدور حول حكمة مقدّسة وتجلّي إلهي نلتمسه من خلال الطبيعة بحيث وجدناه موظفا الحقول الحقل الدلالي الذي يصبّ في الطبيعة (أريجك، البلّور، اللّيل الأزرق، واحات النّخيل، الضّوء،الأرض، الوديان، الماء،الشّفق، النّار،السماوات، النّور...)

الّليل:

يقول الشّاعر

كان الّليل الأردوازي

ينوء بكلكله على البيوتات

وكانت الكلاب الضّالة تقضقض نيوبها

في مهبّ الزّمهرير

و الرّيح الفولاذية

تعضّ بعصبية أعمدة الكهرباء

لكنّ طفلا معتوها[1]

بين البرقة والظّلمة ويقول في قصيدة أخرى عن الّليل:

الّ يل الرّصاصيّ

[1]_االمصدر السابق ص 18

يجثم بكلكله على الأرض

مثل

ديناصور هرم [1]

يعتبر اللّيل من عناصر الطّبيعة الصّامتة لذلك يضفي عليه صورة سوداوية وذلك من خلال اللّيل الرّصاصي، الظّلمة) وهما رمزا للكآبة والحزن ففي اللّيل تنبثق الحيرة والمعانات كما يرمز اللّيل إلى الصّعود والعلّو في الزّمن فيه تتفتّح شهوات الجسد وهو رمز اللاّوعي فالشّاعر هنا يوحي إلى اللّيل ويرمز إليه من باب الرومانسية

الضّوء:

إنّ الضّوء في ديوان عثمان لوصيف هو المنبه البصري الذي يواكب تجلي المرأة وهنا المقصودة ليست المرأة المحبوبة البشرية إنما الذات العليا التي يسعى دائما إلى الاتصال بها فالمرأة الإله التي ألبسها الشاعر قناعا أنثويا لا تتجلى إلا في المواكب المنيرة حيث يقول الشاعر:

حيثما وجهت صبابتي

ينبلج محياك لي

متلألئا..طفوليا..شغوبا

تنبلج شلالاتك

وشموسك السّكرى[2]

---

[1]–المصدر السابق ص 26

[2]_المصدر نفسه ص79

استخدم الشاعر هنا مصطلح النور حيث أسقطه على محيا المرأة التي أصبحت هي مصدر هذا النور الذي ينير ماحوله وهذا تشريف لها لأن الوجه المنير سمة من سمات أهل الجنة.

الشّلاّلات والشموس:

مصدران من مصادر الطبيعة الحية وظّفهم الشاعر في قصيدة المذكورة أعلاه بفضلهما برزت معالم الذات العليا الخفية وهي الذات الإلهية.

الفجر:

هو الوقت الذي يستجاب فيه الدّعاء يعطى للسّائل ويغفر للمستغفر وبالتالي الفجر رمز على تحقق الطمأنينة والراحة النفسية.

يظهر هذا الرمز من خلال قول الشّاعر في قصيدته:

تبرزين لي في كلّ واد

مع زقزقة الفجر

وعند همهمة الغسق[1]

الفيض:

يرمز الفيض للخصب والحياة والشّاعر وظّف رمز الفيض في العديد من قصائده حيث يقول في واحدة منها:

تغرق عيناك في لجّ الفيض هنا ربط الشّاعر العينين بالفيض مثلما ربطهما في عنوان الدّيوان " ولعينيك هذا الفيض " حيث أنّ الفيض رمز يدلّ على الكثرة.

[1]_المصدر السابق ص41

المبحث الثاني: التّداخلات النصية الأخرى في الديوان:

أوّلاً _التّناص الأدبي:

إنّ لجوء الشّعراء في العصر الحديث إلى الموروث الأدبي خاصة الشّعر يعدّ أمر طبيعي ذلك أنّ الشّاعر لا يستطيع البدء من اللاّشيء لذا من المستحيل أن يتجاوز ما قيل مسبقا ضف إلى ذلك أنّه من الممكن أن تتشابه مشارب الشّعراء ومعتقداتهم وهمومهم مع اختلاف الأمكنة والأزمنة فتتآلف أصواتهم في التّعبير عن واقعهم وداخلهم، فعندما يلجأ الشّاعر إلى الموروث الأدبي فهو يؤكّد إيمانه بقيمته ويتفاعل معه والتّالي يستدعيه في مواقفه المتشابهة.

لذا فإنّ العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدّة مثل الكائن البشري فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ إنّه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه.[1]

و من بين التّناصّات الواردة في ديوان " ولعينيك هذا الفيض " نجد:

كان البلبل الأردوازي

ينوء بكلكله على البيوتات

وكانت الكلاب الضّالة تقضقض نيوبها [2]

ويقول في قصيدة أخرى:

الدّليل الرّصاصي

---

[1]– عبد اللّه الغذّامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النّقد والنّظرية، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة،ط 2، 1992، ص 111

[2]–الديوان ص 18

يجثم

بكلكله على الأرض

مثل

ديناصور هرم[1]

هذان البيتان يتناصّان مع قصيدة امرؤ القيس والتي يقول فيها:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علّى بأنواع الهمـــــوم ليبتلي

فقلت له لّما تمطّى بصـــــلبه وأردف إعجازا ونـــاء بكلكل [2]

لقد قام الشّاعر هنا باستحضار بيتين من معلّقة امرؤ القيس حيث أنّ كلّ من الشّاعرين استخدم نفس الألفاظ وهي (الّليل، الكلكل، ينوء) فالشّاعر استلهم تجربته الشعرية من الشّعر القديم، فهو يصف حالته الّنفسية وهمومه بذكره الّليل الّرصاصي والكلكل.

ويقول الشّاعر في قصيدة أخرى من قصائدة:

عيناك سماوات قزحية

فيهما تعترش الأغاني

و تتفتّق الغوايات

يداك

---

[1]– المصدر السابق ص 26

[2]– امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس بن حجر الكندي، تصحيح الشيخ ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1974، ص 80 - 81

حنان الطّبيعة في أوّج صبوتها

خصلاتك الطّائشة

صورة حيّة لأيّام الحيرى

لخطواتي الضّالة

ونهداك الطّافران

كوكبان من شمع معجون

سؤالان لجوجان

فكرتان تستهويان العشّاق[1]

تناصّت هذه القصيدة مع قصيدة صلاح عبد الصّبور حيث يقول فيها:

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطة

خدّا حبيبي فلقتا رّمان

جيدُ حبيبي مقلع من الرّخام

نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان

حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور[2]

يستحضر لوصيف في أبياته وصفا شاملا لأعضاء المرأة فيقتدي بالشّاعر صلاح عبد الصبور حيث كل منهما نسج قصيدته على نحوه فلوصيف من خلال وصفه لشعر

---

[1]– الديوان ص 21

[2]– صلاح عبد الصّبور، ديوان صلاح عبد الصّبور، ط 4، د العودة،بيروت، 1983، ص 97

المرأة انطلق من حالته النّفسية التي تنتابه من حيرة وضلال فكان وصفه بعيدا عن الإغراء بينما صلاح عبد الصبور وصفها من باب الإغراء والإثارة فالتزم بذلك المعيار الجمالي للأنثى حيث شّبه شعر حبيبته بنبات الحنطة

ويقول عثمان لوصيف في قصيدة أخرى في الّديوان:

جسدك المتفتّح الآن

على كلّ الجهات

مثل نيلوفرة كبيرة

تفترش الماء

غرقت فيه ملايين الشّموس

جسدك

يا رضوضًا عاجية ملتهبة

تتناّص هذه القصيدة مع قصيدة أربعاء الجمر لمحمد الماغوط حيث يقول فيها:

البحر، الصّحراء، الأفق، اللّوحات

النّادرة، الأرقام القياسية

المذابح المتكررة والصّراعات

طويلة الأجل كلّها مملّة

في النهايات وتدعو إلى

التثاؤب حتّى تدمع العينان

بينما جسدك الّذي ليس بحرًا

ولا أفقا ولا صحراء أو لوحة

نادرة

تغلي ويفور بكلّ شيء على

مدار السّاعة[1]

ثانياً: التناص الدّيني

عمد الشّعراء العرب في مختلف العصور إلى التّعالق مع الموروث الديني، لعلّ أهم هؤلاء الشّعراء نجد شاعرنا عثمان لوصيف والذي يعتبر التّناص الديني من أهم المعالم التي تقوم عليها قصائده، فبمجرد أن تفتح نص من نصوصه إلا ويتجلّى لك أهم التوظيفات الدّينية، من قصص الأنبياء وأحداث الإعجاز الديني التي أسهمت في تكوين تجربته الشّعرية من بين هذه المعالم نجد:

أ-القرآن الكريم:

القرآن الكريم هو كلام الله المنّزل على سّيدنا محمّد عليه الصّلاة والسّلام بواسطة جبريل، بلسان عربي مبين، المعجز بألفاظه ومعانيه المتعبد بتلاوته، المنقول إلينا بالتّواتر.

لايزال القرآن الكريم ذلك النّص المعجز ببلاغته ووضاحته وبيانه، فقد كان له وجود في شعر عثمان لوصيف من خلال ديوانه"ولعينيك هذا الفيض" الذي اخترناه كمدّونة لدراسة مافي قصائده من تعالق مع النّص القرآني حيث نجده حافلاً بالمفردات القرآنية

[1] ينظر: إيمان لبزة وإشراق قحيوش، التناص في شعر عثمان لوصيف ، رسالة ماستر بإشراف سعاد طالب ، جامعة محمد بوضياف المسيلة،2019\2020،ص 36.

والمصطلحات الدينية والتي بدورها تعبّر عن عالم الشاعر الإبداعي من خلال قصائده حيث يقول:

آهٍ... عيناك نضّاختان

بالرّؤى... والألوان

فيروزتان تتنديان[1]

هنا يقتبس الشاعر من الآية القرآنية التي يقول فيها الله تعالى:

﴿ فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ ﴿٦٦﴾ ﴾الرحمن: ٦٦

والتي تشير إلى العيون الجارية الموجودة في الجنة بإسناد كاف المخاطبة إلى العينين تنمحي صورة العيون الجارية في الجنة فيتجلّى لذهن القارئ لوحة العينين الباكيتين وتتّحد الصّورة بربط السطر الشعري بما يليه حيث تشحن العيون بدلالات أخرى، حيث تبدأ العيون بإرسال الألوان كما ذكرها الشاعر باختياره لعبارة النّضخ تعرف هذه الألوان حركة دائمة، فممّا ورد في تفسير القرآن لابن كثير أنّ العينان النضّاختان هما العينان الممتلئتان اللّتان لا تنقطعان و بهذا يكون النّص الشّعري قد أخذ مجرى جديد من حيث الدّلالة.[2]

كما يظهر التّناص كذلك في قصيدة أخرى في الديوان حيث يقول الشاعر:

من كل نار

وعلى كل قافية ضامرة

يتوافد الحجيج أفواجًا

---

[1] _ عثمان لوصبف،ديوان ولعينيك هذا الفيض،1999،ص29.

[2] _ينظر: كريمة حميطوش، تولّد الدّلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف ، رسالة ماستر، بإشراف د. أمينة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 104.

أفواجًا

شعراء صوفية

ومتّيمون

هاهم يدخلون في الإحرام

عارين إلا منك

لامخيط...ولامحيط

إلا الطُّرر الضّافية

لهالتك القدسّية

ملّين

ومهـّللين

ومكّبرين

طائفين...عاكفين

ركّعا...سجّدا[1]

يعطي هذالنص صورة جديدة للـ ّتناص مع القرآن من خلال قوله تعالى:

﴿ وَأَذِّن فِي ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٢٧﴾ ﴾ الحج: ٢٧

هنا جسّد الشاعر ركن من أركان الإسلام وهو الحج، حيث يتوافد الحجيج أفواجا أفواجا لتأدية شعائر الحج، لكن سرعان ماينحي الّنص الشّعري منحى جديد حيث يبدأ الشاعر هنا في تصنيف الحجيج إلى شعراء ومتصوفين ومتيمين، فهنا قام بالمزج بين

[1] الديوان ص35_36

الإبداعية الشعرية والإبداعية الصّوفية وبالتالي تغييب دلالات الحج لتأخذ مكانها دلالات أخرى يأسّس لها عبر طقوسه الصوفية

نلتمس تناصّ آخر في قصيدته الثالثة عشر:

آهٍ... ياقدّيسة الشّعراء

آهٍ... ياامرأة من نوافح عبقر

أخلع نعلّي وأهبط واديك

مغتسلا بالّصبابات [1]

وهذا البيت الشّعري يتناّص مع قوله عزّ وجل في الآية القرآنية حيث يقول سبحانه وتعالى تعالى:

﴿إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَۖ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى ١٢﴾ طه: ١٢

هنا الشاعر استحضر الواد المقدّس (طوى) فمن خلال هذا يبّين لنا قصة موسى حين أمره ربه بخلع نعليه، فهنا الشاعر أسقط هذا الواد على المرأة التي بالنسبة إليه كالإله الذي ينتظر لحظات التجلي بعد خلع النعلين، فبخلعه لنعليه فهو يستعد للقاء المعبود المحبوب وهنا الشّاعر أعطى أسمى المراتب لمحبوبته كما جعل المرأة ملهمة له ومحفزا لقريحته مثله مثل الشّعراء الآخرين لكن سرعان ما يتحول هذا الإلهام في الأسطر الأخيرة من القصيدة حيث يخلع الشّاعر نعليه استعدادًا للعبادة وهنا تتبّوأ المرأة أعلى المراتب لدرجة الآلهة وهذه القصيدة مستوحاة من قصة موسى عليه السلام حين أمره ربه بخلع نعليه والّنزول للواد المقدّس طوى.

نجد تناّص آخر في قول الشّاعر في قصيدته السّابعة عشر حيث يقول:

---

[1]–المصدر السابق ص40

أرى النّاس سكارى

وماهم بسكارى

أسمع القوارير تتهشم

والدوارق ترتطم[1]

وهذا تناّص مع سورة الحج حيث يقول العلي الجليل:

﴿ وَأَذِّن فِي ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٢٧﴾ ﴾ الحج: ٢٧

فمن خلال هذا التناصّ يتبين لنا النّشاعر أنّه في حالة أصبح يهذي حيث يرى الأشياء على غير حقيقته وهذا راجع لشدة عشقه لمحبوبته.

وفي قصيدة أخرى يقول النّشاعر:

ها... أنت قادمة

في هودج من الأنوار

وعليك ظلل من الغمائم [2]

أخذت هذه القصيدة كغيرها من القصائد حضها من القرآن يظهر هذا في قوله تعالى:

---

[1] المصدر السابق ص53

[2] –المصدر نفسه ص 38

﴿ هَلۡ يَنظُرُونَ إِلَّآ أَن يَأۡتِيَهُمُ ٱللَّهُ فِي ظُلَلٖ مِّنَ ٱلۡغَمَامِ وَٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُۚ وَإِلَى ٱللَّهِ تُرۡجَعُ ٱلۡأُمُورُ ﴿٢١٠﴾

﴾البقرة: ٢١٠

جعل عثمان لوصيف من خلال هذه الأبيات المرأة كصورة للآلهة تتربع على هودج منير كما قرن تجلّي الله والملائكة في الآية القرآنية بالغمائم وهي الأجواء التي استقاها الشّاعر في قصيدته وهي الأجواء التي استقاها الشاعر في قصيدته، فعثمان لوصيف من خلالة أبياته هذه جعل المرأة تعبيرا عن الحقائق الكونية، حيث قرنها بثنائية النور والظلام

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر:

رأيت كيف تتقاطع الأرض بالسماء

والسماء بالأرض

رتق... ففتق

فتق... فرتق[1]

الشّاعر هنا يقتبس من الآية القرآنية حيث يقول سبحانه وتعالى:

﴿ أَوَلَمۡ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ كَانَتَا رَتۡقٗا فَفَتَقۡنَٰهُمَاۖ وَجَعَلۡنَا مِنَ ٱلۡمَآءِ كُلَّ شَيۡءٍ حَيٍّۖ أَفَلَا يُؤۡمِنُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾ الأنبياء: ٣٠

إذا تأمّنا النصّين الحاضر والغائب وجدنا أن المبدع استحضر جميع وحدات الطبيعة (السماء، الأرض،الفتق، الرتق)

بينا في النص القرآني وجدنا حركة واحدة هي انفصال السّماء عن الأرض بعدما كانتا متّصلتين، لكنّ الشّاعر ذكر الحركة وانعكاسها هذا ما شكّل لنا صورة مثيرة للرّعب

[1]-المصدر السابق ص64

بتصور انفصال الأرض عن السماء، ثم إعادة الاتصال وهذا تفسير للأثر النفسي للشاعر.

ب_**الشّخصيات القرآنية:**

استحضار الشاعر للشخصيات القرآنية هي من أم الركائز التي يقوم عليها الشعر المعاصر لما لهذه الأحداث والشخصيات من عمقفي المعنى فالشاعر استدعى العديد من الشخصيات القرآنية لأنها تتلاءم ومدركاته الفنية والإبداعية حيث وجد في النص القديم صوتا مماثلا لصوته

وعثمان لوصيف من بين هؤلاء الشعراء الذين تفاعلو مع القرآن الكريم والشخصيات الدينية حيث حضت دولوينه على كم هائل من الشخصيات والقصص الدينية وديوان " ولعينيك هذا الفيض" من بين هذه الدواوين

وها نحن نأخذ منه مجموعة قليلة منها شخصية أيوب، آدم، موسى، بلقيس.

شخصّية أيوب:

يقول الشّاعر عثمان لوصيف في قصيدته:

أجتذب شرشف فستانك إلّي

أفرشه على الرمل

أتمتع بقدميك الّدمقسيتين

ثملًا بعطر الحّناء

أقرأ سورة التوبة

أصلي صلاة أّيوب[1]

الشّاعر هنا في قصيدته يستلهم صفة الصبر من قصة النبي أّيوب حيث وظّف هنا شخصية أيوب كرمز للصبر حيث أّنه يصلّي صلاة أّيوب.

كما يستشهد الشّاعر في قصيدة أخرى من ديوانه شخصية من الشّخصيات أو بصفة أخرى رمز من الرموز الدينية وهو النبي آدم عليه السلام حيث ذكرها في موضِعين من ديوانه حيث يقول:

تفلّت من فستانك طّرة زائغة

تزعزع في خياشيمي

فأعطس مرتين

أموت وأحيا مرتين

ممّرغا أنفي في الحرير المتهّل

أتشّبث بخيط من ذهب

أصعد إليك

أمشي على مدارج الأنوار

حتى ألقاك في البهرج الباهر

لطلعتك البهّية[2]

ويقول كذلك

---

[1]–المصدر السابق ص 46

[2]–المصدر السابق ص 47-48

نمشت يديك بالقبلات

غمست شفتيك بالزّنجبيل

واقتطعت لك من ضلوعي[1]

نسرينتا وشعاعين يتجلّى

التّناص في القصيدة الأولى من خلال عطس آدم حين بثّ اللّه فيه الرّوح فالشّاعر هنا جعل أريج المرأة هو السبب في الغطس والباعث للحياة فهنا الشّاعر سيّر القصّة حتّى تتماشى مع إديولوجيته الصّوفية وفي القصيدة الثّانية استحضر قصّة خلق حوّاء من ضلع آدم من خلال اللّفظتين (الإقتطاع، الضّلوع)

ثالثا: التّناص الأسطوري

الأسطورة:

يعرفها الدكتور أنس داود بقوله:" الأسطورة مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة من أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية ، اعتقد الإنسان بألوهيتها فتعددت في نظره الآلهة تبعا لتعدد مظاهرها المختلفة"[2]

وعليه فإن الأسطورة لون من ألوان القصص يحمل أبعاد إنسانية ، ومقاصد فكرية تتسم بالماورائية أو بالوجودية و الحضارية إلا أن منطلقها يتجاوز الواقع المعيش ليرتقي مستوى الخوارق والأعاجيب.

فالشاعر عثمان لوصيف في ديوانه " ولعينيك هذا الفيض" تأثر بالأسطورة مثلما تأثر بالقرآن الكريم والصوفية، فوظفها في شعره هذا مادل على سعة زاده الفكري واطلاعه على

---

[1]_المصدر نفسه ص 43

[2]–أنس داود ، الأسطورة في الشعر المعاصر ، مكتبة عين شمس ، القاهرة، د.ط، 1975 ص

الآداب الأخرى ، وها نحن هنا بصدد استخراج أهم مظاهر التشكيل الأسطوري الموجودة في ديوانه.

أوقيانوس:(OCèan)

أولياس عنصر أّولي أصلي ظهر قبل ظهور العالم نفسه فأشرف على الخلق وهو ابن أورانوس (السّماء) و غايا (الأرض) و التجديد الإلهي للماء إّنه يحيط بالأرض كنهر واسع يخلق فيه كلّ شيء و يموت فيه كلّ شيء صّوره الفّنانون بهيئة رجل مسن ذو لحية خضراء يمسكن بقرن ثور يرمز إلى وفرة المياه القادرة و المغذّية و هو والد الأوسيانيدات ocianides" " آلهة الأنهار و حوريّة الأعماق البعيدة في البحار و المحيطات و في بعض الأساطير يروى أّنه أبو الآلهة جميعا و الّناس[1]

عثمان لوصيف وظف أسطورة الأوقيانوس في ديوانه في موضعين اثنين حيث يقول:

كنت مهتاجة

مشبوبة..

وأنا كنت نصف مخبول

أترنح في الأوقيانوس

من الحباب اللبني

وأموج

[1] طلال حرب ،معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة،منشورات محمد علي ،بيروت دار الكتب العلمية، بيروت لأبنان، د ت ص81

من أقصاك غلى أقصاك[1]

وفي الموضع الثاني يقول:

ياانت..

ياأسطورة البلّور شفّافا

يا وجع المرمر الرضيض

ويا سفينق من نرجس

أسلمها الرّبان

للأوقيانوس المسجور[2]

توظيف الشاعر للأساطير اليونانية دلالة على تأثيره بها يظهر ذلك جليا من خلال توظيفه لأسطورة الأوقيانوس والتي ترمز إلى وفرة المياه فتوظيفه لهذه الأسطورة يتماشى مع العنوان الأساسي للديوان "لعينيك ّها الفيض" يتماشى كذلك والمصطلحات التي استخدمها في ديوانه (البحيرات ، الشطوط، الأعماق، الفيض، الأنهار)حيث هذه الألفاظ كلها ترمز للحياة

السّندباد:

هو تاجر يجوب البلدان بالسفينة بحثا عن الطرئف ويتعّرض في رحلاته لمواقف شاقّة لا يخرج منها إلاّ بعد عناء ومغامرة،هذه الشخصية عادية وغير عادية في نفس الوقت[3]

---

[1]–الديوان ص 7

[2]– المصدر السابق ص16

[3]–عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص155

تظلّلك الأغنيات

وتصّاعد إليك المرايا

وأنا المزروع في سماوات عينيك

أنا السندباد الموشون

بأمجاد المغامرة

أنا الكناريّ المتورّط فيك[1]

نلاحظ أنّ الشّاعر له زاد معرفي واسع من خلال ما رأيناه جلّيا في المقاطع الشعرية السّالفة الذكر من خلال توظيفه لشخصية السّندباد التي هي شخصية ترمز للشّجاعة يتحدّى العقبات بالرغم من مواجهة الأخطار حيث يتمّيز بالّنجاحات كما ترمز هذه الأسطورة كذلك للحكمة والتّفاؤل والقّوة لذا اختارها الشّاعر لتأخذ حظّها في قصيدته.

فينوس:

أسطورة فينوس من أهم الأساطير الّرومانية وهي آلهة الحب والجمال والجنس عند الّرومان وكان لفينوس الكثير من المغامرات الغرامية ولعلّ أشهرها ما وقع بينها وبين آدونيس[2]

قال الشّاعر:

من أيّ بحر بدائّي

طلعت علّي

---

[1]– الديوان ،ص76

[2]أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، مكة، النهضة المصرية، مصر (د–ط)(د–ت) ص41

كما طلعت فينوس على اليونان القديمة

من أيّ ملإ أعلى

تبّوأت مجد مخّيلتي

كما تبّوأت بلقيس عرش سبأ[1]

نلاحظ أنّ الشّاعر عثمان لوصيف متشّبع كل التّشّبع بالثّقافة الغربية من خلال ما لاحظناه في دراستنا للقصيدة التي سبق وأن ذكرناها حيث تأثّر بالأسطورة الّرومانية تأثّرا واضحًا وجلّيا من خلال ذكره لفينوس الذي هو رمز الحب فالشّاعر هنا يرمز به لحبيبته لأنه وجد فيها كل ملامح الحب والجمال فالشّاعر هنا اختار هذه الشّخصية وبالغ في وصفها.

واد عبقر:

قرية يسكنها الجن ، وينسب إليها كل فائق جليل وتوسع الأدباء في مدلول اللفظة فأصبخت في مفهومهم كناية عن عالم سحري تقطنه مخلوقات عجيبة في خلقها و إدراكها ، مسيطرة على الشعراء والفنانين موحية لهم بما ينطقون ، حيث يصبحون بهذا المدلول أدوات مرددة لما يوحى إليها وليست هي في ذاتها مبتكرة أو خالقة لذلك قرب معناها من لفظة الأولمب، أو جبل الإلهام عند اليونان[2]

في هذا يقول الشاعر عثمان لوصيف:

قالو عنك مخبولة

واتهموك بالغواية

---

[1]–الديوان ص83

[2]جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، المؤسسة الثقافية للتأليف والترجمة والنشرص.ب1085 بيروت لبنان ص 170

آه..ياقديسة الشعراء

آه..يا امرأة من نوافح عبقر

أخلع نعلي وأهبط واديك

مغتسلا بالصبابات[1]

الشاعر هنا استحضر الواد الأسطوري عبقر وهو الواد الذي تزعم انه واد الجن والذي يستمد الشعراء منه إلهاماتهم وأسقطه على محبوبته الذي تعتبر هي كذلك مصدر الإلهام عنده

[1]_الديوان ص40

الخاتمة

الخاتمة:

قبل طي ثنايا بحثنا هذا يمكن، القول أن ظاهرة التناص من الظواهر الأدبية التي لجأ الشعراء والأدباء إليها وهي وسيلة من وسائل تشكل التجربة الشعرية التي دعا إليها الرمزيون، وها نحن نلخص بحثا في مجموعة من النتائج كالتالي:

– بالرغم من وجود إرهاصات أولى لولادة مصطلح التناص إلا أنه مصطلح نقدي غربي بامتياز ظهر عند جوليا كريستيفا.

_ محاولة بعض النقاد ربط مصطلح التناص بالنقد العربي القديم وأسبقية العرب لمفهوم المصطلح.

_ معالجة النقاد العرب القدامى قضايا شديدة الصلة بالتناص مثل السرقات، الاقتباس التضمين حيث اعتبروها شكل من أشكال التناص القديمة حيث تعد عملا غير محدود.

– إن التجربة الإبداعية والشعرية أنجبت أقلاما جزائرية ناضجة استحت منا الوقوف عندها أمثال شاعرنا عثمان لوصيف.

– ديوان "ولعينيك هذا الفيض" ديوان حافل بالتناصات الصوفية حيث أن التناص الصوفي يتبوأ المرتبة الأول هذا راجع لأديولوجيته الصوفية.

الشعر الصوفي ما هو إلا وسيلة من الوسائل التي يعبر بها الشعراء عن أحوالهم وأذواقهم.

– توظيف رمز المرأة في الديوان لوصيف بحيث حلق بها إلى أعلى المراتب بالإضافة إلى رمز الخمرة التي اتخذها الشاعر كرمز لهمومه وقضاياه يتجاوز بها العالم الظاهري غلى العالم الباطني كما وظف رمز الطبيعة التي كانت مصدر إلهامه.

-استحضار النصوص على اختلافها (تناص ديني، أسطوري، أدبي) داخل الديوان هو بمثابة دعم له يمنحه شحنات دلالية ورمزية .

الملاحق

نبذة عن حياة الشاعر وأهم دواوينه

أولا: مولده ونشأته

ولد لوصيف في الخامس من شهر فيفري 1951م، بدائرة طولقة بولاية بسكرة، كان منذ طفولته يعشق الرسم والموسيقى، متعلق كل التعلق بالمنطقة الصحراوية التي أثرت في أخلاقه، منحته الصبر على الألم والمعاناة، كان من حفظة القرآن، التحق بالمعهد الإسلامي ليتحصل سنة 1970 على شهادة الأهلية، لم يواصل بعدها تعليمه نظرا للظروف الاجتماعية القاسية التي كانت تعيشها أسرته، اضطر للبحث عن عمل لإعانة أسرته، اشتغل في التعليم الابتدائي مدة خمس سنوات ثم التعليم المتوسط بعد نجاحه في مسابقة نظمت في الجزائر، تحصل على شهادة الباكالوريا عام1974 بمشاركة حرة، درس أدب عربي بجامعة باتنة ليتحصل على شهادة ليسانس عين أستاذ في التعليم الثانوي، غادر بعدها ليلتحق بعد سنة بجامعة المسيلة كأستاذ مؤقت بقسم اللغة العربية وآدابها، ثم تفرغ للدراسة بعدها نجح في مسابقة الماجستر تخصص أدب عالمي، ناقش رسالة تحرجه عام 2005، فبالرغم من المعاناة التي عاناها شاعرنا والحياة القاسية التي لم ترحمه إلا أن شعره بقي راسخا إلى يومنا هذا.[1]

توفي شاعرنا يوم الأربعاء 27 يونيو 2018 بمستشفى بسكرة عن عمر ناهز 67 سنة بعد معاناة مع المرض أدخله في غيبوبة في أيامه الأخيرة.

أ-الشهادات:

- شهادة الأهلية عام 1970

- شهادة إنهاء الدراسة بالمعاهد التكنولوجيا للتربية عام 1974

[1] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار النشر، المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر والتوزيع والاتصال، الجزائر 2011 ص4 .

– شهادة ليسانس في الأدب العربي في جامعة باتنة 1984

ب– الوظائف:

–مدرس في الطور الإبتدائي من 1971 –1975

– أستاذ لغة عربية للمرحلة الاعدادية من1976-1979

– أستاذ تعليم ثانوي في مادة الأدب العربي من 1984-2001

– أستاذ مشارك في كلية الأدب والعلوم الاجتماعية بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة إبتداءا من الموسم2002 -2003

ثانيا: الأعمال

أ: الأعمال الشعرية المطبوعة

–الكتابة بالنار1982

–شبق الياسمين1986

–أعراس الملح1988

–الإرهاصات1997

–براءة1997

– غرداية1997

– اللؤلؤة1997

– نمش وهديل1997

– أبجديات1997

– زنجبيل1999

- قراءة في ديوان الطبيعة1999
- قصائد ضمآى1999
- كتاب الإشارات1999
- المتغابي 1999
- ولعينيك هذا الفيض1999
- قالت الوردة2000

ب: الأعمال الشعرية غير المطبوعة

- ريشة خضراء1999

أما المخطوطات الشعرية فهي كمايلي:

- أول الجنون
- يا هذه الأنثى
- جرس السماوات تحت الماء: فهم تحت الطبع
- مسودة تحت عنوان: مكاشفات في مشهد الموت

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: القرآن الكريم

1. إبراهيم محمد تركي، التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007،الإسكندرية.

2. ابن فارس احمد الحسن، في فقه اللغة العربية ومسائلها، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، دط، 1977.

3. إحسان إلهي ظهير، دراسات في التصوف، دار الإمام المجدِّد، ط1، القاهرة، مصر، 1426\2005.

4. احمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1989.

5. [1]السراج الطوسي، اللمع في التصوف تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، دط، 1960م.

6. امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس بن حجر الكندي، تصحيح الشيخ ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1974.

7. أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، مكة، النهضة المصرية، مصر (د–ط)(د–ت) .

8. أمينة التجاني، جماليات الرمز الصوفي الجزائري "خمرية أبي مدين شعيب أنموذجا"، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2003.

9. أنس داود ، الأسطورة في الشعر المعاصر ، مكتبة عين شمس ، القاهرة، د.ط، 1975 ص

10. إيمان لبزة وإشراق قحيوش، التناص في شعر عثمان لوصيف ، رسالة ماستر بإشراف سعاد طالب ، جامعة محمد بوضياف المسيلة،2019\2020.

11. بولعشار مرسلي، الشعر الصوفي في ضوء القراءة النقدية الحديثة ابن الفارض أنموذجا، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، 1435\2014_2015.

12. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، المؤسسة الثقافية للتأليف والترجمة والنشر ص ب 1085، بيروت لبنان.

13. جمال الدين ابن منظور،لسان العرب، دار احياء التراث العربي،بيروت،ط3،ج14، 1999.

14. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر.عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون العامة، دط، دت،دب.

15. حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص المصطلح والقيمة، مجلة علامات في النقد، مؤتمر الأدباء، ج51، م13، جدة، مارس 2004.

16. حسين خمري (إنتاج معرفة النص)، مقال في مجلة دراسات عربية، ع11_12، بيروت 1987.

17. خالد علي ادريس، رمزية الخمر في الشعر الصوفي، International journal Researchs studies year ;2 number 2 maziran/june 2019.

18. رولان بارت، أصول الخطاب النقدي، تر احمد المديني، دار الشؤون العامة، بغداد، 1989.

19. رياض عبد الكريم محناية، شعرية التناص في الخطاب الشعري السوري من سلطة النص إلى سلطة الأخر، المجلة الثقافية، 21\6\2009.

20. الزهرة بن عمر، الرمز في شعر عثمان لوصيف، رسالة لنيل شهادة ماستر، تحت إشراف عبد الرحمان بن عمر جامعة الوادي، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2016\2015.

21. زهرة خالص، التناص التراثي في" حدّث أبو هريرة قال.." لمحمود المسعودي، رسالة ماجستير، إشراف سعد سلام، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، الجزائر 2006\2005.

22. شعاع العاني، الليث والخرافة المهضومة، دراسة في بلاغة التناص الأدبي، مقال في مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998.

23. صلاح عبد الصّبور، ديوان صلاح عبد الصّبور، ط 4، د العودة،بيروت، 1983.

24. طلال حرب ، معجم أعلام الاساطير والخرافات و المعتقدات القديمة، منشورات محمد علي بيروت ، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت.

25. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2008م.

26. عبد الستار جبر الأسدي، ماهية التناص، مقال"قراءة في إشكاليته النقدية"،العدد21_30،سبتمبر 1999.

27. عبد الفتاح أحمد فؤاد ، فلاسفة الإسلام والصوفية ومواقف أهل السنة منهم، دار الوفاء ، الاسكندرية ، ط1، 2000 .

28. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي " دراسة تطبيقية ونظرية "، إفريقيا الشرق المغرب، دط، 2007.

29. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح. محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1998 .

30. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مطابع دار البلاد، جدة السعودية، ط2، 1991.

31. عبد الـ لّه الغذّامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النّقد والنّظرية، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة،ط 2، 1992.

32. عثمان لوصيف، ديوان ولعينيك هذا الفيض.

33. عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار النشر، المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر والتوزيع والاتصال، الجزائر 2011.

34. القاموس المحيط، الفيروز أبادي، المطبعة الأميرية، مصر، ج2، ط1923،3م.

35. كريمة حميطوش، تولّد الدّلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف ، رسالة ماستر، بإشراف د. أمينة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

36. ليون سومفيل، دراسات في النص والتناصية، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.

37. محمد رغميت، آليات التناص وأبعادها في شعر فاتح علاق وقدور رحماني، رسالة ماجستير، بإشراف حميدي خميسي، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، الجزائر 2010\2011.

38. محمد شعيب، المتنبي بين ناقديه، دار المعارف، مصر، دط، 1964.

39. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجيةالتناص)، المركز الثقافي العربي ط4، 2005، المغرب .

40. مصطفى السعّني، التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، منشأ المعارف، دط، الإسكندرية، 1991.

41. نزار عبشي، التناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، تحت إشراف د.محمد عيسى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث الأردن 2004\2005.

42. نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة ام القرى العلوم الشريعة واللغة العربية، ج15،ع26، الشارقة، 1424.

شكر وعرفان
اهداء
اهداء
مقدمة أ ب ج

الفصل الأول: التناص الصوفي النشأة والمصطلح

المبحث الأول: المفهوم والمصطلح..... 11
أولا: ماهية التناص..... 11
أ_ لغة: 11
ب: اصطلاحا..... 12
ثانيا: نشأة التناص 13
أولا: التناص في النقد الغربي..... 20
ثانيا: التناص في النقد العربي..... 25
المبحث الثاني: آليات التناص ومستوياته..... 26
التمطيط..... 26
الأناكرام 26
الشرح 26
الإستعارة 27
التكرار 27
الشكل الدرامي..... 27
أيقونة الكتابة 28
الإيجاز..... 28
المبحث الثالث: التصوف المفهوم والنشأة..... 32
أولا_ ماهية التصوف..... 32
أ لغة:..... 32
ب: اصطلاحا..... 33
ثانيا: نشأة التصوف..... 34
ثالثا: الرمز الصوفي..... 36

الفصل الثاني: تجليات التناص الصوفي في ديوان لعينيك هذا الفيض

المبحث الأول: لتّناص الصّوفي في ديوان" ولعينيك هذا الفيض"..... 38
لتّناص الصّوفي: 39
أولا _رمز المرأة: (الجسد، الحب)..... 40
ثانيا رمز الخمرة: 50
ثالثا: رمز الطبيعة..... 54
المبحث الثاني: لتّداخلات النصية الأخرى في الديوان..... 57
أولاً _لتّناص الأدبي: 57
ثانياً–التناص الّديني:..... 61
أ–القرآن الكريم: 61
ب_الشّخصيات القرآنية: 67
ثالثا: التناص الاسطوري..... 69
خاتمة..... 76
الملاحق..... 78
قائمة المصادر والمراجع..... 82
فهرس