

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي
أم البواقي

كلية الآداب واللغات والعلوم
الإجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات التناسل الصوفي في " غنائية آخر التيه " للشاعر ياسين بن عبيد

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة العربية وآدابها مسار : الأدب الحديث

إشراف الأستاذة:
سلاف بوحلايس
أستاذ مساعد

إعداد الطالبة :
لعجال سهام

السنة الجامعية :

1433-1432

2012-2011

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي

أم البواقي

كلية الآداب واللغات والعلوم

الإجتماعية والإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات التناسل الصوفي في " غنائية آخر التيه "

للشاعر ياسين بن عبيد

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة العربية وآدابها مسار : الأدب الحديث

إعداد الطالبة : إشراف الأستاذة: لعجال

سهام سلاف بوحلايس

أستاذ مساعد

أمام اللجنة المناقشة المكونة من:

الإسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
			رئيسا
سلاف بوحلايس	أستاذ مساعد	جامعة العربي بن مهيدي	مشرفا ومقررا
			عضوا مناقشا

السنة الجامعية :

1433-1432

2012-2011

شكر و عرفان

أقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة سلاف بوحلايس، التي لم تبخل علي بتوجيهاتها طوال مدة الدراسة، وإلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، وإلى اللجنة المناقشة التي صبرت على قراءة و تقويم هذا البحث فلها أخلص الثناء.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مفتحة

يبدأ النص الشعري بوصفه شبكة تتوالد فيها الدلالات المرتبطة بالزمان والمكان والرصيد المعرفي، ليحمل ميزة الاستمرارية والتفاعل مع النصوص الأخرى، فلا مناص لأبي شاعر من أن يستعين بها، منوعا باستخدامها، ومتعمقا في دلالتها.

وقد أضحى التصوف رافدا مهما من روافد الشاعر المعاصر، فهو علم من العلوم الإسلامية، له مكانته المرموقة في المجتمع الإسلامي، وهو تجربة ذوقية يعبر عنها كل صوفي بوسيلته و طريقته.

ومن هنا كان التوجه نحو ظاهرة التناس وتحييد التناس الصوفي حيث تنفتح النصوص الشعرية على تجربة صوفية وعلى ذاكرة شعرية تشتمل متن الخطاب الشعري القديم والحديث وحتى على أنواع الخطاب اللاشعري فجاء الاختيار لهذا الموضوع لعدة أسباب منها؛ قلة الدراسات الموجهة للشعر الصوفي الجزائري وكذلك الرغبة في اكتشاف جماليات تفاعل النصوص الشعرية ثم أن "آخر التيه" تجربة شعرية متميزة لشاعر يكشف نصوص عن شطحات صوفية طافحة.

فجاءت المذكرة موسومة بـ " تجليات التناس الصوفي في (غنائية آخر التيه) للشاعر ياسين بن عبيد" و هذا ما أُلح بالتساؤل عن كيفية تعامل الشاعر مع النصوص الغائبة؟ و هل استطاع خطابه الشعري أن يثمر بانتاجية المعنى؟ و أين تكمن الجمالية التي يساهم هذا النوع من التناس في الكشف عنها؟

كما فرضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى: مقدمة و مدخل نظري و ثلاث فصول تطبيقية متبوعة بخاتمة لخصت أهم النتائج المتوصل إليها.

مدخل وجاء بعنوان مفاهيم حول التناس والتصوف، يعرّف التناس لغة و اصطلاحا ثم يتناول الدراسات الغربية للتناس وأهم أعلامها التي ساهمت في بلورة هذا المصطلح، وكذا البدايات العربية له عند النقاد العرب القدامى و أمثال الجاحظ، ابن رشيق، أبو هلال العسكري، والمعاصرين أمثال محمد مفتاح، و صبري حافظ، محمد بنيس، و ختم المدخل بتعريف للتصوف لغة ثم اصطلاحا.

الفصل الأول: جاء تحت عنوان تجليات التناس في غنائية آخر التيه للشاعر ياسين بن عبيد، من خلال التطرق إلى التناس الديني، الأدبي، التاريخي، ثم التناس مع الأمثال العربية.

الفصل الثاني: أتى بعنوان التناس الصوفي في غنائية آخر التيه (تجلياته، آلياته، مستوياته)، و ذلك بتقصي الألفاظ الصوفية التي تتجلى في غنائية آخر التيه، وتناول أيضا آليات ومستويات هذا التناس.

الفصل الثالث: عنون بجماليات التناسل الصوفي في غنائية آخر التيه للشاعر ياسين بن عبيد، و يتطرق إلى أهم وظائف التناسل الجمالية التي وظفها الشاعر في ديوانه، كجمالية اللغة وجمالية الأسلوب وجمالية الرمز وجمالية الإيقاع، و ختم البحث بسرد النتائج الأساسية المتوصل إليها.

والتناسل باعتباره آلية إجرائية تتجاذبها عدة مناهج من المنهج السيميائي إلى المنهج التفكيكي، وإن كان المؤلف في أية دراسة هو الاعتماد على أبرز المصادر المتفاعل معها متمثلة في ديوان غنائية آخر التيه لياسين بن عبيد، وديوان ابن فارض، ... وغيرهم كثير، بالإضافة إلى بعض المراجع منها: إستراتيجية التناسل لمحمد مفتاح، وعلم النص لجوليا كريستيفا، وكتاب مدخل لجامع النص لجيرار جنييت، . .

ولما كانت لذة البحث لا تنفصل عن آلامه، فقد تعرض إنجاز له لصعوبات و مشاق عديدة منها: ضيق الوقت، وصعوبة الحصول على بعض الدواوين.

وأخيرا لا يفوتني أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذة "سلاف بوحلايس" التي شرفنتني بإشرافها وشجعتني على العمل بتقديمها لي يد المساعدة، والملاحظات القيمة والتوجيهات النيرة، فشكر على جديتها وإخلاصها.

وأوجه كذلك بالامتنان لكل أساتذة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة العربي بن مهدي، و الاحترام للجنة المناقشة لهذا البحث على قراءتها و تقييمها له فلها أخلص الثناء.

مدخل

مفاهيم عامة حول التناص و التصوف

1 - مفهوم التناص :

أ. لغة.

ب. اصطلاحا

2 - البدايات الغربية لمصطلح التناص.

3 - البدايات العربية لمصطلح التناص.

أ. التناص عند النقاد العرب القدامى.

ب. التناص عند النقاد العرب المعاصرين.

4 - مفهوم التصوف:

أ / لغة.

ب / اصطلاحا.

يبدأ النص الشعري بوصفه شبكة تتوالد فيها الدلالات المرتبطة بالزمان والمكان والرصيد المعرفي، ليحمل ميزة الاستمرارية والتفاعل مع النصوص الأخرى، فلا مناص لأي شاعر من أن يستعين بها، منوعا باستخدامها، ومتعمقا في دلالتها.

وقد أضحى التصوف رافدا مهما من روافد الشاعر المعاصر، فهو علم من العلوم الإسلامية، له مكانته المرموقة في المجتمع الإسلامي، وهو تجربة ذوقية يعبر عنها كل صوفي بوسيلته و طريقته.

ومن هنا كان التوجه نحو ظاهرة التناص وتحديدًا التناص الصوفي حيث تفتح النصوص الشعرية على تجربة صوفية وعلى ذاكرة شعرية تشتمل متن الخطاب الشعري القديم و الحديث وحتى على أنواع الخطاب اللاشعري فجاء الاختيار لهذا الموضوع لعدة أسباب منها؛ قلة الدراسات الموجهة للشعر الصوفي الجزائري وكذلك الرغبة في اكتشاف جماليات تفاعل النصوص الشعرية ثم أن "آخر التيه" تجربة شعرية متميزة لشاعر يكشف نصوص عن شطحات صوفية طافحة.

فجاءت المذكرة موسومة بـ " تجليات التناص الصوفي في (غنائية آخر التيه) للشاعر ياسين بن عبيد" و هذا ما ألح بالتساؤل عن كيفية تعامل الشاعر مع النصوص الغائبة؟ و هل استطاع خطابه الشعري أن يثمر بانتاجية المعنى؟ و أين تكمن الجمالية التي يساهم هذا النوع من التناص في الكشف عنها؟

كما فرضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى: مقدمة و مدخل نظري و ثلاث فصول تطبيقية متبوعة بخاتمة لخصت أهم النتائج المتوصل إليها.

مدخل وجاء بعنوان مفاهيم حول التناص والتصوف، يعرّف التناص لغة و اصطلاحا ثم يتناول الدراسات الغربية للتناص وأهم أعلامها التي ساهمت في بلورة هذا المصطلح، وكذا البدايات العربية له عند النقاد العرب القدامى و أمثال الجاحظ، ابن رشيق، أبو هلال العسكري، والمعاصرين أمثال محمد مفتاح، و صبري حافظ، محمد بنيس، و ختم المدخل بتعريف للتصوف لغة ثم اصطلاحا.

الفصل الأول: جاء تحت عنوان تجليات التناص في غنائية آخر التيه للشاعر ياسين بن عبيد، من خلال التطرق إلى التناص الديني، الأدبي، التاريخي، ثم التناص مع الأمثال العربية.

الفصل الثاني: أتى بعنوان التناسل الصوفي في غنائية آخر التيه (تجلياته، آلياته، مستوياته)، و ذلك بتقصي الألفاظ الصوفية التي تتجلى في غنائية آخر التيه، وتناول أيضا آليات ومستويات هذا التناسل.

الفصل الثالث: عنون بجماليات التناسل الصوفي في غنائية آخر التيه للشاعر ياسين بن عبيد، و يتطرق إلى أهم وظائف التناسل الجمالية التي وظفها الشاعر في ديوانه، كجمالية اللغة وجمالية الأسلوب وجمالية الرمز وجمالية الإيقاع، و ختم البحث بسررد النتائج الأساسية المتوصل إليها.

والتناسل باعتباره آلية إجرائية تتجاذبها عدة مناهج من المنهج السيميائي إلى المنهج التفكيكي، وإن كان المؤلف في أية دراسة هو الاعتماد على أبرز المصادر المتفاعل معها متمثلة في ديوان غنائية آخر التيه لياسين بن عبيد، وديوان ابن فارض، ... وغيرهم كثير، بالإضافة إلى بعض المراجع منها: إستراتيجية التناسل لمحمد مفتاح، و علم النص لجوليا كريستيفا، وكتاب مدخل لجامع النص لجيرار جنيت، .

ولما كانت لذة البحث لا تنفصل عن آلامه، فقد تعرض إنجاز له لصعوبات و مشاق عديدة منها: ضيق الوقت، وصعوبة الحصول على بعض الدواوين.

وأخيرا لا يفوتني أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذة "سلاف بوحلايس" التي شرفنتني بإشرافها وشجعتني على العمل بتقديمها لي يد المساعدة، والملاحظات القيمة والتوجيهات النيرة، فشكر على جديتها وإخلاصها.

وأوجه كذلك بالامتنان لكل أساتذة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة العربي بن مهدي، و الاحترام للجنة المناقشة لهذا البحث على قراءتها و تقويمها له فلها أخلص الثناء.

1. مفهوم التناص :

يعدّ البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالتها، ولعلّ هذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح.

أ. التناص في اللغة:

ورد في لسان العرب أنّ النص هو "رفعك الشيء ونصّ الحديث ينصه نصاً أي رفعه وأظهره وكل ما أظهر فقد نُص، قال عمرو بن دينار : وما رأيت رجلاً أنصُ للحديث من الزهري أي أرفع له و أسندُ، يقال نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه، و كذلك نصصه إليه، و نصت الظبية جيدها : رفعته"⁽¹⁾

إذا فالتناص من "نصّ، نصّاً: رفع الشيء وأظهره و فلان نص أي: استقصى مسألته عن الشيء حتى استخراج ما عنده، و النص مصدر، وأصله أفضى الشيء الدال على غايته، أو الرفع و الظهور، ونص كل شيء منتهاه، إذا فالنص هو الرفع و الظهور والمنتهى"⁽²⁾ إلا أن مصطلح التناص كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في مادة "نصص"، "تناص القوم عند اجتماعهم" : أي ازدحموا، فالتناص هو ازدحام القوم مضابطة بعضهم بعض في مكان ضيق وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة، ونصص المتاع جعل بعضه فوق بعض"⁽³⁾

ومن خلال هذه التعاريف اللغوية لمصطلح التناص، نستخلص بأن لهذه المادة جذور ممتدة في القدم، مستوحاة من مادة "نصص".

⁽¹⁾ ابن منظور، لسان العرب ، مادة نصص ، مج 7 ، دار صادر، لبنان، ط3، دت ، ص 97.

⁽²⁾ أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحياة ، لبنان، دط ، 1960 ، ص 472.

⁽³⁾ إبراهيم مصطفى و آخرون، العجم الوسيط ، مج1، دار العودة، لبنان، دط، 1989، ص.926.

أما التناص في الإصطلاح :

فيقابلة كمصطلح في اللغة الفرنسية "Intertextualité" وهو واحد من المصطلحات، التي اختلف النقاد حول تحديد مفهومه و فهمه و ضبط فعاليته النقدية، " فقد ظهر في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة محافظا على المدلول اللغوي القديم نفسه تقريبا، لكن هذه المرة يركز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق، حيث تتفاعل النصوص بعضها البعض، وتتعلق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، لتشكل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية"⁽¹⁾

وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية، إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها " عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا أخرى، بل أن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد تصورات لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"⁽²⁾

ومن هنا فالتناص هو قراءة متعددة في خطاب أدبي واحد يحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين، لأن الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع فيها عدة شفرات، و بمعنى آخر فالتناص هو استبطان نص سابق في سياق نص لاحق، بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة لا يمكن استكشافها في النص السابق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز.

2. البدايات الغربية لمصطلح التناص :

⁽¹⁾ جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، دط، دت، ص 118.

⁽²⁾ المرجع السابق، ص 119.

تناولت الدراسات الأدبية الغربية، مسألة العلاقة الموجودة بين النصوص و مستويات اجترار بعض الأفكار والصيغ، يطرح أسئلة حول النص وسياقه الخارجي إذ معالم النص تتجاوز بنيته.

وقد ذكر الباحثون والدارسون ونقاد الأدب في العصر الحديث، أن الفضل في ظهور مصطلح التناص، يعود لأول مرة بهذا الاسم إلى الباحثة البلغارية (جوليا كرستيفا)، حيث " طرحت تصورهما عن النص (كأيديولوجيم) أي حوار متبادل بين الشخصيات باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ".⁽¹⁾

وقد اعتمدت كرستيفا على مبدأ الحوارية لباختين الذي رأى ضرورة قراءة خطاب الأخر وخطاب الأنا، ثم انتقل مصطلح التناص وانتشر عند العديد من النقاد الغربيين الذين لم يستطيعوا وضع تعريف مانع جامع له ومن أهم الدارسين لمصطلح التناص نجد :

1/ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) :

أصدر باختين كتابه(الماركسية وفلسفة اللغة) سنة 1929 باللغة الروسية، ثم نقل إلى الفرنسية عام 1977، و قد عالج فيه " مصطلح (أيديولوجيم) و في خضم معالجته لهذا المصطلح تمخض عن ظهور مصطلح جديد هو (التناص)، وإن كان باختين لم يطلق عليه هذا المصطلح صراحة لكن ذكره ضمن مصطلح (الحوارية)."⁽²⁾

فنظرية الحوارية تعد مقدمة طبيعية لمفهوم التناص، ويسند باختين في دعوته "إلى ضرورة وجود حوار فيه أي نص أو عمل ما إلى حضور دور المرسل والمتلقي في التفاعل اللفظي، فالمتلقي هو الذي يلاحظ العلاقة بين النصوص انطلاقاً من ثقافته الخاصة، فلا يوجد معنى ثابتاً، لأن الدلالة تتكون من حركية جماعية يأخذ فيها الإبداع شكل العمل الجماعي"⁽³⁾، هذا لأن العلاقات الحوارية هي "علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"⁽⁴⁾، تلك العلاقة التي يقيمها الأدب بين ذاته والآخر، بين العبقورية المتفردة للذات والعتاء التناصي البحث بعيداً عن الطابع النفسي، "وعليه فإن

⁽¹⁾ سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجاً، دار الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 123.

⁽²⁾ المرجع السابق ، ص 125.

⁽³⁾ المرجع السابق ، ص 123.

⁽⁴⁾ عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي، الأردن ، د ط ، 2006 ، ص 140.

باختين يركز على الطبيعة التواصلية للفظ الذي لا يكون قاموسيا، ولا يكون حياديا، لأنه يحمل في أحشائه إيديولوجيا متكاملة بين المرسل والمتلقي"⁽¹⁾.

إذ مارس باختين قراءة التناص تحت عنوان الحوارية، قبل ظهور مصطلح التناص، لكن مصطلح الحوارية ظل مرتبكا وغامضا، حتى جاءت الحقبة البنيوية وما بعدها لتوسعه في إطار التناص، وقد اهتم باختين بالتناص في النثر، في حين رأى أن الشعر لا يتوافر على خاصية التناص، ذلك لأنه يفقده هويته ويجعله يجذب نحو الرواية.

2/ جوليا كرسيفا (Julia Kristiva):

أوضحت جوليا كرسيفا مصطلح (التناص) في أوائل الستينات، منطلقة من مفهوم الحوارية لدى باختين، حيث " قرأت له كتابه(الماركسية و فلسفة اللغة)، وأعدت فيه أطروحة دكتوراه، تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية التي جاءت في الكتاب، ثم نشرت أطروحتها فيما بعد في كتاب بعنوان (نص الرواية)، مقارنة سمولوجية لبنية خطابية متحولة"⁽²⁾، كما كتبت مقالة جميلة سنة (1966-1967) تحت عنوان (النص المغلق)، حاولت أن تعرض فيها لعامة الأسس التي يقوم عليها التناص، ومن بين ما تقررره (جوليا كرسيفا) في هذه المقالة قولها: " إننا نعرف النص على أنه جهاز عبر- لسانياتي (Translinguistique) قادر على إعادة توزيع نظام اللغة، جاعلا الكلمة المبلغة التي تسعى إلى بث المعلومة في علاقة حميمة، مع اختلاف أنماط الكلام ما سبق منها وما تأين، وإذن فليس النص إلا إنتاجية (Productivité)"⁽³⁾ وهو ما يعني:

1- " أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة إعادة توزيع.

2- أنه ترحل للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نصي معين، تتقاطع وتتناهى ملفوظات عديدة، مقطعة من نصوص أخرى"⁽⁴⁾، مع الملفوظات التي " سبق عبرها في فضائه أو

⁽¹⁾ ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2005، ص 25.

⁽²⁾ سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 124.

⁽³⁾ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، د ط، 2007، ص 277.

⁽⁴⁾ جوليا كرسيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، منشورات توبقال، المغرب، د ط، 1991، ص 21.

التي يحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية، اسم (الأيديولوجيم) الذي يعني تلك الوظيفة التداخل النصي" (1)

وهي ترى بأن " المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري" (2)، هذا الفضاء النصي تسميه كرسيفا "فضاء متداخل نصيا" (3).

فالنص الشعري" ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر" (4)، و التناص عند كرسيفا هو" ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل، وتقول كرسيفا بأن التناصية هي أن يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه". (5)

ومن هنا يبدو أن جوليا كرسيفا أفادت في إبقارها إلى الحديث عن التناص في الكتابات الأدبية، فعامة النقاد يكادون يذكرون مفهوم التناص إلا مرتبطا بها.

3/ رولان بارت (Rolant Barths):

من أوائل البنيويين الأوروبيين الذين اهتموا بالتناص، نجد رولان بارت الذي استخدمه لأول مرة في كتابه (لذة النص)، وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق مستشهدا بالمثل الدال، وكاشفا عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللاوعي، فالنص في رؤية بارت هو" السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، المنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا" (6).

فبارت ينطلق من منجزات كرسيفا ليوسعها ويشرحها، فالنص يعيد توزيع اللغة و التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، كما يشرح بارت مصطلح (أيديولوجيم) كرسيفا

(1) المرجع السابق ، ص 22

(2) عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن، دار مجدلوي للنشر و التوزيع، عمان ، ط1 ، 2006 ، ص 139.

(3) المرجع السابق، ص 78.

(4) المرجع السابق ، ص 79.

(5) المرجع نفسه.

(6) رولان بارت، لذة النص ، تر:فؤاد صفا، الحسين سباز ، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط 1، 1998، ص 30.

"بأنه متصور يعد بتوضيح النص في التناص وبالتذكير به في نصوص المجتمع والتاريخ"⁽¹⁾.

ويضيف بارت إلى أن التناص "هو مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها، وأنه يتم التناص وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"⁽²⁾.

فالنص الإبداعي أيا كان نوعه " فهو نتاج مركب موجود سلفا، وهذا المركب هو الذي يصنع النص ويتولد منه "⁽³⁾.

كما توسع بارت أكثر في فكرة جسدية النص وذلك من خلال كتابه (لذة النص)، فيقول هو " ذلك الفضاء اللغوي النادر، حيث يغيب فيه كل شجار، وتغيب فيه أيضا كل مباحكة لفظية، وليس النص حوارا أبدا، لأنه لا يخشى الخداع، ولا العدوان، و لا أي منافسة ما بين لهجات فردية، فهو نص يؤسس داخل العلاقة الإنسانية ما يشبه جزيرة ويصر أن اللذة لسيت ذات طبيعة اجتماعية "⁽⁴⁾.

إن ظاهر كلام بارت أنه يعزل النص عن سياقه الاجتماعي، بوصفه فضاء لغويا يتجنب الحوار مع ما هو خارج عن سياقه، من محاكاة لفظية يعوزها إياه كاتبه أو قارئه.

هكذا نجد رولان بارت لم يصف شيئا عما قالته كرسنيفا عن التناص وما قاله باختين عن الحوارية، ولكن بارت أكد وشرح ما قالته كرسنيفا، ووسّع مفهوم انفتاح النص على الحياة و المجتمع.

4/جيرار جنيت (Gérard Genette):

لقد أولى الناقد الفرنسي (جيرار جنيت) اهتماما بالغا بما اسماه (المتعاليات النصية) في مؤلفه:(معمار النص) حيث قال : " لا يهمني النص إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن

⁽¹⁾ المرجع السابق ، ص 143.

⁽²⁾ المرجع السابق ، ص 30 .

⁽³⁾ سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 2007 ، ص 29

⁽⁴⁾ حافظ مغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب ، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط 1 ، 2010، ص 19.

أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي"⁽¹⁾، و يريد بالتداخل "العلاقة التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها النص"⁽²⁾، فهو يركز على اللغة والفكر في معرفة نظام النص، وتحديد تقنيات بمستوى مقدرته على معرفة نظام النص وعلى استيعاب المنتوج المعرفي، باختلافاته وتناقضاته، وحدد لذلك أشكالا خمسة للمتعاليات النصية هي:

1- **التناس** "Intertextualité": وهو "علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، عن طريق الاستحضار، وفي غلب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر"⁽³⁾، إذ السياق المعرفي للنص، يظل ممكن الاستنطاق بالتضمين أو التلميح، أو بإبقاء بنية النص الغائب ذاتها.

2- **النص الموازي** (Paratexte): ويشمل "العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التذييلات..."⁽⁴⁾، وترجمه سعيد يقطين "بالمناص"⁽⁵⁾، وكلها حقول علاقات تفتح ما انغلق في النص، وتسمى أيضا عتبات النص.

3- **النصي الواصفة**: (Métatextualité) وهي " علاقة التفسير و التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه"⁽⁶⁾ و ترجمها سعيد يقطين بالميتناص و تظل تعمل في إطار العلاقة النقدية.

4- **النصية المتفرعة** (Hypertextualité): وهي "كل علاقة تجمع نصاب الذي يسمى نصا متفرعا، بنص سابق(أ) – النص الأصل"⁽⁷⁾، وترجمها سعيد يقطين بالنص اللاحق، ويتحدد في إطار تحديد علاقة التحويل أو المحاكاة، عن طريق التعليق بإيراد استشهادات أو اقتباسات من النص الغائب فهي إعادة إنتاجية جديدة.

⁽¹⁾ جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمن أيوب، دار تويقال، المغرب ، ط 2 ، 1986 ، ص 90.

⁽²⁾ المرجع السابق ، ص 91.

⁽³⁾ جيرار جنيت، الأطراس،(الأدب في الدرجة 2)، تر: المختار حسين، مجلة فكر و نقد، دار النشر العربي، المغرب،

2005، ع16 على الرابط http://membre.lycos.fr/.abdjabri/n16_11atras.htm

⁽⁴⁾ المرجع نفسه.

⁽⁵⁾ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، د ط، د ت، ص 9.

⁽⁶⁾ سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، ص 9.

⁽⁷⁾ المرجع نفسه .

5- النصية الجامعة: (Architextualité): وتتعلق بعلاقة بكفاء تماما، يبحث لا تتقاطع على الأكثر إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي⁽¹⁾، و ترجمها سعيد يقطين "بمعمارية النص"⁽²⁾، ويؤكد جيرار جنيت "بأن النصية الجامعة، أو جامع النص، حاضر في كل مكان، وفق وتحت النص الذي لا ينسج خيوطه إلا بتعليقه هنا وهناك على هذه الشبكة من النسيج الجامع"⁽³⁾، فهو يحدد جنس النص وفق تتبع معطياته ورسم معالمه، هذه هي تصنيفات جيرار جنيت، لاستنطاق النص إذا فالنص في نظره لا يعتمد على ذاته في نسج فضائه الذي يحويه، وإنما يستعين في ذلك بعدد من اللبئات التي يستمدّها من عوالم فنية أخرى، و هذا البناء معمارية.

وقد وقع العديد من الدارسين في مزالق الرصد، حينما أرادوا الفصل بين تلك التدخلات التي يمكن أن نراها في النصوص، وقد تنبه (جنيت) نفسه إلى هذه المزالق ما جعله يطرح مفهوم (المابين نصية)، ويعني بها تناص مع نص آخر "، فالنص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى و نظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعا تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فالنص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات المستعارة شعوريا ولا شعوريا، يبرز فيه الموروث في حالة تهيج، وكل نص متداخل يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده"⁽⁴⁾.

فالتناص كغيره من المصطلحات التي أسس لها الغرب المصطلح والمفهوم والمنهج والرؤية، لكنه وجد له جذور ممتدة في تربة النقد العربي القديم.

البدائيات العربية لمصطلح التناص :

إن التراث العربي الإسلامي من حيث هو نتاج حضاري، هو بحر لجي، زاخر بكنوز المعرفة، وخزان للثقافة الإنسانية الرفيعة السّخية، فقد عرف الجدل والمنطق، وقد عرف

⁽¹⁾ المرجع نفسه .

⁽²⁾ المرجع السابق، ص 97.

⁽³⁾ جيرار جنيت، مدخل إلى لجامع النص ، ص 72.

⁽⁴⁾ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من النبوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985، ص324.

الفلسفة والتيارات المذهبية والفكرية، وقد عرف الاتفاق في الرأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه، برقي فكري مدهش (1).

ومن بين الحقائق التي لا جدال فيها، أنه لا كلام يبدأ من صمت، "لو لا الكلام يعاد لنفذ" (2)، ومن هذا المنطلق نجد أن النقد العربي القديم، وعى هذه الظاهرة أتم الوعي، واتسم هذا الوعي بدرجة عالية من الحذر والدقة، وهو ما يفسر تعدد المصطلحات، من قبل النقاد في مضامين كثيرة من كتبهم.

وقد تنبه النقاد القدامى لظاهرة التناس، من خلال البحث عن أوجه التشابه بين النصوص الشعرية للتدليل على مدى إبداع الشاعر وابتكاره للمعاني الجديدة، التي لم يسبق إليها أحد ومن ثم الحكم عليه بأنه مقلد، يأخذ من معاني من سبقه ويعيد صياغتها. إلا أن النقاد الجاهليين، انقسموا في حكمهم على هذا المصطلح إلى قسمين :

قسم استخدم المصطلح فيما يدل على الإعادة والتكرار، والقسم الآخر استخدمه فيما يدل على الإغارة والسرقة، وقد وردت في تراثنا النقدي، مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التناس)، نذكر منها :

1- السرقة : " وتعني النقل، والاقتراض، والمحاكاة.. مع إخفاء المسروق، و هي أنواع، غامضة وفاضحة حسب ابن رشيق" (3).

وتعد السرقات الشعرية، من أكبر القضايا النقدية التي عالجهامعظم النقاد العرب القدماء، بعد الجدل المحتدم في نظرية اللفظ والمعنى، غير أن النقاد العرب الجدد، قد ترجموا هذا المصطلح ضمن اللغة العربية الجديدة، ترجمة جميلة ودالة على المعنى الأصلي في اللغة الفرنسية تحت مصطلح (التناس).

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 120.

(2) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها، دار الثقافة، لبنان، ط 1986، ص

42.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناس)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 1992، ص 121،

122.

فالسرققات الشعرية كانت في منظور القدماء، هي المجال الأرحب الذي يجب الخوض فيه، إذ كانوا يرددون في شعرهم عبارات وأفكار، إما أنهم قد حفظوها و إما أنها تنوسيت في متاهات ذوا كرههم، إذا فمفهوم السرققات الشعرية، مع التجاوز في التعبير، والتسامح في التعريف هي: "اقتباس خفي، أو ظاهر اللفظ أو جملة من الألفاظ، في سياق ما وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً"، (1) لذلك فقد عدّ النقاد القدامى كل شاعر استلهم فكرة من شاعر آخر، سابق عليه أو معاصراً له، عفواً أو قصداً، من الساطين على ملكية سواهم دون إعلان عن ذلك، فهو إذن من المجرمين، أو اللصوص في أحسن الأحوال !.

كذلك فالسرققات الشعرية هي " أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق، بيتاً شعرياً، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنا ما..." (2).

و في هذا سياق نجد الأمدي يتحدث عن شكل من أشكال السرقة، التي يرى أنها ليست من أكبر مساوئ الشعر، خاصة المتأخرين فيقول : "وهذا باب ما برئ منه متقدم و لا متأخر" (3) ذلك لأن الشعراء شركاء في المعاني، كما هم شركاء في الألفاظ، انطلاقاً من قول الجاحظ : "المعاني مطروحة في الطريق" (4)، لذا فالحكم على سرقة الشاعر الثاني من الأول لمجرد التشابه بينهما، في تناول فكرة بعينها يعتبر مبالغة.

فمن الشعراء الأوائل الذين تناولوا هذه الظاهرة في العديد من مؤلفاتهم، بالدراسة و التحليل، نجد كتاب(سرققات البحترى عن أبي تمام) لابن المعتز، وكتاب (الكشف عن مساوئ المتنبي) للصاحب بن عباد.

كما يحيلنا كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني إلى مصطلح آخر وهو(السلخ)، و الذي أعده من أقبح وجوه السرقة، ونستدل على ذلك بسلخ (البحترى) من معاني قصيدة (علي بن جلبة) التي يرثي فيها (حميد الطوسي) و مطلعها:

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ، ص 199.

(2) الأمدي ، الموازنة بين الطائيين ، تح :السيد أحمد صقر ، دار المعارف، مصر ، ط2 ، 1972 ، ص 27

(3) الجاحظ ، الحيوان ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، ط 3، 1969 ، ص 131.

(4) محمد عزام ، النص الغائب ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا، د ط ، 2001 ، ص 109.

" أَنْظُرْ إِلَى الْعَلِيَاءِ كَيْفَ تُضَامُ " (1)

و الثانية مطلعها:

"بِأَيِّ أَسَى تَنْتَنِي الدُّمُوعُ الْهَوَامِلُ" (2)

كما نجد (بدوي طبانة) يصف مصطلح (حسن الأخذ) في الموروث النقدي، أنه (سرقة بارعة) هذا ما اعتبرها البلاغيون فنا من فنون البلاغة.

2- التضمين: " يتم بين نصين شعريين، و تتجلى فيه القصدية تجليا مباشرا، فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت، وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة، اكتفى بإعلان عملية التدخل " (3).

كذلك فالتضمين " هو أن يضمن الشاعر شيئا من شعر غيره، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء " (4).

ومثال ذلك قول بن المعتز:

" وَ يَارَبِّ لَا تُنْبِتْ وَلَا تُسْقِطِ الْحَيَا بِسُقُطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحُومِلُ " (5)

يشير الشاعر في الشطر الثاني إلى معلقة امرئ القيس:

" قَفَا نَبْكِ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسُقُطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحُومِلُ " (6)

فالشاعر يعمد إلى التضمين ليجمع بين الحاضر والماضي، أي بين النص الغائب و النص الحاضر، مما يجعله يبرهن على قدرته وبراعته في إثراء تجربته الشعرية.

(1) البحتري ، الديوان ، شر : حنا الفاخوري ، مج 2 ، دار صار ، لبنان ، د ط ، د ت ، ص 364.

(2) أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، تح : عبد السلام أحمد فراح ، دار الثقافة ، لبنان، د ط ، 1960 ، ص 310.

(3) محمد عزام ، النص الغائب ، ص 44

(4) جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: فوزي عطوي، دار إحياء العلوم، ط4، 1998، ص 370.

(5) ابن المعتز ، الديوان ، دار صادر ، لبنان، د ط ، د ت ، ص 45.

(6) امرئ القيس ، الديوان ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، لبنان، ط5 ، د ت ، ص 44

3- الاقتباس: هو الأخذ والاستفادة، وهو أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام، تزيينا لنظامه وتفخيما لشأنه وقال الحلبي: " هو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه، للعلم"(1)

كذلك فالأقتباس هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي، الذي يتمثل " في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددًا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم وهنا يجب، أن تكون في الوعي عملية القصد النقلي، فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذه جوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخلص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزء أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك داخل ثنائية (الحضور و الغياب) على صعيد واحد".(2)

ومن أمثلة ابن الرومي:

" لَيْنٌ أَخْطَنْتُ فِي مَدْحِ يَكُ مَا أَخْطَنْتُ فِي مَنَعِي

لَقَدْ أَنْزَلْتَ حَاجَاتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ"(3)

قد استحضر الشاعر قوله تعالى: " رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْنِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ"(4)، فالشاعر كنى به عن الرجل الذي لا يرجى نفعه، و المراد في الآية الكريمة أرض مكة.

أ) التناص عند النقاد العرب القدامى:

¹ عز الدين بن المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص 219.

² محمد عزام ، النص الغائب ، ص 42.

³ ابن الرومي ، الديوان ، ج 1، دار صادر، لبنان، د ط ، د ت، ص 99.

⁴ سورة إبراهيم ، الآية 37.

* مفهوم التناص عند أبي عثمان الجاحظ:

لقد تحدث الجاحظ عن صميم مفهوم التناص حيث قال: " لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيهه مصيب تام، وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم(..) إلا وكل من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى و يجعل نفسه شريك فيه، كالمعنى الذي تتنازع الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه "(1)

فالجاحظ يعزو الأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين، فيقع استحواذ الأواخر على أفكار الأوائل، فكأن الشيخ يرفض فكرة السرقات حين يصطنع مصطلح (التنازع)" بين الشعراء من حول فكرة واحدة، وإذن فلا دليل لأحد على أحد آخر، يثبت أخذه منه، في هذه الإشكالية المتناهية الدقة واللفظ"(2)

كما أن الجاحظ تعرض لهذه المسألة، حين تناول مواضيع معينة مثل: موضوع العصا، وكيف وردت فيها أبيات الشعر متفرقة كثيرة، فإن الجاحظ يذكر بيتا ليزيد بن مفرغ:

" الْعَبْدُ يُفْرَعُ بِالْعَصَا وَالْحُرُّ تَكْفِيهِ الْمَلَامَةَ

ثم يعلق على موضوع هذا البيت فيقول:

الْعَبْدُ يُفْرَعُ بِالْعَصَا وَالْحُرُّ تَكْفِيهِ الْإِشَارَةَ ! "(3)

وكانه الهام، وليست معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو" أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين أن يمتع على رأس بئر، أو يحد وبيبير، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً و تنتال عليه الألفاظ انثيالاً ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحدا من ولده، وكانوا أميين و لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكفون، وليس هم من حفظوا علم غيرهم، واحتذى على

(1) الجاحظ ، الحيوان ، ص 311

(2) عبد المالك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، ص 221.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، تح : حسن السندوني، دار الكتاب العربي، مصر، دط ، 1947، ص 33

كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقلهم، من غير تكلف ولا قصد، و لا تحفظ و لا طلب.."(1)

فالجاحظ هنا في هذا النص يرفض فكرة التناص، أو اتفاق الأفكار للعرب ن بل كان يرى أن التناص إنما كان موقوفا على الأمم الأخرى، مثل الهند التي كانت تعول على التأليف الجماعي، واليونان التي كانت تشتغل بالفلسفة والمنطق، وفي نهاية قول الجاحظ نجده بعد أن يثبت التناص للأمم القديمة وينفيه عن العرب القدماء، يعود فيثبته للعرب، عندما يقول بأن الشاعر يكتب ما علق بقلبه من كلام الآخرين، من غير أن يقصد إلى ذلك أي يستبدل نصوص بنص على حد تعبير جوليا كرستيفا.

*مفهوم التناص عند عبد العزيز الجرجاني:

هو أحد أبرز الذين تناولوا مسألة التناص من خلال اشتغاله بالبحث في أصول السرقات الشعرية وأصنافها ومظاهرها، وفي كتابه (الوساطة بين المتبني وخصومه) يستبدل الجرجاني مصطلح السرقة أو التناص بمصطلح (المشترك)، الذي قسمه إلى نوعين:

" الأول : مشترك عام الشركة، لا ينفرد منه بسهم لا يساهم عليه، ولا يختص بقسم ينازع فيه، والثاني: صنف سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده، فكرة و استعمال، وصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرقة، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ"(2).

كما تحدث كذلك الجرجاني عن الفوارق في درجات المشترك، وأشار كذلك إلى السرقة الممدوحة مثل وصف امرئ القيس للناقة يقول:

" كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوْدًا أَلْدَةَ وَلَمْ أَتَبَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خِلْالِ

(1) المرجع السابق ، ص 3، 25

(2) عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص 199.

وَلَمْ أَسْبَأْ الزُّقَّ الرَّوِيَّ وَ لَمْ أَقُلْ لَخَيْلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالٍ⁽¹⁾

فقد أخذه، عبد يغوث الحارثي:

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوْدًا وَ لَمْ أَقُلْ لَخَيْلِي كُرِّي نَفْسِي عَنْ رِجَالِيَا

وَلَمْ أَسْبَأْ الزُّقَّ الرَّوِيَّ وَ لَمْ أَقُلْ لِأَسْيَارِ صِدْقٍ عَظُمُوا ضَوْءَ نَارِيَا.⁽²⁾

فالجرجاني يرفض مصطلح السرقة، وذلك لأنه يعدها أمرا مشترك بين الشعراء و يرى أن الكلام هو مشترك بين الشعراء، لذلك أسس مصطلح (المشترك) الذي يشترك فيه عامة الأدباء، لأنه متداول بينهم فليس أحدهم أحق به من صاحبه ومن هنا يمكننا القول بأن الجرجاني من خلال تأسيسه لنظرية (المشارك)، فهو كان يفكر في التناص و إن لم يهتد السبيل إلى تدبير اصطلاح له.

* مفهوم التناص عند أبو هلال العسكري:

استخدم أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) مصطلحات تدل على التناص منها (حسن الأخذ) و(الإلهام) و(الكسوة) فيقول: " ليس لأحد من أصناف القائلين عليهم إن أخذوا أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزونها في معارض من تأليفهم ويوردونها من غير حليتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها و معرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"⁽³⁾، ومن هنا نجد أبو هلال العسكري استحسّن اخذ اللاحق من السابق مع تزيين ألفاظه و تحسينها حتى يمتلك الأحقية في نسبها إليه، أي لا ضرر في أخذ شاعر متبع من شاعر آخر مبتدع.

كما تحدث كذلك العسكري عن (قبح الأخذ) وهو حسب العسكري أن تعمد إلى المعنى، و فتناوله بلفظه كله أو أكثره، أو تخرجه في معرض مستهجن و المعنى إنما يحس بالكسوة واستشهد بقول الشعبي: إني أجده عاريا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرف، أي من غير أن

⁽¹⁾ امرئ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، لبنان، ط5، دت، ص

⁽²⁾ المرجع نفسه.

⁽³⁾ أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد علي الجاوي و محمد أبو الفاضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، دط، 1986، ص196.

أزيد في معناه شيئاً، فهذا الأخذ يعتبره العسكري أخذاً معيباً و إن ادعى أن الأخير لم يسمع قول الأول، كذلك الأخذ الذي يتبعه إفساد في المعنى أو إخراج المعنى في معرض قبيح و كسوة مسترذلة.

و من هنا نستنتج أن العسكري لم يرفض فكرة التناص و إنما أحلها بشروط.

4- مفهوم التناص عند ابن رشيق القيرواني:

لقد أفرد ابن رشيق لقضية (السرقاات ومشاكلها) في كتابه (العمدة) حيزاً امتد على أكثر من عشر صفحات، فهو يقول أن باب السرقاات واسع جداً، ولا يقدر أن يدعي أحد من شعراء السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، وأخر فاضحة.

ولعل أهم ما يميز ابن رشيق في عمله، هو عرضه لبعض المصطلحات التفصيلية لأشكال السرقاات التي كان النقاد على عهده، وأقل عهده، يطلقونها على موقع التأثر والتأيد لدى الشعراء نذكر أهمها أو البعض منها:

1/ الإصطراف: " أن يعجب الشاعر بيت من الشعر، فيصرفه إلى نفسه.

2/ الاجتلاب أو الاستلحاق: أن يصرف بيت الشعر إلى جهة المثل.

3/ الانتحال: أن يدعي الشاعر البيت جملة.

4/ الإدعاء: إذا ادعى شعراً لغيره، وهو ليس بشاعر.

5/ الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتاً أو يخترع معناً مليحاً، فسيتناوله من هو أعظم منه ذكراً، أو أبعد صوتاً، فيروي له دون قائله. " (1)

فقد كان ابن رشيق من أنصار السرقة، التي قدمها تحت مفاهيم تفصيلية كثيرة، ولاسيما إذا كان الأخذ نكياً يتلطف في الأخذ ن فإنه إن كان كذلك يكون أولى، وهو الأخذ، من صاحب

¹ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، دط، دت، ص 1039-1058

الفكرة الأولى، ولقد تفرق ابن رشيق، كذلك في تفصيل أنواع التناص أو (السرقعة) بأن ذكر أن الشاعر الأخذ أو المتأثر، أو المتناص بلغتنا:

1/ " أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلاً،

2/ أن يبسطه إن كان كزاً منقبضاً،

3/ أن يبينه إن كان غامضاً،

4/ أن يختار له الكلام الحسن إن كان سفسافاً،

5/ أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافياً،

6/ أن يقلبه عن وجهه الأصلي إلى وجه آخر،

7/ إن تساوى المتناص مع الناص لا يكون له، حينئذ، إلا حسن الاقتداء.

8/ إذا ركب شاعران إثنان معاً معنى واحداً، كان أو لهما به أقدمهما موتاً، و أعلاهما سناً، فإن جمعهما عصر واحد، كان ملحقاً بأولهما بالإحسان، وإن كان في مرتبة واحدة روي لهما جميعاً." (1)

و من هنا نستنتج بأن(ابن رشيق) أفاد من جهود من سبقه من النقاد الأوائل كالجرجاني وحازم القرطاجني، ولكنه تفرد بتأسيس أصناف السرقات.

ب) التناص عند النقاد العرب المعاصرين:

تطرق عدد من الباحثين و النقاد العرب المعاصرين لنظرية النص، بتأثير الحقبة البنيوية وما بعد البنيوية الأوروبية، وناقشوا مفهوم التناص نظرية وتطبيقاً، فترجموا النصوص النقدية الفرنسية، حول نظرية النص و التناص، وقد اتسمت الترجمات بتعددية الترجمات لمصطلح الواحد، مما خلق ارتباكاً لدى القارئ، وكذلك اختلفت الترجمات حول المفاهيم، مما زاد الأمر غموضاً، وعلى الرغم من تعدد الدوّال إلا أن المدلول واحد، وهذا ما جعل

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 238.

النقاد العرب في حالة صراع لامتلاك المصطلحات و ترجمتها، أكثر من امتلاك النص الأدبي نفسه.

ومن بين آراء ومفاهيم بعض الباحثين العرب المحدثين الذين عنوا بدراسة هذه الظاهرة نذكر:

1/ صبري حافظ:

ساهم (صبري حافظ) في مجلة (ألف المصرية) بدراسة حول التناص وإشارات العمل الأدبي، تقول المجلة في افتتاحيتها " أن مصطلح التناص الذي يعني استحضر نص ما لنص آخر قد أصبح شائعا في النقد المعاصر"⁽¹⁾، ومع أن ظاهرة التناص ليست جديدة، فإن الاهتمام النقدي بها والوعي المتمركز حولها شيء جديد.

كما وضح (صبري حافظ) أن النقد العربي جعل النص مدار اهتمامه، قبل أن يطلع علينا النقد الأدبي المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص نعرفها الآن باسم(التناص)، فأظهر (صبري حافظ) " كيف أن العمل الشعري يتفاعل تناصيا مع كل معطيات الميراث النصي، والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر فيه، ويتفاعل معه بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري الذي يمتد من أقدم نص في اللغة التي ينتمي إليها، حتى احدث نص فيها، هي الجدلية الأساسية في العمل الشعري"⁽²⁾

2/ محمد مفتاح:

تناول نظرية التناص من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص)، فأوضح فيه تجليات المصطلح والمفهوم مستفيدا من كتابات الحقبة النبوية، وما بعدها، باستقلالية نقدية وفهم عميق، منطلقا من اللسانيات والسيميائيات.

⁽¹⁾ عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص 55.

⁽²⁾ أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد ، دار الآفاق العربية ، مصر ، ط1 ، 2007 ، ص 44.

كما وضع محمد مفتاح مفهوم التناص في كتابه حيث خصص له فصل خاص به فالنص بالنسبة له هو " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "(1)، فهو يستخرج التناص من كتابات (كرسيفا - آريفيه - اورانت - ريفايتر)، حيث يقول " بأن التناص هو تعالق [الدخول في علاقة] نصوص مع نص آخر حدث بكيفيات مختلفة "(2)، كذلك أشار محمد مفتاح إلى بعض المفاهيم الأساسية، كالمعارضة والسرقة المقتبسة من الثقافة الغربية، وأورد ما يقابلها عند العرب، بعدها وضع آليتين للتناص، أولها التمثيط الذي يحدث بكيفيات مختلفة والثانية الإنجاز، " فالتناص باعتباره ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، كما أن التناص إما يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه "(3)، فمحمد مفتاح من خلال دراسته لمختلف التعريف السائدة للتناص فهو يراها بأنها لم تضع تعريفا جامعا مانعا للنص، لكنه استخلص للتناص ثلاث مقومات تذكر فيما يلي:

1/ فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقلبات مختلفة.

2/ ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

3/ محور لها يتمططها أو تكتيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها وبهدف تعيدها، ليخلص إلى أن التناص " هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "(4).

فالتناص في رأي محمد مفتاح " هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من خطاب لغوي بدونه "(5).

3/ محمد بنيس:

(1) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص 120

(2) المرجع السابق ، ص 121

(3) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص 130-131.

(4) المرجع السابق ، ص 120.

(5) المرجع نفسه.

صدر كتاب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقارنة بنيوية تكوينية) للباحث محمد بنيس عام 1979، وفيه فصل بعنوان (النص الغائب)، واستبدل فيه مصطلح التناص بمصطلح التداخل النصي، " فالتداخل النصي يحدث نتيجة تداخل نص حاصر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته أي النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاصر، وتعمل بشكل عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالاته "(1).

كما وضع محمد بنيس بأن " النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، وهو نفس كلام كرسنيفا وبارت، ويشير إلى أن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له، وعاما الشعراء والنقاد منذ القديم، غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرة لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة "(2).

ثم استخدم محمد بنيس مصطلح (هجرة النص) في كتابه (حادثة السؤال)، وقام بتشطيره إلى شطرين: " نص مهاجر ونص مهاجر إليه، قد اهتدى إلى هذا المفهوم نتيجة تأمله للوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب، واعتبر هجرة النص شرطا رئيسا لإعادة إنتاجه جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتم له هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفتقد قارئه يتعرض للإلغاء"(3).

4/ سعيد يقطين:

إن سعيد يقطين يؤثر استعمال التفاعل النصي على استعمال التناص لأنه أعلم منه، " فيما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو ضمنا أو خرقا"(4)، كما قسم سعيد يقطين النص إلى بنيات نصية، من خلال التفاعل النصي:

(1) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، المغرب، دط ، 1979، ص 251 ، 252

(2) عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص 157

(3) محمد بنيس ، حادثة السؤال، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، دت، ص 96.

(4) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ص 98.

1/ المناصة: هي البنية النصية التي تشترك وبنية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه.

2/ التناص: إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاوز، فهو هنا يأخذ بعد التضمن، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمة من تيمات نصية سابقة، وتبدو كأنها جزء منها تدخل معها في علاقة.

3/ الميتانصية: و " هي نوع من المناصة، لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل " (1).

كما يميز سعيد يقطين بين ثلاثة أشكال من التفاعل النصي وهي:

- 1- "التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها.
- 2- التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره.
- 3- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة." (2)

ويبدو أن سعيد يقطين في تصنيفه للمصطلح قد تأثر بجيرار جنيت الناقد الفرنسي، الذي وضع تصنيفات محددة للتناص تبدأ بالتعالى النصي، الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر، وانتهاء بالميتانص الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية النقدية التي يوظفها.

فمن خلال دارستنا لمصطلح التناص نجد جميع الاتجاهات النقدية بداية من حوارية (باختين) إلى التناص إلى جامع النص، قد ساهمت في بلورة فهم التداخل النصي في النصوص الأدبية المختلفة، باعتبار أن ذلك تجلي من تجليات توليد النصوص الجديدة وإنتاج المعاني المبتكرة وما ينبثق عن ذلك من تعددية للقراءات، وسيادة التأويل وبدل الفهم، أما عن النقاد العرب، فنجد أنهم قد نظروا للمصطلح دون تطبيقه وأن مصطلح

(1) سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، ص 99.

(2) المرجع السابق ، ص 100.

(التناص) ظل المصطلح الأكثر شيوعا واستعمالا عند العرب، رغم صراع المصطلحات وكأن المحاولات الأخرى التي جاءت كانت مجرد شرح لنفس المفهوم حتى وإن اختلفت التسميات.

مفهوم التصوف:

أ/ لغة :

لقد أثار موضوع التصوف جدلا كبيرا من العلماء، حيث انقسموا بين مؤيد و معارض، وتضاربت آراءهم حول تعريفه والكشف عن مصدره، حرصا من كل فريق على الحفاظ عن سلاله الإسلام، وبقائها نقيه طاهرة كما جاءت إلى الوجود، وكما تركها رسولنا صلى الله عليه وسلم، وكل من جاء من بعده.

لذلك فإن اشتقاقات كلمة (صوفية) تحدد لنا حقيقة التصوف الإسلامي ومنبعه، ومصادره الخاصة التي جعله علما مستقلا منهجا و موضوعا، وقد نهبت بعض الآراء إلى أن الصوفي "هو من يبحث عن الله فيجده، ويتعرف إليه، وأن كلمة (صوفية) مركبة من أربعة حروف : (الصاد و الواو و الفاء و الياء)، فالصاد : صدقه و صبره و صفاؤه، والواو : وجده ووده ووفائه، والفاء : فقره و فتاؤه و فقده، والياء : هي ياء النسبة، فإذا تكمل فيه ذلك أضيف إلى حضره مولاه." (1)

ومنهم من أرجع كلمة (صوفي) إلى صوفيا اليونانية، وصوفيا في اللغة اليونانية تعني الحكمة، كذلك يقال أن اشتقاق كلمة (صوفي) جاءت من(الصدق)، أما في صدر الإسلام كان " الصوف يظهر في بعض المواطن رمزا للتضحية والمبايعة على الموت في سبيل الله " (2)، إتباعا لقصة الذبيح إسماعيل -عليه السلام-، التي تبقى هي الأصل في الربط بين الصوف رمزا ومعنى التضحية.

(1) حسن السندي، أبو العباس المرسي ومسجده الجامع بالإسكندرية، دار الوفاء، مصر، د ط، 1944، ص 84.
(2) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن ، د ط ، 2008 ، ص 9.

ويمكن القول أن التصوف مهما تعددت تعريفاته عند أصحابه، فإن جل شيوخه يجمعون على أنه طريق إلى الله تعالى غايته معرفته وعبادته.

ب. اصطلاحاً :

التصوف علم من العلوم الإنسانية، وهو في حقيقة أمره روح الإسلام وجوهره لأنه تصفية للقلب وتطهيره، وطاعة الله سبحانه وتعالى، فالتصوف الإسلامي الحقيقي هو حب وإتباع، حب للرسول صلى الله عليه وسلم، وإتباع لمنهجه التشريعي والعقائدي والخلقي، ذلك أنه عليه الصلاة والسلام، كانت حياته قبل نزول الوحي عليه، تنطوي على معاني الزهد والتقشف والانقطاع والتأمل في الكون، إستكناها لحقيقة، فقد كان صلى الله عليه وسلم متحنثاً في غار حراء، مبتعداً عن صخب الحياة، وكأن ذلك تمهيد لنبوته، والصوفية هم من اقتدوا بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، وساروا على هديه ومشوا على أثره، ولذلك فإن الصوفية الحقيقيين ليسوا دخلاء على الإسلام، بل هم إكسير الإسلام وخلصته، بعد ذلك أكد " ابن تيمية " أن الصوفية انتسب إليهم طوائف من أهل البدع و الزندقة، ولكن عند المحققين من أهل التصوف ليسوا منهم، فهؤلاء المتطفلون على التصوف كانوا يتظاهرون بالزهد و الورع والصلاح ولكنهم في حقيقة الأمر لا يذكرون الله إلا قليلاً، وشوهوا صورة التصوف الإسلامي الحقيقي.

إذا فالتصوف هو "استرسال مع الله تعالى، وعيش معه وله وخوف منه، وهو حفظ للأوقات وإسقاط للتدبير"⁽¹⁾، ومن أبرز وجوه الصوفية نجد أبو سليمان الدارني فقال: " التصوف أن تجري على الصوفي أعمال، لا يعلمها إلا الحق وأن يكون دائماً مع الحق على حال لا يعلمها إلا هو " وذهب بشير الحافي إلى القول: " الصوفي من صفا قلبه لله ".

(1) حسن الشرقاوي ، معجم الصوفية ، مؤسسة مختار، مصر، ط1 ، 1987، ص 78.

أما الجنيد البغدادي فقد قال " التصوف أن تكون مع الله بلا علاقة " (1)

و من هنا يمكننا القول بأن كلمة " تصوف " هي كلمة غامضة، لأنها لم يحدد معناها اللغوي والاصطلاحي، مما جعل لها تعدد في التسميات والتعريفات من قبل الكثير من العلماء المتصوفة، ورغم هذه الاختلافات في التعريفات، إلا أنها تشترك في الكثير من الأمور، فالتصوف إذا هو طريقة خاصة أو فلسفة خاصة في الحياة تمتزج فيها العاطفة بالفكر والعقل بالقلب، وقد يكون هذا التصوف وليدا للدين، انطلاقا من مصادره وأسس منهجه.

فالتصوف إذا هو إيمان وتوحيد وإخلاص وطاعة، وهو ظاهر وباطن، شريعة و حقيقة، إسلام واستسلام، إسلام بالموافقة لله واستسلام لقضاء الله وابتلائه.

(1) فيصل بدير عون، التصوف الإسلامي، مكتبة سعيد رأفت، مصر، د ط ، 1982 ، ص 19 ، 20.

الفصل الأول

تجليات التناص الصوفي في "غنائية آخر التيه"

للشاعر ياسين بن عبيد

1 / التناص الديني.

2 / التناص الأدبي.

4 / التناص التاريخي.

3 / التناص مع الأمثال العربية.

لقد قام مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة، باعتبار تلك العلاقة إنما هي ضرب من تقاطع أو تعديل متبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة لتأخذ مكانها في بنية نصية جديدة، فعند قراءتنا للشعر العربي نجد انفتاحا واستحضار لنصوص شعرية مع اقتباسات من القرآن الكريم و الحديث الشريف، وتضمينات من التاريخ والتراث والتي قمنا برصد مظهراتها في شعر "ياسين بن عبيد"* من خلال ديوانه "غنائية آخر التيه":

1/ التناص الديني : استدعت التناص الديني طبيعة التجربة الوجودية للأمة، في هذه المرحلة الصعبة المأساوية بمعانيها وصورها وتتضمن لغة الشاعر رؤاها الفكرية والفلسفية، التي أراد الشاعر أن يمنحها عمقا وشموليتها ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقي، نظرا لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجمالي، فضلا عما يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري.

إن المهمة التي يؤديها التناص "تتبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤيا الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية، ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساسا يقيم عليه رؤيته للواقع العربي" (1)، ويكتظ شعر الرواد بالرموز المختلفة الانتماء والمصادر، وهي متفاوتة في حضورها وتأثيرها في بناء القصيدة، "فمنها الرموز الدينية التي ينتظم في إطارها الأنبياء والرسل الذين وجد الرواد فيهم دلالات متعددة وخصبة للتوظيف الشعري،

ونعني بالمصادر الدينية هنا القرآن الكريم والحديث الشريف وما جاء في الكتب السماوية الأخرى من نصوص، و"يعرف التناص مع المصادر الدينية عادة بالاقتباس، فالاقتباس

* من مواليد 07 جويلية 1958 م بماوكلا (بوقاعة) إحدى دوائر مدينة سطيف، تلقى تعليمه بمدينة برج بوعرييج، ثم انقطع إلى الأخذ عن الصوفيّ الجليل عمر أبي حفص الزموري علي - رحمة الله -، ثم التحق بجامعة سطيف ليخرج منها بشهادة الليسانس في الأدب العربي ثم انتقل إلى جامعة السربون ليعود منها بشهادة في الدراسات المعمقة D.E.A ، ثم عاد إلى جامعة سطيف فنال شهادة الماجستير، ووظف بالجامعة نفسها من أهم مؤلفاته: الوهج العذري 1995 ، أهديك أحزاني 2000 ، معلقات على أستار الروح 2003 - وهناك التقينا ضبابا 2007.

(1) مفيد نجم، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العربي، سوريا، دط، 1997، ص 48، نقلا عن : حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، داركنوز المعرفة العلمية، الأردن ، ط1، 2009، ص39.

يدخل دائرة التناص و يشكل رافدا مهما و أساسيا من روافده، ويمثل الاقتباس شكلا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة في خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي، ومادام التناص قد دخل في دائرة النصوص المقدسة فإنه من الضرورة تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي، ليصبح على نحو من الأنحاء جزءا أساسيا في البنية الحاضرة "(1).

يعد القرآن الكريم رافدا مهما للشعر العربي المعاصر، فهو المرجع الأول والنص السامي المقدس الذي يلجأ إليه الشعراء، فهو يفيض بالبلاغة الواضحة والصياغة المتجددة، يصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس فصوره تغني عن أي تعبير آخر، فتوظيفه والاقتباس منه يتفاعل مع إبداع الشاعر ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسقا تطرب له الأسماع وتطمئن له القلوب، "فقد نزعت فئة من الشعراء العرب المعاصرين إلى أن تقتبس من القرآن صياغات جديدة لم يعرفها الشعراء من قبل، و مشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس، وهي تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة وبعث أساطير قديمة، واقتحام أرض مجهولة و استعارة لغة دينية وآيات قرآنية، وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة توأخيه وإن لم تبلغ شأوه "(2).

فالقرآن الكريم يعد الملجأ الجامع للشعراء، ولهذا لا يكاد يخلو خطاب شعري حدائثي من استدعائه وامتصاصه على نحو من الأنحاء، " ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى لا نكاد نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية

(1) عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1998، ص 39، نقلا عن: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1، 2009، ص 39
(2) المرجع السابق، ص 40

وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، وهو امتزاج يتخلص نهائياً من السياق القرآني⁽¹⁾.

والشاعر "ياسين بن عبيد" أخذ من القرآن الكريم الكثير من تراكيبه ولم يكن هذا في بداية تجربته فقط، وإنما انسحبت الظاهرة على جلّ مجموعاته رغم تباين الفترات وتباعدها، والسبب بلا شك يعزى إلى مكانته في نفس الشاعر، ولما له من قدرة عجيبة على التركيب والصياغة، تتألف فيها مبانيها بمعانيها، فتتوقع وتتناغم في صورة لا يرقى إليها لا أشعر الشعراء، ولا أغنى القوافي فهو في ديوانه "غنائية آخر التيه" يوظف فيه بعض مفردات القرآن الكريم من خلال قوله في قصيدته "حلمان.. و افترق الصدى":

"يَا نَسْرُ . . يَا مَنْ مِنْ عُيُونِكَ تَرْتَوِي سُحْبَ الْكَآبَةِ بُكْرَةً وَ أَصِيلاً"⁽²⁾

فهذا البيت يصور لنا بوضوح الحضور اللفظي لبعض آيات القرآن، فقول الشاعر في الشطر الثاني من هذا البيت، "بكرة و أصيلا" يسوقنا مباشرة إلى قوله تعالى: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا اللَّهَ ذِكْرًا كَثِيرًا، وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلًا"⁽³⁾، كذلك قوله تعالى: "لَتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلًا"⁽⁴⁾

فالشاعر في هذا البيت وظف لفظة "بكرة و أصيلا" بدلا من لفظة "أول النهار و آخره"، وهذا يدل على أن للشاعر ثقافة دينية وظفها في شعره.

فالتناص القرآني له ثراؤه واتساعه، إذ يجد الشاعر فيه كل ما قد يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبية الذين يتميز بهما الخطاب القرآني.

⁽¹⁾ عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل. مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1998، ص 39، نقلا

عن: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، داركنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1، 2009، ص 39

⁽²⁾ ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، منشورات أرستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص 22.

⁽³⁾ سورة الأحزاب، الآية 42.

⁽⁴⁾ سورة الفتح، الآية 09.

كذلك نجد من الألفاظ القرآنية التي وظفها الشاعر، في قصيدة " غنائية آخر التيه" فيقول الشاعر :

"الْمَاءُ عَيْنَاكَ لَوْلَا الْمَاءُ مَا نَضَجَتْ يَدِي الْخَضِيْبَةَ أَوْ مَا شَقَّنِي الْحَجَرُ" (1)

حيث يشتد ظمأ الشاعر، وتكون حاجته إلى الماء حاجة إلى الحياة لأنه سرها، و هذا الظمأ الذي يداهم القصيدة جاء لأن الشاعر يقف بمفرده أمام دواعي الحياة، فأصبح يطلب الماء رياءً لظمأه، لأن الماء يجعل كل شيئاً حي تبعا لقوله تعالى : " وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْئًا حَيًّا" (2)

وظلَّ الشاعر متأثراً بالأساليب القرآنية، وهاهو في قصيدته "غنائية آخر التيه"، يعيد للأذهان تلك الحادثة التاريخية التي حدثت أيام الرسول (صلى الله عليه و سلم)، صورها القرآن الكريم إيذانا بدنو الساعة فيقول :

" هُمَا جَنَاحَانِ مَا انْضَمَّتْ عَلَيَّ جَسَدِي حَتَّى طَوَّئْنَا الْمَرَايَا السَّمَرِ وَالْعَصْرِ

وَاسْتَرْوَحْنَا لِيَالٍ كَانَ مَعْبْرُهُمَا وَهُمَا إِلَيَّ إِنْتَحَى وَأَنْشَقَّ لِي قَمَرٌ" (3)

فالشاعر في هذه الأبيات يتناص مع قوله تعالى : "إِقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَأَنْشَقَّ الْقَمَرُ" (4)

2 /التناص الأدبي :

إن النص الشعري العربي الحديث، أسهمت في تشكيله مكونات ثلاثة هي (الأنا، و الآخر، والعالم)، هذا يعني أنه يتصل بخيط التراث العربي وخيط تراث الآخر، والكاتب العربي يسرّ لهما وحده طريقة تضافرهما وصور علاقتهما المتبادلة العالم الذي أنجب هذا النص، ولذا "كان على المرء أن ينظر بداية إلى هذين الخيطين و يتبين دور كل منهما في تشكيل البنية الإنسانية للنص الأدبي العربي الحديث، هذه البنية التي خلقها التناص ويسرها عالم منتجه، والبحث بصدد الحديث عن الخيط الأول وهو خيط التراث العربي، فمنتبع نصوص

¹ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 47.

² سورة الأنبياء، الآية 30.

³ المصدر السابق ، ص 51.

⁴ سورة القمر ، الآية 01.

الشعر العربي الحديث منذ حقبة ما يسمى بالأحياء أو حقبة الكلاسيكية المحدثه يلاحظ بسهولة الموروث الثقافي العربي واضحا فيه، يلاحظ في النماذج الكلاسيكية التي حاكها شعراء حقبة الإحياء ضمنا أو عارضوها صراحة، ويلاحظ كذلك إشارات لاستلهاام هذا الموروث في شعر رواد الرومنتيكية، وتوظيفات متنوعة في شعر ما بعد الرومنتيكية وخاصة فيما يسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة في النصف الثاني من هذا القرن"⁽¹⁾.

كما يرى فريق من الباحثين والنقاد والمبدعين أن التراث تجربة إنسانية، بعضهم يقيدّها بشروط كالبياتي مثلا "يرى أن التراث تجربة إنسانية ومكتسبات ومعارف لها قدرة على الديمومة والامتداد في الزمان، وكذلك يجد غالي شكري التراث متسعا غير مقصور على تاريخ الإسلام في المنطقة، و إنما يمتد في جرف الزمن إلى تلك الحضارات القديمة في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية وغيرها، أم صلاح و عبد الصبور فيرى أن التراث الكلاسيكية اليونانية والروماني والعربي"⁽²⁾، واشترط بعضهم هذه الهوية الإنسانية الشمولية بالتراث عناصر تتمثل في العلم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية، أما أدونيس فيرى أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب من فراغ، بل يكتب ووراء الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبطة به.

من أجل ذلك تميزت علاقة الشاعر الحديث بالتراث، بوصفه مادة معرفية ومرجعية شعرية، " وتمثل تلك العلاقة انعكاسا لوعي الشاعر بالتراث بوصفه منجزا إنسانيا لا كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة والانحباس داخل قدسيته، لذلك ينقل الشاعر المعاصر والفكر الشعري الحديث عامة تأثيرات التراث إلى الذات، وتكون الذات الشاعرة عاملا أساسيا في العثور على تراثها ضمن التراث، فيكون لها من بعد أفق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية والخاصة، ويبتدع كذلك ظهور التراث في القصيدة بكيفيات وطرائق عديدة، وتخطي مفهوم الماضي الذي حصر فيه السلفيون معنى التراث، ورفض مفهوم التجاوز أو القطيعة مع الماضي بالمعنى السطحي المتضمن إضافة إلى دلالات الجهل

⁽¹⁾ حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 51.

⁽²⁾ أحمد عرفات الضاوي : التراث في شعر الرواد الشعر الحديث ، مطابع البيان التجارية ، دبي ، ط1 ، 1998 ، ص 14- بتصرف - ، نقلا عن : المرجع نفسه.

بالتراث، بوصفه مصدرا معرفيا ومنجزا روحيا في تصور الثقة بين الشعر ومرجعياته أو مكوناته وفي مقدمتها الموروث في رموز وأساطير وملاحم وتقاليد وإبداع خالص.⁽¹⁾

فيكون الاستلهام التراثي إذن تطورا للقصيدة العربية، وإقصاء للغنائية التي أورثت الملل في ذهن القارئ وهو يتلقى مواقف مكررة ترسخ المباشر والتقريرية في موقف الشاعر أو موقعه إزاء موضوعه، ولاشك في أن ما نسميه "وعي التلقي كان وراء هذه الهجرة إلى الماضي، متجلية في التراث إنسانيا وقوميا ووطنيا، فلقد أصبح الشعراء المجددون على يقين بأن صلة القراء بقصائدهم تضعف وتتقطع كلما أوغلوا في المباشرة والخطابية والشعارات، لأن ذلك ليس هو ما يريده المتلقي المعاصر من الشعر"⁽²⁾.

وقد نبه عدد كبير من الباحثين العرب على العلاقة بين هذه العودة وبين الأزمات الكبرى التي تمر بها الشعوب العربية، ولاحظوا طغيان الجانب التراثي أحيانا على الجانب المعاصر المطلوب لصياغة صورة التقدم، كما " أن الربط بين التراث و التيارات الدينية واضح في دراسات كثيرة أيضا، وخاصة الاستجارة بالماضي في مواجهة المد العلمي المادي المعاصر دون تحليل هذا التراث وبيان ما فيه من حافز وعبء، وما ينطوي عليه من ثبات وتحول، وكما سبق فمذ شعر الإحيائيين والكتابات النقدية والإبداعية تدور حول مفهوم التراث وتوظيفه في النص الأدبي، وقد حملت هذه الكتابات عناوين عديدة لم يكن التناسل من بينها حتى وقت قريب، ولكنها من الحقل نفسه وتؤدي الوظيفة نفسها من قبيل توظيف التراث، الرموز التراثية، .. وغيرهما"⁽³⁾، فالشاعر العربي يقف وراءه تراث ضخم من الشعر والنثر يأخذ منه ما يشاء، وما يلاءم رؤاه الفنية، ولا يمر بعصر أدبي إلا ويفيد منه، منذ الجاهلية حتى العصر الحديث، ولم يكن الجديد في الشعر العربي المعاصر، بل هو حلقة يرتبط ارتباطا عضويا بالحركات الإبداعية في التراث العربي، أي نصوص تتداخل، وتتقاطع لتشكل بنية النص من نصوص غائبة بألفاظها وحاضرة بدلالاتها.

⁽¹⁾ حاتم الصكر ، مرايا نرسييس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان، ط1 ، 1999 ، ص 218،219، نقلا عن : حصة البادي ، التناسل في الشعر العربي الحديث ، ص 53

⁽²⁾ المرجع نفسه.

⁽³⁾ حاتم الصكر ، مرايا نرسييس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، لبنان، ط1 ، 1999 ، ص 218،219، نقلا عن : حصة البادي ، التناسل في الشعر العربي الحديث ، ص 53.

فلم يمنع ابن عبيد توجهه الصوفي أن يغترف الكثير من الروافد، التي أضفت على تجربته جمالا وزادتها ثراء وتنوعا، وهاهو صوت نزار يسمع صداها في كثير من قصائده، وهو الذي لم يخف إعجابه به، فأهداه "مرثية الجمر والياسمين" وقد رثاه فيها كدأب فحول الشعراء، وصور الفراغ الرهيب الذي خلفه برحيله :

" يَا رَائِعَ الْبُوحِ لِلْأُخْرَى لَهُ قَدَمٌ قَدْ أَيْنَعَ الْبَرْقُ فِي مَمَشَاكَ وَالسُّحُبِ
أُسْكَبُ جِرَاحَكَ كَأَسَا فَوْقَ ذَاكِرَةِ تُرَوَى بِهَا شَفَتِي الظَّمَاىِ.. وَتَلْتَهَبُ " (1)

فقد أصدر بن عبيد ديوانيه الأخيرين، (غنائية آخر التيه) و(هنا التقينا شمسا و ضبابا)، فعبر في الأول عن مدى إعجابه بالشاعر نزار قباني وقام بإهدائه إحدى قصائد هذا الديوان وهي قصيدة (مرثية الجمر والياسمين) التي رثاه فيها، أما الديوان الثاني (هنا التقينا شمسا و ضبابا) فقد تناص معه من خلال أشهر قصائده (اختاري) وتحديدا قوله:

" إرْمِي أَوْرَاقَكَ كَامِلَةً وَ سَأَرْضَى عَنْ أَيِّ قَرَارٍ
قُولِي.. أَنْفَعِلِي.. أَنْفَجِرِي لَا تَقْفِي مِثْلَ الْمِسْمَارِ " (2)

وكما لم يطق نزار حبيبته صامته، فإن الحبيبة عند ابن عبيد هي التي تشد بتلابيب ثوب حبيبها، وتهزه معنقة :

" قُلْ لِي.. تَكَلَّمْ.. لَا أُطِيفُكَ صَامِتًا وَدَعْ الْكَلَامَ يَثْقُ بِِي الْأَدْغَالِ " (3)

وهكذا فإن بن عبيد يبني نصه المتشكل من مجموع الموروث الثقافي السابق، بعضه يجيء صريحا، ويقصد إليه الشاعر قصدا، وبعضه يجيء خفيا مستورا، قد لا يكون من مقاصد الشاعر، ولكنه يجيء من مخزونه، وموروثه الثقافي.

و قد تحدث كذلك بن عبيد عن الحب الإلهي، وعبر عنه بكل جرأة فقال:

(1) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 41 .
(2) نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج2، منشورات نزار قباني ، لبنان ، 2000 ، ط 15 ، ص 96.
(3) ياسين بن عبيد ، هنا التقينا شمسا و ضبابا ، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط، 2007 ، ص 43.

"حُبَّانٍ لَمْ أَقْتَرِفْ فِي الْعِشْقِ غَيْرَهُمَا فِي بُعْدِ قُرْبُهُمَا أَخْبُو وَأَشْتَعِلِ" (1)

ففي هذا البيت نجد الشاعر يقترب في معناه إلى قول الشاعرة الصوفية (رابعة العدوية)، التي كانت لا تقطع عن عبادة الله ومناجاته ليل نهار، فهي من أهل الزهاد فقالت :

"أَحِبُّكَ حُبِّينِ حُبِّ الْهَوَى وَحُبًّا لِأَنَّكَ أَهْلُ لِدَاكَ

وَ أَمَّا الَّذِي هُوَ حُبُّ الْهَوَى فَشَغَلَنِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَ" (2)

و في بيت آخر نجده يتناص مع الشاعر الصوفي الكبير (ابن الفارض)، من خلال قصيدته (عيني جرحت وجنته) حيث يقول :

"عَيْنِي جَرَحَتْ وَجَنَّتَهُ بِالنَّظَرِ مِنْ رِقَّتِهَا فَأَعْجَبَ لِحُسْنِ الْأَثَرِ

لَمْ أَجُنْ، وَقَدْ جَنَيْتُ وَرَدَ الْحَفْرِ إِلَّا لِتَرَى كَيْفَ انْشَقَّ الْقَمَرُ" (3)

فابن الفارض شبه انشقاق خده بانشقاق القمر، وهذا ما فعله ابن عبيد في قوله:

"وَاسْتَرَوْحَتْنَا لِيَالٍ كَأَنَّ مَعْبَرُهَا وَهُمَا إِلَيَّ إِنْتَحَى وَانْشَقَّ لِي قَمَرٌ" (4)

و كلا البيتين مقتبس من القرآن الكريم، و في موضع آخر يتناص الشاعران في تعبيرهما عن ترك الدنيا، و ذم الإقبال عليها والاكْتفاء منها بما يقيم الرمق والإقبال بكنه الهمة على الله تعالى والانتقطاع إليه، أي الانصراف عن الدنيا باعتبار أن العمر منتهى، وقد قال ابن عبيد في هذا المعنى :

"اسْتَعْرَقَتْ سَنَوَاتِي فِي مَسَافَاتِهَا هَذَا الْقَصِيدِ يَنْبُضُ الْجَمْرُ غِنَاكَ

فَلَيْتَ لِي مِنْ مَضِيْقِ الْعُمْرِ كَيْمَا أُنَاجِيكَ أَيَّ أَحْيَا بِنَجْوَاكَ" (1)

(1) المرجع السابق ، ص 33.

(2) عبد المنعم خفاجي، التصوف الإسلامي وأعلامه، دار الوفاء، مصر ، دط ، 2001، ص 24.

(3) ابن الفارض ، الديوان ، دار بيروت ، لبنان، دط ، 1989، ص 188.

(4) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 51.

أما ابن الفارض فقد عبر عن زهده من خلال قوله:

" ذَهَبَ العُمُرُ ضَيَّاعًا، وَانْقَضَى بِاطْلًا، إِذْ لَمْ أَفْزِ مِنْكُمْ بِشَيْءٍ

غَيْرَ مَا أَوْلَيْتَ مِنْ عِقْدِي وَلَا عَثْرَةَ الْمَبْعُوثِ، حَقًّا، مَنْ قُصِيَ" (2)

ومن الشخصيات التي ذكرها ابن الفارض في شعره (بلقيس) وهي ملكة سبأ، و عرشها الذي امتحن به ذكائها، فقد قال عنها ابن الفارض :

" وَقَبْلَ إِرْتِدَاءِ الطَّرْفِ أَحْضِرَ مِنْ سَبَأُ لَهُ عَرْشَ بَلْقَيْسِ، بِغَيْرِ مَشَقَّةٍ" (3)

وقد استحضرها كذلك بن عبيد في شعره، ولكنه يقصد بها زوجة نزار قباني فيقول:

"بَلْقَيْسُ نَامَتْ عَلَى أَجْفَانِهَا الْمُدُنُ فَجَرِيَّةٌ وَاسْتَوَتْ فِي الشُّهْبِ تَرْتَقِبُ" (4)

أما استحضاره لسبأ فكان في قوله:

" وَأَلْتَقِي بِكَمَا (حَيْفًا) تَعْرُبُنِي سَأَلَةٌ عَنْ ذَهَابِي فِي قُرُونِ (سَبَأٍ)" (5)

3/ التناسل التاريخي:

لقد كان تضمين أحداث التاريخ في القصائد موضوعا نقديا وجماليا منذ القديم، حيث اعتنى به معظم الشعراء وضمّنوه داخل أشعارهم، وقد تحدث فيه (أرسطو طاليس)، وأوضح أنه " لا مانع من أن يتخذ الشاعر موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا، لأن بعض الحوادث التاريخية بطبيعتها محتملة الوقوع ممكنة، لكنه يستدرك موضحا الفرق بين الشاعر والمؤرخ، فالمؤرخ يروي الأحداث التي وقعت فعلا والشاعر يروي الأحداث التي

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 98.

⁽²⁾ المصدر السابق ، ص 25.

⁽³⁾ ابن الفارض ، الديوان ، ص 103 .

⁽⁴⁾ المصدر السابق ، ص 43.

⁽⁵⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 115 .

يمكن أن تقع، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، في حين أن التاريخ يروي الجزئي، لهذا كان الشعر أسمى مقاما من التاريخ" (1)

حيث يظل التاريخ مركز جذب للشاعر الحديث، بما يقدم منه من أمثال وعبر قضايا تاريخية في هيئة سردية مختزلة في أبيات ممثلة بالدلالة، وهذا عامل ثان إلى جانب الوعي بالموروث بوصفه حاصلًا قوميا تراثيا " أسهم في الاتجاه نحو التاريخ بوعي جديد، إذ يتطلب الأمر تعميم المغزى والدلالة دون إفصاح كي لا تفسد الدلالات ويكون الدال ومدلوله أو وجه الاستعارة المستعار والمستعار له متساويين على نحو آلي ساذج، إن استعارة الماضي هنا تصبح استعارة موسعة ومنفتحة لا على استلاف الواقعة من سياقها الماضي فحسب، بل أداة فنية بالغة تنطوي على مغيب أو محذوف هو المشبه به دائما أو المحال إليه، أي الحاضر الذي يخترق الماضي زمنه من أجل الوصول إليه وهذا هو جوهر دلالة عملية التناص" (2)، والتعديل الجاري عليها، فهنا لن نعثر على عمليات تناصية قديمة، تعتمد على حضور نص سابق في نص لاحق مضمنا أو معارضا بل سنجد تناسا يظهر من خلال تلميحات لأن إطاره في أصل استعماله قد خضع للتوسع والتغيير. وقد اشترط بعض النقاد أمور ثلاثة ليصبح التراث جزءا من تجربة الشاعر المعاصر، وهي "رؤية ذاتية متسقة، وتحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية والموضوعية المعاصرة الموظف لها" (3).

إن فالتناص التاريخي هو تداخل النص الأصلي الذي بين أعيننا مع نصوص تاريخية مختارة، حيث تبدو منسجمة لدى المبدع مع سياقه وتؤدي عرضا فكريا وفنيا

والدارس للخطاب الشعري الجزائري المعاصر يبدو له متن هذا الخطاب مسكونا بذاكرة التاريخ و النصوص القديمة التي تأثر بها شعراؤنا و وظفوها في نصوصهم المقروءة، و هذا دليل على أن الشاعر عموما و الشاعر الجزائري خصوصا لم ينطلق من الفراغ عند

¹ حاتم الصكر، مرايا نرسييس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص 218، 219، نقلا عن : حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 53.

² المرجع نفسه.

³ خالد الكركي ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ، دار الجيل ، لبنان، ط1 ، 1989 ، ص 20 ، نقلا عن : حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 55.

كتابته لنصه فهو يكتب ليسترجع التاريخ العربي الضخم و يأخذ منه ما يشاء و ما يلاءم و يناسب رؤاه و في ذلك إعادة لإحياء التراث و النصوص القديمة. و يتخذ التناص مع التاريخ أشكالاً متعددة منها : استدعاء الشخصية أو استدعاء حادثة أنية تستدعي حادثة تاريخية.

فالقارئ للنصوص الشعرية يتفاعل مع المادة التاريخية و لكنه " لا يؤسس نموذج بديل و إنما يفتح آفاق جديدة لتناص توالدي يمتزج فيه القديم و الجديد ليقدّم التناص و الإشباع النفسي للقارئ " (1) مع تقنيات و تشكيلات طريفة تنطلق من أبعاد الغنائية و المباشرة ، و تعميق الدرامية و السرد و نزعة القص في القصيدة، مع تعميق شعريتها و حداثتها أداء و خطاباً "إن الشاعر ليس محايداً أمام النص التاريخي، فزوايا النظر في الشخصية التاريخية نفسها، و بعضها مشبع بخيال شعبي لاحق على حضورها الأساسي (كما في مأساة الحسين بن علي)، و قد عمد بن عبيد إلى استحضار العديد من الشخصيات التاريخية و الأماكن ليجعل "الحاضر يتقاطع مع الماضي من خلال التناص الذي يمحو الفواصل الزمنية، فتظهر الأحداث التاريخية" (2)، ليضيف من خلالها جواً حوارياً في القصيدة و يفسح المجال أمام القارئ ليقدم تأويلاته المختلفة.

و من بين الشخصيات التاريخية التي استدعاها بن عبيد في ديوانه غنائية آخر التيه نجد شخصية (بلقيس) في قصيدته "مرثية الجمر و الياسمين" حيث يقول:

"يَا شَاعِرَ الْوَرْدِ لَمْ تَحْرُجْ مَصَادِحُهُ إِلَّا خَزَايَا مِنْ الْأَقْمَارِ وَمَا شَرِبُوا

بُلْقَيْسٌ نَامَتْ عَلَى أَجْفَانِهَا الْمُدُنُ فَجَرِيَّةٌ وَاسْتَوَتْ فِي الشُّهُبِ تَرْتَقِبُ " (3)

فابن عبيد في هذه الأبيات لا يستحضر بلقيس بذاك النقل التاريخي الدّيني، و ما ورد في القرآن الكريم من قصتها مع النبي سليمان-عليه السلام- بل يستحضرها

اسماً لامرأة من أجل قضية، خلدها الزوج الراحل نزار قباني برأئته " بلقيس " (1)

(1) جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 232 .

(2) فوزي عيسى، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 26.

(3) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 43

وفي موضع آخر يتناص مع شخصية تاريخية أخرى، هي "المعتصم" في قصيدة "الوساطة بين أبي تمام والبردوني"

" رَفْتُ عَلَى أَيَّامِ مُعْتَصِمٍ وَأَتَلَّفْتُ بُوْحَهَا مِنْ بَعْدِ وَاللُّقْبَا " (2)

ففي هذا البيت هذا الاسم يعود بذاكرة الشاعر إلى عصور تجلّت فيها النخوة والعروبة، فتستدعي من الموروث العربي حادثة الرومي في السوق وقد لطم العربية على وجهها، فما كان منها إلا أن صرخت مستجدة بالخليفة العباسي (وأ معتصماه) لتصل الصرخة لمسامع المعتصم، فيهب ملبياً " لبيك أخت العروبة " ويجهز جيشاً يتجه إلى (عمورية) فيفتحها ثائراً للكرامة العربية، كيف لا وهو خليفة المسلمين وولي أمرهم، وحين يستدعي الشاعر الحادثة عبر استدعائها لاسم المعتصم إنما يريد أن يذكر العرب بأننا بحاجة لمثل المعتصم الذي يثار لعشيرته.

وإلى جانب هذه الشخصية كان استدعاء الأماكن تاريخية، ارتبطت أسماؤها بأحداث ومواقع، تجلت فيما سنعرضه في الآتي:

إن افتتان الشاعر المعاصر بأماكن معينة كرمز ثقافي وجمالي يبدو ظاهرة جديدة بالتأمل لبروزها بشكل واضح، وتمركزها كبنية موضوعية في الخطاب الشعري للكثير من الشعراء، وإن شكلت أسماء الأماكن عند "ابن عبيد" نسبة قليلة جداً إلا أنه حريّ بالدارس الوقوف عندها، فقد استوعبها ثم أعاد صياغتها جمالياً، ومن الأماكن التي احتلت فضاءات الخطاب الشعري لدى ابن عبيد " صنعاء " فيقول :

"وَجَاءَ يَقْرَأُ مِنْ صَنْعَاءَ يَحْمِلُهُ نَسْرٌ قَصَائِدٍ مِنْ جَمْرٍ بِهَا التَّهْيَا" (3)

فابن عبيد يقف هنا في هذا البيت وقفة باليمن وتحديدًا في(صنعاء)، وذلك حبا و إكراما لرجل كانت له صنعاء دار مقام.

ومن لا يعرف البردوني؟! أولا يقر له بالشاعرية؟! وهو لا يقل عن أبي تمام صدقا

⁽¹⁾ نزار قباني الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 4 ، ص 56 .

⁽²⁾ المصدر السابق ، ص 116.

⁽³⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 115.

وإبداعا وإحساسا.

"يَا زَفْرَةَ مِنْ أَبِي تَتَمَّامَ جَاوَبَهَا مِنْ سَاحِ صَنْعَاءَ مَكْرُوبٍ بِهَا أَنْجَذَبَا"⁽¹⁾

وكذلك كانت كل مدينة تلفظ (ابن عبيد) إلى غيرها، فهمومة كبيرة، و جسمه قد وزع في جسوم كثيرة، واشتد عليه الوجع، وأثخنته الجراح، وأيقن بالهلاك، حتى لاح لناظره مكان قد يجد فيه الراحة المبتغاة :

"لَقَدْ تَرَأْتُ لِعَيْنِي فِي الضُّحَى دَجْنًا فَهَزَّنِي الشَّجَنِ الْعَجَّاجُ . وَالْقَرَف"⁽²⁾

فشد الرحال، ويمم شطره، أملا أن تكون هذه نهاية الطواف، فعسى أن تكون لبنان متكا الرحالين، ولعلها أن تكون الركن الشديد الذي يأوي إليه المتعبون:

"كَانَتْ هَنَا يَا جِرَاحِي.. يَوْحُ ذَاكِرَةَ تَضَرَّمَتْ وَ شَطَايَا الْعُمُرِ تَرْتَجِفُ
فَقِيلَ لِي إِنَّ فِي لُبْنَانَ مُتَّكَا لِلرَّاحِلِينَ عَلَى أَوْجَاعِهَا وَقُفُوا!"⁽³⁾

ويختار من لبنان تحديدا جنوبه، لأنه قبلة الشرفاء التي استعصت على التهويد، رغم ما سامها من عذاب :

"لُبْنَانَ.. يَامَهْجَرَ الْأَسْرَابِ أَتَعْبَهَا دَرَبَ الْجَنُوبِ يَثُوبُ الْجُرْحِ مُلْتَحَفُ
ثَمَّتَ فِيكَ مَسَافَاتِي مُضَيَّعَةً يَدُوسُهَا بِخُيُولِ الْمَوْتِ مُحْتَرَفُ"⁽⁴⁾

وجاءها فألقى عن كاهله الأتعاب، وقد طال تنقله من وطن إلى وطن :

"جَاءَتْكَ مِنْ تَعَبِ الْأَوْطَانِ مُتْرَعَةً نَوَارِسِي حَادِيَاهَا الْغَيْمِ وَالْأَسْفُ"⁽⁵⁾

4/ التناص مع الأمثال العربية

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 116 .

⁽²⁾ المصدر السابق ، ص 109.

⁽³⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 108

⁽⁴⁾ المصدر نفسه.

⁽⁵⁾ المصدر السابق ، ص 109.

انطلاقاً من اعتقادنا بأن المثل يمثل حكمة الشعب وتاريخه، وهو الصورة الصادقة لحياة الشعوب والأمم، فيه خلاصة الخبرات العميقة التي تمرست بها عبر أمد بعيد من حضارتها، وهو الخلاصة المركزة لمعاناتها وشقائها وسعادتها وغضبها ورضائها، نجد في طيات الأمثال مختلف التعبيرات التي تمثل حياة مجتمعها وتصورات أفرادها بأساليب متنوعة، وقد قيل: "إن ضرب المثل لم يأت إلا رد فعل عميق لما في النفس من مشاعر وأحاسيس؛ نتيجة للمؤثرات الشعورية التي اختفت في العقل الباطن، فجاء سلوكه تعبيراً عن عمق المؤثرات التي دعت إلى ضرب المثل"⁽¹⁾.

وهو يعد مصدراً خصباً لمن يريد أن يفهم الشخصية القومية ومذهبها الفطري في التفكير وفي الحياة بصفة عامة؛ وبالتالي فرصد الخصائص الدلالية للأمثال إنما هو رصد لخصائص الشعب الذي ذاع فيه المثل وانتشر.

كذلك فإن إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرأه، يمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية غير محدودة، فضلاً عما في نفس الشاعر من نزوغ إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية"⁽²⁾، فالشاعر بن عبيد قام باستحضار مجموعة من الأمثال العربية في شعره، ليزيد إلى معاني القصيدة نمواً وثرأه، ومن بين هذه الأمثال العربية التي تجلت في ديوانه "غنائية آخر التيه" قوله في قصيدة "تراتيل الغروب":

" أَتِ عَلَى الظِّلِّ أَمْشِي مَشْيَ مُحْتَرِقٍ وَمُكْرَهُ وَهَجِي العُدْرِي لَأَبْطَل"⁽³⁾

فالشاعر من خلال هذا البيت يسوقنا إلى المثل العربي القائل: "مكره أخوك لا بطل"، أي أنني محمول على القتال، ولست بشجاع، يضرب هذا المثل مثلاً لمن يرغب على فعل شيء، لكن بن عبيد استعمل هذا المثل وهو يستبدل كلمة (أخوك) بكلمة (الوهج العذري)، أي أنه يرغب على الحب ولكنه ليس بشجاع.

⁽¹⁾ علاء إسماعيل الحمزاوي، الأمثال العربية والأمثال العامية، مقارنة دلالية، دارالوفاء، مصر، دط، دت، ص 03

⁽²⁾ حصة البادي، التناسخ في الشعر العربي الحديث، ص 56.

⁽³⁾ ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 34.

ومن هنا يمكننا القول بأن ابن عبيد اغترف في شعره الكثير من الروافد التي أضفت على تجربته جمالا، و زادت ثراءً و تنوعا، فرغم توجهه الصوفي إلا أنه نوع في شعره من خلال اقتباسه من القرآن الكريم، وتناصّه مع الأماكن التاريخية والأمثال العربية، وكذلك مع شعراء عرب مما جعل شعره حافلا بالنصوص الغائبة التي تجذب القارئ إليها.

الفصل الثاني :

التناص في شعر ياسين بن عبيد:
(تجلياته ، آياته ، مستوياته)

1- تجلياته:

أ) الخمرة.

ب) المرأة.

ج) الضوء.

د) الطير.

2 - آياته :

أ) استدعاء الشخصية.

ب) استدعاء الخطاب.

3- مستوياته :

أ) التناص الإجتراري.

ب) التناص الامتصاصي.

1/ تجلياته :

إذا كانت الصلة الروحية التي عاشها البياتي بجانب أضرحة شيوخ الصوفية الكبار دفعت به إلى علاقة عميقة بمفاهيمهم ورؤاهم، فإن الصلة نفسها دفعت ياسين بن عبيد إلى البحث عن الخفي، وإدراك الغامض، والغوص في تجربة الغيب، فأراد لتجربته الشعرية أن يمتزج فيها الاحتراق الصوفي بالاحتراق الشعري، شأن كبار الصوفية الذين كتبوا مكابدهم ومحنهم ومعاناتهم، ونلاحظ هذا عند قراءتنا لشعر ياسين بن عبيد في ديوانه غنائية آخر التيه الذي اعتمد فيه على أسلوب صوفي يفرض المغايرة والتفرد، والذي قمنا برصد تمظهرات التناسل الصوفي فيه، ومن بين الألفاظ الصوفية التي وظفها نذكر:

أ- الخمرة:

فقد كان للخمرة حضور قوي في الشعر العربي القديم حيث سلبت ألباب الشعراء، فاستفتحوا بها مطولاتهم منزلينها منزلة الحبيبة الطاعنة، يقول أبا نواس وهو يجهر بشربها، وسيجل مسامراته مع كؤوس الراح ليلا نهار:

" فَعَيْشَ الْفَتَى فِي سَكْرَةٍ بَعْدَ سَكْرَةٍ فَإِنْ طَالَ هَذَا عِنْدَهُ قَصَرَ الْهَر

وَمَا الْغَبْنُ إِلَّا أَنْ تَرَانِي صَاحِبِيًّا وَمَا الْغَنَمُ إِلَّا أَنْ يُنْعَتِنِي السُّكْرُ" (1)

بل " إن الخمرة تجمع بين المندس والمقدس، فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كل شيء حي، وحمرتها حمرة الدم الذي له ارتباط وثيق بالحياة، ثم هي تفعل بشاربه ما لا يفعله سواها من الأشربة، فيبلغ النشوة حين يسكر، وتحس أنه متفرد عن الأحياء جميعا، وأنه مالك لا يقوى من ملكه، لأن الخمرة قد حررت نفسه من عقال الجسد وأمره، وحلقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالاتحاد بالمطلق" (2)

والمنتبع لأثر الخمرة في أهل التصوف يجد أنهم يمرون بثلاث مراحل: "مرحلة التذوق، ويليها الشرب، ثم يعقبها الري بعد الظم الشديد، فمن جملة ما تجري في كلامهم الذوق

(1) أبو نواس، الديوان، أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، مصر، دط، 1959، ص 245.
(2) حسين واد، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2001، ص 83

والشرب.. ثم الريّ، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الريّ، فصاحب الشوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح، ومن قوي حبه تسرمد شربه" (1)

ومنه فقد اكتسبت الخمرة عند الصوفية دلالات جديدة بسبب قدرتها على تعطيل الإدراك الذي يمثل تعطيل الواقع، مما يؤدي إلى تعطيل الوعي، وتنشيط اللاوعي، فتسمو الذات فوق الحقائق المادية الثابتة.

فالخمرة عند الصوفيين ترمز إلى حالتي الظهور والغيبة، فهم في الحالة الأولى يشعرون بأنهم في الحضرة يتمتعون بأفضالها وكرامتها، وفي الحالة الثانية يشدد بهم الوجد فيغيبون عن ذواتهم، يقول أبو مدين الصوفي هذا المعنى:

"حَضْرُنَا فَعَبْنَا عَنْ دُورِ كُؤُوسِنَا وَ عِنْدَنَا كَانَ لَأَحْضَرْنَا وَ لَأَعْبْنَا" (2)

وممن أكثر نعت الخمر الصوفي ابن الفارض، وهو أكثر الشعراء تعملا للكلام وتكلفا للبديع، وولوعا بالجناس والطباق، وأسير معاصريه شعرا لرقته واشتماله على ما يرصد المتصوف الزاهد والعاشق الماجن، ذلك بباطنه وهذا بظاهره، فالمتصوفون ينشدون في مجالس الذكر والخلعاء يغنونه في مجالس الخمر، قال في الخمر وفيها كثير من الرموز الصوفية :

"شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ مَدَامَةَ سَكْرُنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ تُخْلَقُ الْكَرَمُ
لَهَا لِلْبَدْرِ كَأْسٌ وَهِيَ شَمْسٌ يُدِيرُهَا هِلَالٌ وَلَمْ يَبْدُ وَ إِذَا طَلَعَتْ نَجْمُ

وَأَوْلًا شَذَاهَا مَا اهْتَدَيْتَ لِجَانُّهَا وَأَوْلًا نَسَاهَا مَا تَصَوَّرَهَا الْوَهْمُ
يَقْتُولُونَ لِي: صِفْهَا فَأَنْتَ بِوَصْفِهَا خَبِيرٌ، أَجَلٌ عِنْدِي بِأَوْصَافِهَا عِلْمُ

(1) القشيري، الرسالة القيشيرية في علم التصوف، تح: أحمد عناية محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، مصر، ط 1، 2004، ص 39.

(2) عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1986، ص 359.

صَفَاءٌ وَلَا مَاءً، وَلُطْفٌ وَلَا هَوَاءٌ وَنُورٌ وَلَا نَارٌ، وَرُوحٌ وَلَا جِسْمٌ⁽¹⁾

ويستنتج من هذه القصيد أنها لم تكن منصرفة إلى الخمر الدنيوية المسكرة التي تفقد شاربها عقله، وتخرجه عن طوره، وتضله عن السبيل السوي، ولكنها خمرة عميقة في معناها، سامية في مبناها، فهي يقصد بها غير ذلك، وهي مثلما يوضح محمد مصطفى حلمي، لم يشربها ابن الفارض في كأس أو قدح على غرار الخمر الدنيوية التي يعاقرها أصحابها في آنية من بلور، أو من فضة، وربما من ذهب عند طبقة معينة من المجتمع، ولكن كأسه هي وجه محبوبته " الذات الإلهية " الذي فاق كل حسن، " وقدحه هو عينه الذي ينظر بها إلى هذا الوجه، يملؤها من جماله كما يملأ القدح من الخمر، ولو علمنا أن الجمال صفة أزلية من صفات الله، وأن الحسن خاصة من خصائص المحسوسات إذ كان فيها تناسب لثبت أن المحيي الذي يجل من الحسن هو وجه الله، و ليرتب على هذا أن تكون التائية الكبرى عبارة عن الحب الإلهي، و مثل هذا ما يقال في المدامة التي وصفها ابن الفارض⁽²⁾

فقد كان للصوفية كثيرا ما يقولون حالة الوجد الصوفي بحالة السكر ذلك أن " ذكرها يبدد الهموم والأحزان و يهیی لشاربها أسباب الفرج والغبطة "⁽³⁾ ولعل هذا ما عبر عنه ياسين بن عبيد في قصيدته " حلمان .. و افترق الصدى " من ديوانه " غنائية آخر التيه " حيث يقول :

" هِيَ الَّتِي دُونَ أَعْرَاسِي تُوحِّدُهَا كَأْسٌ بِهَا الْمُشْتَهَى يَعْلُو . . فَأَبْتَهْلُ⁽⁴⁾

و كذلك في قوله :

" كَيْفَ اهْتَدَيْتِ إِلَى نَجْمِي سَكَرْتُ بِهِ أَمْ كَانَ بَيْنَكُمَا عَهْدٌ وَ مُنْتَظَرٌ

تَسْتَرْفِدِينَ مَرَايَا الْمَوْجِ أَشْرَعَا سُكْرِي بِهَا اخْتَلَسَ التِّذْكَارُ مُدَكِّرٌ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ ابن الفارض ، الديوان ، دار صادر ، لبنان، دط، 1957، ص 142.
⁽²⁾ محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي (في الخمسية الهجرية الثانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009 ، ص 51.
⁽³⁾ المرجع نفسه.
⁽⁴⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 36 .
⁽⁵⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 49 .

فالخمرة عند الصوفية غنية صادقة تعبر عن شوق الروح إلى معرفة الله عز وجل، وحبه له بعبارات تكاد تكون من عبارات المتغزلين من شعراء الغزل والنسيب.

ب - الضوء:

فالشاعر " بن عبيد"، لم يجد لظمأه رياء، فحتى الخمرة التي نشدها سابقا لم تعد تستهويه، لأنها ارتبطت عنده باللون الأحمر وهو لون الدم فعافها، واختار بدلها الضوء، وهو في هذا الانتقال يصور لنا تشغيل الخيال التأملي، فالضوء والضياء عند الصوفية " رؤية الأغيار بعين الحق، فإن الحق بذاته نور لا يدرك ولا يدرك به، فإذا تجلى للقلب شاهدت البصيرة المنورة الأغيار بنوره "(1)، لذلك يطلب الشاعر من محبوبته أن يسقيه الضوء فتطوى به المسافات وتتكشف الحجب :

"إِطْوِي مَا بَيْنَنَا أَطْوِهْ وَتَقَرَّبْ وَاسْقِنِي الضَّوْءَ مِنْ يَدَيْكَ سَأَشْرَبْ
فِي ضِفَافِ الْوُجُودِ يَرْفُدُ حُلْمِي سَاهِرًا .. لَا يَرَى لِغَيْرِكَ مَذْهَبٌ"(2)

وهذا الضوء لا تحويه أنية، ولا تسقيه قينة، وإنما يتلقاه من مصدره الأزلي (الشمس)، فتتطهر به اليد، وينطق اللسان، لأنه أصيل طيب المنبت كالنخلة:

"يَا رَضِيعَ السَّحَابِ دُونَكَ شَمْسًا اسْتَحَمْتُ يَدِي بِهَا وَ لِسَانِي
أَشْرَبُ الضَّوْءَ مِنْ يَدَيْهَا نَخِيلاً وَقَوَافِي تَنْهَدَتْ بِنَانِي"(3)

وفي محاولة يائسة يبحث عن الضوء بغير مصدره، فيظل الطريق، وتتبخر أحلامه، ويخلف أمانيه وراءه دون أن يهتدي، ويلفه الظلام، فيحس بالوحشة والوحدة :

"إِنِّي أَهَاجِرُ مِنَ الضَّوْءِ إِلَى شُهْبٍ حَيْرَى وَ أَحْمَلُ دَرْبِي فِي يَدِي شَرَّرَ
مَعِي صَبَابِي أَجُوبُ اللَّيْلَ مُبْتَسًا خَلْفَ الْأَمَانِي صَبَابِي الْعَضِّ يَنْهَمِرُ"(1)

(1) عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية ، مكتبة مدبولي، مصر ، ط1، 2003، ص 850.

(2) المصدر السابق ، ص 81 .

(3) المصدر السابق ، ص 90 .

حينها يعود منكسرا إلى أم الكون راجيا أن تتقبل توبته، وتصفح عن زلته، وتسقيه الضوء عذبا
زلالا كدأبها مع الفجر:

"طِفْلاً تَجَدَّدَتْ مَحْزُونُ الرُّؤَى أَبْداً وَ اسْتَهْلَكْتَنِي مَسَافَاتُ وَمُنْحَرِّراً
إِذْ أَنْتَ فِي وَاحَةِ الْأَحْلَامِ غَارِسَةٌ وَجْهًا ضَلِيلًا . وَ نَخْلًا . هَابَهُ النَّظْرُ
يُعَانِقُ الْعَجْزَ فِي عَيْنَيْكَ قَامَتَهُ وَيَشْرَبُ الضُّوءَ وَلَمْ يُعَلِّقْ بِهِ كَدْرًا"⁽²⁾

ومن هنا نخلص إلى القول بأن لفظة الخمرة في شعر " ياسين بن عبيد "، منحت تجربة
الشاعر حركة جديدة فلونها بألوان الإلهام والإبداع والتشكل الشعري وسيطرت قصائده من
سطوة ضوئها، فالشاعر جمع لنا بين ما هو حسي ولاحسي من خلال الجمع بين السكر
والصحو والرضا والسخط .

ج - المرأة:

حظي موضوع الحب بمكانة هامة في الشعر العربي قديما وحديثا، كونه من أكثر المواضيع
ارتباطا بالوجدان، ولأنه يعبر عن حجة فطرية، غرسها الله عز و جل في وجدان البشر عامة.
ولذلك كان هذا الموضوع ثروة مشتركة بين الآداب العالمية جمعاء، فالصوفية ارتقوا بالمرأة
إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود، وهي تجل الذات الإلهية، فالفلسفة الصوفية تقوم
على مبدأ أساسي مفاده " أن أهم صفات الإلهية لسيت الإرادة المطلقة المسيطرة على كل
شيء، بل الجمال والحب المطلقين المنبئين في سائر أنحاء الوجود، والعالم في نظرهم مظهر
من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شك، ولكنه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال
الإلهي وصورة يتجلّى فيها الحب الإلهي، والله الذي صوره أوائل الزهاد بصورة (المعبود)
الذي يحب أن يذل له العبد ويخشاه، صورته هؤلاء بصورة (المحبوب) الذي يحبه العبد،

⁽¹⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 48.
⁽²⁾ المصدر السابق، ص 49.

ويناجيه ويستأنس بقربه، ويطمئن إلى جواره ويشاهد جماله في قلبه، وفي كل ما ظهر في الوجود من آثاره " (1)

وفي مقدمة هذه الآثار المرأة التي تحضر بشكل مثير في الكتابة الصوفية كتجلي للجمال المقدس.

والحق أن الكثير من المتصوفة بدءوا في حبهم الإلهي بالحب الإنساني (المدادي) الذي هو أساس الحب الروحي كما هي الحال مع رابعة العدوية التي كانت جارية تغني، وتلهو ثم تصوفت، وعمر بن الفارض الذي نشأ يهوى الجمال، و يعشق الحسن، فلما تصوف جاء شعره مصبوغا بصبغة العشق الإنساني .

هناك تدرج إذن وتحول من حال إلى حال، منتقلا بذلك "من عالم المادة إلى عالم الروح"(2)

وقد عاش " ياسين بن عبيد " هذه التجربة من خلال إصداراته الشعرية، وفي ديوانه " غنائية آخر التيه" لا تحضر فيها لفظة المرأة بصبغتها الأساسية المعروفة (امرأة) ففي قصيدته " مرثية الجمر والياسمين " التي أهداها إلى الوهج الخالد " نزار قباني" فيشير من خلالها إشارة سريعة إلى "بلقيس" يقول:

"بَلْقَيْسُ نَامَتْ عَلَى أَجْفَانِهَا الْمُدُنُ فَجَرِيَّةٌ وَاسْتَوَتْ فِي الشَّهْبِ تَرْتَقِبُ"(3)

أما باقي القصائد من الديوان لا تحضر فيها لفظة المرأة بصبغتها الأساسية المعروفة (امرأة) وإنما تأتي بصبغ أخرى، فيشير الشاعر إلى جملة من الصفات، و السمات الأنثوية الخاصة يتخذها رمزا دالا على محبوبته، ومن تلك السمات الأنثوية التي كان حضورها لافتا نجد:

* **العيون** : والعيون بالمفهوم الصوفي إشارة إلى ذات الشيء الذي تبدو منه الأشياء، و عين الله هو الإنسان الكامل، لأنه سبحانه ينظر بنظره إلى العالم، والإنسان هو عين العلم، و عين الحياة مظهر الحقيقة للذاتية من هذا الوجود(1)

(1) أبو العلاء عفيفي ، التصوف الثورة الروحية في الإسلام ، دار الشعب ، لبنان ، د ط ، د ت ، ص 191.

(2) عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية ، ص 453.

(3) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه، ص 43.

وهذه السمة في "غنائية آخر التيه" لا نكاد نصادفها على مساحة تسعة عشرة نصا إلا في أربع مواضع منها:

في قصيدته (يا طالعا من عيون المشتهى شجرا) يقول:

"أَهْفُو إِلَى الشَّمْسِ فِي عَيْنَيْكَ أَقْرَأَهَا
كَالعَهْدِ تَمَلُّأُ عَرَاسِي وَ تَنْفِيلُ"⁽²⁾

أما في قصيدة (ذكر.. قمر.. وحزن أخضر) يقول:

"تَلَأَلَاتُ فِي دَمِي الأزْمَانُ مُشْرِفَةٌ
مِنْ ضَوْءِ عَيْنَيْكَ لِأَحْتِ . . وَمِنْ حَكَايَاكَ"⁽³⁾

وفي موضوع آخر وظفت سمة (العيون)، ولكن مضافة إلى كاف المخاطب المذكر، لتقاطع أوجاعه مع تلك التي تضمنها جنبات ياسين بن عبيد:

"إِنِّي الْمُسَافِرُ فِي عَيْنَيْكَ بُحْتُ هُنَا
وَالجُرْحُ جُرْحِي لَمْ تَضْمُدْ لَهُ شَعْبُ

يَا أَيُّهَا الْمُعْتَدِي وَ الرِّيحُ مَوْكِبُهُ
لِلْمُسْتَحِيلِ وَ رَاكَ الْجَمْرُ وَ التَّعَبُ"⁽⁴⁾

كدأب شعراء الصوفية إذ استحوذت المرأة بأنوثلتها، وبما دل عليها من سمات على مساحة واسعة من مدونة ياسين بن عبيد، لأنه وكغيره استطاع أن يجد في المرأة ذلك الينبوع السحري المتفجر في قلب الحياة، وفيها دون سواها ظفر بما يطفئ ظمأ القلب إلى الحسن و الجمال، " فهي النصف الجميل الذي يحمل رحيق الحياة، وسلسبيل المحبة، وهي الطيف السماوي الذي يعلم البشرية طاهرة النفس، فكيف لا تعشق؟ إنه لا يراها على غير هذه الصورة على حد زعم الصوفية إلا قلوب موصدة كأفئدة الصخور"⁽⁵⁾ وإن منها لما يشقق، فيخرج منه الماء.

د- الطير:

⁽¹⁾ عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 886 ، 887.

⁽²⁾ ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 71.

⁽³⁾ المصدر السابق، ص 96.

⁽⁴⁾ المصدر السابق، ص 101.

⁽⁵⁾ أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1975، ص 71.

ترمز النفوس البشرية عند الصوفية بالطيور، وكل طير يمتلك معرفة، و يحمل رسالة يريد إيصالها، والطيور هي الأرواح التي هجرت مواطنها الأصلية في السماء، ونزلت على الأرض، وعندما أحست بالغبرة في مقامها الطيني أرادت العودة إلى موطنها الأول، و" الهدهد هو القائد الروحي لهذه الطيور، ورسول الغيب، وحامل أسرار الإلهية، فهو مستمد من القرآن الكريم، فهو الطائر الذي ينبئ نوحا بظهور اليايسة"⁽¹⁾

كما نجد كذلك الصوفية يمثلون الروح البشرية على أنها" طائر فارق العرش، جاء من وطن لا يحد، وظل في عالم المادة فذاق ألوان عذاب الغربة، ويظل على ذي الحال حتى يصل إلى الطبيعة الروحية"⁽²⁾.

والطيور التي كثر الحديث عنها عند الصوفية أربعة : "الورقاء وهي الحمامة التي يضرب لونها إلى الخضرة، والتي تشبه بها النفس الكلية، وسميت ورقاء للطف تنزلها من الحق إلى الأشباح المسواة"⁽³⁾

وأما الطائر الثاني الذي حظي بمنزلة في الشعر الصوفي فهو العنقاء ذلك الطائر الخرافي، وقد حيكته حوله الأساطير، وسمع عنه دون أن يرى، كذلك نجد طائرا آخر إلى جانب العنقاء عند الصوفية وهو العقاب وهو طائر شديد يرمز لمرتبة العقل، وأما رابع هذه الطيور هو الغراب الذي يرمز به للشؤم وأما الطائر الثاني الذي حظي بمنزلة في الشعر الصوفي فهو العنقاء ذلك الطائر الخرافي، الذي حيكته حوله الأساطير، وسمع عنه دون أن يرى، كذلك نجد طائر آخر إلى جانب العنقاء عند الصوفية وهو العقاب وهو شديد يرمز لمرتبة العقل، وأما رابع هذه الطيور هو الغراب الذي يرمز به للشؤم.

إن الطير عند الصوفية، "رمز لبحت الصوفي عن المعرفة، وهو يأتي متكرر في نتاجهم، معبرا عن رغبة دائمة عارمة في التحليق بحرية غير محدودة في سماوات لا نهاية لها"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ وضحي يونس ، القضايا النقدية في الشعر الصوفي(حتى ق 7 هـ) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط،2006، ص 114،115.

⁽²⁾ عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية ، ص 851.

⁽³⁾ المرجع السابق، ص 1003.

⁽⁴⁾ عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية ، ص 115.

فقد تتوالى في شعر بن عبيد توظيف رمز الطير بشكل أكثر تكثيف، وأعمق دلالة ويكون محورا رئيسيا في الكثير من قصائده ليس كرمز عابر، بل كرمز فاعل، ومؤثر في البنية الكلية للقصيدة، إلى أن أصبح الطائر مختبئ داخل نفس الشاعر، فاتحد به فصارا واحدا، فالغريب أن يراه الآخرون على هاته الصورة، فيرونه طائرا يطير ثم يحط ، وتكون له صورة الطفل الطائر له من الأول البراءة، والطهر، وله من الثاني خفة الروح، وجمال الهيئة فيقول ابن عبيد في قصيدته مرثية الجمر والياسمين :

"قَالَتْ عَشِيقُكَ طِفْلاً حَطَّ فَوْقَ يَدِي فِي مَوْعِدِ أَمْوِي وَ الْهَوَى سَرَبٌ"⁽¹⁾

فبن عبيد هنا يتناص مع أكبر شعراء الصوفية " سيدي الغوث شعيب التلمساني" من خلال توظيفه لرمز الطير فيقول :

" كَعَصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلِ يَضُمُّهَا تَذَوَّقُ سِبَاقِ الْمَوْتِ وَالطُّفْلِ يَلْعَبُ "⁽²⁾

ومن الإتحاد مع الطائر إلى التحول إلى هيئة الطائر فيقول في قصيدته (غنائية آخر التيه):

"هُمَا جَنَحَانِ مَا انضَمَّا عَلَى جَسَدِي حَتَّى طَوَّئْنَا الْمَرَايَا السَّمَرِ وَالْعَصْرِ"⁽³⁾

وكما رأته الحبيبة طفلا كذلك رآها هو حمامة أو عصفورة ألفتة، فلا يطيب لها المقام، إلا على يديه قد اتخذت منها فننا :

" اِرْحَلِي امْرَأَةٌ

فِي الْقَنَادِيلِ نَامَتْ

عَلَى زَنْدِهَا الْأَرْضُ حَلَّتْ ضَفَائِرُهَا

وَاسْتَقَلَّتْ

عَلَى عَرْشِهَا فَوْقَ الشَّجَرِ

⁽¹⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه، ص 42 .
⁽²⁾ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1986، ص359.
⁽³⁾ المصدر السابق، ، ص 51.

خَوَّلْتُ لِي السَّمَاوَاتِ أَنْ تَهْبُطِي فِي يَدِي" (1)

ولعل الشاعر هنا قد اتحد مع هذه الحمامة اتحادا روحيا نفسيا، لتكون المعادل الموضوعي أو الفني له في مشهده، كما هو حال الشعراء الذين يستحضرون هذا الرمز البديع الذي وجد ضالته أكثر ما وجدها في العصر الأموي.

وكل ما يحدث للحمامة في رمزية معاناتها، وفقدها يحدث للشاعر، فقد الحمامة لأولادها ما هو إلا فقد الشاعر لمحبيبته، ورمز الواقع المرفوض لديه، ولم يقوى على التأقلم معه و العيش فيه.

هذه وقفة على بعض السمات أو الألفاظ الصوتية التي تجلت في ديوان ياسين بن عبيد بشكل لافت للنظر، و جدير بالوقوف عندها مليا، و في تضافرها مع غيرها كان ثراء قصائده كما أسهم الشاعر بدوره في إكسابها معان عميقة، ولم يكن في توظيفه لها مجترا، وإنما كان مبدعا أضفى على هذه السمات إحياءات خاصة، ووسمها بمسميه الشخصي وبذلك يكون بن عبيد من هذه الألفاظ التي أخذت من الشاعر العمق والثراء.

(1) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 65.

2/ آلياته:

إذا كان النص الشعري ينتج في الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه على حد قول جوليا كريستفا فإن النص هو حصيلة تفاعل التناصات التي تجري فيه، إلا أن البعض يرى أنه مطلق في بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة، وهو قطعة فسيفساء من المقتبسات، استعابا وتحولا لنص آخر، فإن هذا التفاعل يتطلب بالضرورة حضور آليات خاصة للتناص لا بد للمبدع منها، بعيدا عن القصديّة الواعية والغير الواعية المرتبطة بالموضوع.

و قد وقف النقاد العرب وقفة متأنية عن تلك الآليات و حاولوا تقسيمها على وفق رؤاهم الخاصة و قراءتهم التطبيقية للشعر، وقد أفدت من تلك التقسيمات محاولة تلمسها في تجربة ياسين بن عبيد الشعرية، إذ قسمها أحمد مجاهد على ثلاثة أقسام: "دراسة آلية العلم، دراسة آلية الدور التي تتمثل في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أفعالها، ثم آلية القول المتمثلة في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها فقط دون التصريح باسمها في سياق القصيدة"⁽¹⁾ ، في حين أن محمد مفتاح قسم آليات التناص في كتابه المبكر عن التناص المعنون بتحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) تبعا للتداعي بقسميه التراكمي و التقابلي على قسمين هما :

أ/ التمثيط: الذي يحصل بأشكال ستة هي :

الأناغرام: "الجناس بالقلب و التصحيف، البراغرام : الكلمة المحور، فالقلب مثل: قول - لوق، عسل - لسع، و التصحيف مثل: نخل - نحل، عثرة - عترة، و أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتقة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، و قد تكون غائبة تماما من النص و لكنه يبني عليه و قد تكون حاضرة فيه"⁽²⁾

2 - الشرح: " إنه أساس كل خطاب، و خصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة

⁽¹⁾ حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث" البرغوثي نموذجا"، ص 104.

⁽²⁾ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 126.

و قد يستعير قولاً معروفاً يجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمطّطه بتقليبه في صيغ مختلفة.

3- الاستعارة : بأنواعها المختلفة من مشرحة و مجردة و مطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب و لاسيما الشعر بما تبيته في الجمادات من الحياة و تشخيص⁽¹⁾.

4- التكرار: "يكون على مستوى الأصوات و الكلمات و الصيغ، متجلياً في التراكم أو في التباين قد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في صيغة الماضي.

5- الشكل الدرامي: إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل بمعناه العام، و تكرر صيغ الأفعال و كل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائياً و زمنياً⁽²⁾.

6- أيقونة الكتابة : وهي التحصيل الحاصل للآليات السابقة لها، أي أيقونة الكتابة هي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي وعلى هذا الأساس فإن تحاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو إشباع الفضاء الذي تحتله هي أشياء لها دلالاتها في الخط بأي نقص أو قصور، بل قد يميزه و يعزز آليات الشاعر التناسلية من جهة التكتيف و التركيز على كل ما يتصل بالشخصية مادة التناسل من غير إغفال لدور التحويل في عملية التناسل.

أ / استدعاء الشخصية:

يدعم المبدع رؤاه الشعرية باستدعاء شخصية ما، يجد بينها و بين موضوعه و شبيحة قد لا بطن إليها هو ذاته، بمعنى أن " ذلك الاستدعاء قد يكون غير واع من المبدع، فهو لا يعد عملية منظمة لإدخال تلك الشخصية في نصه ولكنه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيضمها إليها، داعماً رؤاه النصية برؤى غيره، تقتصد التفصيل في عرض الموضوع لينوب

⁽¹⁾ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسل)، ص 126..
⁽²⁾ المرجع نفسه.

عنه الرمز والإشارة عبر التناص، وإذا كان التداخل بين العناصر الغنائية و الدرامية في القصيدة المتكاملة يتم أحيانا بين الأنواع الشعرية، فيهدم الحدود القائمة بين الأجناس من عصور سحيقة، و يخترقها إلى الأدبية و اللادبية كاستدعاء الشخصيات و المواقف و الأحداث الأدبية مثل : أبي نواس، الحلاج، المتنبي، . إلخ و اللادبية كاستدعاء الشخصيات و المواقف و الأحداث الأخرى مثل : المسيح، الحجاج، صلب المسيح، مقتل الحسين بن علي – رضي الله عنه –" (1)

فالتناص هنا يمثل " اختراق الذات و الآخر إلى آفاق بعيدة لخلق أجناس شعرية جديدة، ففي الاستدعاء التراثي المعاصر للتراث و تفكيكه و إعادة بنائه و توظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله، لا ما كان يقوله هو، ونحن الذين نتكلم و لكن بلسان التراث، وفي الاستدعاء مسارات تتعدد، ودلالات تتنوع حسب قدرة استخدامها، و يتضح ذلك في تلاصق الصوتين و اندماجهما في بنية واحدة (السابق و اللاحق) ويشترط في الاستدعاء و الاستلهام : التوظيف و التضام" (2)

وأمثلة ذلك كثيرة في الشعر العربي الحديث، ونجدها كذلك في ديوان بن عبيد الشعري، إذا تضمن الكثير من الشخصيات الدالة، محققا ذلكما الشرطين يصعب الفصل أحيانا بين خطوط الشاعر في نصه الأصل، و خطوطه المستدعاة من نصوص خارجة عن ذلك النص لشدة التداخل و التعاليق بين تلك الخطوط.

وشخصيات بن عبيد الموظفة في شعره شخصية نزار قباني، من خلال قصيدة " مرثية الجمر و الياسمين " فنجد بن عبيد في هذه القصيدة يخاطب الوهج الخالد نزار قباني و يرثيه دون أن يذكر اسمه فيقول :

" يَا رَائِعَ الْبُوحِ لِأُخْرَى لَهُ قَدَمٌ قَدْ أَيْنَعَ الْبُرْقُ فِي مَمَشَاكَ وَالسُّحْبُ" (3)

كذلك يقول:

(1) حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 107.

(2) المرجع نفسه.

(3) ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 41.

" وَكُنْتَ تَحْمِلُ شَمْسًا بَعْدَكَ أَنْطَفَأَتْ

أَقْنَأَتَهَا شَاعِرًا فِي الْبُوحِ يَغْتَرِبُ " (1)

و يقول :

" يَا شَاعِرَ الْوَرْدِ لَمْ تَخْرُجْ مَصَادِحُهُ

إِلَّا خَزَايَا مِنْ الْأَقْمَارِ وَمَا شَرِبُوا " (2)

ففي هذه الأبيات يقوم بن عبيد باستدعاء شخصية نزار قباني من خلال مدحه و ذكر أوصافه و مزاياه عبر آلية الخطاب، و يستدعي كذلك زوجته بلقيس التي يرمز لها بزرقاء اليمامة و التي كان توظيفها سمة لازمت النصوص الشعرية، فيقول بن عبيد في قصيدته مرثية الجمر و الياسمين و هو يستحضرها باسمها :

" بَلْقِيسُ نَامَتْ عَلَى أَجْفَانِهَا الْمُدُنُ

فَجَرِيَّةٌ وَاسْتَوَتْ فِي الشُّهُبِ تَرْتَوِبُ " (3)

فالشاعر هنا في هذا المقطع يصف بلقيس الشخصية التي تراوح حضورها بين حضور محور، و جزء من قصيدة، و إشارة خادمة للفكرة.

و من بين الشخصيات التاريخية أيضا التي حضرت في ديوان بن عبيد الشعري نجد شخصية المعتصم و لكن حضورها كان إشارة سريعة تدل على اختفائه لكونه تاريخا قديما، فيقول في قصيدة (الوساطة بين أبي تمام و البردوني) :

" لَمْ تَرْفَعَا رَايَةَ الْفَتْحِ وَاحِدَةً

أَنَّهَا لَهَا حُلْمٌ يَهْوِي إِذَا اقْتَرَبَا

رَفَتْ عَلَى أَيَّامِ مُعْتَصِمٍ

وَآتَلَفَتْ بُوْحَهَا مِنْ بَعْدِ وَاللُّقْبَا " (4)

فالشاعر هنا يستدعي شخصية المعتصم ليذكر بها أيام هذا الخليفة العباسي في ذلك العصر الذي تجلت فيه النخوة والعروبة.

¹ ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 42.

² المصدر السابق ، ص 43.

³ المرجع نفسه.

⁴ المصدر السابق ، ص 102.

و كان كذلك استدعاء لشخصيات شعراء عرب مساحة من تناص بن عبيد مع التراث، و أغلب هذا الاستدعاء كان عبر آلية لخطاب، و لكنه صرح بالاسم المباشر في بعض المواضع، كاستدعاء (أبي تمام) في قصيدة (الوساطة بين أبي تمام و البردوني) فيقول:

" يَا زَفْرَةَ مِنْ أَبِي تَمَامٍ جَاوَبَهَا
مَنْ سَاحَ صَنَعَاءَ مَكْرُوبٍ بِهَا أَنْجَدَبَا
وَأَثْرَعَتْ كَيْدِي الْحُرِّ وَمَا انْقَطَعَتْ
أَصْدَاؤُهَا . مَانِحَاتُ الرِّيحِ مُنْقَلِبًا" (1)

ومن هنا نجد أن الشاعر قد قدم للقارئ الحدث عبر مؤديه أو الإشارة المباشرة إليه من خلال توظيفه لآلية استدعاء الشخصية.

ب / استدعاء الخطاب:

تتمثل هذه الآلية في توظيف الشاعر لقول يتصل بشخصية "سواء كان صادرا عنها أو موجهها إليها، و يصلح للدلالة عليها في الوقت نفسه فتصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة، هي التفاعل الحر مع شفرات النص و استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي، و أغلب هذا التناص تناص اعتباطي، يعتمد على ذاكرة المتلقي كما ورد عند محمد مفتاح" (2).

و قد تضمن ديوان بن عبيد الكثير من الأقوال الموجهة إلى شعراء و شخصيات أدبية مثل: أبي تمام، نزار قباني. إلخ فكان استدعاء بن عبيد لنزار قباني في قصيدة مرثية الجمر و الياسمين عبر آلية استدعاء الخطاب فيقول:

" يَا رَائِعَ الْبُوحِ لِلْأُخْرَى لَهُ قِدَمٌ
فَدَّ أَيْنَعَ الْبَرْقِ فِي مَمَشَاكَ وَالسُّحْبِ
اسْكُنْ جِرَاحُكَ كَأَسَا فَوْقَ ذَاكِرَةِ
تُرْوِي بِهَا شَفْتِي الظَّمَى . وَتَلْتَهَبُ" (3)

كذلك قوله:

" يَا شَاعِرَ الْوَرْدِ لَمْ تَخْرُجْ مَصَادِحُهُ
إِلَّا خَزَايَا مِنْ الْأَقْمَارِ وَمَا شَرِبُوا" (1)

(1) ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 116.

(2) حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 137.

(3) المصدر السابق، ص 41.

فالشاعر هنا يستدعي شخصية نزار قباني دون أن يصرح باسمه و لكنه يوجه خطابه له عبر آلية استدعاء الخطاب.

3/ مستوياته:

للتناص في إنتاج الفنون القولية طرائق يتم بها، حيث يتفاوتون في استخدامهم الفني للنصوص الغائبة في إبداعاتهم تبعا للكفاءة الفنية في قراءتها ومن ثم "فإن النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله ويضغطها بين ثنايا الصوائت و الصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة"⁽²⁾

لذلك فإن قراءة النصوص الغائبة و إعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات" تبرر مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص لأن كتابة النص هي قراءة نوعية بوعي خاص يتحكم في نسق النص"⁽³⁾.

ومن أعلام النقد العربي المعاصر الذي حدد مستويات التناص نجد "محمد بنيس" الذي قسمها وفق ثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين "وهذه القوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعرا لنص من النصوص الغائبة"⁽⁴⁾ وهي تراوح هذا الاستخدام بين عدة طرائق من بينها:

* التناص الإجتزاري:

وهو يعد أكثر المستويات توظيفا في الشعر و الأدب، ونقصد به إعادة كتابة النص الغائب بشكله القديم و لا جدة فيه، "حيث ساد هذا النوع التناصي في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الإبداع،

⁽¹⁾ ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 43.

⁽²⁾ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 252.

⁽³⁾ المرجع نفسه.

⁽⁴⁾ المرجع السابق، ص 253.

وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العاملة للنص كحركة و صيرورة و كانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجاً جامداً، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له"⁽¹⁾

و نجد الشاعر ياسين بن عبيد يستحضر المثل العربي القائل: (مكره أخوك لا بطل) وفق قانون الاجترار فيقول:

" آتِ عَلَى الظِّلِّ أَمْشِي مَشْيَ مُحْتَرِقٍ وَمُكْرَهُ وَهَجِي الْعُدْرِي لَأَبْطَلٍ "⁽²⁾

*التناص الامتصاصي :

وهو خطوة متقدمة في التشكيل الفني، إذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلاً و مضموناً، وهذا يمثل مرحلة أعلى لقراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل و إياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل"⁽³⁾، وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب يساهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن التناص هو استمرار للنص الغائب وإنقاذه من الموت.

والتناص الامتصاصي كما يرى محمد بنيس" هو قبول سابق للنص الغائب، و تقديس و إعادة كتابة لا تمس جوهره...ينطلق فيه الشاعر عن قناعة راسخة، وهي أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار...إذا فالتناص هو مهادنة للنص و الدفاع عنه وتحقيق لصيرورته التاريخية"⁽⁴⁾، مما يجعل النص الغائب يستمر في الحياة و يتفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلاً.

وقد استعمل بن عبيد هذا التناص في ديوانه (هنا التقينا شمساً و ضباباً) من خلال قصيدة (اختاري) للشاعر نزار قباني:

⁽¹⁾ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.

⁽²⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه، ص34.

⁽³⁾ المرجع نفسه.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه.

وَسَأْرَضَى عَنْ أَيِّ قَرَارٍ

"ارْمِي أَوْرَاقَكَ كَامِلَةً

لَا تَقِّبِي مِثْلَ الْمِسْمَارِ"⁽¹⁾

قُولِي.. أَنْفَعِي.. أَنْفَجِرِي

فبن عبيد كذلك لم تطقه حبيبته صامتا، كما لم يطق نزار حبيبته صامتا فيقول:

وَدَعُ الْكَلَامَ يَشُقُّ بِي الْأَدْعَالَ"⁽²⁾

"قُلْ لِي... تَكَلَّمْ... لَا أُطِقُكَ صَامِتًا

ومن هنا نستنتج أن تجليات التناسل الصوفي عند ابن عبيد وظفت عبر عناصر فنية مشهورة كالخمر، والمرأة، والعيون، والطير... و قد اعتمدها الشاعر لتقريب أفكاره من المألوف المتعارف عليه، وللإيحاء بعواطفه، ولتصوير بعض ما عاناه، واستعمل كذلك ألفاظا و تراكيب استعمالا مغايرا لاستعمالات غيره من المبدعين، والوظيفة التي تؤديها هي وظيفة فكرية نفسية تأثيرية ذات أبعاد محددة تتم عن أفكار صاحبها ومشاعر.

⁽¹⁾ نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 96.
⁽²⁾ ياسين بن عبيد ، هنا التقينا شمسا وضبابا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط ، 2007، ص 47.

الفصل الثالث :

جماليات التناص الصوفي في شعر ياسين بن عبيد :

1- جمالية اللغة.

2- جمالية الرمز.

3- جمالية الأسلوب.

4- جمالية الإيقاع.

جماليات التناص الصوفي في شعر ياسين بن عبيد:

لقد رأت الصوفية في الكتابة الشعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، و استعادة العلاقة الوثيقة بين الشعر والغيب، على النقيض مما شمل التجربة العربية ككل من التعبير عن كل ما هو مرئي و معروف و تقديمه في إطار شعري، لأن الشعر يتميز عن النثر بالجمالية ذلك لاشتماله على الصور البيانية والمحسنات البديعية إضافة إلى عنصر الخيال.

إن الجمالية مشتقة من الجمال، فالحديث عنها منضو تحت لواء علم الجمال ككل، هذا العلم الذي يدرس كل ما هو جميل، كذلك فالإحساس بالجمال شعور موجود لدى الإنسان البدائي و هو موجود في كل مكان، وفي كل شيء، وهذا الإنسان يحسه ويدركه إذا شاء.

فالإنسان يتأمل كل ما يحيط به من جمال الطبيعة و يستخدم أدواته ليرسم مناظر من إلهام خياله وإبداعه، إلا أنه رغم كل ضغوط الحياة العصرية يظل هذا الإحساس الجميل متوقفا ومتوهجا في النفس الشاعرة، وهذا الجمال يتخذ أشكالا عديدة فهو موجود عند الفنانين والشعراء، فتذوقه يظل أنبل وأهم خصائص العقل البشري و أجمل معاني القلب والروح والوجدان في جميع الأزمنة.

إذن فالتجربة الجمالية هي تفاعل بين الإنسان و محيطه، إلا أنه من مميزات الشيء الجميل أنه يطرُق ذهن الشخص دون استئذان ويشعر بحلاوته و جماله تلقائيا بمجرد أن تقع عليه عينه أو تلامس سمعه، ولعل الحواس الخمس هي وسائل لشعورنا بهذا الجمال والاستمتاع به، والجمال نوعان الأول حسي يحدث اختلاجات في الجسد و تأثيره يزول بزوال المؤثر، أما الثاني فهو معنوي و تجسده القيم غير الموجودة في المجتمع الإنساني و تأثيره يبقى بعد زوال المؤثر.

وقد عني الصوفيون بجانب الجمال حيث سعوا إلى تجسيده و التعبير عنه في قالب شعري يتضمن مجموعة الألفاظ الخاصة بهم حيث يصعب على القارئ فهمها إلا على المتمكن أو العالم بها، فالجمال في الشعر الصوفي ظهر من خلال مجموع الرموز التي تجسد الحب الإلهي في صور شتى و بتعابير غامضة، و تصويرهم للخمرة التي تجمع بين المدنس و المقدس إلى غير ذلك من الألفاظ الصوفية .

و هكذا برزت الجمالية في أشعار الصوفية من خلال الألفاظ و العبارات الموظفة فيها، فأغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية تحدث في نفس القارئ استجابة فنية جمالية تحقق وظيفة التناص، وهذا الأخير بدوره " ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، و إنما له جماليات عدة ينهض بها في مجال الدراسات الأدبية"⁽¹⁾، ومن هنا نحاول أن نبين أهم جماليات التناص الصوفي في شعر "ياسين بن عبيد" :

1/ جمالية اللغة:

إن من وظائف التناص الأساسية أنه جاء لتأكيد (عدم استدلالية النص) الذي كان يمارسها النقد البنيوي، فأى عمل يكسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من النصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة، يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه رفض مغاليق نظامه الاشاري، فتوظيف التناص جاء من أجل التعمق في البحث عن الكيفية التي تتحرك بها هذه النصوص في النص اللاحق، كما أن التناص يشجعنا على التحصيل الدقيق لاستيعاب العمليات الإنتاجية والاستهلاكية، وعن طريقه يتم التخلي عن المصطلحات النقدية التقليدية الاستفزازية مثل المعارضة والسرقة والمناقضة.. الخ.

التي يكون لها تأثير سلبي في شخصية المبدع، وتتبع عملياته تحرك النصوص السابقة في النص اللاحق من حيث طريقة التعبير يظهر لنا بأن اللغة تعد أهم وظيفة جمالية في التناص، وذلك لاستعمال الكاتب مفردات وكلمات النصوص السابقة وتوظيفها في النصوص اللاحقة، وهذه العلاقة هي من أهم العلاقات في تنمية النصوص القديمة و تجديدها، ، ومن هنا فإن " النص الظاهر هو كمظهر لغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية المتداولة، أو جميع المتون والمدونات والنماذج القديمة التي يتكرر ورودها في النصوص اللاحقة، وذلك لما لها من ارتباط بالعقيدة أو التاريخ، وبالماضي وبالسنة والسلف ولقوتها التأثيرية الإيحائية ."⁽²⁾

⁽¹⁾ جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري الحديث ، ص 309.

⁽²⁾ سعيد سلام ، التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، ص 152.

واللغة عن "بن عبيد" ليست مجرد علاقات ذهنية مجردة، وإنما تستمد دلالتها الذهنية من عمق التجربة الخاصة بالشاعر أي التجربة الصوفية و الغوص في معالمها الغامضة والتأثر الواضح بالدين الإسلامي أكسب اللغة عند "بن عبيد" قوة تدفق وموقفه من الواقع المزيف الذي يعيشه، و ابن عبيد خيال واسع، وهو أيضا يتعامل مع الألفاظ والعبارات بجرأة كبيرة يقول في قصيدة "خلني للمرايا الخضر" :

"يَا طَيْرَ عَنِّ أَنَا أَهْوَى إِذَا ارْتَجَعْتُ
عَنْ الْجِرَاحِ وَ قُلِّ يَا قَلْبَ أَتَعْبَنِي
أَصْدَاؤُهَا الْخَضْرُ لَمْ يُعْرِفْ لَهَا حَاكُ
ظَلَّ تَخَلَّلْتُهُ . أَصْغِي لِشَكْوَاكَ " (1)

وبما أن اللغة هي البوابة الكبرى لفك رموز أي عمل فني، فهي الطريقة الوحيدة للتعبير والتكلم فالكلمة أداة أساسية في البناء الفني وهي أول ما يصادفنا فيه، و من ثم فإننا "نتفاعل مع التجارب الصوفية و نتذوقها على ما فيها من أساليب، ورموز، ومجازات، و نستشف أبعادها، لأنّ هذه التجارب وسعت مجال اللغة الشعرية، وبعثت فيها روحا، و نفسا جديدين، متخذة من الإشارة لا العبارة مدخلا رئيسا"⁽²⁾، فباللغة بدأ الإنسان في اكتشاف كينونة الوجود ليبرك بعد ذلك أن عراقة اللغة هي التي أمدته معرفة الدنيا.

ولقد أدرك الشاعر المعاصر أن لغته تختلف بأي حال من الأحوال عن لغة القدامى، إذ ليس من المنطق أن تعبر لغة الزمن الماضي عن تجربة شعورية معاصرة وجديدة، واستنتجوا أن لكل تجربة لغتها الخاصة بها، وعليه فليس من الممكن أن تتفق لغة المعاصرين مع لغة الشعر القديم.

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "ولغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى، وهي لا تختلف من حيث علاقتها بظروفنا المعيشية الراهنة بأفكار وتصوراتنا، وآرائنا بمشكلاتنا وقضايانا"⁽³⁾

⁽¹⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 96.

⁽²⁾ أدونيس أحمد سعيد ، الصوفية و السورالية، دار الساقى،لبنان ، ط3، 2006 ، ص 23 .

⁽³⁾ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، لبنان، ط 3 ، 1981 ، ص 173.

وعليه يمكن القول أنه : "لم يعد الشاعر المعاصر يحس بكلمته على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالاته أو معنى، وإنما صارت الكلمة تجسيما حيا للوجود، ومن ثم اتحدت اللغة والوجود في منظور الشاعر وصار هذا الإتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها"⁽¹⁾ فاللغة تعني الأسلوب والطريقة التي يسير عليها الشاعر، و القارئ لشعر "بن عبيد"، يجد لغته فريدة تميز بها عن غيره من شعراء الجزائر.

فشعر "بن عبيد" يتسم بطابع عراقة اللغة المستخدمة في قصائده من بينها قوله :

"لَا وَاهِبَ الْقَلْبِ أَنْتَ الْآنَ تَكْبِرُنِي
كَيْفَ احْتَمَيْتَ بِأَوْجَاعِي عَبَّرْتَ بِهَا
حُزْنًا. . وَ أَكْبَرَ عُرْسًا حَافَهُ الْأَمْلُ
سِرًّا عَلَى جَسَدِي يَجْرِي بِكَ الْعَجْلُ"⁽²⁾

ويقول أيضا :

"هَذَا هُوَ الْعُمَرُ مَا ابْيَضَّتْ أُنَامِلُهُ
تَنَهَّدَتْ فَوْقَ غُصْنِ الْقَلْبِ أَنْجُمُهُ
إِلَّا لِيَكْتُبَ أَعْرَاسِي وَ يَرْتَحِلُ
سُكْرَى يُعْنَى عَلَى إِبْقَاعِهَا الْخَجْلُ"⁽³⁾

من النظرة الأولى يلاحظ ببساطة وسهولة الألفاظ المستخدمة، لكن وجود هذه الألفاظ ضمن هذا السياق الذي يكون فيه المعنى الحقيقي غامض، وذلك يعني أن الشاعر يهدف إلى بناءات جديدة وإلى إقامة علاقات لغوية جديدة في القصيدة باعتبارها قصيدة صوفية سهلة الألفاظ غامضة المعاني، ولذا يجد القارئ صعوبة في فك رموز المغزى الحقيقي من تلك القصيدة ويعسر عليه فهم معناها، وبالتالي غموض الصورة الشعرية.

ومنه يمكن القول أن اللغة الشعرية عند "بن عبيد" بسيطة لكنها غير عادية التركيب فمعجمها اللغوي ضخم للغاية، كثرت فيه الألفاظ الصوفية الغامضة الدلالة، وهو مع ذلك لم يستعمل اللغة العامية.

2/ جمالية الرمز:

الشعر ليس عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء، إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة و الألوان هو "عالم رحب لا يعترف بالحدود والأبعاد المنطقية، إنه عالم التخطي

⁽¹⁾ المرجع نفسه.

⁽²⁾ ياسين بن عبيد غنائية آخر التيه ، ص 36

⁽³⁾ المصدر السابق ، ص 37.

والتجاوز والسعي وراء الطلق للإمساك به، وتجسيده في التجربة الشعرية بواسطة الكلمة والإيقاع، والصورة والرمز⁽¹⁾، وقد تعرض مصطلح الرمز إلى الكثير من الاختلاف والتضارب بين الدارسين حسب رؤية كل واحد منهم إليه منذ أقدم العصور، ولكن بمفهومه الشامل هو ما يمكن أن يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، ليس بطريقة المطابقة التامة وإنما الإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو علاقة متعارف عليها.

وقد شاع استخدام الرمز في الشعر العربي المعاصر، وأصبح من الظواهر الفنية التي تميزه وتطبعه وتوظيفه في القصيدة توظيفا فنيا ناجحا، هدف سعى إليه الشاعر العربي ولا زال يلح في الوصول إلي.

وأول ما يلاحظه المتصفح للشعر هو توظيف الشعراء للرمز، فقد تفننوا في تعاملهم مع الرمز على اختلافه باختلاف تجاربهم ومواقفهم في الحياة، إذ لا يمكن أن يكون للرمز إيحاءات قبل صياغته شعريا، هذه الصياغة هي التي نقلت كلمات الخام إلى كلمات ذات دلالات ومعاني رامزة.

والنص الغائب يتسع ويتكاثف بالكتابة الشعرية ومعه تتعدد عملية القراءة وفهم الدلالات الغامضة التي تستدعي معرفة جيدة بهذا النص في مستواه الموضوعي والشكلي معا، وبغير ذلك تبدو القراءة مختزنة، أحادية ضعيفة، لا تبلغ حقيقة المعنى ولا تضيء ظلمات النص.

فالرمز هو جمالية من جماليات التناص لأنه عبارة عن علاقة في نص قد يسكت عن بعض الأحداث وتدخل مؤشرات ذاتية مختلفة، فالرمز الذي لا ينقل ذهن القارئ إلى خارج حدود القصيدة، أي إلى معاني ودلالات جديدة لا يعد رمزا على الإطلاق، فالشاعر يظهر الحدث ويرمز إليه وهكذا يتمظهر النص الغائب داخل النص الحاضر من خلال الرمز، وبن عبيد كغيره وظف في أشعاره مختلف الرموز الصوفية، نجد من بينها (حب المعرفة) حيث يقول

بن عبيد :

" ارْحَلِي امْرَأَةً

⁽¹⁾ عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري ، أطروحة ماجستير ، معهد اللغة و الأدب العربي ، للجزائر، دفعة 1995 ، ص33

فِي الْقَنَادِيلِ نَامَتْ

عَلَى زُنْدِهَا الْأَرْضُ حَلَّتْ ضَفَائِرُهَا

وَاسْتَقَلَّتْ

عَلَى عَرْشِهَا فَوْقَ الشَّجَرِ

خَوَلَتْ لِي السَّمَاوَاتِ أَنْ تَهْبُطِي فِي يَدِي

مُحَمَّلَةٌ عَبَقًا

وَ تَزِيْفُ السَّنِينِ عَلَى مَفْرَقِي

يَضْمَحَلُّ

إِلَى قَوْلِهِ :

أَذْكُرِي

وَ حَدَهُ يَعْرِفُ الزَّمْنَ اللَّوَلِي

بِأَنِّي مُحِبٌّ قَدِيمٌ⁽¹⁾

يتبين لنا أن الشاعر في هذه الأبيات يتحدث عن الحمامة، و لكنه لا يستعملها لغرضها المألوف بل للتعبير عن حقيقة تفوق الحس، لأنّ رمز الطير عند الصوفية رمز لبحث الصوفي عن المعرفة، وهو رمز متكرر في نتاجهم، معبر عن رغبة دائمة عارمة في التحليق بحرية غير محدودة في سماوات لانهاية لها و ما كان عند ابن عبيد غير هذا؛ إذ يتوق إلى الإنعتاق بعيدا عن عالم فرقته الأهواء والشيع، حيث قال في قصيدته " قطرة حزن " :

وَ عُرْسٍ فِي شَفَتَيْكَ الرَّمَادِ

عَلَى الْمَوْجِ نَمَشِي وَرَاكَ الْمُرَادِ⁽²⁾

"عَلَى كَفَاكِ الطَّيْرِ خَارَتْ بِلَادًا

وَ أَلْقَيْتُ قَبْلَ الْإِيَابِ شِرَاعًا

⁽¹⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 65 ، 66.

⁽²⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 55.

و إلى جانب رمز الطير نجد الشاعر "بن عبيد" يوظف رمز آخر، وهو رمز (حب الذات الإلهية) حيث يقوم بوصفها وصف الخمرة فيقول :

"سَرَائِرِ بَيْنَنَا فِي السُّكْرِ مُوَعَّلَةٌ
أَعْدَبَ بِهَا نَعْمًا زَالَتْ بِهِ كَرَبٌ"⁽¹⁾

فبن عبيد في هذا البيت يرمز للمحبة الإلهية بالخمرة، لأنها تمثل عند الصوفية مدامة خالصة، فهي هجرة إلى الله و كشف للحكمة العرفانية، كذلك فهي تنير وجوه متعاطيها و تزيدها جمالا، كما تمثل أيضا حالي الحضور و الغيبة فهم في الحالة الأولى يحسون بأنهم يتنعمون بأفضاله و كرامته، و في الحالة الثانية يشتد بهم الوجد فيغيبون عن ذواتهم حتى الفناء يقول "بن عبيد" :

"وَدَعْتَنِي وَ لَمْ تُودِّعْ سِوَاهَا
وَأَسْتَقَلَّتْ وَ لَمْ تُغَادِرْ كَيَانِي
كُنْتُ كَأَنَّتْ أَنَا.. شُهُودًا وَ غَيْبًا
وَاحِدٌ لَيْسَ ثَمَّةَ ثَانٍ"⁽²⁾

والخمر في الشعر الصوفي هي اللذة التي لا حدود لها، وهي المطلب الذي يتنافس من أجله الزهاد و العباد ، و يأتي بعد السكر الصحو باعتبار أنه لكل غيبوبة اسيقاظا إلا غيبوبة الموت، و يقول فيه ابن عبيد :

"هَبْ لِي يَمِينًا بِهَا صَافَّحْتَ كَوْكَبَةً
وَ عَن لِي فِي فَرَاغِي الرَّحْبِ قَافِيَةً
بَعْضُ الْكَوَكِبِ مِنْ أَقْبَاسِهَا شَرِبُوا
تَذَكِّي الْجِمَارُ فَأَصْحُو لِي الضُّحَى سَبَبٌ"⁽³⁾

و يقول أيضا :

"سَحَابًا تَمَادَى فِي سَمَاءٍ تَنَكَّرَتْ
وَ لَمْ نَبْقَى لِلصَّخْرِ أَيْدِي الْفَطَائِعِ"⁽⁴⁾

إضافة إلى رمز المحبة الإلهية نجد رمز الصمت وهو أحد الرموز الصوفية، فهو "سكوت وفي الوقت نفسه صفة من صفات الرجال، كما أن النطق في موضعه من أشرف الخصال، ويورد صاحب الرسالة القشيرية حديثا للرسول صلى الله عليه و سلم في معنى الصمت عندما سأله عقبة (يا رسول الله، ما النجاة؟ قال احفظ عليك لسانك، وليسعك بيتك، وابك على خطيئتك)"⁽⁵⁾، والصمت من آداب الصوفية و أخلاقهم، فهم لا يتكلمون إلا لسبب، و لا

⁽¹⁾المصدر السابق، ص 102.

⁽²⁾المصدر السابق، ص 89.

⁽³⁾ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص103.

⁽⁴⁾ المصدر السابق، ص 60 .

⁽⁵⁾ حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار ، مصر ، ط1 ، 1987 ، ص 109 .

يسكتون إلا لحكمة، ومن بين القصائد التي تجلى فيها هذا الرمز في شعر (بن عبيد) قصيدة (ضجيج الصمت) حيث يقول :

"أَنْتَ صَرَحَ الْغُرُوبِ

وَأَوَّلُ مَا فِي الْهُبُوبِ

إِذَا أَجَجَّ الصَّمْتُ

صَمْتُ الْيَنَابِيعِ

وَاحْتَمَى عَاشِقُ

بِالسُّطُوحِ

يُلَاحِقُ سَرْبًا إِلَى الْمُدُنِ النَّائِمَةِ"⁽¹⁾

كما عبر كذلك الشاعر في بعض الأبيات عن مظهر من مظاهر الزهد في الحياة حيث يقول:

هَذَا الْقَصِيدُ يَنْبُضُ الْجَمْرُ غِنَاكَ

كَيْمَا أَنَا جِيكَ أَيُّ أَحْيَا بِنَجْوَاكَ"⁽²⁾

"اسْتَعْرِفْتُ سَنَوَاتِي فِي مَسَافَاتِهَا

فَأَلَيْتَ لِي مِنْ مَضِيْقِ الْعُمْرِ مُتَسَعًا

فالشاعر يوضح من خلال هذه الأبيات عن زهده في الحياة باعتبار أن الزهد هو كمال الأبرار أي كراهية الدنيا و شغل عنها بالآخرة، أي نقص في الدنيا و غنى في الآخرة، من أجل كسب محبة الله و الفوز بها.

3 / جمالية الأسلوب :

إنّ اللّغة هي أداة التعبير و ليست مهمتها في الشعر نقل المعاني فقط، بل تعمل على خلق إichات مملوءة بالطاقات الموسيقية و التصويرية التي يستعملها الشاعر الموهوب في نصه الشعري من خلال الأساليب التي تولّد في ذاتها عناصر فنية متعاونة، و ما على المتلقّي إلا أن يعمل على استيعاب التناغم الدلاليّ والتعبيري فيها، ومن بين هذه الأساليب التي يضيفها الشاعر على تجربته الشعرية نجد:

*أسلوب الإستفهام:

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 86.

⁽²⁾ المصدر السابق ، ص 98.

يعد الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي في الجملة العربية سواء كان لهدف محدد ومباشر أم كان لتصور إيحائي جمالي غير مباشر عند المتكلم، فالاستفهام قد لا يبحث فيه المتكلم عن إجابة محددة؛ وإنما يهدف إلى تصور ما يتحدث عنه فيخرجه عن حقيقته إلى مقاصد شتى، وإنّ للاستفهام حضوراً ضمن البنيات الأسلوبية للشاعر ابن عبيد حيث يقول:

"مَتَى.. حَبِيب.. أَحَقًّا تَنْجَلِي مَحَنُ
وَاللَّيْلِ يَنْسُجُ فِي أَحْشَائِهِ الصَّخْبَا؟"⁽¹⁾
و كذلك في قوله :

"عَنِّي يُسَائِلُكَ الْوُجْدَانُ.. يُسْأَلُنِي
مَنْ أَنْتَ يَا هُوَ أَمْ هَلْ أَنْتُمْ عَرَبٌ؟"⁽²⁾
و يوظّف في الأغلب صورتين اثنتين: الاستفهام، و التعجب مقترنتين؛ ولا يكاد يرفع صوته متعجبا إلاّ أعقبه مستفهما:

"تِيهِ بَعَيْنَيْكَ.. أَمْ عَطْرُ الصَّبَا بِهِمَا
إِمَّا تَرَأَيْتَ زَانَ التِّيهِ مَرَاكٍ؟"⁽³⁾

إنّ الشاعر يدفع بالاستفهام إلى فضاء العجب والدهشة، و يتخذ أداة للتعبير، و ليس يبحث عن أجوبة لما يثيره من تساؤلات.

كما يوظّف أداة أخرى من أدوات الاستفهام و هي الأداة (أين) التي يحررها من دلالتها الوضعية، ويدفع إلى فضاء الإنكار التعجبي، مستحضراً ذكريات من ماضيه الذي على قربه يتراءى بعيداً:

" فَأَيْنَ.. إِلَى أَيْنَ.. خَطُؤَا غَرِيبًا
يَمُدُّ إِلَى الْمُسْتَحِيلِ الْقِيَادَ"⁽⁴⁾

إذ يكرر الأداة مرتين في بيت واحد إنما ليحس القارئ، أو قل ليدرك في غير عناء شدة قلقه، و اضطرابه و اندهائه فيقاسمه معاناته، و يكون الشاعر إذا قد استنسخ تجربته في نفوس آخرين.

¹ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 117.

² المصدر السابق ، ص 102.

³ المصدر السابق ، ص 95.

⁴ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 55.

إنّ بنية الاستفهام لدى ابن عبيد تنتوع تبعاً لتتوع الأداة الّتي تخضع بدورها لسياق التساؤل؛ الأمر الّذي يدفع ببعض أدوات الاستفهام إلى أن تطغى على المدونة الشعرية على حساب أخرى؛ فهو حين يوظّف (من) إنما لعمق دلالتها على ماهية الأشياء، ولأنها تتم على انفعال، وتوتر يكتنفان الذات السائلة:

"لَمَنْ اَمْتَطَى مِنْ بَعْدِنَا أَحْزَانُهُ
وَ النَّاعِ يَطْلُبُ فِي الرَّفَاقِ دَلِيلًا"⁽¹⁾

* أسلوب النداء:

إنّ بنية النداء، في شعر ابن عبيد، من أكثر البنيات الأسلوبية تردداً، وقد ظهرت في صورة نداء البعيد (يا)، الّتي ينادى بها على بعد المخاطب من المتكلم مكاناً وزماناً؛ بشخصه أو روحه، أو استحالة الوصول إليه. وتختلف مسافة البعيد باختلاف مقام المتكلم وحاله، وكذلك باختلاف مقام المخاطب وحاله:

"يَا رَبِّ لَحْظَةَ آلامٍ سَعَدَتْ بِهَا
طِفْلاً . تَوَرَّطَنِي فِي الحُلْمِ عَيْنَاكَ"⁽²⁾

فالشاعر هنا في هذه الأبيات في خلوة مع خالقه يناجيه، و يناديه مسترجعاً لحظات عاشها في صغره وسعد بها، وفي موضع آخر نجده ينادي روحه المحلقة في السماء وهو يرمز لها بطائر فيقول :

"يَا نَسْر . أَحْلَامِي إِذَا اتَّسَعَتْ هُنَا
ضَاقَتْ وَضُفَّتْ بِمَا اتَّسَعَتْ سَبِيلًا"⁽³⁾

و في بيت آخر نجد بن عبيد ينادي البلد التي يرى فيها كينونة جمالية، وراحة لا تنتهي وهي قبلة الشرفاء (لبنان) فيقول :

"يَا بِنْتَ أَوْطَانِي ارْتَضَجْتُ جَوَانِحُنَا
تَعِبَ يُبَدِّدُهَا الحِرْمَانُ وَ التَّلَافُ"⁽⁴⁾

¹ المصدر السابق، ص 23.

² المصدر السابق ، ص 96.

³ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 22.

⁴ المصدر السابق، ص 109.

و يمكننا أن نخلص مطمئنين إلى أنّ وجع السؤال في نفسية ابن عبيد وجع لضمائرنا جميعاً .
نقرأ أشعاره فلا نملك إلا أن نشاطره الأسي، لأنها تتم عن رهافة حسه اللغوي، وقدرته على
إثارة الأسئلة بأسلوب يمتع ويقنع في آن.

4/ جمالية الإيقاع :

تجربة ابن عبيد تقوم على الأسس الصوتية الخارجية و الداخلية حسب القوانين الشعرية
التي تضبط الشعر العربي؛ حيث تأسست على مجموعة من البحور و الأوزان المعروفة، و
على كم معتبر من القوافي المتنوعة، إضافة إلى بعض المظاهر الإيقاعية الداخلية التي
تأسست على دور الحروف في إثراء التجربة داخليا من الناحية الصوتية.
و إنّ مما يشد القارئ لشعر ابن عبيد خاصية التكرار لحروف معينة، أو للألفاظ، أو
للعبارات. فما الذي أضافته هذه الخاصية من جمالية لنصوص المدونة؟

إنّ الشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة
المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي، وتوالي الحركات المتجانسة، وغير
ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية. و هذا التوالي يتم
على مستويات ثلاث: مستوى الحرف، مستوى الكلمة، مستوى العبارة.

و سيكون التعرض لإيقاع اللفظة /الكلمة قبل الحرف، رغم أنه مكون أساسي لها، لأنّ
تكرارها يكون ألفت للمتلقّي، و أشد وقعا على السمع.

و من بين العناصر المساهمة في تشكيل الإيقاع عند (بن عبيد) التكرار الذي شكّل ضمن
محاور متنوعة وقعت في الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وقد ظهر في شعره
بشكل واضح، وشكّل منه إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل المتلقّي يعيش الحدث الشعري
المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية.

فنجده يكرر بعض الأسماء متجاوزة تجاورا أفقيا دون أن يمس ذلك بجمالية القصيدة، ذلك
لأنّ الشاعر إذ يستدعيها إنما بمحلّ إعرابي مغاير كما في قوله:

"فَنَتَّسَتْ عَنْهَا غُصُونُ الرُّوحِ فَانْعَتَقَتْ غُصْنَا فَعُصْنَا .. وَ لَمْ يَظْهَرِ فَنَنْ" (1)

ففي هذا البيت أكد الشاعر على المعنى، وزاده ترسيخا لدى المتلقي. إن ابن عبيد إذا يحاول أن يجعل للتكرار وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بمثابة المولد للصورة الشعرية، مما يحمل الكلمة دلالات، وإحياءات جديدة في كل مرة، وتعكس في نفس الوقت إلهام الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي وقد تكون اللازمة فعلا يتكرر مثلما نجد ذلك في قصيدة "غنائية آخر التيه"، إذ نجده

يكرر الفعل تيهي في صيغة الأمر، فيقول:

فِي حُزْنِ عَيْنَيْكَ طَالَ اللَّيْلُ وَالسَّفَرُ	"تِيهِي عَلَى قَمَرِي يَشْرُقُ بِكَ الْقَمَرُ
تَنْسَابُ نَشْوَى فَيَغْفُو النَّجْمُ وَالشَّجَرُ	تِيهِي لَكَ الشَّمْسُ خَلْجَانِ عَلَى مَهْلٍ
مِنْهَا يُنَاجِزُهَا التَّغْرِيْبُ وَالضَّجْرُ	تِيهِي لَكَ الْوَرْدُ أَيَّامِي وَمَا بَقِيَتْ
لَهَا دَمِي صَهْوَةٌ وَالْخَيْلُ وَالْمَطَرُ" (2)	تِيهِي لَكَ التِّيْهُ أَحْلَامٌ مُسَافِرَةٌ

لقد كرر الفعل أربع مرات في بداية الأبيات الشعرية مشكلا بذلك من هذا الفعل وحدة صوتية، وموسيقية ذات إحياءات، وإن دوران النص حول المرتكز الدلالي وبؤرة الانفعال تيهي خلق توحيده شعوريا في نسيج النص، و ترديده شكلا قفلا نغميا عاليا، وحادا يتموج في جسد النص دلاليا وإيحائيا، إضافة إلى الإشعاع اللحني المنبعث من الأسماء المتوالية: لك التيه.. لك الشمس.. لك الورد..

وبذلك يعد الفعل طريقة للتعبير عن الرفض، والتمرد على الواقع، ورغبة جامحة في التحول. كما يتكرر الفعل في صيغة الماضي، من مثل قوله:

"لَيْتَ أَنْتَ اخْتَفَيْتَ مَوْعِدَ نَجْمٍ وَ تَجَلَّيْتَ .. إِذْ تَجَلَّيْتَ .. كَوَكَبُ" (3)

متحدا بضمير الفاعل؛ فنتماهى فيه الذات المخاطبة مشكلا بذلك قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية والتنفيس عن المكبوتات الداخلية، و متسامية عن هذا العالم إلى فضاء أرحب،

(1) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 18.

(2) المصدر السابق، ص 47-50.

(3) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص 81.

وأوسع غير أنّ ترديد الفعل في صيغة الماضي قليل في مدونة الشاعر، و لعلّ السبب يعزى إلى أنّ هذه الصيغة توحى بشيء من الجمود، و الانتهاء الأمر الذي لا يتوافق و نفسية ابن عبيد الذي يرفض الركون، و الاستسلام للشدائد، و يرى أنّ من دواعي التغلّب على مشاق الحياة عدم الاستسلام للأحزان.

و من جمالية التكرار ننتقل إلى جمالية أخرى هي جمالية القافية.

* التصريح:

إنّ التصريح هو " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، و تزداد بزيادته و قد تواتر هذا النوع"⁽¹⁾ في شعر ابن عبيد:

"تِيهِي عَلَى قَمْرِي يَشْرُقُ بِكَ الْقَمْرُ فِي حُزْنٍ عَيْنِيكَ طَالَ اللَّيْلُ وَ السَّفَرُ"⁽²⁾
و من المجموعة نفسها قوله:

"لِحُزْنِكَ أَحْزَانٌ تَطُولُ وَ تَنْتَقِي مَرَّاسِي أَطْيَابُ الْهَوَى وَ التَّعَلُّقُ"⁽³⁾
و قوله:

"لِلْحُزْنِ سِرٌّ اشْتِهَاءَاتِي لَهُ الْعَلْنُ لِلشَّعْرِ كُلِّ انْكَسَارَاتِي.. وَ مَا أَهْنُ"⁽⁴⁾
و قوله أيضا:

"أطُو مَا بَيْنَنَا أطُوهِ وَ نَقَرِّبَ وَ اسْقِنِي الضَّوَاءَ مِنْ يَدَيْكَ سَأَشْرَبُ"⁽⁵⁾

وقد أخذ التصريح أشكالا عدة، بين اسمين (القمر / السفر)، و بين فعلين (تقرب/سأشرب)، و بين فعل و اسم (تنتقي/التعلق)، و بين اسم و فعل (العلن /أهن).

إنّ هذا التطابق الصوتي على اختلاف أشكاله ينم عن اهتمام كبير يوليه الشاعر لمطالع قصائده، محققا بذلك مطلبا جماليا و هو بهذا التصريح بين الشطرين استطاع أن يخلق

⁽¹⁾ ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر و نغده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1،

2000، ص 277.

⁽²⁾ المصدر السابق، ص 47.

⁽³⁾ ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 75.

⁽⁴⁾ المصدر السابق، ص 17.

⁽⁵⁾ المصدر السابق، ص 81.

تنسيقاً صوتياً موسيقياً جمالياً، و مكنّ للإيقاع من الثبوت و البروز؛ ذلك أنّ طبيعة الإيقاع الصوتي لعروض البيت (آخر تفعيلة من الشطر الأول) هي التي أفرزت الإيقاع الصوتي للضرب (آخر تفعيلة من الشطر الثاني) إنّ التصريح جاء تلقائياً، وهذا منحه جمالاً، والدليل على ذلك صعوبة إبدال كلمة بأخرى. و هو لم يكن قيماً حد فيه الشاعر من حريته، وإنما راجع إلى طبيعة الموقف الشعوري الذي انتابه لحظة نظم القصيدة، و من هنا برز الجمال التعبيري.

* الفراغ المنقط:

إنّ التشكيل المكانيّ أضحى دليلاً يحيل إلى النفس وانفعالا يعبر عن حالات التوتر الإبداعي، ولذلك يتكئ الشاعر ياسين بن عبيد على الفراغ المنقط في مواطن للتعبير عن حالات التوتر، وليضفي دلالات عديدة من قصائده بدءاً من العناوين مصاحبة للنص الشعري كهذا الفراغ المنقط في قوله:

"لَلْحُزْنِ سِرٌّ اشْتِهَاءَاتِي لَهُ الْعَلْنُ
لِلشَّعْرِ كُلِّ انْكَسَارَاتِي.. وَ مَا أَهْنُ
عُشْبًا وَ مَاءًا أَغْنِيهَا. . وَ مِنْ زَمَنِ
أَبْنِي بِهَا وَ طَنًا فَوْقَ الرُّمُوشِ وَ مَا
و كذلك قوله :

"أَبُوحُ.. وَ هَذَا الْحُبُّ تَذْبِجُ خَيْلِهِ
بِصَدْرِي وَ يَسْتَلْقِي نَجِيَّ التُّرَابِ
فِيَا أَنْتِ. . لِي مَسْرَى لِعَيْنَيْكَ مُوَعَلُ
وَ كَلُّ الذِّي يَأْتِي مَضَى كَسْرَابِ"(2)

إنّ دراسة الفراغ بشكله المنقط، تحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفرات النص؛ وهي معرفة يجب أن تتجسد في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، ومثل هذه القراءة الحوارية الواعية تطلق مجالاً واسعاً أمام المتلقي للمشاركة في العملية الإبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التأويل وكشف الدلالات؛ فهي في شعراين عبيد

(1) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه، ص 17.
(2) المصدر السابق، ص 27.

لم تأت عبثية، وإنما عن قصد و عمد، فشكّلت بذلك حضورا جماليا ودلاليا، واستطاعت أن تكشف عن انفعالاته، ورؤيته الفنية وطريقة عمل مخيلته.

إجمالا يمكن القول أنّ ابن عبّيد قد استغلّ كلّ طاقات اللّغة، و حشدها لتقدم خطابا شعريا راقيا، و مؤثّرا، و مشركا للمتلقي.

خاتمة

- بعد رحلة البحث التي خضناها نتوصل إلى جملة من النتائج نذكرها في النقاط الآتية:
- التناص هو ممارسة لغوية دلالية لا مفر منها لأي شاعر، فالنص الشعري هو عملية استيعاب وتفاعل لكثير من النصوص السابقة، يتناص الشعراء معها بطرق مختلفة، ومستويات متفاوتة.
 - آليات ومستويات توظيف بن عبيد للنصوص الغائبة في مدونته الشعرية (غنائية آخر التيه).
 - أنواع النصوص الغائبة التي وظفها الشاعر بن عبيد في غنائية آخر التيه، وطرق توظيفها فقد تكون هذه النصوص: دينية، أدبية، تاريخية، أمثال عربية.
 - جمالية لغة التصوف تنبع من أبعادها الرمزية للألفاظ والتراكيب والصور الشعرية، التي استعملها الشاعر بطريقة مغايرة للمألوف.
 - اعتماد بن عبيد في ديوانه غنائية آخر التيه على لغة تجريدية إشارية، حيث استعملت فيها عناصر فنية مشهورة كالخمرة، المرأة، الضوء. ، وقد وظفها الشاعر لتقريب أفكاره من المألوف المتعارف عليه، وللايحاء بعواطفه.
 - الأساليب والتراكيب والألفاظ التي استعملها بن عبيد في مدونته، ساهمت إسهاما مباشرا في التعبير عن أبعاد الشاعر الشعورية من خلال رؤية معينة، حيث اكتست جمالية جذابة ممتعة أضفت جمالا على تجربته.
 - وأياً كان الحديث عن جماليات التناص الصوفي في شعر بن عبيد، فإنه لا يحاط به لأن كل عنصر جمالي فيه، وفي بنيته الفنية يحتاج إلى دراسات مستفيضة.
 - وفي الختام أتمنى أن أكون قد أعطيت صورة واضحة عن الشعر الصوفي في غنائية آخر التيه للشاعر ياسين بن عبيد، وكذا عن التناص الصوفي وأنواع التداخلات النصية المختلفة في ديوانه.
- فإن أخطأت فحسبي نفسي وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

قائمة المصادر و المراجع :

• القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1- المصادر:

1. ابن الرومي، الديوان، ج 1، دار صادر، لبنان، د ط، د ت .
2. ابن الفارض، الديوان، ، دار صادر، لبنان، د ط، 1957 .
3. ابن المعتز، الديوان، دار صادر، لبنان، د ط، د ت .
4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان ، د ط ، د ت.
5. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 2000
6. ابن سينا، الديوان : تحقيق : حسين على محفوظ، مطبعة الحيدري، طهران، د ط، 1957.
7. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ترجمة : عبد السلام أحمد فراح، دار الثقافة، لبنان، د ط، 1960.
8. أبو نواس، الديوان، أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، د ط، 1959 .
9. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد علي البجاوي و محمد أبو الفاضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، د ط ، 1986 .
10. الأمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق :السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972
11. امرئ القيس، الديوان، تح : محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط5، د ت.
12. البحترى، الديوان، شرح : حنا الفاخوري، مج 2، دار صار، لبنان، د ط، د ت.
13. الجاحظ، البيان والتبيين، تح : حسن السندوني، دار الكتاب العربي، مصر، د ط، 1947.

14. الجاحظ، الحيوان، دار الكتاب العربي، لبنان، ط 3، 1969
15. جلال الدين القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، تح: فوزي عطوي، دار احياء العلوم، ط4، 1998.
16. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، منشورات نزار قباني، لبنان، 2000، ط15
17. ياسين بن عبيد: - غنائية آخر التيه، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007.
- هنا التقينا شمسا و ضبابا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007 .

2- المراجع :

1. أبو العلاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، لبنان، د ط، دت .
2. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 1992
3. ابن خلدون، المقدمة،
4. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1975
5. أحمد عرفات الضاوي، التراث في شعر رواد الشعر الحديث، مطابع البيان التجارية، دبي، ط1، 1998
6. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، مصر، ط 1، 2007
7. أدونيس أحمد سعيد، الصوفية و السورالية، دار الساقى، لبنان، ط3، 2006، ص 23.

8. القشيري، الرسالة القيشيرية في علم التصوف، تح: أحمد عناية محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، مصر، ط 1، 2004
9. أمين يوسف عودة، تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2008
10. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، لبنان، دط، 1986
11. جابر قميحة، الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1992
12. جمال مبارك، التناس و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، دط، دت
13. حاتم الصكر، مرايا نرسييس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1999
14. حافظ مغربي، أشكال التناس و تحولات الخطاب، مؤسسة الانشار العربي، لبنان، ط 1، 2010
15. حسن السندوبي، أبو العباس المرسي و مسجده الجامع بالإسكندرية، دار الوفاء، مصر، د ط، 1944
16. حسن الشرقاوي، معجم الصوفية، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 1987
17. حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، مصر، ط1، 1987.
18. حسين واد، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.
19. حصة البادي، التناس في الشعر العربي الحديث، داركنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1، 2009 .

20. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، لبنان، ط1، 1989.
21. سعيد سلام، التناسل التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، دار الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
22. سعيد يقطين: - الرواية و التراث السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2007.
- انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، دط، دت.
23. عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1986.
24. عبد العاطي كيوان، التناسل القرآني في شعر أمل دنقل. مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1998.
25. عبد الله الغدامي، الخطيئة و التفكير من البنيوية الى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي السعودي، ط1، 1985.
26. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، د ط، 2007.
27. عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، مصر، ط1، 2003.
28. عبد المنعم خفاجي، التصوف الإسلامي و أعلامه، دار الوفاء ، مصر، دط، 2001.
29. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، لبنان، ط 3، 1981.
30. عز الدين المناصرة، علم التناسل المقارن، دار مجدلاوي، الأردن ، د ط، 2006.

31. علاء إسماعيل الحمزاوي، الأمثال العربية والأمثال العامية، مقارنة دلالية، دار الوفاء، مصر، دط، دت.
32. فوزي عيسى، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، دت.
33. فيصل بديرعون، التصوف الإسلامي، مكتبة سعيد رأفت، مصر، د ط ، 1982.
34. ليديا وعد الله، التناسل المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، الأردن، ط 1، 2005.
35. محمد بنيس: - حداثه السؤال، المركز الثقافي العربي، لبنان، دط، دت. - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، لبنان، د ط، 1979.
36. محمد عزام، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2001.
37. محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي (في الخمسية الهجرية الثانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009.
38. مفيد نجم، التناسل و مفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العربي، سوريا، دط، 1997.
39. و ضحي يونس، القضايا النقدية في الشعر الصوفي (حتى ق 7 هـ)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2006.

3- المعاجم :

- إبراهيم مصطفى و آخرون، العجم الوسيط، مج؟، دار العودة، لبنان، د ط، 1989.
- ابن منظور لسان العرب، مادة نصص، مج 7، دار صادر، لبنان، ط3، دت.
- أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، لبنان، دط، 1960.

4- المراجع المترجمة

1. جوليا كرسديفا، علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، منشورات توبقال، المحمدية، المغرب، د ط، 1991.

2. جيرار جنيت: - الاطراس، (الأدب في الدرجة 2)، تر: المختارحسين، مجلة

فكر و نقد، دار النشر العربي، المغرب، 2005، ع16 على

الرابط http://membre.lycos.fr/.abdjabri/n16_11atras.htm/

- مدخل لجامع النص، ترجمة:عبد الرحمن أيوب، دار توبقال،

المغرب، ط 2، 1986

3. رولان بارت، لذة النص، ترجمة:فؤاد صفا، الحسين سبحاز، دار توبقال للنشر،

الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998.

5- الرسائل الجامعية

1. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري، أطروحة ماجستير، معهد اللغة و الأدب العربي، للجزائر، دفعة 1995.

2. حنان بوعبيد، تجليات التناس في الخطاب الشعري الجزائري، مذكرة ماستر، معهد اللغة و الأدب العربي، أم البواقي، دفعة 2011.

الفهرس

مقدمة أ، ب

مدخل: مفاهيم عامة حول التناص والتصوف 03

1 - مفهوم التناص 04

2 - البدايات الغربية لمصطلح التناص 06

3 - البدايات العربية لمصطلح التناص 12

4 - مفهوم التصوف 26

الفصل الأول : تجليات التناص في "غنائية آخر التيه" 29

1- التناص الديني 30

2 -التناص الأدبي 33

3- التناص التاريخي 39

4- التناص مع الأمثال العربية 43

الفصل الثاني : التناص الصوفي في "غنائية آخر التيه" 45

1- تجلياته 46

أ. الخمرة 46

ب. الضوء 49

ج. المرأة 50

د. الطير 53

2- آلياته 56

أ - استدعاء الشخصية 57

60	ب - استدعاء الخطاب
61	3- مستوياته
61	*التناص الإجتزاري
62	*التناص الامتصاصي
64	الفصل الثاني: جماليات التناص الصوفي في "غنائية آخر التيه"
66	1- جمالية اللغة
69	2- جمالية الرمز
73	3 - جمالية الأسلوب
75	4- جمالية الإيقاع
80	خاتمة
82	قائمة المصادر والمراجع
89	فهرس الموضوعات