الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد السابع 7
سبتمبر2020

التَّجلِّيات العكسية لصورة ليل امرئ القيس في الشعر العربي الحديث

د. محمد صالح ناجي عبده*
msn833163@gmail.com

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة مظاهر التناص العكسي بين النص الشعري العربي الحديث، وصورة ليل امرئ القيس، وقد استفادت من بعض إجراءات المنهج السيميائي والأسلوبي، ومقولات نظرية التناص، وذلك وفق فكرة المحاكاة والتحويل على مستوى الدوال ومدلولاتها المعجمية والسياقية، وبناء التركيب الشعري، وتشكيل الصورة، كما حاولت قراءة ملامح التجاور بين التناص العكسي والطردي، وقد توصلت الدراسة إلى أن الشاعر الحديث قد تمكَّن في هذا الأداء من استثمار النص الغائب في التعبير عن كثير من الرؤى المختلفة، والمشاعر المتباينة.

الكلمات المفتاحية: الشعر؛ الليل؛ التناص؛ العكسي؛ امرؤ القيس.

Reverse Manifestations of the Night Image of Amru Al-Qais in Modern Arabic Poetry

Dr. Mohammed Saleh Nagi Abdo*
msn833163@gmail.com.

Abstract:

This study aims to investigate the manifestations of reverse intertextuality between the modern Arabic poetic text and the image of Amru Al-Qais' night. The study

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم للغة العربية - كلية الآداب - جامعة إب - الجمهورية اليمنية.

*Assistant Professor of Literature and Criticism, department of Arabic language, Faculty of Arts, Ibb University, Republic of Yemen.

took an advantage of some procedures of the semiotic and stylistic approaches, as well as, statements of the theory of intertextuality. It followed the idea of simulation and transposition at the level of words, their lexical and contextual meanings, and their roles in creating poetic structures and forming imagery. The study also tried to examine the features of juxtaposition between reverse and similar intertextuality. The study concluded that the modern poet, in this performance, was able to invest the absent text in expressing many different visions and divergent feelings.

Key Words: Poetry, The Night, Intertextuality, Reverse, Amru Al-Qais.

المقدمة:

يُعدُّ الالتفات الشعري إلى التراث من المسالك الفنية التي قد تعين الشاعر الحديث على التعبير بكفاءة عن ذاته وواقعه، والتناص واحد من العلاقات التي تربط النص الحاضر بالنصوص الغائبة، وهو تصور أدبي مُعتبَر، وأساس من أسس الكتابة، وله مصطلحات متعدِّدة، ترافقت مع مسيرة البحث فيه، وذلك منذ فلاسفة اليونان إلى جنيت وريفاتير[1]، مرورًا بالنقد العربي القديم، وإسهاماته النظرية والتطبيقية والاصطلاحية[2].

وتهدف هذه الدراسة إلى قراءة واحد من ألوان التعالق النصي بين صورة ليل امرئ القيس، والشعر العربي الحديث، ويتمثل هذا اللون في التناص العكسي أو الضدي، وتسعى إلى رصد مظاهره، وطرق تشكيله. وتأتي قيمة هذا اللون من التناص في انحصاره في مفهوم التحويل الكُلِّي، وبروزه في المدلول، والأداء اللغوي والفني، وتمثيله لنمط حواري بين النصوص. وقد انتفعت هذه الدراسة بدراسات كثيرة؛ عالجت التناص في المستوى النظري والتطبيقي[3]. وربما كان الجديد في هذه الدراسة ماثلًا في تركيزها على ملامح الضدية في العلاقة التناصية بين النص الحاضر والنص الغائب، وقد عمَّقت ذلك بقراءة المظاهر الأخرى للتعالق النصي؛ لضرورتها في إثبات تلك العلاقة.

وهي ترى أن التناص من حيث الدوال اللغوية؛ يستلزم وجود دالين على الأقل يعلنان عن العلاقة بين النصين المتفاعلين؛ لأن واحدية الدال قليلة القيمة؛ إذ يظل الدال الواحد في حيز المشاع اللغوي، وهو مستعص على الانتماء النصي، وفي حكم الموجود بالقوة، وتبقى هذه الدوال بحاجة إلى نسق معين، يؤهِّلها للإعلان عن موضوع التداخل[4]. وبما أن التناص ينهض على أساس المحاكاة والتحويل؛ فإن هذا ما استدعى الانشغال بالكشف عن ملامح التماثل، ومظاهر التحويل، وقد حدث ذلك على مستوى الدوال اللغوية، والدلالة الناجزة عنها، والأداء التصويري، وبناء التركيب الشعري، والموضوع أو القيمة، والوضعية النفسية البارزة في النص.

وقد انتفعت الدراسة بالمنهج السيميائي؛ لاحتفائه بالمدلول، وتحولات المعنى بتحولات الدوال، وهو يتناغم مع فكرة التناص التي تدور حول مخطط العبارة، ومخطط الدلالة، وتشتغل على رصد حالة المماثلة والمغايرة بين النص الماثل، والنص الغائب، كما يتسق هذا المنهج مع الطبيعة العلامية الانتشارية للنص المفتوح، وتفعيل دور القارئ في التلقي[5]. ويلاحظ أن تعامُل النص الشعري الحديث مع النص الشعري التراثي يستلزم قصدية اختيار الدوال المؤسِّسة للعلاقة النصية وتوزيعها، من خلال الاستدعاء والترك، والمماثلة والتحويل، وإعادة تشكيل القول الشعري الحديث، وتأثيثه من خلال بنية شعرية غائبة، وهو ما أوحى بأهمية الانتفاع بالمنهج الأسلوبي. كما أن نظرية التناص تتضمن مقولات منهجية نافعة؛ وهي مقولات تُعِين على قراءة العلاقة بين النصوص، والكشف عن هويتها وقيمتها.

وكان لبعض الإجراءات المنهجية قيمة خاصة؛ مثل الوصف والمقارنة؛ فقد أعان الوصف على رصد ملامح الدوال، وطريقة تركيبها، ووصف مظاهر التماثل والتحويل مع النص الغائب، وكشفت المقارنة عن هوية التناص من حيث المحاكاة والتحويل، وفي ذلك كله حاولت الدراسة أن تلتزم بالإجراءات العلمية المُعتبَرة في المعالجة التناصية[6]. وقد برزت الدراسة في مدخل يكشف عن هوية النص السابق، ويرصد شيئًا من التفاتات الجهاز النظري إلى التناص العكسي، وتحديد

قيمته. وبعده كان تقسيم الدراسة إلى مفاصل؛ احتفى الأول منها بالعلاقة التناصية على مستوى الدوال من حيث البنية، والدلالة المعجمية المباشرة لها، وناقش الثاني تلك العلاقة من خلال الدلالة السياقية للدوال المتفاعلة مع النص السابق، والتفت الثالث إلى ملامح التناص من حيث الأداء الفني للصورة، وقرأ الرابع مظاهر التجاور بين التناص العكسي والطردي بين النص الشعري الحديث، وصورة ليل امرئ القيس، وانتهت الدراسة بخاتمة متضمِّنة أهم النتائج، وقد حاولت الدراسة من خلال مفاصلها رصد ملامح الاستدعاء النصي، وتحديد مظاهر التوافق، أو البعد السكوني المحافظ على البنيات الكبرى للنص[7]، والكشف عن مؤشرات التباين، أو مظاهر الاستبدال بين النصوص الحاضرة، والنص الغائب.

مدخل:

يهدف هذا المهاد إلى الكشف عن شيء من هوية النص الغائب، وتقديم تصوُّر موجز عن التعالق النصي العكسي؛ وذلك على النحو الآتي:

أولًا: عن النص الغائب

تقف هذه الدراسة عند الحضور العكسي لصورة شعرية لامرئ القيس في الشعر الحديث؛ وامرؤ القيس هو الشاعر الجاهلي المشهور[8]. وتبرز ملامح صورته الليلية وحدودها في الأبيات الآتية؛ إذ يقول:

ولـيلٍ كـموْج البحـر أرْخى سُـدولَه عـليَّ بأنـواع الهـمومِ ليبتـلي
فقلـتُ لـه لمَّـا تمطَّـى بصلْـبِه وأردفَ أعجـازًا ونـاءَ بكلْكـلِ
ألا أيُّهـا الليـلُ الطويـلُ ألا انجـلي بصـبحٍ ومـا الإصـباحُ منـكَ بأمثـلِ
فـيا لـكَ مـن ليـلٍ كـأنَّ نجومَـه بكـلِّ مُـغار الفَتـْل شُـدَّتْ بيذبـُلِ
كـأنَّ الثُريَّـا عُلِّقـتْ في مَصـامها بأمْـراسِ كَتَّـان إلى صُـمِّ جَنْـدلِ[9]

فهذا النص يمثل صورة ليلية ممتدة، وقد جاءت ضمن معلقته، وتشكَّلت في خمسة أبيات، بحسب الشنقيطي الذي فُضِّلت روايته هنا لأسباب؛ إذ جاء ديوان امرئ القيس بروايات عديدة؛ وأدى ذلك إلى نوع من الاختلاف في بعض ألفاظ صورته الليلية، وأبياتها[10]، وهذه الرواية شائعة في العصر الحديث، وقد تصالحت مع الذائقة الأدبية المعاصرة، وهو ما جعل دوالها تمارس حضورها المائز في الشعر الحديث.

وفي الصورة تنوُّع لافت في الدوال؛ ففيها دال الليل المتكرِّر بلفظه ثلاثًا، ودال الموج والبحر والإرخاء والسدول، والهموم والتمطِّي، والأعضاء والطول والانجلاء، ومعجم الضوء الماثل في الإصباح والنجوم والثريا، والتقييد المتكرِّر بدالين مع تغيُّر في الصيغة، والحبال والجبل والصخور، وهناك أداء تصويري متنوّع، وتشكيل لحوارية بين الشاعر والليل[11]. والصورة تجمع بين ثنائيات عديدة؛ تعمق ملامح شعريتها، وتعلل لفاعلية ارتحالها في نسيج النص الشعري الحديث؛ ومنه هذه الهجرة ذات الملمح المضاد. والصورة تُعبِّر عن حالة حرمان، أو فَقْد يتشظَّى بصورة شديدة التنوُّع[12]، وهي مفعمة بالحزن واليأس، ويعاني الشاعر فيها من الضيق والإحساس الثقيل بالزمن. وربما كان مجيء الصورة في المُعلَّقة؛ مما خلق إشكالًا في تحديد الباعث لهذا الحزن الأليم؛ وذلك لتعدُّد الموضوع والشعور في لوحاتها الشعرية، وفي أحيان كثيرة تُعين حداثة الموضوع الشعري على قراءة التحويل في الباعث للنص الغائب، وتؤهل لمعاينة الاستبدالات في سياقه المرجعي.

ثانيًا: عن التناص العكسي

تَرافَق حضور البعد العكسي في التناص مع بداية الوعي الأدبي به، وهو من الوسائل التناصية المُعتبرة، ويفرض نفسه بكفاءة وفاعلية، ويسهم في تفعيل شعرية النص الغائب، وله وظائف عديدة[13]. وقد نهضت عليه أداءات شعرية مشهورة؛ فهو أساس فاعل في النقائض،

والمعارضات، وقد أسهم في إنتاج ملامح فنية مختلفة في الخطاب الشعري التراثي؛ ومنها التعريض، والإنكار، والقلب بغرض النقض، وغيرها[14]. وفي النص الشعري الحديث يتجاور التوظيف العكسي للمعطى التراثي مع التوظيف الطردي، ويسعى الأول إلى تفعيل دلالات المفارقة، وإبراز ملامح من التنديد[15]. كما يعد لونًا من التجاوز الفاعل الذي قد يشي بنوع من الرفض، ويمثل التناقض واحدًا من التشكيلات التداخلية الناتجة عن استحضار الماضي[16].

ويقرّر الجهاز النظري للنص أن التناص يقوم على التشابه والتماثل، ويقوم أيضًا على التضاد والتعارض[17]. وتطرق جوليا كريستيفا فكرة الإنتاجية العكسية للنص من خلال مفهوم السلبية؛ فالسالب هو كلُّ التعارض، والاختلاف المطلق، وهو يعني فرادة النفي الشعري؛ فالنفي معادل للهدم، وهو إجراء جوهري للدلالة. وتُقسِّم النفي إلى أنماط، يعنينا منها هنا: الأول؛ وهو النفي الكلي؛ ويكون المقطع الدخيل منفيًّا كليًّا، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا، والثالث؛ وهو النفي الجزئي؛ إذ يكون النفي في جزء واحد من النص المرجعي[18]. ويُحدِّد جيرار جنيت طرائق التعالق النصي بالتحويل والمحاكاة[19]، ويبرز الملمح العكسي في الأول من خلال الأداء، ويتجلَّى في الثاني من خلال الدلالة، وتحَدَّث ريفاتير عن جملة من فوائد التناص العكسي[20]. ويمثل التناص العكسي حالة من الحوار بين النصوص، ويعني قلب المعنى؛ أو عكسه[21]، كما يعني عكس الأداء. وكونه يمثل عملية حوار مع النص الغائب، فهذا مما يبوح بقيمة هذا اللون من التناص؛ لأن الحوار من أخصب التعالقات النصية؛ إذ يعني حالة من الاستيعاب للنص السابق وهضمه، وتطوير للمعنى فيه، واستثمار لمشروعه الفني والدلالي[22]. ومن هذا كله ربما تبرُز قيمة هذا اللون من التناص؛ إذ تُعمِّق الوعي بكون التناص عملية تحويل ثقافي، وتجديد لفاعلية المعنى[23]، وهي قيمة تبرِّر لقراءته، والتفاعل معه.

مظاهر التناص العكسي:

يُمثل التناص العكسي واحدًا من تجلِّيات صورة ليل امرئ القيس في الشعر الحديث، وتأتي المظاهر العكسية لهذا التناول بصور شتى؛ إذ تجيء على مستوى الدوال اللغوية ودلالاتها، وتبرز

في تشكيل التراكيب الشعرية، وبناء الصورة، وطريقة التعامل مع مكوناتها الأساسية، وهو ما يؤسِّس لتحولات في الموضوع، والعاطفة، ويمكن عرضها على النحو الآتي:

المبحث الأول: التناص العكسي مع الدلالة المعجمية للدوال

تُمثل الدوال البنى الأساسية المكونة للصورة، وقد تجلَّت في الخطاب الشعري الحديث علاقات نصية عكسية عديدة مع دوال صورة ليل امرئ القيس، وتقوم هذه العلاقة على توظيف دال مضاد لدال من النص السابق في البنية والدلالة، وتهدف إلى تحويل دلالته المعجمية بصورة كلية؛ ومن ثم يسهم هذا الاستبدال غالبًا في قلب المعنى، وتحويل الموضوع، والوضع الوجداني، وقد أوحت هذه العلاقة بالقيمة الفنية لتلك الدوال، وقدرتها على إثراء النص الشعري الحاضر، والبوح بمدى فنية الخطاب الغائب، وهذا عرض لأهمها:

1- التناص العكسي مع دال الليل

لدال الليل قيمة مركزية في صورة امرئ القيس؛ فهو محورها، وأداتها الأساسية للتعبير عن حزن الشاعر وأوجاعه، وقد حاول الشاعر الحديث أن يتناص معه بصورة مضادة؛ وذلك من خلال بنية الضوء، وربما استعان في تمتين علاقته النصية العكسية ببعض الدوال الأخرى، والتقنيات الفنية الموظَّفة في النص السابق؛ كتقنية النداء، ودال الطول، ومن ذلك قول محمود درويش:" **يا فجرَ بيروتَ الطويلا**"[24]؛ فالنداء يحيل إلى نظيره في النص الغائب، ويتماثل معه في البنية، ويختلف عنه في الحضور؛ إذ كان مقدَّرًا في النص الغائب، والوصف بالطول يتناص مع وصف امرئ القيس لليله بالطول، وهو ما يكشف عن وجود علاقة تناصية بين هذا المركب، والنص الغائب. وهذا الأداء يماثل أداء النص السابق في اختيار الصيغ، لكنه يغايره في طريقة تركيبها؛ فقد غابت بنية: "**أيها**"، وحضرت: "**يا**" النداء؛ وهو حضور يغاير حالة التقدير لها في النص الغائب،[25] وحضرت بنية الوطن: "**بيروت**". ويغيب دال الليل؛ ليبرز دال الفجر بصفته نقيض الليل من الناحية الحسية واللونية، والدلالية والرمزية، وجاء دال الطول في مقام الوصف

للفجر أو الضوء؛ وبمقام نحوي مُغاير؛ وهذه تحويلات متعدِّدة في ملامح الصياغة الفنية؛ تؤهل لتحويل المعنى.

وحضور دال الفجر، ودال بيروت؛ هو الذي حوَّل مسار الدلالة، واستدعى نقيضها؛ فامرؤ القيس بكى نفسه، وصور حزنه الذاتي أو الفردي، وكان دال الليل معادِلًا لوضعه الوجداني، وتجلَّت في صورته عاطفة شديدة الحزن والضيق واليأس. وفي هذا التركيب تجاوز للبعد الذاتي الفردي إلى الجمعي الوطني، والطبيعي والسياسي، وتحوُّل في الموضوع والشعور؛ فالفجر يشي بالوضاءة، ويرمز للجمال والوعي، والخلاص والتحرُّر، ويفيض بالسعادة والمتعة؛ ومن ثم فالتركيب يصوِّر روعة الوطن، ويشي بمدى جماله، ووعيه المشرق، وتجاوزاته المدهشة للسلب. والوصف بالطول مما يعمِّق هذا الإيجاب، ومتعة المعايشة الممتدة لجمال الوطن وإيجابيته. والتركيب فائض بالسعاد والغبطة، والافتتان الحالم بالوطن؛ وهي مشاعر مضادة للحزن واليأس في النص الغائب، كما تبرز ملامح الضدية لدال الليل، ودال الطول؛ إذ يترافق الطول هنا مع الفجر؛ ليمنح بيروت قيمتها الإشراقية الممتدة، وروعتها المُبهجة.

2- التناص العكسي مع دال الطول

وظف امرؤ القيس دال الطول من خلال موقع الوصف؛ ليبوح بمدى حزنه وضيقه. وقد استدعى الشاعر الحديث دال الطول بصورة عكسية؛ ولهذا الاستدعاء مظاهر مختلفة؛ فمنه وصف الليل بالقِصَر؛ ومن ذلك قول القُصيبي: "**قصيرٌ هو الليل.. ليلُ الغرامْ**"[26]؛ فدال الليل، ودال القِصَر يبوحان بعلاقة نصية مع النص السابق؛ فتبئير دال الليل، والتعبير به يتناص مع أداء النص السابق، كما حدث تكرار لدال الليل يحاكي تكراره في النص الغائب، وبينهما تماثل في البنية والصيغة مع تحويل في الوظيفة التعبيرية؛ فهو هنا يشي بلون من الاستلذاذ والإعجاب والافتتان. أما دال القصر، فإنه يتناص مع دال الطول من الناحية الإيقاعية، وقد غادر دال القصر موقع دال الطول وفق التوزيع في النص الغائب، وإن لم يفقد دلالاته المركزية.

والشاعر هنا يصوِّر متعة الحب من خلال الزمن أو الليل الذي يكشف عن الهوية الوجدانية للشاعر، والإحساس بقصر الزمن مؤشر فاعل للسعادة والمتعة. وهناك مماثلة بين النصين في المسلك التعبيري عن العاطفة من خلال الليل، والوظيفة الوصفية، مع التباين في بنية الوصف؛ فامرؤ القيس وصف الليل بالطول؛ ليبوح بحزنه وضيقه، والنص الحاضر وصف الليل بالقِصَر؛ ليبوح بسعادته ومتعته، وهذا ما جعل دال القِصَر يشي بدلالة تناهض دلالة الطول عند امرئ القيس من حيث التجربة والموضوع والعاطفة.

وقد يوظف دال آخر يبوح بالضدية مع مدلول بنية الطول؛ ومن ذلك قول نازك: "**وينسج حولهمو الصمتُ ليلًا عريضًا/ ووحشة**"[27]، فهذا القول الشعري يتناص مع النص الغائب من خلال تقنية الحكي ذات الوظيفة الإخبارية، وفعل النسج يحيل إلى دال السدول، مع تحويل في البنية والصيغة؛ وهو يقدم الليل منسوجًا؛ لتبرز علاقة تناصية مع امتلاكه للمنسوج أو السدول في النص الغائب. ودال الليل يتناص مع نظيره في النص الغائب، ويتماثل معه في البنية والصيغة، وفي البعد التجسيمي، وتلقي الفعل.

والوصف بالعرض هنا يقدم دلالة مضادة لدلالة الطول هناك؛ لكنه لم يحدث تضاد في دلالة التركيب، أو العاطفة المرافقة لها. ويبقى المعطى العكسي في البعد الهندسي الضدي الخاص بدال الطول والعرض مؤهَّلًا للقول بشيء يخالف المأمول، ويوحي بلون من المفارقة، وهذا هو هدف النص هنا؛ فالتركيب الشعري يصوِّر امتهان مجموع الشاعرة للشهيد، ويبوح بقبح المحيط المرافق له، وسعة هذا القبح، وامتداد القتامة والوحشة معه، وهو ما جعل الصورة ترثي قيم التضحية، وتندِّد بالمجموع الممتهِن لها؛ ومن ثم تسود فيها عاطفة جامعة بين الحزن والسخط. وقد حدث فيها تحويل كلي في الموضوع الشعري للنص الغائب، وتحويل جزئي في الشعور؛ وكلاهما مما يتناغم مع المشروع العكسي لدلالة الوصف بالعرض.

3- التناص العكسي مع الفعل: "أرخى"

تتأسس العلاقة النصية العكسية بين النص الشعري الحديث، وصورة ليل امرئ القيس من خلال فعل الإرخاء بصور عديدة؛ فقد وظف النص الشعري الحديث مجموعة من الدوال ذات الدلالة المضادة لدلالة هذا الفعل؛ ومن ذلك فعل الطوي، وهو مُوحٍ بالانكماش والانحسار نحو الداخل[28]، ومنه قول أحمد غراب: "**وكان يطوي الدجى أطراف خيمته**"[29]؛ إذ تبرز ملامح العلاقة النصية في هذا الشطر الشعري من وجوه مختلفة؛ ومنها الحكي الشعري المماثل لحكي امرئ القيس، ودال الدجى الذي يحيل على الليل مع تحويل في البنية، وتماثل في البعد التشخيصي للدجى، ومقام الفاعلية فيه. وفعل الطوي يحيل إلى فعل الإرخاء، والخيمة تتناص مع السدول مع تحويل في البنية، وقالب: "أطراف" مماثل لقالب: "أنواع" في التعدُّد والإيقاع؛ وهذا يشي بأن تأثيث الشطر كان من النص الغائب.

ومع أن الفعل: "**يطوي**" يتجانس مع الفعل:" **أرخى**" من حيث النوع اللغوي؛ فكلاهما من الأفعال، وفي لون من الإيقاع البارز في سكون الوسط؛ فإن هذا الدال يناهض فعل الإرخاء من حيث الدلالة؛ إذ يشي بحالة من الزوال والانحسار والتبدُّد، وهي دلالات مناهضة للنزول والاحتواء والهيمنة في فعل الإرخاء الماثل في النص الغائب. والتركيب يُشخِّص الليل؛ لينطقه بتساؤل يدين حب الشاعر لمدينته أو وطنه، وهي صورة كاشفة عن حالة تأزم مع الوطن المتنكِّر لأبنائه، والصورة تفيض بالسخط والتذمر والرفض؛ ومن ثم فقد حدث تلاؤم مع النص السابق من حيث الوضع النفسي، وتحويل كلي للموضوع فيه، وهو استبدال فاعل لسياقه المرجعي؛ وهذا التحويل الموضوعي يتجانس مع الدلالة العكسية التي يفيض بها فعل الطوي.

ومنه قول إبراهيم عيسى: "**ولما طوى الليل أستارهُ**"[30]، يتناص هذا التركيب مع النص السابق في دال الليل؛ وهو الدال المركزي في النصين، مع تماثل في البنية والصيغة، ومحاكاته في البعد التصويري بآلية التشخيص، ومقام الفاعلية، وفي ملفوظ: "**أستاره**" الذي يماثل دال

سدوله من حيث الدلالة، وملمح التعدُّد، وارتباطه بضمير عائد على الليل، ويختلف عنه في البنية. وتبرز ملامح الاختلاف من خلال التحويل الأسلوبي؛ ففي التركيب أسلوب شرطي، يغاير تكنيك الحكاية الخبري في النص السابق، والأداء الشرطي يؤسِّس للقول بمجيء النهار، وتبدُّد الهوى، وهو خروج موجع عن عالم الحب والمتعة، ودخول في وضع حرماني، وانعتاق أسير في التمني الحالم المفعم بحرقة التطلع.

والنص يبوح بشعور منكسر حزين مشوب بالألم، وهذا يوحي بتحقق تماثُل في الشعور، وإمكانية للتجانس في الموضوع. وتبقى ملامح العكسية في أن النص الغائب صوَّر عناء الشاعر في زمنية ليلة ممتدة وجدانيًّا، ومجيء الصباح لم يُغيِّر من سطوة الحزن، وهنا جاء الزمن الليلي مفعمًا بالوصل، ومتعة الحب، ومع مجيء النهار تبدَّدت تلك المتعة، ففي النص السابق تعبير عن حالة سرمدية للعناء، وفي اللاحق تأرجح بين المتعة والحرمان؛ وهو تحويل يستجيب للدلالة العكسية في فعل الطوي، ويندغم فيها.

ومن الدوال ذات المشروع الدلالي المعاكس لدلالة فعل الإرخاء؛ بنية الفعل: "**لَمَّ**"؛ وهو يشي بالتجميع والانضمام[31]، ومنه قول إبراهيم عيسى: "**لـمَّ الليل ثيابَه**"[32]، وقوله: "**ولـمَّ الليل جلبابَه**"[33]، ففي التركيبين تناص مع النص السابق في الأداء الحكائي الخبري، ودال الليل، والملمح التصويري بتقنية التشخيص المُعلِن عن معنى الفاعلية لليل في الممارسة، ودال الثياب، ودال الجلباب، وهما يتماثلان مع دال السدول في الدلالة، وتضمنهما لضمير عائد على الليل، وملمح التعدُّد في دال الثياب. وتتأسَّس الدلالة المغايرة من ملمح الإفراد في دال الجلباب؛ فقد حدث تحويل من الجمع إلى المفرد، وهو انحسار في الكثافة؛ يشي بوقع أخف من وقع الحزن عند امرئ القيس.

ومع الفعل: "**لـمَّ**"، تبرز فاعلية الدلالة المضادة لفعل الإرخاء؛ فالفعل: "**أرخى**" يوحي بالاسترسال والطول، وله بنية طويلة إلى حد ما، وتشكيل صوتي ممتد ومفتوح في آخره؛ وهي

ملامح الامتداد والاحتواء والهيمنة للظلام الرامز للحزن والمعاناة. والفعل: "لـمَّ" يوحي بالانكماش والانسحاب، والتلاشي والتبدُّد، وله بنية قصيرة، وتشكيل صوتي مغلق في آخره، وهي مؤهلات لفقد الظلام الرامز للسلب، والوضع المرفوض. والنموذج الأول يمثل حالة استهلال لقول شعري؛ يصوِّر انفعال الشاعر بمهاتفة محبوبته له، والصورة معه تكشف عن حالة انجلاء للوضع الوجداني السلبي، وتشي بسعادة غامرة، وتوحي بمدى هزة المتعة، ورعشة الافتتان. وهذا تحويل كلي للنص السابق الذي برز فيه امتداد للعناء والحرمان.

وفي النموذج الثاني تصوير لحالة من الصفاء والحب للآخر؛ إذ يرصد قيمة الحب، وأهمية ثقافة الود في الحياة، والصورة معه ترسم ملامح تحوُّل مفعمة بالسعادة والغبطة، والنشوة والمتعة؛ ومن ثم فقد حدث تحويل كُلِّي لموضوع النص الغائب وعاطفته؛ وهذا التحويل يتناغم مع المشروع الدلالي العكسي للفعل: "لـمَّ"، ويعمق فكرة المغايرة مع النص الغائب.

ومنه الفعل: "**يجمع**"؛ إذ يقول فاروق جويدة: "**والليلُ يَجْمَعُ في الصباح ثيابَه**"[34]، فالتركيب يتناص مع النص السابق في الأداء الحكائي الخبري، ودال الليل يماثل نظيره في البنية والصيغة، ويحاكيه ببعده التصويري القائم على التشخيص بمقام الفاعل، ودال الصباح يتناص مع دال الإصباح، مع تغيُّر في الصيغة، ودال ثيابه يتعالق مع دال سدوله من حيث الدلالة، وملمح التعدُّد، واتصاله بضمير عائد على الليل، والفعل: "**يجمع**" يتناص عكسيًّا مع الفعل أرخى؛ فالجمع يدل على الضم، وفيه حركة دالة على الانحسار والتلاشي والتكوير، وهي دلالة مناهضة لدلالة الإرخاء المفعمة بالانتشار والامتداد، وهي ترتبط بالليل؛ لتعمق العلاقة النصية مع النص السابق. والصورة واحدة من الصور الكاشفة عن ذكرى حب ممتع، وهي تشي بحالة من الإشراق المُعبِّر عن توهج العاطفة، وتبدُّد السلب الوجداني والحسي، كما أنه يسودها شعور مغتبط، مملوء بالسعادة والحلم؛ وهذا يشي بتحويل فاعل للموضوع والشعور في النص السابق، وهو تحويل يعلن عن نفي كلي للنص السابق، ويُعمِّق الدلالة العكسية في فعل الجمع.

ومنه الفعل: "**رفع**"؛ إذ يقول السياب: "**كلما رفعت سُتُر الدجى خفقت من كوكب غربا**"[35]؛ إذ تتأسس العلاقة النصية بين هذا القول، والنص السابق من خلال المركب: "**سُتُر الدجى**"؛ فالدجى يتناص مع الليل، مع تغيير في البنية، والسُّتُر تتناص مع السدول، مع تحويل في البنية، وقد حدث تغيير في صياغة الجملة الشعرية؛ إذ ارتبطت السُتُر باسم ظاهر، وسدول النص الغائب ارتبطت بضمير عائد على الليل؛ وهو لون من التحويل من الاسم إلى الضمير.

وقد رافق ذلك تحويل أسلوبي؛ فقد تشكَّل القول هنا من خلال تقنية الشرط الباثة لدلالة التكرار؛ وهذا تحويل للنمط الحكائي الإخباري في النص الغائب. وفعل الرفع يشي بالعلو والانحسار، والانجلاء والتلاشي، ويبوح بحركة متجهة إلى أعلى؛ وهي دلالة مضادة لدلالة الفعل: "**أرخى**" الماثلة في الاسترسال والطول، والانتشار والنزول، والمُعبّرة عن حركة هبوط نحو الأسفل. والصورة تكشف عن كيان مرعب، منتج للموت والخوف، ومبدِّد للسلام والأمن، وهي تفيض بمشاعر الخوف والتذمر والفقد؛ وهذا يوحي بوجود تحويل كلي في موضوع النص السابق، وتحويل جزئي لعاطفته؛ لأن الخوف مغاير للحزن.

ومنه الفعل: "**يتجلَّى**"؛ إذ تقول نازك: "**وستارًا من الدُّجى يتجلَّى**"[36]، فمن هذا المقطع تبرز مظاهر عديدة تعلن عن علاقات نصية بين هذا القول الشعري، والنص الغائب؛ فهناك تماثل في الأداء الحكائي الخبري، ودال الستار يتناص مع دال السدول، مع تحويل في البنية والصيغة، ونزوح من الجمع إلى الإفراد، ويتناص دال الدجى مع دال الليل مع تحويل في البنية. ودال: "**يتجلَّى**" يتناص عكسيًا مع دال: "**أرخى**"؛ لأن هذا الفعل يشي بالنزول والاحتواء، وفعل التجلي يشي بدلالة الارتفاع والتبدُّد والتلاشي، وهو يتناص بلون من التماثل مع فعل آخر في النص الغائب؛ وهو الفعل: "**انجَلِ**" في خطاب امرئ القيس لليله، وهو طلب في سياق مفعم باليأس من الخلاص، وفيه تحويل في الهوية اللغوية للفعل، وذلك من الأمر إلى الماضي؛ وهو تحويل يبوح بدلالة التحقُّق في النص الماثل، ودلالة انتفاء التحقُّق في النص الغائب. والتركيب الشعري الماثل

يتحدَّث عن مأساة الشاعرة المتمثلة في انفتاح عينيها على البعد المأساوي في الحياة، وهو يكشف عن حالة تجلٍ مُعمِّقة للوعي بمرارة المفارقة المكرورة في الوجود، وهو فائض بالحزن والأسى؛ وهذا ما يجعله يماثل النص الغائب في الوضع الوجداني، ويختلف عنه في الموضوع.

4- التناص العكسي مع فعل الانجلاء

وقد يستهدف الشاعر الحديث استنهاض بنىً مضادة لدلالة فعل الانجلاء عند امرئ القيس الذي خاطب الليل؛ فقال: "**ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي**"؛ وقد آثر بنية فعلية، ومن نوع الأمر الدال على الطلب؛ وهو طلب مفعم بالرغبة في الخلاص من العناء والحزن، وممزوج باليأس بحسب القول اللاحق للفعل. والشاعر الحديث التفت بصورة عكسية إلى التعامل الفني لامرئ القيس مع فعل الانجلاء، وقد تنوَّع التناص العكسي مع هذا الفعل بصورة لافتة، وتغايرت طرق الأداء الفني معه؛ فمنها ما برز فيها توظيف فعل الأمر، ومن ذلك قول المقالح: "**أيها الليلُ قفْ**"[37]؛ إذ يتماثل هذا التركيب مع مركب امرئ القيس في ملفوظ: "**أيها**" المتضمن للنداء، ودال الليل المماثل لنظيره في البنية والصيغة، وفي البعد التشخيصي، ومقام المفعولية؛ فالليل يبرز بصورة الذات المتلقية للخطاب، وهو بروز ماثل بقوة في النص السابق.

ويتأسس التحويل في هذه العلاقة النصية من خلال غياب ملفوظ: "**ألا**" الاستفتاحية، والوصف بالطول، ويجيء فعل الوقوف؛ ليوازي فعل الانجلاء في الموقع، ويعلن عن المشروع الدلالي العكسي لهذا النموذج، وهو يتناص مع فعل الانجلاء بالهوية اللغوية؛ فكلاهما من الأفعال، وكلاهما يشترك في الدلالة على الطلب، وبحسب التصور النحوي للأمر. وفعل الانجلاء في النص الغائب؛ فيه طلب لإحداث حركة مغادِرة، يتحقق معها التلاشي والزوال، والخلاص من الليل المعادل للعناء والحزن، والصورة معه مفعمة بالانكسار واليأس. أما الفعل: "**قفْ**" في النص الحاضر؛ ففيه طلب للسكون، وهو انعدام للحركة، ويشي بالبقاء والمُكْث.

ويجيء هذا الخطاب على لسان الكلمات، والصورة فيه تستهدف الإعلان عن المواجهة والتحدِّي لليل الرامز للسلب السياسي، والعناء الاجتماعي، وهي تفيض بمشاعر قوية، ومفعمة بالحماس للفعل المقاوِم، ومملوءة بالغضب والرفض، والانفعال الثوري. وقد برزت حالة التضاد في الدلالة الناجزة عن الفعلين؛ إذ قدما ثنائية الحركة والسكون؛ وهي ثنائية فائضة بالتناقض، وبرزت أيضا في الموضوع؛ لأن العناء الجمعي لا يتوفر في النص السابق، وفي الشعور؛ لأن التباين قائم بين الانكسار واليأس، وبين الغضب والثورة المفعمة بيقين التحرُّر والخلاص.

ويقول البردُّوني: "**يا هذه الليلة امتدِّي**"[38]. فالنداء يتناص مع نظيره، مع تحويل من التقدير إلى الحضور الفعلي للأداة، ويتفق معه في تقديم الليل ببعد تشخيصي؛ يجعل الليلة متلقية للخطاب. ودال الليلة يتناص مع دال الليل، مع تحويل في الصيغة؛ فالدال في النص السابق مذكر، وجاء هنا بصيغة التأنيث، وهو أداء يتلاءم مع طبيعة التجربة، كما غابت أداة الاستفتاح، والوصف بالطول، وحضر اسم الإشارة إلى الليلة؛ وهي تحولات فاعلة تتعمَّق من خلال فعل الامتداد، وهو يتناص مع فعل الانجلاء من حيث الموقع الناجم عن توزيع الدوال الشعرية، والهوية الفعلية، والأمر، وشيء من التجانس الإيقاعي. ويختلف عنه من حيث البنية والدلالة؛ إذ يشي بالطول والتوسع، وهي دلالة مضادة لدلالة فعل الانجلاء المُعبِّرة عن الزوال والتلاشي.

والصورة تكشف عن رغبة الشاعر في امتداد ليلته واتساعها، وهي تجيء في سياق انفعال روحي بالمكان المتعدِّد، وحب غامر له؛ ومن ثم فالامتداد يتيح فرصة أطول للمتعة، ومعايشة المكان الحبيب، وهذا ما جعل التركيب يفيض بمشاعر الحب والمتعة، والشغف بالمكان. ويلاحظ أن النص الماثل فيه تحويل في الموضوع والوضع النفسي؛ ففيهما اختلاف عن نظيريهما في النص السابق، وهي مغايرة تعزِّز من فاعلية الدلالة العكسية لفعل الامتداد.

ومنه قول بلند الحيدري: "**ألا يا ليلُ أطبقْ**"[39]؛ إذ يحاكي هذا التركيب النص الغائب في أداة الاستفتاح، والنداء الذي يمنح الليل بعدًا تشخيصيًّا؛ فيبرز ذاتًا متلقية للخطاب، وفي دال الليل البارز بلفظه مع تحويل في الصيغة؛ فقد تحول من التعريف إلى التنكير؛ وهو يؤسس لتحويل في الصياغة؛ فقد ارتبط دال الليل بفعل بعده، في حين ارتبط في النص الغائب باسم بعده. ويتناص فعل الإطباق بفعل الانجلاء؛ ويتماثلان في الفعلية، والأمرية، ويتغايران في البنية والصيغة معًا، وفي المحمول الدلالي؛ ففعل الإطباق يشي برغبة في النزول الضاغط الثقيل، والهيمنة؛ وهي دلالة مناهضة لدلالة فعل الانجلاء الماثلة في الزوال والارتفاع. والتركيب يجيء ضمن فخرية بالذات وقومها، وهو يفيض بمعاني التحدِّي، والكشف عن امتلاء الذات بنيران راعدة، تشي بثورة حارقة، ويسود التركيب مشاعر الفخر والغضب؛ ومن هذا يبرز تحويل فاعل للموضوع والشعور في النص السابق، وهو تحويل يعمق المشروع الدلالي المضاد بين الفعلين.

ومنها أداء فني ينهض على توظيف بنية الفعل المضارع الخاضع لسلطة النفي؛ وفي هذا تقارب دلالي في مشروع الطلب، ومن ذلك قول المقالح: "**أيها الليل لا تنجلِ**"[40]، وقوله أيضًا: "**أيها الليلُ لا تبتعدْ**"[41]، ففي السطرين تماثل مع النص الغائب في ملفوظ: "**أيها**"؛ وهو أداة مخاطبة، تتضمن شيئًا من معنى النداء، وتترافق مع بعض أدواته، وهي تمنح الليل صورة تشخيصية، تجعله ذاتًا مخاطَبة. كما يبرز التماثل في دال الليل، وذلك في البنية والصيغة معًا. وتبدأ مظاهر التحويل من النفي؛ ففعل الانجلاء في النص الغائب جاء مثبتًا، والنفي يؤسس لدلالة مغايرة؛ فمع الفعل الأول يشي بطلب البقاء والثبات، وهي رغبة في عدم الزوال والانتهاء، وهذه الدلالة مضادة لدلالة الفعل في النص الغائب؛ إذ يبوح الفعل هناك برغبة الشاعر بزوال ليله.

والتركيب هنا يجيء في سياق يصور مجموع الشاعر الذي يعشق السلب والفساد، والجهل والقيم الشائهة، ويتنكَّر لقيم الوعي والخلاص؛ ومن ثم فهو يبوح بتذمُّر الشاعر من مجموعه المتخلف، وطلب بقاء الليل مفعم بالغضب، ونابع من قناعة الشاعر باستحقاق هذا المجموع

للعناء والضياع والحرمان؛ ومن ثم يبرز مدى التحويل في موضوع النص السابق، كما حدث نوع من التغيير في الوضع الوجداني؛ إذ هيمنت في النص الماثل مشاعر الغضب والتذمُّر الساخط، وفي النص الغائب هيمنت مشاعر الأنين والانكسار واليأس.

أما النموذج الثاني؛ فقد أوحى فعل الابتعاد الخاضع لسلطة النفي بالبقاء والقرب، وهو ما يشي بحالة من المعايشة والالتحام، وهي معان تناهض دلالة فعل الانجلاء في النص السابق المتمثلة في الرغبة بالزوال والتلاشي، والبعد والانفصال. ويجيء التركيب في النص الحاضر في سياق غياب مهيمن، ويروم الطلب انتظار الليل للشاعر، والرغبة في تحويل الليل إلى كينونة للغياب والتجدُّد والراحة، وهي رغبة بشعور الحرص والتمني؛ ومن ثم حدث تحويل للنص الغائب على مستوى الموضوع والشعور، وهو تحويل مُعبِّر عن حالة من الاستبدال الفاعل للسياق المرجعي في النص السابق.

5- التناص العكسي مع الدوال المُعبِّرة عن ثبات الليل

عبَّر امرؤ القيس عن ثبات ليله من خلال القول بتقييد نجومه وربطها إلى الجبل والصخور، وبرزت حالة التقييد من خلال فعلين؛ هما: "**عُلِّقتْ- شُدَّتْ**"، وتعمق هذا المعنى بوصف الليل بالطول، وتجانسه مع النهار؛ وقد بدا هذا التضافر التصويري مملوءًا بالحزن والانكسار إلى درجة اليأس. وناهض الشاعر الحديث امرأ القيس في ملمح ثبات ليله الحزين؛ فقد تعامل مع ليله المرفوض أحيانًا بصورة مختلفة، ونوَّع بين الدوال من حيث البنية والصيغة؛ ومن ذلك دال البقاء الخاضع لسلطة النفي، وقد برز في قوالب بنائية مختلفة؛ فقد جاء في مبنى اسمي؛ وذلك في قول المقالح: "**لا أنت باقٍ أيها الليل القديم ولا الجدارْ**"،[42] فدال الليل، ومناداته التي تضفي عليه البعد التشخيصي، وبمقام التلقي للخطاب، كلها مظاهر تعلن عن تحقق العلاقة النصية بالنص الغائب. وتتعمق هذه العلاقة بمركب: "**أيها الليل القديم**"؛ إذ يتناغم إيقاعيًّا مع مركب النص الغائب: "**أيها الليل الطويل**"، ويمارس نفي البقاء إنتاج دلالة مناهضة لدلالة النص

الغائب المُعبِّرة عن الثبات. والأداء الفني في النص الماثل يجعل الليل قيمة رمزية للعناء، ويماهي بينها وبين الجدار الرامز للعوائق؛ ومن ثم يبوح النص بشعور مفعم بالتفاؤل واليقين في التحرر، وهو شعور يعلن عن تحوُّل في عاطفة النص السابق.

كما برز في مبنى فعلي، وفي سياق النفي، وذلك في قول سميح القاسم: "**وقل للناسِ .. قل للناس، إن الليل لا يبقى**"[43]، فدال الليل يتناص مع نظيره في النص السابق، ويماثله في البنية والصيغة. ونفي البقاء يتناص عكسيًّا مع البنى الدالة على الثبات في النص الغائب؛ لأن النفي يستنهض دلالة مضادة ومثبتة في فضاء العبارة. والصورة تكشف عن حتمية الزوال للسلب والفساد، وهي مفعمة باليقين، وروعة البشرى. والتكرار التركيبي، والتوكيد مما يعزِّز قيمة التفاؤل، والإيمان بالخلاص. وقد تجلَّى لون من التجانس في هوية الموضوع، أما الشعور بالتفاؤل؛ فهو مضاد لشعور اليأس في النص السابق، وهو يعمق الدلالة العكسية لفعل البقاء المنفي.

كما وظف الشاعر الحديث دال الفناء المثبت، ومنه قول المقالح: "**أيها الليل .. كل ليل سيفنى**"[44]، فالليل دال مركزي يتناص مع نظيره في النص الغائب؛ من حيث البنية والصيغة والتكرار. وتتعمق العلاقة النصية من خلال ملفوظ: "**أيها**" المتضمنة للنداء، وارتباطه بالليل يمنحه بعدًا تشخيصيًّا؛ إذ يبرز الليل ذاتًا قابلة للمخاطَبة، وهو ارتباط يحيل على نظيره في النص الغائب. وتتأسس المغايرة من فعل الفناء؛ إذ يدل على الزوال، وهي دلالة مضادة لدلالة الثبات في ليل امرئ القيس. والنص الحاضر يتحدَّث عن الاستبداد والقهر، ووجع القتل والتشريد، وهو يقدم رؤية كاشفة عن قناعة راسخة في زوال العناء، ويؤسس لتساؤل عن وقت هذا الزوال، والتساؤل مفعم بالحسرة والاستبطاء.

وهذا التعامل هو لون من التحويل الكلي للموضوع والشعور، وهو في ذلك يعمق الدلالة العكسية لفعل الفناء المناهض لدلالة الثبات والبقاء في النص الغائب. ويوظف المقالح فعلًا جديدًا في سياق الإثبات؛ فيقول: "**سيُبادُ الليلُ**"(437/3)؛ إذ يتناص هذا التركيب مع النص

الغائب من خلال الحكي الشعري الإخباري، ودال الليل الذي يرتبط بنظيره من حيث البنية والصيغة، وتحويل في المعنى النحوي التركيبي. أما دال: "**سيُباد**"؛ فإنه يتناص بصورة عكسية مع دلالة البقاء التي تبوح بها مجموعة من الدوال في النص السابق. والليل هنا رمز للسلب الوطني، ووجع الاغتراب. والتركيب يفيض بالتفاؤل والأمل، وترقُّب لحظة الخلاص. وقد يتناغم الموضوع مع نظيره في النص الغائب، أو في شيء من ملامحه؛ لكن العاطفة فيها تحويل كُلّي، يعزّز من فاعلية الدلالة العكسية للفعل.

ويوظف الشاعر الحديث فعل المرور، ويربطه بالليل؛ ليبوح بحالة من الحركة المنتجة للتَّحوُّل؛ وهي دلالة مناهضة لثبات الليل في النص الغائب؛ ومن ذلك قول عبد الصبور: "**ثم يمرُّ ليلنا الكئيبْ**"[45]، فالتناص يبدأ من الحكي الشعري الإخباري، ودال الليل الذي يماثل ليل النص الغائب في البنية، ويختلف عنه في الصيغة؛ فقد تماثل معه في مقام الفاعل؛ وهو يمنح الليل قيمة تشخيصية تتعمَّق بقيامه بفعل المرور، ويختلف عنه في إضافته إلى ضمير الجمع؛ ومن ثم فقد حدث تحويل من الإفراد إلى الجمع، والوصف بالكآبة يتناص مع دال الهموم؛ ليوحي بأحزان الشاعر ومجموعه.

أما فعل المرور؛ فإن دلالته تتناص بأدائية مضادة دلالة البقاء والامتداد في النص السابق، والتركيب يكشف عن حالة أمل، ويصور حركة مرور الليل التي تؤهل لمجيء الخلاص، فيشرق النهار، وتبزغ السعادة، وهو يفيض بمشاعر التفاؤل والاغتباط. وهناك تماثُل بين النص الحاضر والغائب من حيث سياق المثير الوجداني؛ وهو الحزن؛ لكن الانفعال بالخلاص، والشعور المغتبط تشي بتحويل كُلّي لشعور النص الغائب المفعم بالحزن واليأس؛ ومن ثم فالتحويل الشعوري يتأسس على دال فعل المرور، ويعمق دلالته العكسية.

ويوظف محمود درويش بعض الدوال ذات النمط الاسمي في سياق الإثبات؛ فيقول: "**إن الليل زائل**"[46]؛ إذ يمثل دال الليل المشير الأساسي للعلاقة النصية بين هذا التركيب والنص

الغائب، مع تماثل في البنية والصيغة، وقد جاء في نسق تركيبي مغاير من حيث الاسمية في مركب فعل الانجلاء في النص الغائب، وتتناص دلالة الزوال بدلالة البقاء بنمط مضاد؛ يؤسس لمشروع دلالي ووجداني مختلف. والشاعر يخاطب الفرد الفلسطيني الذي يعاني قسوة الاحتلال، وأوجاع استبداده وقهره؛ فالليل رمز للمحتل، والتركيب يؤكد زواله؛ وهو يفيض بمشاعر الأمل في الخلاص، واليقين بالتحرر، وهو شعور مفعم بروح التحدي؛ ومن ثم تبرز ملامح مضادة للنص السابق على مستوى الموضوع والشعور، وهي تعمِّق الدلالة العكسية لدال الزوال. فهذه النماذج تقرأ ملامح الزوال والانتهاء في الليل، وهي قراءة ناهضة على الأمل والتفاؤل، وهذا أساس يناقض نظيره عند امرئ القيس؛ إذ كانت رؤيته قائمة على الانكسار واليأس.

وقد ينشئ الشاعر الحديث في الدفقة الشعرية الواحدة علاقة تناصية عكسية مع أكثر من دال في النص الغائب؛ وهنا تبرز كثافة تناصية، تومئ إلى تعدُّد الدلالة والسياقات[47]؛ ومن ذلك قول أحمد حجازي: "**ليلتُنا واسعةٌ مضيئةٌ/ وهذه الجدرانْ/ تراجعتْ لنجمةٍ تدور**"[48]، إذ يتناص دال: "**ليلتنا**" مع دال الليل في النص السابق، مع تحويل من التذكير إلى التأنيث، وحالة تضايف لا تتوفر في النص السابق، ويتماس دال السعة بدال الطول مع تحويل في المدلول، والأثر الوجداني. ودال الإضاءة يتناص مع معجم الضوء، مع تحويل في البنية، ومغايرة في مغزى الصورة؛ فالنص الغائب وظف معجم الضوء؛ ليعلن تساوي الصباح مع الليل في الوضع النفسي السلبي، وفي القول بالبقاء الثقيل لليل؛ فكان هذا المعجم مما يعمق حالة امتداد القتامة والعناء، والوصف هنا يبوح بحالة إشراقية مفعمة بالسعادة والمتعة، ويرتبط بعلاقة مضادة لحالة المماثلة بين الليل والبحر في السواد والقبح في مطلع النص الغائب. ويتناص دال الجدران مع دال الصخر، ويشتركان في الإيحاء بالصلادة، والدلالة الرمزية على العوائق، وأسباب الحرمان. ودال النجمة يتناص مع دال النجوم والثريَّا، مع تحويل من التعدُّد إلى الإفراد، وتحويل في الوظيفة الفنية.

وتبرز الملامح العكسية من ملمح التأنيث في دال الليل؛ إذ يؤهِّل لقراءة ملمح امتاعي، يفيض بالأنوثة وأجوائها الندية. وتبوح الإضافة إلى ضمير الجمع بحيازة مشتركة، ومتعة متبادلة، ودلالة السعة تكتسب هويتها من الوصف: "**مضيئة**"؛ إذ يوحي بالسعادة والأمان والمتعة؛ ومن ثم فهناك تناص دلالي عكسي بين الأثر الإيحائي لكل من السعة والطول؛ فالطول في النص الغائب فائض بامتداد الحزن، واسترسال العناء. وتتعمق الملامح الضدية بحركة التراجع للعوائق؛ إذ تتيح فرصة الدوران المتجدِّد للنجمة، وهو ما يبوح بحركة حرة مفعمة بالنشوة والحيوية؛ وهي صورة مضادة لصورة نجوم النص الغائب؛ إذ كانت مربوطة إلى الجبل، ومقيدة إلى الصخر؛ ففعل الدوران يضاد دلالة الدوال: "**عُلِّقتْ، شُدَّتْ**"؛ وهو ما يشي بحالة من الكمون الأسير، والبقاء المر المفعم بالقهر. والنص يجيء في سياق انفعال شائق بطائر الغرام؛ فهو يصور لونًا من الانشغال الوجداني بتحليق الشعور العاطفي المُحب، وهو مفعم بالسعادة والمتعة والنشوة؛ ومن ثم يسهم النص في تقديم مشروع فني مضاد للنص الغائب، وذلك على مستوى الموضوع، والوضع الوجداني.

المبحث الثاني: التناص العكسي مع الدلالة السياقية للدوال

تمثل الدلالة السياقية واحدة من الدلالات المؤسِّسة للعلاقات التناصية؛ وهي دلالة ناتجة عن التركيب الشعري البسيط؛ وهو يمثل سياقًا خاصًا. والعلاقة التناصية هنا تقوم على استدعاء دال من النص الغائب، وتحافظ على بنيته اللغوية، وقد تمارس لونًا من التحويل في صيغته؛ لكنها تنقله إلى سياق آخر، مضاد لسياق النص السابق؛ ومن ثم يمارس السياق دوره في إبراز العلاقة النصية العكسية، ويسعى إلى تحويل المعنى والشعور بصورة كلية، وتبرز معه صورة جديدة. وقد مارس النص الشعري الحديث نقل كثير من دوال النص الغائب إلى سياقات مغايرة، وشكَّل بها صورًا عديدة تتناص مع صورة امرئ القيس بطريقة عكسية، ويمكن رصد ذلك على النحو الآتي:

1- دال الليل

يستهدف النص الشعري الحديث نقل دال الليل إلى سياق مختلف، وقد يكون الهدف هو تقديم هوية خاصة لليل؛ ومن ذلك قول فاروق شوشة: "**هو الليلُ: بابٌ وباب وباب/ وسرٌّ سيُفضي بنا للمدى/ ويغمرُنا بالرحيق المذاب**"[49]، إذ تبرز فاعلية العلاقة النصية بصورة ليل امرئ القيس هنا من خلال النمط الحكائي الإخباري، وفي تناغم الأداء الاستهلالي بين: "**وليلٍ**"، و: "**هو الليل**"؛ ففي القولين تبئير للموضوع، وتحديد لماهية الليل، وهو تحديد كاشف عن أن لليل ماهية سيكون الهدف هو توظيفها للبوح برؤية الشاعر وشعوره. وتتعمَّق العلاقة النصية مع النص الغائب من خلال تقنية الامتداد في الصورة؛ فقد امتدت في ثلاثة مفاصل، وزاوجت بين التجسيم والتشخيص؛ وهو أداء مماثل لأداء النص السابق. والباب معطى مكاني يتناص مع معجم المكان في النص الغائب. وفعل الانغمار يتناص مع زخم الصورة الراصدة لحالة التشابه بين الليل وموج البحر؛ إذ تفيض بالكثافة، والاستيعاب والاحتواء، وهي دلالات لا تكاد تغادر دلالات الفعل هنا.

وتبرز المظاهر الضدية في هذه العلاقة النصية من خلال دال الباب المتعدد؛ إذ يشي تعدُّده بالتنوُّع؛ وهو تنوُّع في القيمة، ويهدف إلى الإيحاء بالحرية، وإمكانية التحوُّل، وتحقيق الوعي والمتعة، والدهشة والاكتشاف والتجدُّد. وتتعمَّق هذه الدلالات بدال المدى؛ إذ يشي بانفتاح بالغ ممتد، يحقق السعادة والأريحية، والحرية الشائقة. وهذه الدلالات تتضاد مع دلالات النص الغائب؛ إذ يبوح بالضيق والانحسار، والانضغاط المؤلم. كما أن حالة الانغمار هنا تتماثل مع محصول الصورة الراصدة لحالة التشابه بين الليل والبحر؛ لكن المحصول الإيحائي مختلف للغاية؛ ففي النص الغائب كان مدلول الانغمار يبوح بالقبح والبشاعة، ويبث معاني التوتر والاضطراب، والغرق الفاجع. وهنا يجيء الانغمار برحيق مذاب؛ والصورة معه تفيض بالعذوبة والحلاوة، والسلاسة والمتعة؛ ومن ذلك كله تبرز مغايرة فاعلة في الموضوع، وتحويل له من العناء

إلى المتعة، وتحويل للشعور من الحزن والضيق والعناء والحرمان إلى السعادة والرحابة والمتعة، وامتلاك أسباب اللذة والابتهاج.

2- الليل والبحر

يرتبط الليل بالبحر في الشعر بصورة تكشف عن وجود فلسفة عميقة لهذا الترابط؛ ومن ثم فقد تناص الشاعر الحديث بصورة ليل امرئ القيس من خلال هذين الدالين، وهو في تناصه العكسي معهما ينقلهما إلى سياقات مغايرة، وتجارب أدبية مختلفة، وله في ذلك مسالك فنية متباينة؛ ومن ذلك قول عبد الصبور: "**ولترقد ليلاتي في بحر السعد الأخضر**"[50]. تتجلَّى العلاقة النصية بين هذا التركيب، وصورة ليل امرئ القيس من خلال مظاهر عديدة؛ منها: أنه ربط بين الدالين بلون من التوالي، وهو أداء فني يمزج بين الدالين، ويصهرهما في نسق التشكيل الفني للصورة، وهذا المسلك الفني بارز بين النصين المتعالقين، ومنها: دال: "**ليلاتي**"؛ إذ يماثل نظيره في النص السابق في البنية، مع تحويل في الصيغة؛ فقد تحوَّل من التذكير إلى التأنيث، ومن المفرد إلى الجمع؛ وهي تحويلات تمهِّد للإعلان عن تجاوز كُلِّي للنص الغائب، واستبدال لسياقه المرجعي.

فالتأنيث يتضمن الإيحاء بالجمال والنعومة والمتعة، والجمع يوحي بوفرة ملامح تلك السمات. ويماثل دال البحر نظيره في النص الغائب، مع تحويل من التعريف إلى التنكير، وفي البناء الضدي للتضايف. ويجيء التركيب في سياق دعوة ليلية، تترجم أمنية متطلعة إلى اخضرار الكلمات في الروح، ورقود ليلاته في بحر السعادة، والليلات معادل للذات وعالمها الروحي، والصورة تشي بمدى الانشغال بالمتعة؛ فالرقود، وتأنيث الليل وجمعه، والبحر الباث لدلالات الوفرة والكثافة والسعة لكل من السعادة، والاخضرار المُعبِّر عن الحياة والاطمئنان، والخصوبة والرواء؛ كل ذلك يعلن عن مشاعر مفعمة بالغبطة والبهجة، فالتركيب يحوز تحويلات فنية فاعلة؛ وقد أدت إلى تحويل في الموضوع والعاطفة في النص الغائب.

وقد يربط الشاعر بين الدالين بنمط التوازي؛ وهو أداء يباعد بين الدالين، ويجعل كل دال ضمن صورة منفصلة عن صورة الآخر؛ ومن ذلك قول نزار قبَّاني: "**وحاصرَني الليلُ من كلِّ جانبْ/ وحاصرَني البحرُ من كلِّ جانبْ**"[51]؛ فهذا الأداء يناهض أداء امرئ القيس، وهو واحد من المؤشرات الفنية المؤسسة للتحويل الكلي للنص الغائب. وقد يكون الترابط بنمط طردي؛ إذ يتوازى مع أدائية النص الغائب؛ ومنه قول نزار قبَّاني: "**وشَعرُكِ ملقًى على كتفيكِ كبحرٍ.. كأبعاد ليلٍ مبعثرْ**"[52]، فدال الشَّعر عند نزار يجيء في موقع دال الليل عند امري القيس؛ ليعلن المشابهة مع البحر، ويختلف الأداء بتفريع الصورة؛ وهو أداء يومئ إلى حالة المغايرة، والتوجُّه نحو مسار مضاد للنص السابق، وتحويل جزئي له. ويجيء دال الليل، ودال البحر؛ وهما يعلنان عن علاقة القولين الشعريين بالنص الغائب، وهما يتفقان في البوح بقيم رمزية؛ فالليل رمز لشَعر المحبوبة، والبحر رمز لعينيها، وهي دلالة تبوح بها الصورة التشبيهية المركبة في القول الشعري الثاني.

ويستهدف هذا التصوير الإعلان عن حصار جمالي مزدوج؛ وهو حصار ممتع، فائض بالرغبة؛ لما فيه من السواد الحبيب المعلن عن خصوبة الشباب، والكثافة المفضية إلى حلكة مستبدة فاتنة، ولما فيه من السعة والامتداد، والدهشة والمتعة. وهذا الدلالات تشي بمدى افتتان الشاعر بالجمال الجسدي، ومعايشته الممتعة له، وسعادته به، وهي دلالات مضادة لدلالات الحزن والحرمان، والعناء والضيق في النص السابق؛ ومن ثم تبرز فاعلية نقل دال الليل، ودال البحر إلى سياقات مختلفة، والتعبير بهما عن تجربة مغايرة؛ تصل درجة التغاير فيها إلى الضدية في الموضوع، والوضع الوجداني. وتتجلى فاعلية هذا التحويل من كون عنصر الماء في النص الغائب قد ارتبط كثيرًا بالأحزان وتدفقها؛ للمماثلة المادية بينه وبين الدموع بصفتها الأثر المادي للحزن[53]، وهو هنا يمثل حالة من الهيمنة والتدفُّق لمشاعر البهجة والافتتان.

ومن ذلك قول نازك: "**أيُّها البحر أيُّها الأزرقُ الدا / كنُ اهدرْ ما شئتَ في الظلماء**"[54]، تتأسس العلاقة النصية مع النص السابق من خلال النداء الضمني بواسطة: "**أيُّها**"، ودال البحر؛ إذ يتناص مع نظيره، ويماثله في البنية والصيغة، ودال الظلماء يتناص مع دال الليل مع تحويل في البنية والصيغة، ويتناغم مع المنجز التصويري لمشابهة الليل بموج البحر. والنص الماثل يعلن عن حالة تحدٍّ ومواجهة، وشعور مفعم بالقوة والشجاعة، والاعتزاز بامتلاك ما يؤهل للمقاومة، وهذه دلالات مضادة لحالة اليأس والانكسار في النص الغائب، وهو ما يشي بحدوث تحويل فاعل لدلالة النص السابق وعاطفته.

وقد تعزَّز هذا التحويل من خلال أداءات فنية متعدِّدة؛ ومن أهمها توجُّه النداء إلى البحر، وبروز بنية الظلام في تضاريس الصورة؛ وهذا أداء يعاكس بناء الصورة عند امرئ القيس؛ إذ تسلطت تقنية النداء على الليل، وجاء البحر في تضاريس الصورة؛ ومن ثم فقد اكتسب البحر هنا البُعد التشخيصي، ومقام التلقي للخطاب، والوصف، وتوجيه الأمر إليه؛ وهذا ما جعل دال البحر يبرز بالخصائص التعبيرية لدال الليل في النص السابق، مع حدوث تحويل متعدِّد؛ كتكرار النداء، وتعدُّد الوصف، وتصدُّر صورة البحر، ومجيء دال الظلام في نسيج الصورة؛ وهي أداءات مغايرة لأداءات النص الغائب، وهذ التشكيل الفني يعمق الدلالة العكسية في الموضوع والشعور، ويبوح برؤية خاصة، تستثمر النص الغائب في التعبير عنها.

3- الليل والإرخاء والسدول

قد يحدث نقل دال الليل، وفعل الإرخاء، وما يتناص مع دال السدول إلى سياق مختلف؛ وذلك من خلال سياق يحتفظ بالدلالة المركزية لهذه الدوال، ويعلن عن اختلاف في المغزى؛ إذ يبوح بعلاقة عكسية مع دلالة هذه الدوال في النص الغائب، ومن ذلك قول أحمد غراب: "**ليت الدجى يرخي مخالبه**"[55]. فهنا يتماثل دال الدجى مع دال الليل في الدلالة، مع تحويل في البنية، وتتماثل بنية: "**مخالبه**" مع بنية: "**سدوله**" من حيث الإيقاع، وملمح التعدُّد، واتصالها بضمير

يعود على الليل، مع تغيير في البنية والصيغة معًا. أما فعل الإرخاء؛ فإنه يتماثل مع نظيره في النص السابق في البنية والصيغة، ويختلف عنه من حيث القالب اللغوي؛ فقد تحول من الماضي إلى المضارع، وهو تحويل يؤسس لفروق دلالية مهمة.

كما حدث تحويل أسلوبي في النص؛ فقد تشكَّل بأدائية التمني، والصورة الخاصة بفعل الإرخاء في النص الغائب برزت بأداء حكائي خبري. ومع التماثل بين الفعلين؛ فإن الدلالة فيهما متضادة؛ ففعل الإرخاء في النص الغائب يبوح بالنزول والاحتواء والهيمنة، والفعل هنا يوحي بالارتفاع والخروج والانسحاب؛ ومن ثم تتشكل في المنجز الدلالي حركة ذات طبيعة ضدية. وهذا المعنى الضدي بارز حتى في المنجز التصويري؛ ففعل الإرخاء في النص الغائب أسهم في تشكيل ملمح تشخيصي لليل، وهو هنا يسهم في تشكيل ملمح تجسيمي له؛ إذ يقدم الليل طيرًا جارحًا، له مخالب قد غرزها في جسد الذات؛ ومن ثم تبرز الأمنية في التطلع إلى تخفيف انغراز تلك المخالب، والخلاص من ضغطها الممزق المؤلم، ولو قليلًا.

وهذ المنجز في الصورة لا يخرج عن تصور النص الغائب؛ ففي موضع منه قدم الليل حيوانًا له صُلْب أو ظهر، وله عَجُز، وكلكلٌ أو صدر، مع تقارب في الوظيفة التعبيرية لهذا التجسيم. والصورة تكشف عن وجع التمزق الوطني في لبنان، والاحتراب الأهلي فيه، وهي تجعل الدجى طيرًا جارحًا، وترمز به لهذه الحرب الأهلية، والصورة تبوح بمشاعر الحزن والأسى والتوجع. وتبدو العاطفة فيها متماثلة مع عاطفة النص السابق، في حين أن الموضوع حدث فيه تحويل كُلِّي؛ يعمق الدلالة العكسية الناجمة عن فعل الإرخاء في النص الحاضر.

ومنه قول أحمد غراب: "**فماذا لو جعلتِ الليلَ يُرخي/ ذوائبه على نهديك شالا**؟!!"[56]، فدال الليل يتناص مع نظيره، ويماثله في البنية والصيغة، والملمح التشخيصي، ومقام المفعول، ومقام الفاعل. أما دال: "**يرخي**"؛ فيتناص مع الفعل: "**أرخى**"، مع تحويل في هوية الفعل؛ فقد تحوَّل من الماضي إلى المضارع. ويتناص دال الذوائب مع دال السدول، مع تحويل في البنية،

ومحاكاة في التعدُّد، وفي شيء من الإيقاع، وفي الاتصال بضمير يعود على الليل، ويتعمَّق التناص مع دال السدول بملفوظ الشال، مع تحويل في البنية، وتحوُّل من الجمع إلى المفرد.

وقد حدث تحويل في الوظيفة الفنية لدال الليل؛ فهو هنا يعادل شَعر المخاطَبة، وهو أداء يقتنص ملمح السواد، وتحويل دلالاته إلى الشباب والخصوبة، والجمال والرواء، وتتعمق هذه التحويلات بأدائية التساؤل المتضمِّنة للتعجب. والنص فيه طلب لاستجماع ملامح الجمال الأنثوي، وتفعيل التجاور بين أدوات الزينة، ومواضع الافتتان والإغراء. وهي وسيلة لتحقيق ذروة الافتتان بالجمال. والطلب يفيض بالرغبة الحالمة، والتمني الممزوج بالدهشة؛ ومن ثم حدث مشروع عكسي في الموضوع والعاطفة؛ يناهض دلالات الحرمان والفقد والعناء في النص الغائب.

وقد يَحْدُث نقل لدال الليل، ودال السدول إلى سياق مغاير؛ ومن ذلك قول نازك عن العاشق:" **ويحسُّ الليلَ المنسدلَ الأستار سواقي كوثر**"[57]، تبرز العلاقة النصية مع نص امرئ القيس من خلال الحكي الهادف للإخبار، ودال الليل المماثل لنظيره في النص الغائب في البنية والصيغة، ومقام المفعولية أو التلقي لمدلول الفعل، والوصف: "**المنسدل**" يتناص مع السدول، مع تماثل في البنية، وتحويل في الصيغة. ودال الأستار يتناص مع السدول، مع تحويل في البنية والصيغة، ويتماثل معه في ملمح التعدُّد؛ وهذا يشي بحضور مزدوج لدال السدول في النص الماثل. ويصور النص من خلال الليل ومتعلقاته التصويرية حالة حب موجب، ويبوح بمشاعر مملوءة بالسعادة، والمتعة، ويشي بعذوبة وارتواء بزخم ديني؛ إذ يبوح بارتواء لا ظمأ بعده؛ ومن ثم أسست مظاهر التحويل مغايرة في الموضوع، والوضع النفسي للشاعر؛ وهو مما أعلن عن مشروع دلالي وعاطفي مضاد للنص الغائب؛ إذ يعاني فيه الشاعر أوجاع الحرمان والفقد، ومشاعر الأسى والحزن.

ومنه قول فاروق شوشة عن الليل: "**يُسدلُ سحْرَ ستائره**"[58]؛ إذ يتقاطع هذا المركب الشعري مع النص الغائب في الأداء الحكائي الخبري، والفعل: "**يسدل**" له علاقة نصية مزدوجة؛

فهو يتناص مع فعل الإرخاء، مع تحويل في البنية والصيغة، ويتناص مع دال السدول مع تحويل في الصيغة، والنوع اللغوي؛ إذ تحوَّل من الاسم إلى الفعل. أما دال: "**ستائره**"؛ فيتناص بدال السدول، ويتماثل معه في ملمح التعدُّد والإيقاع، والارتباط بضمير عائد على الليل، مع تحويل في البنية والصيغة. وجملة التحويلات في العلاقات التناصية هنا تؤسس لمشروع دلالي وشعوري مغاير؛ فالتركيب يجيء في سياق الافتتان الروحي بالجمال الجسدي، والموعد الليلي؛ ومن ثم تبرز حالة من النشوة والمتعة والسعادة، وهذا يشي بحدوث تحويل للموضوع والوضع النفسي في النص السابق ومعه تبرز معالجة مضادة لحالة الحزن والفقد فيه.

4- الليل والنداء

نقلَ النصُّ الشعريُّ الحديثُ دالَّ الليل الخاضع للنداء إلى سياقات مختلفة للغاية؛ ومن ذلك قول عواد يوسف: "**يا ليل، يا مأوى الغريب..**"[59]، إذ يتناص هذا التركيب مع صورة ليل امرئ القيس من خلال دال الليل، مع تماثل في البنية والصيغة، والبعد التشخيصي، ومقام التلقي للخطاب، وتتعمق العلاقة النصية بتقنية النداء المكررة، وهو تكرار يجعل النداء الثاني بوظيفة وصفية؛ تكشف عن هوية الليل، ودال: "**مأوى**" الباث لدلالة المكان، وهو تصور بارز بقوة في النص الغائب؛ فقد برز الليل بمشابهة مع البحر، وارتبطت نجومه بالجبل، وبمكونات المكان الماثلة في الصخر.

ويمثل دال المأوي نقطة التأسيس لبناء الدلالة العكسية مع النص الغائب؛ فهو يشي بحالة من الإيواء، والاحتضان الرؤوم؛ وهذا يبدِّد وجع الاغتراب، وقسوة التعرِّي. فالسياق هنا يجعل الليل من وسائل الخلاص والمتعة، وهو في النص السابق يندغم في العناء والوحشة، والقسوة والضياع؛ وهذا يوحي بأن النص الحاضر مارس عملية تحويل للرؤية والوظيفة والشعور، وذلك من خلال نقل دال الليل إلى سياق مغاير؛ مكَّنه من تقديم دلالات مضادة لدلالات النص السابق.

وقد يتكرَّر نداء الليل بالطريقة ذاتها، لكنه يترافق مع مفردة دالة على الضوء؛ ومن ذلك قول عبدالصبور: "**يا ليل يا راحي ومصباحي**"[60]، فنداء الليل يتناص مع تقنية النداء الضمني في النص الغائب، ودال الليل يتناص مع نظيره، مع تحويل في الصيغة من التعريف إلى التنكير، وتحويل في أدائية التركيب؛ فقد غابت بنية: "**أيها**"، واستُدعيت كل بنية من موضع مختلف من جسد النص الغائب؛ وأعيد إنتاجها بالصورة الماثلة؛ لتعلن عن انتمائها للنص الغائب، وتبوح بفرادتها التركيبية المتناغمة مع مشروعها التحويلي لدلالة النص الغائب وعاطفته. ودال: "**راحي**" يقدم دلالة جديدة لليل؛ إذ يبوح بالراحة؛ وهي دلالة مضادة لدلالة العناء. ودال: "**مصباحي**" يتناص مع معجم الضوء في النص الغائب، ويختلف عنه في الوظيفة التعبيرية؛ فهو هنا يفيض بالإشراق والأنس، والوعي والسعادة، وهي دلالات ضدية للقتامة والوحشة، والحزن والضيق في النص الغائب؛ ومن ثم يبرز شعور فائض بالغبطة والمتعة والسعادة؛ وهو شعور مغاير لشعور النص الغائب.

والنص الحاضر يصوِّر موقف الشاعر من عيد الميلاد، ويبوح بافتتانه الحالم به، وسعادته الغامرة بمجيئه، وقد عبَّر عن موقفه الوجداني من خلال الليل؛ فقد قرأ الراحة والضوء والسلام في الليل، وفي المقابل جعل النهار يفيض بالعدوان والأذى الجارح، والضخامة المفزعة المزلزلة لهدوء الشاعر وراحته في المنجز النصي اللاحق لهذا السطر الشعري؛ ومن ثم فقد حدث تحويل كلي للموضوع والشعور في النص السابق، وهو تحويل كاشف عن خصوصية النص الحاضر، وانتفاعه ببعض دوال النص الغائب، وتوظيفها في البوح برؤية مغايرة.

وقد يتكرَّر نداء الليل ويتنوَّع، ويترافق مع مكونات أخرى؛ ومن ذلك قول المقالح: "**يا ليلُ/ أيها الرحيم يا جدارْ../ غسَلْتَني من ملل النهارْ**"[61]. يسعى هذا النص إلى تمتين علاقته النصية بالنص الغائب من خلال توظيفه لكثير من دواله؛ فتقنية النداء تكررت ثلاث مرات، وتنوَّعت من

حيث الظهور والخفاء، وهي تحيل إلى نظيرتها في النص الغائب بقوة. ودال الليل يتناص مع نظيره في النص الغائب، وتتعمق العلاقة النصية بالبعد التشخيصي لليل، وتلقيه للخطاب.

والجدار يتناص مع الصخر، ويمنح الليل هوية مكانية، وهي هوية ماثلة بصور متعددة في النص الغائب؛ فقد تشابه مع البحر، وبرز فيه الجبل والصخر. ويجيء دال النهار؛ ليتناص مع الصبح والإصباح والنجوم، مع تحويل في البنية والصيغة؛ ومن ثم تبرز ثنائية الظلام والنور، وهي تحيل على الثنائية ذاتها في النص الغائب. كما أن البعد التصويري لليل يتناص مع تصوير الليل في النص الغائب؛ فقد برز الليل بصورة تشخيصية؛ ومعها جاء بوضعيتين: الأولى برز فيها في مقام المفعولية؛ إذ يتلقى خطاب الشاعر له، والثانية؛ في مقام الفاعلية؛ إذ يقوم بفعل الغسل، وبرز في بعد تشخيصي من خلال منجز لغوي اسمي؛ فقد وصف بالرحمة، كما برز في بعد تصويري تجسيمي؛ إذ تماهى بالجدار، واندغم فيه.

والنص يخاطب ليلًا محبوبًا، ويطريه بالرحمة، ويجعله جدارًا؛ وفي ذلك استنطاق لدلالة الحماية والاستناد، والفعل: "**غسلتني**" يشي ببعد تطهيري، وهو منتج للخلاص من الملل النهاري إلى أجواء الليل الشائقة، والمفعمة بالنشوة، والمتعة والتجدُّد. وفي النص انفعال بحالة خلاص، وهو فائض بالسعادة والابتهاج؛ ومن ثم فقد مارس النص عملية تحويل فاعلة للنص السابق؛ وذلك على مستوى الموضوع والشعور؛ إذ قدَّم دلالات تناهض دلالة العناء والضياع، وأعلن عن شعور مضاد للحزن والانكسار.

5- الليل والبُعد التشخيصي

قد تكون وسيلة نقل دال الليل إلى سياق مضاد ماثلة في البعد التشخيصي لليل؛ ومن ذلك قول فاروق شوشة: "**يحملني الليلُ، ويأخذني في بستانه**"[(62)]. فتظهر العلاقة النصية بين هذا القول الشعري، والنص الغائب من خلال الحكي الشعري ذي الوظيفة الإعلامية، ودال الليل؛ إذ

يحيل على نظيره في النص الغائب، ويتماثل معه في البنية والصيغة، وفي البعد التشخيصي، ومقام الفاعلية، وتناوب الظهور بين الصريح والضمني، وتتعمق العلاقة التناصية بامتداد الصورة في مفصلين، وتماثل هذين المفصلين بتجانس التركيب في التكوين اللغوي، كما حدث التماثل بين النصين في تلقي الذات الشاعرة للفعل الصادر عن الليل، والطبيعة المكانية في دال البستان التي تحيل إلى معجم المكان في النص السابق، مع اختلاف الهوية، وتباين المنجز الدلالي والإيحائي.

ويُمثِّل دال البستان المنتج الأساسي للدلالة العكسية، والتغاير الضدي بين النصين؛ فالبستان يشي بالخصوبة والاخضرار، والجمال والإثمار، ويحقق المتعة والاسترواح؛ وهذا يوحي بأن الفعل الليلي يمنح الذات المتعة والنفع، وينقلها إلى أجواء مفعمة بالحياة والسعادة، والراحة والاطمئنان والنفع. والنص يصور حالة انجلاء ليلي؛ حاصدة لمعاني الحب والحكمة والثمر، والسباحة الحالمة في ملكوت الليل، وهو يفيض بمشاعر السعادة والمتعة والغبطة؛ ومن ثم تمارس دلالات دال البستان تحويلًا شديد الفاعلية في دلالات النص الغائب، كما أدت إلى تحولات مضادة في موضوع النص الغائب وعاطفته؛ إذ تجاوزت دلالات الحرمان والعناء، والحزن واليأس.

ومنه قول ملك عبد العزيز: "**الليل حنا.../ وسَّدَني الكلمات الخضراء/ هدهدَني باللحن الأخضرْ/ وغفا وغفوت**"[63]، تتأثث هذه اللمحة الشعرية من صورة ليل امرئ القيس؛ إذ تبرز ملامح التفاعلية النصية فيها بوفرة؛ فهي تتناص مع النص السابق بتكنيك الحكي الشعري الإخباري، وبدال الليل مع تماثل في البنية والصيغة، وبروز البعد التشخيصي، ومقام الفاعل، وامتداد الصورة عبر أكثر من مفصل، وبنمط الجملة الفعلية، وتنوُّع مقامات الذات بين ممارسة الفعل وتلقيه. والنص يبوح بحالة من المتعة والراحة، والاطمئنان والنوم في أجواء مفعمة باللون الأخضر الدال على الخصوبة والرواء، والاطمئنان والراحة، والهدوء والحياة. ويجيء في سياق الافتتان بلحظة الخلاص من الجدب والوحدة من خلال دال الليل. ويُعبِّر النص عن حالة من

المتعة تصل بالليل إلى درجة التمازج بالمحبوب؛ ومن ثم يفيض بمشاعر السعادة، ولذة امتلاك المتعة، وقد برزت في النص تحويلات فاعلة للنص الغائب؛ أدت إلى دلالات عكسية، ووضع نفسي شديد التغاير، بائن الاختلاف.

6- الليل والحزن

كشفت صورة ليل امرئ القيس عن هموم ثقيلة، وقد حاول الشاعر الحديث أن يستثمر دال الليل ودال الحزن بصورة مضادة، وهو في ذلك ينقل هذين الدالين إلى سياقات مغايرة؛ ليقدِّم رؤيته الخاصة من خلالها، ويكشف عن موقفه من أوجاعه وهمومه المؤرِّقة. وقد جاءت نماذجه الشعرية هنا مُعبِّرة عن فعل مقاوم للعناء والسلب، وهو فعل مفعم بالأمل والغبطة، واليقين بالخلاص والتجاوز، ويمثل هذا الفعل المقاوم لونًا من التضاد للاستلاب والعجز الناجمين عن حالة الحزن واليأس في النص السابق.

ومن ذلك قول محمود درويش: "**وأدق الحزن والليل بقيدي**"[(64)]، فهنا تتجلَّى ملامح التعالق النصي بين هذا التركيب والنص السابق من وجوه عديدة؛ فتبدأ من خلال الحكي الشعري الإخباري، ودال الليل يحيل على نظيره في النص السابق، ويتماثل معه في البنية والصيغة، ودال الحزن يتناص مع دال الهموم، وقد حدث فيه تحويل في البنية، وتحويل من الجمع إلى الإفراد. ودال القيد يتناص مع دال الشَّد، ودال التعليق، والأداء التصويري يتناص مع زخم تصويري متعدِّد؛ كوصف الليل بالطول، وتمطيه، ومماثلته للنهار. وتبدأ ملامح الاختلاف من دال: "**أدقُّ**" الذي يشي بممارسه تتسم بالقوة، وتستهدف كسر الحزن والليل وتبديدهما. والتركيب يمنح الحزن والليل شيئًا من المغايرة؛ إذ يبدو الليل معادلًا للسلب، وباعثًا للحزن. وتسليط فعل الدق عليهما يكشف عن فعل مقاوم، مملوء بمشاعر التحدي، يراغم عناء القيد وسطوته؛ ومن ثم تبرز دلالة الفعل المقاوم بصفتها دلالة مضادة لدلالة اليأس والاستسلام في النص الغائب. وهو ما عمَّق الفروق بين هذا التركيب، والنص الغائب؛ فقد برزت في النص الماثل فاعلية الذات المضادة

لاستلابها في النص الغائب، وهي فاعلية مضادة لفاعلية الليل فيه؛ ومن ثم برزت مغايرة كُلية للوضع النفسي في النص السابق.

ومنه قول المقالح: "**تنيرون ليل الحقول الحزينةْ**"[65]. يتناص دال الليل هنا مع نظيره، ويماثله في البنية، وقد حدث تحويل في طريقة الارتباط مع الدوال المجاورة؛ فقد أضيف إلى الحقول، والإضافة مقام لم يتوفر لدال الليل في النص الغائب. والوصف بالحزن يتناص مع دال الهموم، مع تحويل في البنية، وتماثل في ملمح التعدُّد؛ إذ تضمَّن دلالة التعدُّد بحكم الموصوف المتعدِّد. والحقول معطى مكاني، يتناغم مع معطيات مكانية في النص الغائب، مع تباين في المحمول الدلالي؛ فالحقول تشي بملمح الخصوبة في الوطن المحتل؛ وهي دلالة تعمق قيمة الفعل الإشراقي المقاوم.

وتتجلَّى الدلالة العكسية في دال: "**تنيرون**"؛ وهو فعل إشراقي جمعي متجدِّد، وهي مؤهلات فاعلة لتبديد الليل ومحوه. والصورة تكشف عن قيمة الذوات الفلسطينية المخاطَبة؛ وهي قيمة ماثلة في تبديد العناء والسلب الناجم عن الاحتلال. والتركيب يبوح بفعل مقاوم فاعل، ويشي بشعور حالم بالخلاص، ومفعم باليقين والعزيمة، وهذه الدلالات تناهض دلالات اليأس والانكسار في النص الغائب. لقد سعى فعل الإنارة إلى تقديم دلالة عكسية فاعلة، ترافقت مع إحداث النص لعدد من التحويلات في النص السابق؛ كتقنية الخطاب بدلًا من الحكي، وطريقة تركيب دال الليل، وتحويل هوية الذات من الإفراد إلى الجمع، والتحويل في الموضوع، وفي الشعور.

7- الليل والطول

وقد يحْدث النقل لدال الليل، ودال الطول إلى سياق مختلف، ويتعزَّز ذلك بدوال أخرى؛ كدال الضوء؛ ومن ثم تكون هذه الدوال مشتركة بين النصين، وتتماثل دلالتها في النص الحاضر مع دلالات نظيراتها في النص الغائب؛ لكن المنجز الدلالي للسياق مغاير إلى درجة التضاد؛ فقد يحدث أن يوصف الليل بالطول، ويكون المغزى مختلفًا للغاية عن مراد امرئ القيس؛ ومن ذلك

قول إبراهيم عيسى: "**وشَعرك ليل طويل طويل/ يطيل الصباح إليه السفرْ**"[66]؛ إذ تتأسس العلاقة النصية مع نص امرئ القيس من خلال دال: "**ليل**"، وقد تناص هذا الدال مع نظيره الأول، وتماثل معه في البنية والصيغة، ودال: "**طويل**" الذي يتناص مع نظيره، مع تحويل في الصيغة من التعريف إلى التنكير، ومن الاسم إلى الفعل، وتكراره ثلاث مرات.

ودال: "**الصباح**" الذي يتناص مع دال: "**الإصباح**"، ودال: "**صبح**"، مع تحويل في الصيغة أو الاشتقاق الصرفي. وقد جرَّد البيت دال الليل من طبيعته الزمنية، وقدَّمه بوظيفة وصفية، تبوح بالسواد، وهو وصف يتعلق بشَعر المخاطَبة؛ ليشي بجماله وفتنته، وخصوبة الشباب وروائه، وهذا يُحوِّل مسار الدلالة إلى الافتتان الممتع بالجمال الأنثوي. كما أن البيت يحتفظ بالدلالة المباشرة لبنية الطول التي تكررت مرارًا، فهي تشي بالامتداد والزيادة، كما أنها ارتبطت بالليل، وفي ذلك تماثل مع النص السابق؛ لكن الأداء الشعري هنا يجعل دال الطول يرتبط بالليل والصباح، ويفصح عن دلالة تقوِّي دلالة السواد التي بثها الليل؛ ومن ثم تتعمق معاني الجمال والشباب، والخصوبة الجسدية؛ وهي دلالات مثيرة لمعاني الحب والمتعة، وتصبح بنية الطول هنا مفعمة بالابتهاج والأنس والنشوة؛ وهي دلالات تناهض دلالة الحزن والانكسار، واليأس والضيق الناجمة عن بنية الطول عند امرئ القيس.

ففي هذه النماذج تبرز دوال وتكنيكات فنية كثيرة تعلن عن تعالقها مع صورة امرئ القيس، وقد أعلنت عن محمولات دلالية مماثلة مع نظيراتها في النص الغائب؛ لكن سياقاتها الخاصة أسهمت في نقل دلالاتها وتحويلها إلى دلالات مضادة لدلالات النص الغائب؛ ومن ثم قدَّمت هذه النماذج رؤية تناهض رؤية امرئ القيس بقوة؛ فهي تكشف عن حالات من الاتصال بموضوع القيمة؛ فبدَت مُعبِّرة عن السعادة الغامرة، والمتعة العاطفية ذات الملمح الحسي، وهي مفعمة بالتفاؤل والأمل، ولذة التحوُّل من العناء والمرفوض إلى الهناءة والمرغوب، وامتلاك أسباب الافتتان الحالم، والارتواء العذب؛ ومن ثم بدا الليل فيها؛ هو الليل الحبيب المرغوب، وهو ليل

مضاد لليل امرئ القيس الذميم المرفوض؛ إذ بدا مُعبِّرًا عن حالة انفصال عن القيمة؛ ففاض بالحزن والعناء، والحرمان والضيق واليأس.

المبحث الثالث: التناص العكسي مع التشكيل الفني للصورة

يحدث في التشكيل الفني لون من التجاوز للدوال، أو الدال الواحد إلى طريقة التعامل معها في نسق شعري، وتشكيل الصورة، وتغيير مقامات الذوات في ممارسة الفعل، والتلقي له؛ وهذه كلها تسهم في قلب المعنى، وتحويل هوية الوضع النفسي، ويمكن رصد بعض هذه الأداءات الفنية العكسية على النحو الآتي:

1- التناص العكسي مع فكرة التساوي

قرأ امرؤ القيس في صورته الليلية حالة من المماثلة بين الليل والصباح، وذلك حين خاطب الليل قائلًا: "**وما الإصباحُ منكَ بأمثل**"، فقد كانت رؤية امرئ القيس متمثلة في أن الإصباح لن يختلف عن الليل في القتامة؛ وذلك بسبب سطوة الحزن، ووجع العناء وامتدادهما.

ويقدِّم الشاعر الحديث رؤية مغايرة؛ إذ يوظف ثنائية الظلام والنور؛ ليبوح بلون من التماثل بينهما، لكن ملمح التماثل يجيء في الإشراق والوضاءة، وهو مُؤهَّل لقلب المعنى، وتحويل العاطفة؛ ومن ذلك قول محمد التهامي: "**والليل في ألق السعا / دة كالصباح السَّافرِ**"؛[67] فدال الليل يتناص مع نظيره في النص الغائب، ويتماثل معه في البنية والصيغة، وهو مدخل الصورة في النصين، وتتعمَّق العلاقة النصية بفكرة المشابهة، ودال الصباح الذي حدث معه تحويل طفيف في الصيغة.

ويمثل دال السعادة مدخلًا للمشروع المناهض لرؤية امرئ القيس؛ لأنه يناقض دال الهموم لديه بقوة ووضوح؛ ومن ثم أسهم في تبديد ملمح القتامة في الليل، وقرأ فيه ملامح الوضاءة والإشراق؛ وهو مما أهَّل لبناء الصورة عن طريق المشابهة بين الليل والصباح، وتعمَّق ذلك

بوصف الصباح بالسفور المُعبِّر عن الوضوح والانجلاء والانكشاف؛ وهذا ما جعل الصورة تفيض بالسعادة والمتعة والنشوة، وهي دلالات تناهض الحزن والضيق واليأس عند امرئ القيس.

والتركيب الشعري يتحدث عن موضوع سياسي؛ إذ يتناول الوحدة بين سوريا ومصر، وهو يفيض بمشاعر الحب والغبطة، والسرور الدافق. والموضوع والعاطفة في النص الماثل لا يتوفران في النص الغائب؛ وهو ما يشي بحدوث تحولات شديدة الاختلاف بين النصين، وهي تحولات معمِّقة للدلالة العكسية لحالة المماثلة بين الليل والصباح.

ومنه قول القصيبي: "**أحسُّ أن الليلَ بات/ جدولًا من السَّنا**"[68]. تتأسس العلاقة التناصية مع النص الغائب من خلال تقنية الحكي الشعري الإعلامي، وتوظيف ثنائية الليل والسنا؛ فالليل يتناص مع نظيره، ويتماثل معه في البنية والصيغة، والسنا يتناص مع دال الإصباح في الدلالة على الضوء الذي هو علامة الصباح، وهويته الوجودية والفنية، وقد حدث فيه تحويل في البنية.

والنص الماثل يتحدث عن حالة وصال، ويكشف عن إحساس الشاعر المحب في لحظة القرب، وهو يفيض بمشاعر المتعة والنشوة، والغبطة والسعادة. فهناك تحولات فاعلة في الشعور عن امرئ القيس؛ ومن ثم أمكن رؤية الليل بمنظور مختلف؛ إذ برز بملامح إشراقية؛ تفيض بالوضاءة والإشراق، فضلًا عن أن الجدول يحيل على الماء؛ وهو ما يشي بتحقق الحياة والارتواء والتدفق؛ ومن ثم تبدو السمات بصورة معاكسة لتصوُّر امرئ القيس؛ فقد تحول النهار عنده إلى ليل؛ واشتركا في القتامة والسواد بسبب سطوة الحزن؛ وهنا تحول الليل إلى نهار، واشتركا في الإشراق والوضاءة بسبب حالة السعادة والمتعة الناجمة عن القرب والوصال.

ويقول المقالح عن الحب: "**كان نهارًا في الليل**"[69]. تبرز ملامح التعالق النصي بين هذا التركيب والنص الغائب من خلال تقنية الحكي الشعري الخبري، وبروز ثنائية الليل والنهار؛ فدال الليل يتناص مع نظيره، ويماثله في البنية والصيغة. والنهار يتناص مع الإصباح والصبح في الدلالة، ويختلف عنه في البنية. والصورة تكشف عن الأثر الوجداني للحب، وهي تجعل الليل زمنًا للحب؛

ومن ثم حدث هذا التحول المدهش لليل؛ فبرز بملامح النهار؛ فقد تشابه الليل مع النهار في الإشراق والضوء، وهو منجز تصويري لحالة الاتصال بالمأمول، ورصد لمشاعر الغبطة به.

وقول نزار قباني: "**فالليلُ صباحُ**"[70] فالحكي الشعري هنا يماثل نظيره في النص الغائب، ودال الليل يتناص مع نظيره، ويماثله في البنية والصيغة، ودال: "**صباح**" يتناص مع الإصباح، مع تحويل يسير في الصيغة، ونزوح من التعريف إلى التنكير، ويتناص مع الصبح مع تحويل في الصيغة، وتماثل في التنكير؛ وهو تحوُّل يرصد فاعلية الضوء وأثره. والصورة تبوح بحالة من التعرِّي الأنثوي؛ ليبرز الجسد بكفاءة إشراقية على المستوى الحسي، والشعوري المفعم بشبق الجنس، وهي تكشف عن حالة استمتاع حسي بالحب، وتفيض بمشاعر الرغبة والمتعة، والصورة تجعل الليل مساحة زمنية لممارسة الحب؛ ومن ثم رصدت آثاره من خلال تحوُّل الليل إلى صباح؛ وهو تحوُّل نفسي، ووعي روحي بالتماثل بين الليل والصباح من حيث الإشراق بفعل هزة النشوة.

والحكي الشعري في النموذجين يرصد تحولات ناجمة عن الحب ومتعته، وهو يقرأ في الليل ملامح النهار؛ وهذا تبدُّد للسواد، وتشكُّل للإشراق، وهذه التحولات أدت إلى بروز الليل بملامح النهار؛ وهي رؤية تخالف رؤية امرئ القيس في المماثلة بين الليل والنهار، بزوال الملمح الإشراقي للنهار، وهيمنة السواد الليلي في سياق الحزن والحرمان والعناء.

وهناك تعاملات أخرى مع هذه الثنائية؛ منها أن الشاعر الحديث يبوح بالفروق الرمزية بين الليل والصباح، وهنا تنتفي حالة المماثلة بين الليل والصباح التي أعلن عنها النص الغائب؛ ومن ذلك قول حيدر محمود: "**يا أهلي../ خلف الليل المُعتم/ صبح زاهر../ ونهارٌ.. ليس له آخرْ!!**"[71]؛ إذ يتفاعل هذا النص مع النص الغائب بمعطيات نصية كثيرة؛ فالنداء تقنية بارزة في النصين، مع تغيير للمنادَى، وتحويل موقع النداء، ويبقى هاجس التعالق النصي به قائمًا.

والليل يتناص مع نظيره، ويماثله في البنية والصيغة، والوصف: "**المعتم**" يتناص مع منجز المشابهة بين الليل وموج البحر، والصبح يتناص مع نظيره، ويحاكيه في البنية والصيغة، ويتناص

مع الأصباح مع تحويل في الصيغة، ويحيل النهار على الصبح والإصباح، مع تحويل في البنية؛ وهو تحويل تعزِّزه فروق دلالية، وقانون العلاقة بين الصبح والنهار؛ وهي علاقة الانتماء وفق ثنائية الجزء والكل. والظرف: "**خلف**" يتماس مع شيء من دلالة فعل الانجلاء؛ إذ يؤسس لهوية الزمن القادم، وهي زمنية فائضة بالإشراق والوضاءة، وقد تشكَّلت من خلال دال الصبح الموصوف بأنه زاهر، والبنية موحية بالإشراق والتوهج، ودال النهار الذي يعلن عن حالة إشراقية مفعمة بالجمال والدفء، والسعادة والوعي. ويعمِّق نفي النهاية قيمة البُعد الإشراقي في النهار بكل مظاهره الإيحائية، ودلالة هذا التركيب تسير باتجاه مضاد لدلالة النص السابق؛ إذ كان الليل فيه يتسم بالطول والامتداد، ويتشابه نهاره به، وهي ملامح تجعله بلا نهاية.

فالنص الحاضر هنا يناهض سمة التساوي الحاصلة بين الليل والصباح في النص الغائب، كما أن فكرة التساوي عند امرئ القيس ناجمة عن حالة حزن ويأس، وقد أدت إلى الإحساس بملمح الطول والامتداد في الليل، والاندهاش من ثقله، ومرارة وقعه. واللمحة هنا مفعمة بالسعادة والتفاؤل، واليقين بالخلاص؛ ومن ثم تقرأ ملمح الطول والامتداد في النهار؛ وهي قراءة تشي بروعة الخلاص، وتعدُّده الممتع، وجماله الفاتن المشرق، وتبوح بالثقة بتحقق الخلاص الدائم، وتشي بوقعه المبهج المتجدِّد، ومتعته الخالدة؛ وهو خلاص يتسم بالفرادة، ويبعث على الاندهاش والعجب.

2- التناص العكسي مع بناء مطلع الصورة

عقد امرؤ القيس في مطلع صورته الليلية مشابهة بين الليل، وموج البحر؛ فقال: "**وليلٍ كموج البحر**"؛ فهو يجعل الليل في مقام المشبَّه، وموج البحر في مقام المشبَّه به؛ وهو أداء كاشف عن مدى قتامة هذا الليل، ومدى قبحه[72]، ويتعمَّق ذلك بملمح الكثافة، والبوح بحالة من الخوف، والقلق والاضطراب؛ ومن ثم تبرز بشاعة الأثر النفسي لليل، وقسوة وقعه.

والشاعر الحديث يلجأ أحيانًا إلى بناء بعض صوره بطريقة معاكسة لامرئ القيس؛ ومن ذلك قول نازك: "**رغبات كالليل**"[73]، وهي تصوِّر ضياع الإنسان، وتطلعه إلى رغبات غامضة. وقولها: "**واختلاج الأمواج في النهر ما عُدْ تُ أراه إلا دُجى مدلهمًّا**"[74]، فالنص يجعل الموج كالليل؛ وهي رؤية ناجمة عن حالة يأس من السعادة والجمال. وقولها: "**جرْحٌ يجثم كالليل المعتم في قلبي**"[75]. ويقول البردُّوني عن ذات حائرة: "**وكالليل في عيون الحيارى**"[76]، وقول البياتي عن منفاه: "**والجليد/ كالليل يهبط فوق رأسي**"[77]، وقوله عن جُرحه: "**صامتًا كالليل في صحراء ملح**"[78]، وقول بلند الحيدري: "**مهجورٌ كالليل أنا ..**"[79]، وهو يصور مأساة أوديب، وضياع الذات الإنسانية. وقول أحمد غراب عن الموت الذي صورَّه غولًا: "**فمه/ بئر كالليل بلا شطآن**"[80]، وقول أحمد حجازي عن السجن: "**كالليل .. كالتيهِ**"[81]، وقول إبراهيم عيسى: "**أنا كالليل غريبٌ**"[82]، وهو يصور أوجاع الحب. وقوله عن قُطَّاع الطريق: "**كالليل المدنس**"[83]، وقوله: "**حقد كالليل بلا أجفانْ**"[84]، وقول فاروق جويدة: "**والدربُ كالليلِ المخيفْ..**"[85]، وهو يصور أوجاعه في المدينة، ومعاناته من الوِحدة والجوع والضياع. وقول أدونيس: "**السراطينُ تخرج إليها كالليل**"[86] وقول الثبيتي: "**جاء كالليل الغريبْ**"[87] وهو يتحدث عن زورق يُمثِّل أداة تعبيرية عن التناقض والمُحال. وقول محمود درويش: "**وجرائد كالليل مسودَّةْ**"[88]، وقوله عن طفلة: "**احترقتْ كالمساءْ**"[89]. وقول السياب: "**كالليل هذا الماء**"[90].

يلاحظ أن الليل يمثل الدال الرئيسي المشترك بين هذه النصوص الماثلة، والنص الغائب، وقد كان دال الليل موضوع امرئ القيس، والمنطلَق لبناء صورته الليلية، وقد شبَّهه بموج البحر؛ ليبوح بهوية هذا الليل، ويكشف عن مدى قتامته وقبحه ووحشته، ويُبرِز من خلاله معاني الخوف والاضطراب والتوتر.

والشاعر الحديث هنا له موضوعاته الخاصة، وقد تجلَّت في: التطلع الواهم، واليأس، والموت، والمنفى، والسجن، والحَيْرة، والتضليل الإعلامي، والتناقض، والذوات السالبة، وأوجاع

الضياع المأساوي، وأوجاع الحب، والأوجاع الناجمة عن المدينة، وأوجاع الطفولة، وألم الحرمان. وقد جعلها منطلقات لبناء صوره التشبيهية، وماثل بينها وبين الليل؛ ليكشف عن مدى قتامتها وقبحها، وما تفيض به من الوحشة والحرمان، والضياع واليأس، والقلق والخوف. وهذا المحصول الإيحائي يتناغم مع المحصول الإيحائي الناجم عن تشبيه الليل بموج البحر في النص الغائب، وقد كان المحصول الشعوري فيها يفيض بالحزن والأسى، والتذمر والرفض. والهدف هنا هو البناء العكسي للمشابهة، وتحويل الليل من مقام المشبَّه إلى مقام المشبه به، مع التماثل في المنجز الوجداني في النصوص الماثلة، والنص السابق. أما من حيث الموضوع فقد حدثت فيه تحولات كبيرة، مع تماثل في الأثر الذي تُحدِثُه، وهذا التحويل يتناغم مع الأداء العكسي في بناء الصورة.

لكنه قد يَحدُث تحويل في الموضوع والشعور معًا، وهنا تكون الأدائية الضدية في بناء الصورة أكثر فاعلية؛ ومن ذلك قول فدوى طوقان عن قلبها: "**وأنك كالليل شيء كبير..**"[91]، وقول القصيبي: "**وحبُّك كالليل**.."[92]، وهي حالة تشابه في كون الليل يفضح زيف النهار. فقد جاء دال الليل في مقام المشبَّه به؛ وهذا أداء يعاكس أدائية النص الغائب.

ويتعمق مشروع المخالفة من خلال الموضوع والشعور؛ فالنموذج الأول يتحدث عن سعة قلب الشاعرة وعمقه، والثاني يكشف عن قيمة الحب في كشف الخداع. وفي النموذجين افتتان حالم بالموضوع، واستلذاذ به، واغتباط به؛ ومن ثم فقد حدث تحويل مزدوج في موضوع النص الغائب، وفي عاطفته، وهذا استثمار عكسي لبناء صورة امرئ القيس؛ وتوظيف لليل وملامحه المائزة في الكشف عن هوية الرؤية التي يستهدف الشاعر الحديث إيصالها إلى متلقيه.

3- التناص العكسي مع الأداء الحواري مع الليل

برزت طبيعة الأداء الحواري مع الليل في النص السابق بلون من الخصوصية؛ فامرؤ القيس تحدَّث إلى ليله وخاطبه، وذلك حين قال: "**فقلت له**"، وحين قال له: "**أيُّها الليل**"، وحين قال له: "**انجلي**"، وتعجَّب منه؛ فخاطبه: "**فيالك من ليل**"؛ وهو أداء يستهدف البوح بالحزن

والضيق، وتصوير مدى عناء الشاعر وقسوته. وللشاعر الحديث نماذج تتضاد مع هذا الأداء، وهي تتنوَّع من حيث البنية والصيغة، وبعض النماذج توظف بنية القول؛ كما فعل النص الغائب، ومنها قول محمود درويش: "**إلى أن يقولَ لكَ الليلُ**"[93]، فدال الليل يتناص مع نظيره في النص السابق، ويماثله في البنية والصيغة، وتتعمق العلاقة النصية من خلال البعد التشخيصي لليل، وبروزه في مقام الفاعل؛ لكنها فاعلية للقول؛ في حين كانت فاعليته في النص الغائب بتلقي القول، وبممارسات أخرى؛ وهذا يبوح بأداء مضاد لأدائية النص الغائب. وقول الليل يتضمن الكشف عن حالة انفراد بالمخاطبة المنتظَرة؛ تمهد لحالة من الفناء الشهي، ويهيمن على النص الماثل هاجس الانتظار المقلق، والانشغال بها إلى درجة العناء، ويبرز للموضوع والشعور زخم مغاير لموضوع النص الغائب وعاطفته؛ وهي مغايرة تفعِّل من تحويل أدائية القول من الشاعر إلى الليل.

وقد يوظف الشاعر الحديث فعل التحدُّث، وينسبه إلى الليل؛ ومن ذلك قول نازك: "**المساء الجميل حدَّثني**"[94]، فقد تناص فعل الحديث مع فعل القول في الدلالة، مع تحويل في البنية والصيغة فيه، وحدث تحويل في فاعله؛ إذ الليل هو المُتحدِّث، وتحويل في بنية الليل، كما أن وصف الليل بالجمال يناهض وصف امرئ القيس له بالقبح من خلال إيحاءات صورة المشابَهة بموج البحر؛ ومن ثم تبدو في التركيب مجموعة من التحويلات الفاعلة. وحديث الليل يدور حول الفانين الذين تَبدَّد معهم نشاطهم الروحي الجميل بكل أشكاله، وهو حديث حزين، وإعلان عن بقاء الليل وزوالهم.

والنص مفعم بالحسرة والندم، ومشوب بالحزن والفقد؛ وهذا يجعل النص الحاضر يماثل النص الغائب في الشعور، وفي شيء من الموضوع. وربما كان وصف الليل بالجمال مما يعمق مأساة الفقد؛ إذ يوحي بأن قيم الجمال تتحدَّث عن ذلك الفقد وترثيه، وهو ما يشي بفداحة الخسارة، وعمق وجع الفقد.

وقد تَحْدُث مزاوجة بين فعل القول، وفعل التَّحدُّث؛ ومن ذلك قول فاروق شوشة: "**يقولُ ليَ الليلُ عنك كثيرًا/ يحدثني عن صباك**"[95]، فدال الليل يتناص مع نظيره في النص السابق، ويتماثل معه في البنية والصيغة، وفي مقام الفاعلية؛ لكنه مقام خاضع للتحويل؛ إذ يخالفه في فاعلية فعل القول، ويماثله في فواعل أخرى بارزة في النص الغائب؛ فالنص هنا ينسب إلى الليل فعل القول، وفعل الحديث، وتجيء الذات الشاعرة في مقام تلقي الفعلين. وقول الليل وحديثه يتعلق بحَبَّة الضوء؛ وهي تُمثل وسيلة للخلاص والمتعة، وقوة مانحة للاستعلاء المؤهل للوعي. ويسود النص شعور مغتبط، مفعم بالحب والامتنان؛ وهذا يشي بحدوث تحويل في الموضوع والشعور؛ وهو تحويل يعزِّز من قيمة الأداء المضاد لفعل القول وفاعله ومتلقيه.

وقد يوظِّف الشاعر الحديث دال السؤال؛ ومن ذلك قول الثبيتي: "**والليلُ يعجبُ مني ثُمَّ يسألُني**"[96]. تبرز العلاقة النصية مع النص الغائب من خلال الحكي الشعري الإخباري، ودال الليل البارز بملمح تشخيصي، وفي مقام الفاعل. ويتأسس التناص العكسي من فاعلية الليل الممارِسة للسؤال المتجدِّد، ومجيء الذات الشاعرة في مقام التلقي للسؤال. ويرتبط سؤال الليل وتعجُّبه ببوابة الريح، وهو يشي بحالة من التحول والتجاوز الذي لا يخلو من وجع الخيبة؛ وهذا يوحي بأن في النص مزيجًا من المشاعر المتباينة؛ إذ تبرز متعة المغامرة تارة، ويبرز وجع الخيبة في أخرى. وهو ما يجعل النص الحاضر يغاير النص الغائب في المنجز الموضوعي والوجداني؛ وهي مغايرة تعمق أدائية الليل للسؤال، وتلقي الشاعر له. وتتعزز العلاقة النصية المضادة من خلال فعل التعجب؛ فالليل يتعجَّب من الشاعر، وعشقه للريح، وملمح التعجب بارز في النص الغائب؛ إذ يتعجب امرؤ القيس من طول ليله وثباته؛ فيقول: "**فيا لك من ليل**"؛ وهذا يعلن عن تعجب مختلف في الفاعل والموضوع؛ وهو اختلاف يوظفه الشاعر للإيحاء بفرادة مسلكه الحسي والروحي.

وقد يبرز دال السؤال بقالب اسمي؛ ومن ذلك قول أحمد سويلم: "**لكنني كنت أصغي لأسئلةِ الليل**"،[97] تتجلَّى العلاقة النصية بين هذا القول الشعري، وبين النص الغائب من خلال

تقنية الحكي الشعري الخبري، ودال الليل الذي يتناص مع نظيره، ويتماثل معه في البنية والصيغة، وأدائية التشخيص لليل، ومقام الفاعل الذي يشغله. فالأسئلة بنية دالة على القول المتعدِّد، المستدعي للحصول على إجابات، وهو هنا منسوب إلى الليل؛ فهو الفاعل لها، والذات الشاعرة تتلقى الأسئلة؛ وهذا الأداء يناهض أداء النص السابق. والاستدراك الشعري يصور انشغال الشاعر عن موضوعه المتمثل في القصيدة، وهو ما أدى إلى الخسارة الفنية؛ ومن ثم هيمنت مشاعر الندم، والاستياء من الفقد، والنص يوحي بأن امتلاك القصيدة يستوجب الانشغال بها، والتفاني فيها ومعها. ولعل هوية الموضوع مما يعمِّق التناص العكسي في دال الأسئلة التي وجَّهها الليل إلى الشاعر، في حين تماثل الشعور في النصين مع تحويل يسير فيه.

ويلتفت القُصيبي إلى فعل قولي آخر؛ إذ يقول: "**ويروي المساء/ حكايا الفحول**"[98]، تبرز ملامح العلاقة النصية مع النص الغائب من خلال تقنية الحكي الإخباري، كما أن دال المساء يتناص مع دال الليل، مع تحويل في البنية، وبينهما تماثل في البعد التشخيصي، ومقام الفاعلية. لكن ممارسة الليل للفعل القولي: "**يروي**" فيها تضاد مع النص السابق؛ إذ كان فعل القول ناجزًا عن الذات، في حين كان الليل يتلقى القول؛ وهذا الأداء المضاد يومئ إلى تحويل كُلي للموضوع والعاطفة.

والنص هنا يتحدث عن رجولة شائهة، تتسم بالخوف، ومسكونة بالرغبة الجنسية؛ فهي فحولة مثلومة؛ ومن ثم فالنص يدين هذه الذوات، ويستقبح مغامراتها الليلة، وهو مفعم بالاستياء والرفض لهذا السلوك الاجتماعي المهين؛ ومن ثم يبرز مدى التحويل الحاصل لموضوع النص الغائب وعاطفته.

وقد يوظف الشاعر الحديث دال الصراخ المتضمِّن لمعنى القول؛ ومن ذلك قول أحمد غراب: "**الليل يصرخ بي**"[99]، فالحكي الشعري، ونسبه الصراخ إلى الليل، وفاعلية الليل، والبعد التشخيصي فيه؛ كلها ملامح تثبت التفاعل النصي بين هذا التركيب، والنص الغائب. ويُفسِّر

السياق الشعري فعل الصراخ بمنجز قولي يدين مُغتصَبة بالتلوث، وهو يهدف إلى إبراز الظلم الاجتماعي، وضلال ثقافة العيب التي تلحق الأنثى؛ ولو كانت هي الضحية، وهو يبوح بمدى بشاعة المفارقة، وإدانة المظلوم، ويمثل لونًا من النقد الاجتماعي المملوء بالرفض والاستياء. ولعل الموضوع مما يعمق التناص العكسي في فعل الصراخ؛ فقد حدث في الموضوع تحويل كلي، ووظف الشاعر أدوات النص الغائب لمعالجة قضية تؤلمه، أما الشعور ففيه شيء من التماثل.

وقد يوظِّف دال الهتاف المتضمِّن لفعل القول؛ ومن ذلك قول إبراهيم عيسى: "**ويهتفُ ليلي**"[100]، فدال الليل يتناص مع نظيره في البنية، ويخالفه في التركيب؛ فقد أضيف إلى ياء المتكلم؛ ليبوح بلون من الخصوصية، وهو تضايف غير ماثل في النص السابق، ويتعزز ملمح التفاعل النصي بالبُعد التشخيصي لليل، وممارسته لفعل الهتاف، وتمثل هذه الممارسة السمة المضادة لأدائية النص الغائب؛ إذ بدت الذات متحدِّثة، والليل مستمعًا. ومضمون فعل الهتاف يبوح بعودتها غدًا، لكن الشاعر يرفض فلسفة الصبر، ويؤمن بالوصال والمتعة؛ ومن ثم يُفصح التركيب عن حالة من الحرمان، وهو مفعم بمشاعر الرفض والتَّذمُّر والأسى. وتبدو العلاقة العكسية في قيام الليل بفعل القول ذات نتيجة غير متوقعة؛ لأن في الموضوع والشعور نوعًا من التماثل مع النص السابق.

ويلاحظ أن أفعال القول المنسوبة إلى الليل بكل تمظهراتها اللغوية؛ جعلت الليل متحدِّثًا، والشاعر مستمعًا؛ وهو أداء معاكس لأداء امرئ القيس، وفي هذا كله حدثت أنواع من الاستبدالات للسياق المرجعي للنص السابق بسياقات مغايرة[101]؛ وهو ما أملته طبيعة الرؤية الشعرية لدى الشاعر الحديث في هذه النماذج.

4- التناص العكسي مع تشكيل بنية الضوء

لقد تعامل امرؤ القيس مع ثنائية الظلام والضوء بطريقته الخاصة؛ فقد التفت في صورته الليلية إلى الصباح؛ ليعلن أنه لا يخرج عن ملامح الليل، وكشف عن وجود النجوم في ليله

الحزين؛ لكنه جعلها وسيلة للبوح بثبات ليله وامتداده؛ وهذا التعامل يفصح عن هيمنة للظلام، وزوال القيمة الإشراقية الضوئية؛ وهو مسلك فني متناغم مع موضوع النص، ووضعه الوجداني. والشاعر المعاصر التفت إلى هذه الثنائية، وتعامل مع دوال الضوء بأداء مختلف عن أداء امرئ القيس؛ إذ يخضع معجم الضوء للنفي؛ ومن ثم تتعمق هيمنة الظلام، ويحدث لون من التجانس بين النص الحاضر، والنص الغائب.

ويبقى الملمح العكسي ماثلًا في طريقة الأداء، وتشكيل الصورة من خلال هذه البنية، والتعامل مع دال الضوء من حيث الإثبات والنفي ودلالاتهما. ومن ذلك قول نازك: "**وظلامُ العيش لم يُبقِ شعاعًا**"[102]، ويقول فاروق شوشة: "**وغبتُ يا صديقتي مع الظُّلَم/ ولا شعاع**.."[103]، ففي النموذجين تناص مع النص السابق في دال الظلام، ودال الشعاع؛ فالأول يتعالق مع الليل، مع تحويل في البنية. والثاني يتناص مع معجم الضوء، مع تحويل في البنية أيضًا. ويبرز اختلاف الأداء في أن امرأ القيس أثبت وجود معجم الضوء، ووظفه في الإيحاء بتساوي ليله ونهاره في القتامة، وفي ثباته وبقائه. وفي هذين النموذجين حدث نفي للشعاع؛ وهو يهدف إلى البوح بمدى كثافة الظلام وشدَّته؛ ومن ثم يتعمق وجع الضياع والفقد، وتبرز مرارة الحرمان والعناء، ومع بروز أداء فني ضدي بين النصين الحاضرين والنص الغائب؛ فقد حدث بينها شيء من التماثل في الموضوع والشعور.

وقد يتسلط تكنيك النفي على دال الفجر، ومن ذلك قول نازك: "**لهفتا يا ظلام لن يطلع الفجر**"[104]، فملفوظ النداء يتناص مع نظيره في النص الغائب، ويتناص دال الظلام مع دال الليل، مع تحويل في البنية، ويتماثل في التنكير مع الدال الأول لليل في النص السابق، ونفي الفجر فيه إثبات لبقاء الليل وامتداده؛ وهي حالة ماثلة في النص الغائب بقوة؛ فقول امرئ القيس بمماثلة الصبح لليل يوحي بعدم طلوعه؛ وهي دلالة متناغمة مع نفي طلوع الفجر هنا. ويبقى الاختلاف في تطلع امرئ القيس للفجر، ونفي النص الحاضر لهذا المجيء. والنص هنا يبرُز في سياق

الموت، ويصور هواجسه القاتمة؛ فهو مرثية للذات، وكشف عن مرارة الفقد، وانسحاق الذات تحت ألم الحمى، وهنا يتأسس تحويل لافت في الباعث، ولكن النص الحاضر يفيض بالحزن واليأس، والندم والانكسار؛ ومن ثم يحدث تماثل مع النص الغائب في الفقد، والانفصال عن المأمول، والوضع النفسي الحزين المنكسر.

وقد يتسلط النفي على دال النجوم؛ ومن ذلك قول المقالح: "**كل ليل له نجمة تتحدَّى الظلامَ/ سوى ليلنا لا نجومَ به**"[105]. فالدال الأول لليل يتناص مع نظيره الأول في النص الغائب، ويتماثل معه في البنية، والتنكير. والثاني يماثل دال الليل السابق في البنية، ويختلف عنه في التركيب؛ فلم يشغل موقع المضاف في تركيب إضافي، وهو هنا يعمق ملكية الليل للذات ومجموعها، ويؤسِّس لمشروع الخصوصية والفرادة. ويتناص دال الظلام مع الليل، مع اختلاف في البنية، ويتجانس مع محصول المشابهة بين الليل وموج البحر، ودال النجوم يتناص مع نجوم النص الغائب وثرياه، مع تماثل في التعدُّد في دال النجوم، وتحويل من الجمع إلى الإفراد في دال: "**نجمة**". ونفي النجوم إثبات لقوة الظلام ووحشته وقبحه؛ ومن ثم تبرز فداحة المعاناة بانعدام ملامح الخلاص، وهو مما يبوح برثاء دامع للمنقذ، والنموذج المقاوم، ويشي ببكاء مُر للذات والمجموع، وتصوير لانعتاق فاجع في الجهل والحمق والحقد، وفي العقم والسلب، وهو رثاء يفيض بالأسى والحزن، والانكسار واليأس. وهو ما يوحي بنوع من التماثل بين هذا النموذج، وبين النص الغائب في الشعور، وتجانس في الرؤية من حيث حالة الفقد، والانفصال عن القيمة المرجوة، مع بروز اختلاف في طبيعة العوائق، وهوية المفقود.

لكنه قد يحدُث تحويل كلي للموضوع والشعور في الأدائية الشعرية نفسها؛ ومن ذلك قول المقالح عن العبور: "**تسللوا عبر ليل لا نجومَ به**"[106]. فالليل والنجوم دوال مُعلِنة عن تعالق نصي مع النص الغائب، وقد تماثلت مع دواله المناظرة في البنية والصيغة معًا. ونفي النجوم فيه إعلان عن شدة الظلام، وبشاعة قتامته وسواده وقبحه. والتركيب يصور شجاعة المقاتلين في

حرب أكتوبر، ويبوح بمدى بطولتهم وفدائيتهم، وهو مفعم بالفخر والاعتزاز، والثناء والحب؛ ومن ثم فقد حدث تحويل كلّي لموضوع النص السابق وعاطفته، وهو تحويل يعمق قيمة التغاير في الأداء الشعري مع دال النجوم.

وقد يتشكَّل الأداء العكسي في التعامل مع معجم الضوء من خلال بنى دالة على الفقد والزوال؛ ومن ذلك قول إبراهيم عيسى: "**في ليل ضاعت أنجُمُه**"[107]، وقوله: "**وبباب الليل انتحر الفجرُ**"[108]. فالليل في المثالين يماثل نظيره في النص السابق في البنية والصيغة، ودال: "**أنجمه**" يماثل دال النجوم في البنية، ويختلف عنه في الصيغة؛ لدلالة تعمق ملمح الضياع، ويماثل الثريا في المدلول، ويغايرها في البنية، ودال الفجر يماثل دال الإصباح مع تحويل في البنية.

ويمثل فعل الضياع، وفعل الانتحار دوالًا مؤسِّسة للدلالة المضادة؛ إذ يوحيان بالفقد والزوال والتبدُّد، وهو ما يوحي بتحقق الليل واستمراره. والصور معهما تبوح ببشاعة هذا البقاء الليلي وطوله ووحشته، وهي تشي بمشاعر الأسى، وتبكي مرارة الفقد، وترثي الذات ومجموعها العربي؛ فالنموذج الأول يتحدث عن ضياع العراق تحت الهيمنة الأمريكية؛ ومن ثم فضياع النجوم هو ضياع الحرية والوطن والإنسان، والمُثل، والذوات الهادية إلى سبيل الخلاص، والليل هو الاستعمار بكل أوجاعه. والنموذج الثاني من القصيدة ذاتها، يطرق الضياع العربي في العراق بالدلالات الرمزية عينها؛ ومن ثم يتماثل النصان الحاضران مع النص الغائب في الشعور المنكسر، ووجع الفقد والحرمان، مع حدوث تحويل فاعل في الموضوع، وهذا التحويل الكلي في الموضوع مما يعزز ملمح الاختلاف في الأداء الفني؛ إذ تعامل المثالان مع دال النجوم، ودال الفجر بطريقة مختلفة، وذلك من حيث الالتفات إلى فقدهما.

ففي هذه النماذج استبعد الشاعر الحديث المُكوِّن الضوئي؛ وذلك من خلال نفيه، أو القول بغيابه، أو موته وضياعه، وهذه الإجراءات الفنية تستهدف البوح بتحقق حالة من الظلام القاتم؛ وهي حالة مُعبِّرة عن أن عناء الشاعر الحديث وأوجاعه شديدة التعقيد والقوة، ولا يجد

معها إمكانية الخلاص، أو توقع حدوثه، ولعل هذا مما يكشف عن تميُّز أوجاع الشاعر الحديث وفرادتها. ويلاحظ أن المنجز الدلالي والشعوري هنا قد يكون متقاربًا بين امرئ القيس والشاعر الحديث؛ لكن الاختلاف ماثل في الأداء الفني؛ فقد تحققت فيه ثنائية الوجود والعدم؛ وهي ثنائية فائضة بالتناقض، وتعزَّز ذلك بحدوث تحويل في الموضوع والشعور بصورة كلية في بعض النماذج.

5- التناص العكسي مع تشكيل بنية الصَّخْر

وظف امرؤ القيس دال الصخور، ودال الجبل "**يذبل**"؛ للبوح باحتباس نجوم ليله، وتقييدها إليهما؛ والصورة معهما تشي بحالة ارتهان قاس، يتعذر الخلاص منه، أو الانفكاك عنه؛ ومن ثم تبرز حالة امتداد لليل، وبقاء للعناء وضغطه الثقيل. والشاعر الحديث حاول الانتفاع بدلالة هذين الدالين؛ وقد تعامل معهما بأداء فني مختلف؛ إذ تجاوز البنية اللغوية، وترصد للدلالة الماثلة في الثقل والصلادة والخشونة، واستنهض مضاداتها؛ ومن ثم أسس لمشروعه الفني الناهض على التناص العكسي.

ومن ذلك قول عبد الصبور: "**لفظ حالمْ/ قد يولدُ في ليلٍ ناعمْ**"[109]؛ فالليل يحيل على نظيره في النص السابق، ويماثله في البنية، وفي صيغته الأولى، والوصف بالنعومة في النص الماثل يتناص مع دلالة النص السابق؛ إذ يستهدف وصف الليل بقوة، وذلك على أساس أنه وصف للوضع النفسي للشاعر. وانفعال امرئ القيس بالجبل و(صُّم جندل)، لا يخلو من منجز وصفي يبرز بصورة ضمنية؛ ومنه الإيحاء بثقل الليل، والبوح بخشونة الليل، وصلادته وقسوته.

وربما كان وصف الليل بالنعومة في النص اللاحق يجعله يستهدف مخالفة دلالة الخشونة والصلادة في ليل امرئ القيس؛ وهي مغايَرة تؤسِّس لتباين في الموضوع والشعور. والتركيب الشعري هنا يصور ولادة الكلمة الحالمة في وضع نفسي مرغوب، ويقدِّم ذلك بصيغة موحية بالندرة، وتبرز ملامح حياد وجداني فيه؛ ومن ثم فقد حدث تحويل فاعل في الموضوع والشعور، وهو أداء يعمِّق

مشروع الدلالة العكسية للوصف الصريح لليل في النص اللاحق، والوصف الضمني في النص السابق. والتناص من خلال مدلول النعومة فيه لون من الخفاء؛ لأن دال الليل وحده لا ينهض بمهمة إثبات العلاقة النصية بين النصين؛ وهذا الخفاء مطروق في نظرية التناص، وهو واحد من ألوانه، وقد سمَّاه جنيت "الإلماع"[110]، فهو يكون متضمَّنًا، ويعلن عن العلاقة النصية بلون من الومض أو الإشارة الخفية.

ومنه قول أحمد غراب: "**وحين يرمي الليلُ يا غاليتي/ ببابنا معطفَه الوثيرْ**"[111]؛ إذ تبرز العلاقة النصية بين هذا البيت، وصورة ليل امرئ القيس في مظاهر كثيرة، ففي البيت تناص في الحكي الشعري، مع تحويل في الأسلوب من الحكي الخبري إلى الحكي البارز بأدائية الشرط الهادفة إلى رصد ملامح الاستقرار العاطفي. والفعل: "**يرمي**" يتناص مع الفعل: "**أرخى**" مع تحويل في البنية، وهوية الفعل. ويتناص دال الليل مع نظيره، مع تماثل في البنية والصيغة، ويتضمن هذا القول تقنية النداء، وهي ماثلة في النص السابق، وقد وزعت هنا بطريقة مختلفة؛ فقد ارتبطت بغير دال الليل، لكنها تظلُّ مؤشرًا لغويًّا للتناص.

أما دال المعطف، فيتناص مع دال السدول في الدلالة، واتصاله بضمير يعود على الليل، وقد حدث فيه تحويل في البنية والصيغة، وتحويل من الجمع إلى الإفراد. ويمثل الوصف: "**الوثير**" منطلق الدلالة المضادة؛ فهو يشي بالنعومة؛ وهي دلالة مضادة لدلالة الخشونة والصلادة الناتجة عن المعطى الصخري في النص السابق؛ ومن ثم تبرز المفارقة من خلال التقابل بين سدول العناء، ومعطف الراحة. والنص يؤسِّس بتقنية الشرط لحالة استقرار عاطفي؛ وهو استقرار مفعم بالضوء والومض، والتحليق الروحي، وهذه الدلالات تشي بحالة من الاتصال بالقيمة المرجوة، وتبوح بالرضا، والشعور المغتبط؛ ومن ثم تبرز مغايرة كلية للنص الغائب في الموضوع والشعور، وهي تعمِّق التباين الدلالي بين النعومة الناجزة عن دال: "**الوثير**"، ودلالة الصلادة والخشونة الناتجة عن دالّي الجبل والصخور في النص السابق.

المبحث الرابع: تجاور التناص العكسي والطردي

في إطار قراءة التناص العكسي بين الخطاب الشعري الحديث، وصورة ليل امرئ القيس؛ مارست بعض العوامل النصية نقل المشروع الضدي في هذه العلاقة النصية إلى مسار طردي يتماثل مع النص الغائب في مجمل الموضوع والشعور؛ وهذا لون من المراوغة الدلالية، أو التوزُّع على مستويين، وهي ملامح تتوافق مع التمويه الفني الذي يتضمَّنه التناص[112]، وربما كان من أهم هذا العوامل ما يأتي:

1- بعض الدوال المتشكِّلة في سياق التركيب

تعمل بعض دوال النص الشعري الحديث على لون من تحويل علاقته التناصية العكسية مع النص الغائب؛ إذ تبرز في سياق بنية شعرية؛ تعمل بعض دوالها على تأسيس علاقة عكسية مع النص السابق؛ فتأتي هذه الدوال، وتقوم بتفريغ شيء من ملامح تلك العلاقة العكسية؛ فتُحوِّل الدلالة والشعور. وفي الغالب يتشكَّل دال معين، ويقوم بتحويل الدلالة العكسية إلى طردية؛ وهو تحويل لا يمحو ملامح العلاقة العكسية؛ وإنما يكشف عن حدوث تجاور بين علاقتين؛ وهو تجاور لا يؤدي إلى التناقض؛ بقدر ما يشي بحدوث نوع من النفي الجزئي للنص الغائب.

ومن ذلك أن امرأ القيس عبَّر عن ثبات ليله من خلال النجوم؛ إذ جعلها مقيدة إلى الجبل، و(صُمِّ جندل)؛ وهو يهدف إلى القول ببقائها، وانعدام حركتها؛ ليوحي بثبات ليله الثقيل. وقد مكنت معاينة الخطاب الشعري الحديث من رصد بعض الأداءات الفنية ذات المسلك الفني العكسي؛ ومنها أن الشاعر الحديث يؤسِّس علاقة بين خطابه الشعري، والنص السابق، ويستهدف البوح بحركة النجوم في صورته الليلية، ومن ذلك قول عواد يوسف: "**إني ألمحُ نجمًا حائرْ/ يمرقُ عبر ستار الليل**"[113]. إذ تبرز العلاقة النصية بين هذا القول الشعري، والنص السابق من خلال دال الليل؛ وهو يماثل نظيره في البنية والصيغة، ودال الستار الذي يتناص مع

دال السدول مع حدوث تحويل في البنية، وتحويل من الجمع إلى الإفراد، وتحويل في بناء التضايف بين الليل والستار؛ فقد برز دال الليل في مقام المضاف إليه؛ وتقدم في النص الغائب؛ لتبرز سمة التضايف إلى الضمير العائد عليه. أما دال النجم؛ فيتناص مع دال النجوم ودال الثريَّا، وهو يماثل الأول في البنية، ويغايره في الإفراد، ويغاير الثاني في البنية والإفراد.

وتتأسس العلاقة التناصية العكسية من خلال الفعل "**يَمْرُق**" الدال على الحركة والتحرر؛ إذ يتناص عكسيًّا مع الفعلين: "**عُلِّقتْ - شُدَّتْ**"؛ وهي أفعال دالة على الاحتباس والقيد في النص الغائب. والصورة هنا تكشف عن وعي مؤكَّد بمرور النجم، وتجاوزه للظلام؛ فالشاعر هنا جعل النجم مفعمًا بالحركة والتجاوز؛ فالفعل "**يمرق**" يبوح بحركة سريعة؛ تخترق المتعلق الليلي، وتتجاوزه، وتستعلي عليه؛ وهذه دلالة مضادة للدلالة الناجزة عن صورة النجوم المقيدة في النص الغائب.

لكن الوصف بالحَيْرة يعيق بروز الملامح الضدية في الموضوع والعاطفة؛ إذ يمارس الوصف تفعيل دلالة الضياع والتيه، وفقد الاهتداء، ومعه تتحوَّل حركة المروق إلى لون من التخبط والتيه والضلال، وتتفرغ قيمتها الموجبة؛ لتعلن عن تحقق دلالة الضياع والفقد؛ وهي دلالة ماثلة في صورة امرئ القيس؛ ومن ثم يتجانس النصان في مجمل المحمول الدلالي والشعوري، ويبقى دال "**حائر**" هو الذي فرَّغ فاعلية العلاقة العكسية، ونحا بها إلى السمة الطردية؛ أو سمة التماثل مع النص الغائب.

ومنه قول نازك: "**وكيف تولى المساءُ الحزين/ على شعلة الشمعة الشاحبة؟**"[114]، تبرز العلاقة التناصية مع النص الغائب من خلال دال المساء؛ وهو يتناص مع دال الليل، مع تحويل في البنية، وتماثل في البعد التشخيصي المركب؛ إذ برز هذا الملمح من خلال الفعل، ومن خلال الوصف بالحزن، ويتعمق ذلك بمقام الفاعل الذي برز فيه المساء. كما أن دال الحزن يتناص مع دال الهموم، مع تحويل في البنية، وتحويل من التعدُّد إلى الإفراد. ودال الشعلة والشمعة يتناصان

مع معجم الضوء في النص الغائب؛ وذلك من حيث الحضور أو التزامن مع الزمنية الليلية، مع حدوث تحويل في البنية، والوظيفة التعبيرية.

وتتأسس العلاقة التناصية العكسية بدال الفعل "**تولَّى**"؛ إذ يشي بحركة ذهاب أو زوال وتلاش مؤكَّدة لليل؛ وهي دلالة مضادة لدلالة البقاء والثبات والامتداد في النص السابق؛ إذ عبَّر عنها بالتمطي والإرداف، والطول، وتساوي النهار والليل، واحتباس نجومه أو تعليقها بيذبل، وربطها الشديد إلى صخور شديدة الصلابة. وهذا التعالق الضدي يؤهل للبوح بموضوع مختلف، وشعور مغاير؛ ولكن وصف الشمعة بالشحوب أوحى بهيمنة وضع وجداني سلبي؛ ومن ثم حدث تفريغ لمشروع التحويل، وهو تفعيل للمحاكاة أو المماثلة مع النص السابق؛ إذ يستهدف هذا التركيب تصوير العناء الليلي، ولا يُعبِّر عن هواجس الخلاص، أو تصوير حالة التجاوز، ولا يفصح عن مشاعر مغايرة كالغبطة والأمل؛ ومن ثم يجيء النص وقد أوحى بعلاقتين نصيتين مع النص الغائب؛ الأولي عكسية، والثانية طردية، وقد تجاورتا في سياق دفقة شعرية واحدة.

2- سياق النص

وقد يمارس سياق النص دور التحويل في العلاقة التناصية العكسية مع النص الغائب؛ إذ يظل البيت أو السطر الشعري أو اللمحة الشعرية ذات العلاقة النصية بالنص الغائب مُعلنًا عن علاقته التناصية العكسية بقوة، لكن سياق النص يقوم بتحويل تلك العلاقة، ويضفي عليه لونًا من التماثل مع النص الغائب.

ومن ذلك قول السياب: "**والبحر ما كان سوى جدولٍ/ ينيرُ في الليل سبيل الرعاة**"[115]، يعلن هذا البيت عن علاقته النصية بالنص الغائب من خلال تكنيك الحكي ذي الوظيفة الإخبارية، واختلافه عنه بأسوب الحصر، كما أن دال البحر يحيل إلى نظيره، مع تشابه في البنية والصيغة، وتحويل في التركيب؛ فقد تجرد من حالة الإضافة المتحققة له في النص الغائب، وحظي بلون من التبئير؛ فالبيت يتحدَّث عنه، في حين كان الليل في النص الغائب هو المُبأَّر. وفعل

الإنارة يحيل إلى معجم الضوء، مع تحويل في البنية والصيغة، والنوع اللغوي، والليل يتناص مع نظيره، ويماثله في البنية والصيغة. والبيت يصوِّر حالة من الافتتان بالماضي، ويقرأ ملامح السعادة والغبطة من خلال المكونات المكانية والزمانية؛ ليبوح بعذوبة ممتعة تُبدِّد كل مُر، وسعادة مشرقة تهب الهداية والأنس والأمان.

وهذه الدلالات تناهض دلالات العناء والحزن في النص السابق بقوة، وتعلن عن مسار عكسي لها. لكن هذا البيت يجيء في سياق إطلالة من نافذة الذكريات، واستعادة زمن الطفولة والصِّبا؛ وهو في ذلك يومئ إلى حالة تحوُّل من ما كان إلى ما هو كائن؛ وهو تحوُّل موجع؛ يغادر البحرُ فيه العذوبة والإنارة؛ ليفيض بمذاق ملح أجاج، ويشي بالقتامة المتجدِّدة؛ ومن ثم فالصورة فيها إيحاء ضمني بالفقد؛ إذ تبوح بالتحوُّل إلى المرارة والضياع والقبح والوحشة والعناء؛ ومن ثم فالصورة تستهدف رثاء الذات، وتكشف عن وجع الفقد؛ وهذا ما يجعل الدلالة السياقية تتماثل مع دلالات النص الغائب.

ومنه قول البردُّوني: "**وكان يمدُّ المساءُ النجومَ إليها مُعبَّأة بالهدايا**"[116]، تتجلَّى ملامح التفاعل النصي بين هذا البيت، وصورة ليل امرئ القيس من خلال تكنيك الحكي الشعري الإخباري، ودال المساء الذي يتناص مع دال الليل، مع تحويل في البنية، وتماثل في البعد التشخيصي، ومقام الفاعل. ودال النجوم الذي يرتبط بدالين في النص السابق؛ يبرز بعلاقة مزدوجة. إذ يتماثل مع نظيره في البنية والصيغة، ويغاير دال الثريَّا من حيث البنية.

والنص يحكي عن عطاء ليلي مفعم بالجمال والإشراق، وهو يمنح الليل قيمة تجعله يتساوى مع المُحب ويعادله في سخائه مع محبوبته، وحالة السخاء الليلي تفيض بالحب والجود، ومتعة المنح، وتشي بجمال أسطوري وضيء في تقديم الممنوح. وفي الظاهر يبدو النص وكأنه يوظف الدوال المؤسِّسة للعلاقة النصية مع النص السابق في البوح بموضوع مغاير، وبمشاعر مختلفة. فالليل هنا يمنح المرغوب، والصورة تكشف عن حب فاعل، وحالة اتصال بالقيمة

المأمولة، وهي دلالات وأحاسيس مضادة للنص الغائب؛ إذ كان الليل فيه يعادل الحرمان والفقد، ويكشف عن وضع نفسي مفعم بالحزن واليأس. لكن النص يُصدِّر الحكي بفعل الكينونة، وهو يشي بوجود حالة تحوُّل من المنح إلى الحرمان؛ فالبيت يحكي عن نهاية حسناء؛ ذبل جمالها، وذوى شبابها. والصورة تحكي سخاء الليل معها في مرحلة الشباب والجمال، وعنفوان الحب، وهي تؤسس للبوح ببشاعة التحوُّل، ومرارة فقد الشباب، وتبدُّد متعته، وفداحة الخسارة بذبول الجمال وتلاشيه؛ ومن ثم فالبيت له غاية بعيدة، وهي تتماثل مع النص الغائب في موضوع الحرمان والفقد، والشعور الحزين المنكسر؛ وهو ما يكشف عن حالة انفصال مُر عن القيمة المرجوة.

كما أن الدلالة المعجمية العكسية للدوال التي تتناص مع النص السابق قد تُبرِز الدلالة العكسية على مستوى التركيب الشعري؛ لكنها لا تكفي لتقديم مشروع مغاير، أو دلالة مضادة على مستوى النص، ويمكن قراءة ذلك من قول المقالح: "**الليلُ مَرَّ**"[117]. فالحكي الشعري الإخباري يتناص مع تقنية الحكاية في النص الغائب ويماثلها، والليل يتناص مع نظيره، ويتماثل معه في البنية والصيغة، وفي البُعد التشخيصي، ومقام الفاعلية.

وفعل المرور تتناص دلالته بصورة مضادة لدلالة بقاء الليل وامتداده في النص الغائب، وقد برز بصيغة تؤكد الحدث؛ وهو ما يوحي بمشروع فني مضاد. لكن الصورة تجيء في سياق مرور ليلي، وانتظار حارق للشروق أو الخلاص بدون جدوى؛ ومن ثم تتفرَّغ قيمة المرور الليلي من معناها المرغوب؛ لتبوح ببقاء العناء وتجذُّره، وامتداد الحرمان واستفحاله، وتصبح دلالة المرور كاشفة عن استهلاك الزمن الليلي في العناء، وهو ما يمثل مفارقة موجعة؛ فالليل زمن الراحة والمتعة، وهو ما جعل التركيب فائضًا بمشاعر الحزن واليأس، والانكسار والندم. لقد بدا فعل المرور هنا بدلالة معجمية عكسية لدلالة البقاء في النص الغائب، لكن الدلالة السياقية تنطقه بدلالة مماثلة لدلالة النص الغائب؛ ومن ثم تبرز العلاقة النصية بلون من الاضطراد والتماثل.

ومن ذلك قول فولاذ الأنور: "**وكان هذا النور،/ يرخي ستره الشفاف بين الضفتين**"[118]؛ إذ تتجلَّى في هذا القول الشعري مظاهر عديدة تعلن عن فاعلية التعالق النصي بصورة ليل امرئ القيس؛ ومنها تقنية الحكي الشعري الإخباري، وفعل الإرخاء الذي يتماثل مع نظيره في البنية والصيغة، وناجزه التصويري بأدائية التشخيص، وبنية الستار التي تتماثل مع بنية السدول في اتصالها بالضمير، مع تحويل في البنية والصيغة، وتحوُّل من الجمع إلى الإفراد، وبنية الضفتين التي تحيل إلى النهر أو الماء؛ وهو ما يومئ إلى الطبيعة المائية في الموج والبحر.

لكن إسناد الفعل إلى النور غيَّر المسار الدلالي للسطرين الشعريين، واستنهض دلالات معاكسة لليل امرئ القيس؛ ففي النص الغائب كان الليل يرخي سدوله، وفي هذا النص بدا النور يرخي ستره؛ وهو ما يجعل العلاقة العكسية ناهضة على ملمح التضاد بين الدوال؛ إذ تشكَّلت معها ثنائية ضدية فاعلة؛ وهي ثنائية الظلام والنور؛ ومن ثم فقد غدت دلالة الفعل هنا موحية بمدى هيمنة النور واسترساله، وبنية الوصف بالشفاف تعمق الفتنة بالنور؛ فهي تشي بما هو قبل التجلِّي التام، ولحظة دهشة الترقُّب، والانفعال بالملمح الإشراقي الفاتن.

والصورة تُعبِّر عن سعادة غامرة بالوطن، وتقرأ فيه متعة متدفِّقة؛ وهي دلالات تخالف حالة الحزن واليأس والعناء عند امرئ القيس؛ لكن في السطرين الشعريين حكي بكينونة ماضية، وهو يؤسِّس لرثاء الذات، ويبكي بُعدها عن وطنها؛ ومن ثم يبوح السطران بمدى وجع الفقد، ومرارة الحرمان من المتعة الإشراقية للوطن، وهو ما يوحي بقسوة البعد عنه، وانطفاء وهج السعادة بدونه، وينتهي الشعور هنا إلى حالة مماثلة للشعور الحزين في النص الغائب؛ وهو تماثل في الناجز الوجداني للمثير الحسي فيه.

لقد حدثت مناورة فاعلة في الدلالة والشعور، وتحولات شديدة الوقع، بالغة العمق بين النصين، وتنوَّع المشروع الدلالي والعاطفي بين المنجز التركيبي والسياقي، وهذا يوحي بأن دوال التركيب الشعري الحديث قد تكون مُعبِّرة عن حالة تحويل كلي لموضوع النص الغائب وعاطفته؛

لكن سياق النص يستهدف القول بحالة التماثل بين النصين، ويكون النص الحاضر قائمًا على نوعين من العلاقات التناصية؛ وهما: علاقة التماثل، والعلاقة الضدية؛ وهي وضعية تعالق مندغمة في ثنائية المحاكاة والتحويل البارزة في نظرية التناص.

الخاتمة والنتائج:

في الختام هذه بعض النتائج التي يمكن استخلاصها من هذه الدراسة:

- كشفت الدراسة عن وفرة في النماذج الشعرية التي تتناص مع صورة ليل امرئ القيس بصورة عكسية؛ وهذا يشي بمغادرة النص الشعري لحالته السكونية، ويؤكد قيمة التناص العكسي، وفاعليته التعبيرية.
- مثَّل هذا التناص لونًا من التناص الخارجي، وفي الغالب حدثت فيه تحولات في القالب الفني؛ فقد تحوَّل النمط العمودي في النص الغائب إلى نمط الشعر الحر في النصوص الحاضرة، وهو نوع من أنواع الانفتاح الشعري[119]، ويتعلق بطريقة الأداء أو الكتابة، وهي طريقة تمثيل مختلفة.
- جاء النص السابق واحدًا، وجاء النص اللاحق متعدِّدًا؛ وفي هذا تمتين للانفتاح النصي العكسي المستهدف في هذه الدراسة؛ لأن التصوُّر النظري للتناص يؤكد على قيام نص مركزي بتحويل عدة نصوص وتمثلها[120]، أو وجود علاقة ظاهرة أو خفية بين النص ونصوص أخرى[121].
- تشكلت مظاهر العلاقة النصية العكسية من خلال الدوال، والمدلولات، وبناء التركيب، وتشكيل الصور، وأسهم ذلك في تشكيل ملامح عكسية في الموضوع، والوضع الوجداني.
- تتمركز القيمة الأساسية للتناص العكسي في قلب المعنى؛ وهو حاصل في الدلالة، والتحويلات الكلية للأداءات الفنية والأسلوبية، وتحويل الحوافز، واستبدال السياقات، والمناورة مع المعنى في القبول والرفض.

- تبرز فاعلية الدلالة العكسية للتناص عند توافق المدلول العكسي للدال مع بقية الدوال، ومع سياق النص؛ لأن بعض الدوال والسياقات قد تفرّغ دلالة التناص العكسي، وتحولها إلى دلالة طردية مع دلالة النص الغائب.
- تمكَّن الشاعر الحديث بهذا اللون من التناص من ترهين دلالة النص السابق، وتوسيعها، وتمثُّلها، والتعبير بها عن رؤيته ونفسيته.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: ناتالي بييقي - غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة: عبدالحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، 2012م. وينظر: جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2011م.

(2) انظر: محمد عزام، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، 2001م.

(3) منها ما هو بارز في قائمة المراجع.

(4) ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م: 192.

(5) ينظر: عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2007م: أ.

(6) ينظرها في: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م: 125.

(7) ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992م: 11.

(8) ينظر ترجمته في: محمد بن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1982م: 114- 136.

(9) أحمد الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005م: 33، 34.

(10) منها: رواية الأصمعي عن الأعلم، ورواية المفضل، ورواية السكري، فضلًا عن شروح المعلقات؛ للزوزني والتبريزي، وغيرها.

(11) ينظر: الطاهر أحمد مكي، امرؤ القيس: حياته وشعره، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1993م: 199- 241.

(12) الصورة تعبر عن الفقد، وهي في سياقه، وتبرز ملامحه في فقد: "النظام - العمران - الفرح - الأنيس - الحياة - الحضور- القدرة - الاستقرار"، ينظر: عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث: 45.

(13) ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في التراث النقدي والبلاغي: دراسة نظرية تطبيقية، دار أفريقيا الشرق، المغرب، 2007م: 120.

(14) ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: 130- 132.

(15) ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م: 198- 203.

(16) ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: 142.

(17) ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010م: 204.

(18) ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997م: 74 وما بعدها.

(19) ينظر: جيرار جنيت، طروس الأدب على الأدب، ضمن كتاب: آفاق التناصية - المفهوم والمنظور، مجموعة مؤلفين، ترجمة: محمد خير البقاعي، جداول للنشر، بيروت، ط1، 2013م: 172، 173.

(20) ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: 123.

(21) ينظر: علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، جامعة واسط، العراق، العدد 10، 2009م: 44 - 45.

(22) ينظر: علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه: 45.

(23) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي - النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م: 93.

(24) محمود درويش، الأعمال الأولى، دار رياض الريس للكتب، لبنان، ط1، 2005م: 358/2.

(25) يحدُث تقدير للأداة: "يا" دون غيرها من أدوات النداء مع بنية "أيُّها" المنفصلة عنها؛ انظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1974م: 5/4.

(26) غازي القصيبي، الأعمال الكاملة، مطبوعات تهامة للنشر، السعودية، ط2، 1987م: 633.

(27) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م: 322/2.

(28) ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مطابع الأوفست، القاهرة، ط3، 1985م: 593/2.

(29) أحمد غراب، الأعمال الكاملة، دار طيبة للنشر، القاهرة، 2005م: 391.

(30) إبراهيم عيسى، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2001م: 104.

(31) ينظر: المعجم الوسيط: 873/2.

(32) إبراهيم عيسى، الأعمال الكاملة: 178.

(33) نفسه: 742.

(34) فاروق جويدة، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للنشر، القاهرة، ط3، 1991م: 124.

(35) بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت، د.ط، 2016م: 376/1.

(36) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية: 103/1.

(37) عبد العزيز المقالح، الأعمال الكاملة، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م: 710/2.

(38) عبد الله البردُّوني، الأعمال الشعرية، إصدارات الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط1، 2002م: 1180/2.

(39) بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1992م: 828.

(40) المقالح، الأعمال الكاملة: 87/3.

(41) نفسه: 443/2.

(42) نفسه: 290/3.

(43) سميح القاسم، ديوانه، دار العودة، بيروت، د.ط، 1987م: 587.

(44) المقالح، الأعمال الكاملة: 406/3.

(45) صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1993م: 372.

(46) محمود درويش، الأعمال الأولى: 21/1.

(47) ينظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1995م: 173.

(48) أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، د.ط، 1993م: 79.

(49) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2008م: 78/2.

(50) صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية: 300.

(51) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1998م: 141/4.

(52) نفسه: 469/1.

(53) ينظر: محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996م: 217.

(54) نازك، الأعمال الشعرية: 400/1.

(55) أحمد غراب، الأعمال الكاملة: 165.

(56) نفسه: 479.

(57) نازك، الأعمال الشعرية: 460/2.

(58) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية: 500/2.

(59) عبد المنعم عواد يوسف، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1999م: 103/1.

(60) صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة: 227.

(61) المقالح، الأعمال الكاملة: 504/2.

(62) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية: 78/2.

(63) ملك عبد العزيز، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2010م: 322.

(64) محمود درويش، الأعمال الأولى: 179/1.

(65) المقالح، الاعمال الكاملة: 274/3.

(66) إبراهيم عيسى، الأعمال الكاملة: 248.

(67) محمد التهامي، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2001م: 340/1.

(68) غازي القصيبي، الأعمال الكاملة: 423.

(69) المقالح: الأعمال الكاملة: 546/2.

(70) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة: 352/1.

(71) حيدر محمود، من أقوال الشاهد الأخير، شقير وعكاشة للطباعة، الأردن، د.ط، 1986م: 37.

(72) ينظر: علي الجِنْدي، عيون الشعر العربي القديم - المعلقات السبع، دار النصر، القاهرة، ط1، 1993م: 28.

(73) نازك، الأعمال الشعرية: 167/1.

(74) نفسه: 170/1.

(75) نفسه: 449/1.

(76) البردُّوني، الأعمال الشعرية: 278/1.

(77) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1995م: 223/1.

(78) نفسه:239/1.

(79) بلند الحيدري، الأعمال الكاملة: 451.

(80) أحمد غراب، الأعمال الكاملة: 313.

(81) أحمد حجازي، الأعمال الكاملة: 223.

(82) إبراهيم عيسى، الأعمال الكاملة: 105.

(83) نفسه: 331.

(84) نفسه: 641.

(85) فاروق جويدة، الأعمال الكاملة: 35.

(86) أدونيس، الأعمال الشعرية، دار المدى، لبنان، سوريا، د.ط، 1996م: 73/2.

(87) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009م: 187.

(88) محمود درويش، الأعمال الأولى: 40/1.

(89) نفسه: 87/2.

(90) السياب، ديوان السياب: 141/2.

(91) فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1993م: 34.

(92) غازي القصيبي، الأعمال الكاملة: 553.

(93) محمود درويش، الأعمال الجديدة، دار رياض الريس للكتب، لبنان، ط1، 2009م: 132/2.

(94) نازك، الأعمال الكاملة: 165/1.

(95) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية: 440/1.

(96) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة: 299.

(97) أحمد سويلم، الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998م: 353/2.

(98) غازي القصيبي، الأعمال الكاملة:268.

(99) أحمد غراب، الأعمال الكاملة: 180.

(100) إبراهيم عيسى، الأعمال الكاملة: 661.

(101) ينظر: عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي الحديث، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011م: 134.

(102) نازك، الأعمال الشعرية: 287/1.

(103) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية: 322،323/1.

(104) نازك، الأعمال الشعرية: 298/1.

(105) المقالح، الأعمال الكاملة: 63/1.

(106) المقالح، الأعمال الكاملة: 29/3.

(107) إبراهيم عيسى، الأعمال الكاملة: 873.

(108) إبراهيم عيسى، الأعمال الكاملة: 874.

(109) صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة: 291.

(110) ينظر: جيرار جنيت، طروس الأدب على الأدب: 161.

(111) أحمد غراب، الأعمال الكاملة: 503.

(112) ينظر: علاء عبد المنعم إبراهيم، التناص التاريخي في شعر أبي هَمَّام، متاح على الرابط الآتي: www.academia.edu، 5.

(113) عبد المنعم عواد يوسف، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2001م: 166/2.

(114) نازك، الأعمال الشعرية: 392/1.

(115) السياب، ديوان السياب: 114/1.

(116) البردُّوني، الأعمال الشعرية: 461/1.

(117) المقالح، الأعمال الكاملة: 242/3.

(118) فولاذ الأنور، شارات المجد المنطفئة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1986م: 88.

(119) عن أنواع الانفتاح الشعري؛ ينظر: عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث: 36 وما بعدها.

(120) ينظر: مارك أنجينو، التناصية، ضمن كتاب: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، مجموعة مؤلفين، ترجمة: محمد خير البقاعي، جداول للنشر، بيروت، ط1، 2013م: 94. والعبارة للوران جيني.

(121) ينظر: جيرار جنيت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 1999م: 70.