

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

جماليات المكونات الفنية في ديوان اللؤلؤة لعثمان لوصيف

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف الأستاذ الدكتور:
معمر حجيج

إعداد الطالب:
الصالح زكور

لجنة المناقشة:

أ.د. محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيساً
أ.د. معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفاً مقراً
د. عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مناقشاً
أ.د. أحمد بن لخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشاً

السنة الجامعية: 1432/1433 هـ الموافق لـ: 2011/2012 م



مقدمة

مقدمة

لعل من أصعب مراحل البحث الأكاديمي اختيار الموضوع، ولعل أصعب ما في اختيار الموضوع ضبط عنوانه، فالعنوان كما يعرفه السميائيون المفتاح الذي نلج من خلاله إلى محتوى المدونة، ولقد خلصت إلى عنوان دراستي هذه بعد مشاورات عديدة مع أستاذي المشرف والذي كان له الفضل في ضبطه على الصيغة التي هو عليها ألا وهو "جماليات المكونات الفنية في ديوان اللؤلؤة لعثمان لوصيف"، فلماذا جماليات المكونات الفنية؟. ولماذا ديوان اللؤلؤة لعثمان لوصيف؟.

فإذا كان الإبداع الشعري في أساسه الجوهري فني، فهو لا يخرج عن الاستخدام الجمالي للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، وبتعبير آخر، هو بناء لغوي مميز يعتمد على تفجير طاقة اللغة، وجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصرين آخرين أولهما الإيقاع، الذي يسهم بدوره في شحن الدفقة الشعرية، تبعاً لحالة الشاعر الشعورية "الانفعالية"، وثانيهما الصور الإيحائية التي تعد من مميزات الشعر في استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، ومن خلالها يحرر الشاعر الكلمات من دلالتها المعجمية لتكتسب قوتها التصويرية الفطرية، هذا من جانب اختياري لجمالية المكونات الفنية، أما من جانب اختياري لديوان "اللؤلؤة" لعثمان لوصيف فلأنه يمثل في اعتقادي تجربة مميزة في الشعر الجزائري الحديث، إذ يعد بحق -في قناعاتي الخاصة- مساهمة فعالة في تطوير شكل القصيدة العربية ومضمونها في الجزائر، بنقلها من جفاف التقليد وركونية التلقائية، إلى أفق التجديد، كما رافق هذا التطور الملموس في تجربته الشعرية تطور بارز في بنية اللغة والصورة والإيقاع، وقد دفعني هذا التطور إلى جانب غياب الدراسة المستقلة لشعره إلى دراسته وذلك بهدف

الكشف عن موقعه في خريطة الشعر الجزائري بشكل خاص، والعربي بشكل عام ، بعيدا عن إطلاق الأحكام الانطباعية التي لا تستند إلى دليل من واقع النصوص ومكوناتها الفنية، وبمنأى عن اختزال النص الشعري في استعراض مضامينه ومعانيه فيما يشبه شرحه ، أو إعادة صياغته بصورة نظرية ، أو وصف تأثيراته في وعي المتلقي وذائقته ، أو النظر في إحالاته الخارجية والفكرية والسياسية ؛ بمعزل عن مكوناته الفنية والأسلوبية التي يتوسلها الشاعر لتجسيد رؤيته ومواقفه.

والتوق إلى اكتشاف أدبية النص هي محاولة تفسير مكوناته الفنية وعناصره الجمالية، وهذا يقتضي أن يجيب الدارس على إشكالية ما، أو على جملة من الإشكاليات وقد حاول البحث أن يجيب عن تساؤلات عدة، أولها: ما الأطر الفنية التي تمتاز بها التجربة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث، من خلال المكونات الفنية(اللغة، الصورة الإيقاع) عند شاعر جزائري يمثل مرحلة من مراحل تطور الشعر الجزائري- في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي- ؟. وثانيها: ما مدى مواكبة الشاعر الجزائري لحركية الشعر العربي الحديث؟ وإلى أي حد نضج حسه الفني لخلق الخصائص المميزة لتجربته الشعرية.؟ وثالثها: كيف ساهمت هذه الخصائص في خلق الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف الفكرية.؟

ولإبراز جماليات المكونات الفنية لأنموذج الدراسة اعتمدت على آليات التحليل الأسلوبي، من وصف وإحصاء واستقراء لتراكيبها الماثلة، محاولا توخي الموضوعية في الطرح والمنهجية في المعالجة، وبكلمة جامعة هذه الدراسة تتوخى في غالبها المناهج السياقية التي تحوم حول تخوم النص الخارجية.

وقد استعنت بمجموعة من المصادر والمراجع للغوص في أغوار النصوص الشعرية والكشف عن بعض جمالياتها الفنية ومنها: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية للدكتور محمد ناصر، جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي) للدكتور محمد مصطفى أبو شوارب، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية) للدكتور حسن جمعة ، الإيقاع في شعر الأعشى، لبسمة نهى الشاوش ، الشعر المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، وكتاب الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين اسماعيل ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر للدكتور حسن الغرفي، موسيقى الشعر العربي للدكتور شكري محمد عياد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث للدكتور نعيم اليافي، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها، لأحمد مطلوب ، وغيرها من المراجع.

وقد تطلبت الدراسة تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول، رتبت حسب طبيعة الموضوع وما يتطلبه من تقديم وتأخير، حيث أشرت في المدخل إلى مفهوم المكونات الفنية للشعر، ثم تعريف الشاعر وإصدارته، كما قدمت قراءة للمدونة وتحليلاً سيميائياً للقصيدة التي تحمل عنوان المدونة.

وتناولت في الفصل الأول جماليات الألفاظ والتراكيب، أين قمت بتحديد المعجم اللغوي وأهم الحقول الدلالية المهيمنة في المدونة، كما تتبع أهم الظواهر اللغوية فدرست أنواع الأساليب البلاغية والنحوية ومقومات كل أسلوب وفق منظور جمالي نقدي موازن ابتداء بدراسة الأسلوب الخبري، حيث تطرقت إلى الجمل المؤكدة والجمل المنفية ثم تناولت الأسلوب الإنشائي بدءاً بالنداء

ثم الأمر فالاستفهام.

و درست في الفصل الثاني جماليات الصورة الشعرية، انطلاقاً من مفهوم الصورة في النقد

العربي القديم ثم الحديث، ثم تطرقت إلى أهم الأنماط التصويرية بدءاً بأنماط الصور حسب

مصادرها، ثم أنماط الصور حسب التصنيفات البلاغية، والمتمثلة في الصور التشبيهية، والصور

الاستعارية، كما تناولت جمالية الرمز في بعده اللغوي والصوفي.

وخصصت الفصل الثالث لجماليات البنية الإيقاعية من خلال مستوياتها الرئيسة : المستوى

الخارجي، والتمثل في الأوزان والقوافي، و المستوى الداخلي، والتمثل في إيقاع الأصوات

والألفاظ والتركيب.

وقد تضمن البحث خاتمة حوت نتائج الدراسة وما تمخض عن مسار البحث والتحليل،

وكأي دراسة أو بحث واجه البحث بعض الصعوبات الإجرائية تمثلت في تشعب عناصر

الموضوع ومكمن الصعوبة يلمح في اتساع مستويات كل عنصر إذ يصلح كل منها أن يكون بحثاً

مستقلاً بذاته.

ولا يسعني في الأخير إلى أن أتوجه بعظيم شكري وخالص امتناني وعمق تقديري لأستاذي

المشرف الأستاذ الدكتور معمر حجيج على تبنيه هذا البحث وعلى ما أولانيه من اهتمام ورعاية

وعلى ما وجه لي من تسديدات وإرشادات قيمة وحث دؤوب على المضي في العمل الجاد، حرصاً

منه على بلوغ الجهد غايته العلمية، كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من مدّ لي يد العون

والنصيحة وأخص بالذكر الدكتور "لخضر بلخير" والأستاذ "لعلّى يونس" والقائم على مكتبة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحاج لخضر باتنة.

مدخل عام

جماليات المكونات الفنية في ديوان اللؤلؤة لعثمان لوصيف

مدخل عام

جماليات المكونات الفنية في ديوان اللؤلؤة لعثمان لوصيف

I- في مفهوم جمالية المكونات الفنية: من أبرز الدراسات الحديثة هي تلك التي تناولت العناصر المكونة للنص الشعري وتركيبها الداخلي دون التقيد بالحيثيات المرافقة أو العلامات الخفية الخاصة بأصحاب هذا الشعر، ودراسة العناصر المكونة للنص الشعري هي محاولة للوقوف على خصائص هذه العناصر الفنية، بما يسمح بتكوين رؤية واضحة حول القيم الجمالية ومحاولة استخلاص السمات الفنية لكل عنصر من هذه العناصر.

وإذا كان الإنسان ولوعا باكتشاف أو إبداع أنظمة بأنماطها ومستوياتها بفطرته التي جبل عليها، والتي تميزه عن سائر الكائنات، فإن الشاعر أكثر ولوعا من الإنسان العادي في بحثه الدائم عن تمثّل أنظمة، أو تجديدها، أو إبداعها، والاستمتاع بنشوة ما يحكمها من علاقات تنير في الغالب الدهشة بغرابتها، وتمتع الخيال بجمالها، وكل ظاهرة بقدر ما تشمل عليه في بنيتها من أنظمة ومستويات بقدر تجسيدها للعبقريّة المبدعة فإذا كان " الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمات الموسقة... فقد خرج .. من دائرة الأعمال النافعة نفعا مباشرا إلى دائرة الأعمال التي يتغلغل نفعها متخفيا في النفس البشرية، ونفع الشعر لمتذوقه لا يتم إلا حين يتلقاه المتذوق تلقيا فرديا، لأن لكل منا قدرته على رؤية الجمال " (1) والشعر فن كغيره من الفنون السمعية، والفنون البصرية كالموسيقى والرسم، في إبداعه وقصده معا، "وهناك من يقولون إن الشعر هو سر الحياة وجوهرها، فهم إذا شهدوا جمالا فريدا زعموا أنه شعر أو

كالشعر، وإذا كشفت لهم البداهة حقيقة نافذة قالوا إنها من شعر الكائنات" (1) فإذا كان التشكيل الجمالي غائي فإن "غيته تأسيس المعنى، والحقيقة التي تكشف عن وجود الإنسان وفاعلية وعيه. وهكذا يتحول الوجود الإنساني إلى وجود من أجل المعنى. والجمال هو الذي يحدث هذا التحول، فيتحول العالم إلى نظام للمعنى، وإلى سلسلة من الظواهر الجمالية،.. وبذلك تصبح الظاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى وتحياه وتمارسه". (2)، ولأن البحث لا يتجه إلى التفصيل في أمر مفاهيم الجمال بل يذهب إلى تحديد الجمال في واقع الإبداع الشعري كما هو واقع في غيره من الأنماط الإبداعية الإنسانية الأخرى، أي إلى تحقيق رؤية جمالية كلية للشعر، وحينها يحق لنا أن نتساءل ما العناصر التي تشترك في صياغة نصّ شعري ما، وتكون ملامحه الفنية الجمالية وملامحه الوظيفية؟ وتكون الإجابة بأن اللغة والصورة والإيقاع هي المكونات التي تجسد هذا الجمال الفني وتحدد ملامحه الوظيفية، "فاللغة والصورة والخيال والإيقاع أدوات يتجسد فيها مضمون ما ينطوي على وظائف متنوعة وأهداف كثيرة، مما يحقق للشكل البلاغي الجمالي فلسفة تفسير الوجود والكون والمصير"، (3) والنص الشعري تشكيل لغوي رفيع في البداية والنهاية لاعتماده "على تحرير طاقاتها التعبيرية الصوتية والدلالية والتركيبية، وتوجيهها توجيهها جمالياً يفاجئ المتلقي، ويهز فكره، ويستثير مشاعره، ويتسلط على خياله، ويستميل ذوقه" (4)، ولقد حرصت الأساليب البلاغية على استخراج الأسرار الجمالية للجمل اللغوية والنحوية والأدبية، لتصل بالخطاب إلى مرتبة البيان الناصع المؤثر الساحر الذي يثير النفس والفكر معا " والشواهد

1- المرجع السابق، ص 13.

2- د. هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2007، ص 13.

3 - د. حسين جمعة: جمالية الخبر والإشياء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 15

4 - د. عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط 11، 1987، ص 19.

تدل على أن العرب كانوا يرون الجمال الإنساني لغوي أو بياني. ومعنى ذلك أن جمال الإنسان يكمن في قدرة الإبانة، أي التعبير عن ذاته " (1)، وإذا كان الشعر يعبر عن حقيقته الجمالية باللغة، وكانت اللغة هي الانفتاح على العالم في معانقتها للوجود، والتركيز عليها في " الأدب هو تركيز على أداة رئيسية توفر للكتابة وللتعبير كل إمكانيات التجاوز والتخطي المستمر لقوالب المؤلف والطموح إلى فضاءات المختلف " (2)، لأن اللغة في جوهرها "نظام مؤسس على تلك الوحدات وشبكة العلاقات الناتجة عن أثر البنية، فالبنية توصل إلى اللغة فتصبح اللغة أداة يبتغيها النص كوسيلة في الكشف عن جمالياته الشعرية المتوارية" (3). واللغة تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصران آخران أولهما: الصور الإيحائية فمن مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ومن خلالها يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية، وإذا كان " العمل الفني هو الظاهر من خلال الجمال والجمال مكونا من مكونات التخيل والتخيل مكونا من مكونات الوعي " (4) فإن الصورة هي الوعي بالجمال "ولعل البلاغيين العرب قد سبقوا الغرب حين أكدوا أن الاتصال بالصور البلاغية وأساليبها، ومعرفة دلالتها لا يتم في ضوء المفاهيم البلاغية فحسب، بل يرتقي إلى مستويات أخرى في التركيب، يقوم بعضها على مستوى توحي معاني النحو كما هو عند عبد القاهر

1 - مجاهد عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1406 هـ/1986م، ص50.

2 - عبد السلام صحراوي: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، ط 1، 2001، ص39.

3 - الدكتور محمد خليل الخلايلة: بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 1425هـ، 2004م، ص15

4 - مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1406 هـ/1986م، ص56.

الجرجاني، وبعضها الآخر على الدال والمدلول والمرجع كما هو عند أبي سليمان الخطابي في رسالته عن إعجاز القرآن..⁽¹⁾.

وثانيهما الإيقاع: الذي يسهم بدوره في شحن الدفقة الشعرية، تبعاً لحالة الشاعر الشعورية "الانفعالية"، ويعد الإيقاع "الملح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل هو الملح الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازع في شعريتها"⁽²⁾ ومن وجهة نظر البحث، يعد الإيقاع الشعري مسألة معرفية ووجودية، ومن هنا تكمن دلالاته وقيّمته الجمالية، وتتمثل الأشكال الجمالية في الإيقاع "بظواهر أسلوبية عدة، فهي التناظر والإيقاع، والتوازن والتناغم والتوافق والتنوع مع الوحدة والتناسب والتصوير، ونظام التأليف."⁽³⁾.

II- تعريف الشاعر: ذات شتاء من سنة إحدى وخمسين وتسعمائة ألف وفي أسرة بدوية فقيرة بأحد الأحياء العتيقة بمدينة طولقة (بسكرة) رأى الشاعر الجزائري عثمان لوصيف النور وكشأن معظم الأسر الجزائرية الفقيرة كان المسجد والكتاب الحضان الدافئ الذي يتلقف الأطفال ليغرس أول بذور العلم والمعرفة وأيهما أكرم من كتاب الله القرآن الكريم.

حفظ عثمان القرآن الكريم في بلدته ما أهله إلى الالتحاق بالمعهد الإسلامي ببسكرة ليتحصل

في سنة 1970 على شهادة الأهلية، لكن الظروف الاجتماعية القاسية التي كانت أسرته تمر بها

حال دون أن يواصل التعليم إذ اضطر إلى أن يبحث عن عمل يعول به أسرته وكان التدريس

1 - د.حسين جمعة: جمالية الخبر والإشياء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 9

2 - د. محمد العمري: الأدب الكويتي خلال نصف قرن (1950/2000)، مطبوعات المجلس الوطني الكويت، 2003، ص 11

3- الدكتور هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1،

فاشتغل بالتعليم الابتدائي لمدة خمس سنوات، ليرتقي بعد ذلك إلى التعليم المتوسط بعد نجاحه في مسابقة نظمت في الجزائر العاصمة ولشغفه بالعلم وحب المطالعة كان حلمه أن يدخل الجامعة ولم يتسنى له ذلك - رغم حصوله على شهادة البكالوريا سنة 1974 بمشاركة حرة - إلا في سنة 1980 عندما أنتدب من وزارة التربية والتعليم إلى معهد الأدب العربي بجامعة باتنة، أين قضى أربع سنوات تحصل خلالها على شهادة ليسانس، ليعين أستاذا للتعليم الثانوي بطولقة، ليغادره في سنة 2001 بطلب منه ليلتحق بعد سنة من ذلك بجامعة المسيلة كأستاذ مؤقت بقسم اللغة العربية وآدابها. ثم تفرغ بعدها للدراسة بعد نجاحه في مسابقة الماجستير تخصص أدب عالمي. وقد ناقش مذكرة تخرجه سنة 2009.

أما عن المسيرة الأدبية فيقول الشاعر عن نفسه (1) أنه كان يميل إلى الفنون الجميلة خاصة الرسم والموسيقى، غير أن الشعر شده إليه شدا. فبدأ الكتابة في سن مبكرة ونضجت قصائده شيئا فشيئا، واتضحت معالمها في مرحلة التعليم المتوسط وما بعدها أين غذى قريحته بالمطالعة الموسعة للأدب العربي قديمة وحديثة، كما اطلع على الكثير من الآداب الأجنبية، وساعده على ذلك تعلمه للغة الفرنسية واللغة الإنجليزية، طبع إلى حد الآن 16 مجموعة شعرية، حيث استهلها بالكتابة بالنار سنة 1982، ثم شبق الياسمين سنة 1986، وأعراس الملح 1988، في سنة 1997 أصدر ست مجموعات هي: الإرساهات، اللؤلؤة، نمش وهديل براءة، غرداية، وأبجديات، وفي سنة 1999 طبع ستة مجموعات شعرية أخرى هي: المتغابي، قصائد ظمأى، ولعينيك هذا الفيض، زنجبيل كتاب الإشارات وقراءة في ديوان الطبيعة، وطبع مجموعة نثرية تحت عنوان ريشة

خضراء وهي عبارة عن رسائل عاطفية. وفي سنة 2000 طبع مجموعة شعرية تحت عنوان قالت الوردية، وللشاعر ثلاثة مخطوطات تحت الطبع هي أول جنون، ويا هذه الأنثى، وجرس السموات تحت الماء، وله مسودة تحت عنوان مكاشفات في مشهد الموت كما يبينه الملحق المرفق بخط يد الشاعر نفسه.

III- بين يدي الديوان: يعد عثمان لوصيف من الأصوات الشعرية المميزة في الشعر

الجزائري الحديث، إذ يتميز بتجربة شعرية خصبة وغنية ساهمت في تطوير شكل القصيدة العربية ومضمونها في الجزائر، وقد رافق هذا التطور الملموس في تجربته الشعرية تطور بارز في بنية اللغة، والصورة، والإيقاع. و"اللؤلؤة" من أهم أعماله التي ظهرت حتى الآن، - ومن قراءتي المتأنيئة لشعره - اتضح لي أنها تمثل قمة نضج تجربته الشعرية، حيث يمتد زمنيا من بداية الثمانينيات إلى أواخر التسعينيات وهي من أغزر المرحل إبداعا في تاريخ حياة الشاعر. واللؤلؤة واحد من ستة عشر مجموعة صدرت للشاعر، طبعت سنة 1997 ضمن خمسة مجموعات أخرى هي الإرهاصات نمش وهديل، براءة، غرداية، وأبجديات.

المدونة من الحجم الصغير (20/13سم)، وبسمك 2/1 سم، يحمل بين طياته 37 قصيدة

متنوعة من حيث موضوعاتها، ومن حيث طابعها، ولغتها، كتبت في فترات متعاقبة بين سنة 1983/ سنة 1996. من قصائد الديوان "اللؤلؤة" وهي القصيدة التي افتتح به المجموعة وحملت عنوان الديوان، أو أن الديوان حمل عنوانها، وهي من شعر التفعيلة على وزن المتدارك والمتتبع لأجزاء القصيدة، ولخطى الشاعر المثقل بالشك والأحزان في رحلة البحث عن "اللؤلؤة" الحلم،

أو "اللؤلؤة" الضباب، يجد نفسه أمام جملة من العلامات السيميائية، كل علامة تحيل على علامة أخرى في تشكيل لولبي إذ يقول فيها:

طاعن في السواد

في مهب الفجيرة

أتبع خطوك عبر دخان المدائن

وهي تموت

وأسأل

أسأل ساحرة الليل

عن نخلة في الرماد

حملت في مواجهها شمسنا المطفأة⁽¹⁾.

اللافت في هذه القصيدة اللازمة القبلية التي هيمنت دلاليًا على المعنى من خلال مسحة

الحزن والأسى الذي رشح عمودياً من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء النص وعبرَ عبْرَ

مقاطعها الثلاثة، فاللازمة تحمل رمزا سيميائيا ضاربا في عمق التاريخ وهو السواد الذي يمثل

معاني متعددة ومتناقضة، هذا الرمز الذي تناسل في النص وتكرر معناه عبر عدة ألفاظ،

فالفجيرة، والدخان، والموت، والليل، والرماد، والشمس المطفأة والدياميس، ودفتر النار، والمداد،

والظلمات، والفحمة اللؤلؤة، عبارات تحمل فكرة السواد الدال على الحزن والأسى، حزن ضارب

في عمق التاريخ وفي عمق الشاعر ما أكسب النص غموضا وضبابية، وإذا أضفنا لهذه العبارات

رموزاً أخرى كالنخلة، والشَّبابَة وأسطورة السندباد، والفحمة اللؤلؤة، يفتح النص على أسئلة عديدة ومتعددة، فإذا كانت النخلة علامة لازمة للعربي ومن صفاتها الشموخ ولو أتت النار على جميع سعفاتها والرماد بقايا النار المشتعلة والشاعر يسائل "ساحرة الليل" عن هذه النخلة القابعة وسط الرماد، فالنص يحيلنا على أسئلة عدة: فأية نخلة يسائل الشاعر هو اجس الليل عنها؟. وأية نخلة تحمل مواقع "الشمس المطفأة"؟ وأي شمس انطفأت؟ فإذا تتبعنا آثار الشمس المطفأة، والتي خلف انطفائها مواقع في عمق النخلة الواقفة، الصامدة، المنبعثة من رماد الاحتراق، لقادتنا الخطى إلى أن نعتقد بأن النخلة هي الشاعر العربي، هذا الشاعر الذي تسكن بين أضلاعه عزة العروبة وأنفتها، هذا المتوجع بانطفاء الشمس التي أنارت العالم وبعثت فيه الضياء، ثم خبت وأفلت ولم يبق منها سوى خيوط رفيعة شفافة تشبه السراب لا يراها إلا الشعراء، فيتتبعون أثرها يحذوهم الأمل، ويغشاهم الحزن والأسى، ويعصر قلوبهم الألم، حيث يصير الألم جرحاً ينبت القصائد والأشعار، وحتماً إذا تتبعنا هذا المنحى في التأويل سنسلم بأن الشمس المطفأة هي الحضارة العربية الإسلامية، أو توجد شمس سطعت على العالم وأنارت كل الدروب غير تلك التي بعثها سيد الخلق محمد (صلى) وراحت تبرز نورها على الأصقاع تخرج الناس من الظلمات إلى النور.

اللؤلؤة كلمة بسيطة وعميقة في الوقت نفسه، عنون الشاعر بها القصيدة، ثم عنون بها الديوان، والمتمعن فيها يلحظ أن الشاعر يركز على شيء بإصرار عنيد، وهو يحاول البحث والغوص في الأعماق، وعبر أطلال المدن التي أتت عليها النار، وعبر الدياميس⁽¹⁾. وبين دفات

الكتب، إنه يسافر في الظلمات، وعبر المحيطات، يتيه ويحفر في الموج، يتحول إلى سندباد، ويشكل أسطورة من لؤلؤته، ثم يحضنها مستسلما إلى سلطاتها وإلى بريقها اللامع، فأبي لؤلؤة هذه؟

إن اللؤلؤة التي يبحث عنها عثمان لوصيف، ويجد في البحث عنها، غائصة في أغوار الحضارة العربية، وما تركته من تراث ثقافي عظيم في شتى العلوم، وفي مختلف الميادين، والمجالات، لا تكون إلا شيئا عظيما، ولعلها تكون اللغة العربية، هذه اللغة التي كرمها الله بأن جعلها لغة القرآن، ولغة أهل الجنة يقول الله تعالى « إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (2) »⁽¹⁾

وإذا ارتكزنا على ثقافة عثمان لوصيف وتكوينه فهو حافظ للقرآن الكريم ولا شك أنه افتتن بهذه اللغة وما تحمله ألفاظها من معاني، وما تتيحه للقارئ من فضاء شاسع للتأويل، ولا شك أن عثمان كان يفكر وهو يصب النص على الورق في التعبير، أي أن يتحدث عن المعنى قبل كل شيء، لذا كان هذا البحث وهذا الغوص، فهو يقر في آخر النص أنه يمتلك هذه اللؤلؤة بل يحضنها يقول:

طاعن في السواد

في محيطات عينيك

في الظلمات

في التيه

أحفر في الموج أسطورة السند باد

لكن لماذا يا ترى اختار الشاعر "عثمان لوصيف" هذا العنوان بالذات ليكون عنوانا للديوان؟

فإذا كانت "اللؤلؤة" في القصيدة هي اللغة العربية التي انبهر الشاعر ببيانها وعذوبتها، ورقتها،

وقدرتها على حمل المعنى وضده في لفظة واحدة، وعلى غزارة المدلول الذي يتيح للقارئ متسعا

للانطلاق، ولإسقاط الحالة الشعورية المرافقة للنص على الذات، وجعلها فضاء ومتنفسا يجوب من

خلالها في عوالم الخيال، ويتحسس رقة الكلمة ويستنشق عبيرها، ويتلذذ بطعم مخارجها، فإن

الإجابة على هذا السؤال يحتمل عدة وجهات نظر قد تتبادر إلى الذهن.

أولها: أن الشاعر اختار هذا لعنوان عشوائيا، وذلك بأخذ احد عناوين القصائد التي يحتويها الديوان

وعنونه بها. وهذا ما نستبعده استبعادا مطلقا، فعثمان لوصيف ليس بالشاعر الذي يلقي بالأشياء

اعتباطا، فمن خلال تفحصنا لعناوين القصائد الأخرى وتواريخ كتابتها وجدنا بعض العناوين كان

يمكن لها أن تصدر في دواوين سابقة إذ سبقت هذه القصائد بعض النصوص التي نشرت في هذه

الدواوين بزمان كبير.

ثانيها: أن يكون الشاعر قد وظف هذا العنوان ليؤدي الوظيفة التأثيرية حسب جاكسون هذه

الوظيفة: "التي تحدد العلاقات الموجودة بين الرسالة والمتلقي حيث يتم تحريض المتلقي

وإثارة انتباهه وإيقاظه عبر الترغيب" (2) وهذه النظرة واردة إذ يمكن أن يتبادر إلى الذهن السؤال

1 - عثمان لوصيف، اللؤلؤة ، ص 6 .

2 - جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد الثالث مارس 1997، ص 101 .

عن كنه هذه اللؤلؤة، فيمكن أن تكون امرأة، فقد جاء العنوان بصيغة التأنيث، وقد يتبادر إلى الذهن شيء آخر أكثر من أن تكون أنثى.

وثالث هذه الاحتمالات: أن يكون الشاعر قد اختار هذا العنوان بدراسة معمقة جمع فيه الوظيفة التأثيرية، والتكثيف الدلالي، أين قام بتجميع مكثف لدلالات النصوص المضمنة في الديوان حيث أصبح العنوان (اللؤلؤة) "بؤرة استقطبت كل الدلالات التي ضمت القصائد"⁽¹⁾.

ولنا أن نتساءل هل تمكن العنوان - اللؤلؤة - أن يستقطب كل الدلالات التي تسمح له بأن يتصدر الديوان ويتمثل محتواه ؟ وبصيغة أخرى هل استطاع العنوان أن يكون مفتاحا لكل القصائد؟ هذا ما سنحاول أن نجيب عنه من خلال تحليلنا التالي:

لو تتبعنا تواتر وردود لفظة - اللؤلؤة - باعتبارها دالا عبر قصائد الديوان لوجدنا أنها قد جاءت بلفظها أو بقرينة تدل عليها في إحدى عشرة قصيدة حيث وردت في قصيدة "اللؤلؤة" مرتين وجاءت في قصيدة حورية الرمل بقرينة تدل عليها في قول الشاعر: ظمئ للرمل / للأعماق / للجوهر الأخرى، وكذلك في قصيدة الشبابة في قوله : عانقت جوهر الحق/. وكذلك في قصيدة النمل في قوله: أبحرت في زمن القرون / مغامرا... ومنقبا عن جوهر لا يصدأ، كما جاءت بلفظها في كل من قصيدة عرس البيضاء في قوله: فوق جبينك / تومض لؤلؤة الشعر/، وفي قصيدة الأغواط في قوله: في وسوسة الأقران / سألت عن لؤلؤتي / وجاءت بلفظها في صيغة المذكر في قصيدة الفراشة في قوله : لم تكن تعشق اللؤلؤة المنثور في المرج / وألوان الزهر/، كما

1 - أنظر الأستاذ بشير تاويريت، أبجديات فهم النقد السيميائي مفاهيم وإشكالات، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائي والنص الأدبي أبريل 2002 ، منشورات جامعة محمد خيضر ص 206.

جاءت على صيغة الفعل في كل من قصيدة الظمأ في قول الشاعر: بأسطورة السرمد المظلم /
يبقى يتلألاً / وفي قصيدة النمل في قول الشاعر: من ها هنا أيقنت أنني نملة لكنني ... من عنصر
يتلألاً. / وهذا الحضور القوي والملح للكلمة -اللؤلؤة- كدال يشكل الموضوع الذي تناوله الديوان
بالرغم من اتساع المعنى الدلالي لكل حضور، فاللؤلؤة صارت أيقونة كما يعرفها السميائيون بأنها
"الصورة المنعكسة عن استعمال شيء في حاضر النص لشيء يشبهه في الخارج معروف في
الذهن بصورة أوضح " (1) هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن تعدد الموضوعات المطرقة في
الديوان من اللغة، إلى الوطن، إلى العقيدة، إلى المرأة، إلى القصيدة، إلى الفن وما يحمله من المثل
والقيم، والذي يحيلنا إلى الوظيفة الانفعالية حسب جاكبسون، هذه الوظيفة التي " تحدد العلائق
الموجودة بين المرسل والرسالة، هذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية ، وقيما ومواقف
عاطفية، ومشاعر وإحساسات يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي، . . "(2)،
هذا التعدد والتنوع في الموضوعات خضع في رأينا إلى نوع من الانتقائية سواء من ناحية
الموضوعات المطرقة، أو من حيث نضج النص الشعري مما يثمن النصوص ويجعلها ذات قيمة
مادية ومعنوية - في الوقت نفسه- والتي يحق للشاعر أن يعتبر كل منها لؤلؤة ويمكن أن نبرر
هذه الانتقائية التي جعلت كل نص من نصوص الديوان لؤلؤة في حد ذاته، وجعلت من الديوان
نفسه لؤلؤة بأمرين الأول برجعنا إلى تواريخ كتابة القصائد(3).

1- أنظر الدكتور عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص 80.

2- جميل حمداوي ، المرجع السابق، ص101 .

3- أنظر تواريخ كتابة القصائد في ديوان اللؤلؤة كتبت من سنة 1981 إلى 1996.

والثاني بنضج القصائد الشعرية التي احتواها الديوان وأصبحت من ناحية الشكل

والمضمون تمثل الاتجاه الحداثي في الشعر العربي.

ونخلص في الأخير إلى أن الشاعر أجاد كثيرا في اختيار وانتقاء عنوانه، وهو بذلك يوافق

ما ذهب إليه السميائيون من أن العنوان: " يمدنا بزايد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا أنه

يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه إذن هو المحور الذي يتولد ويتنامى

ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة فهو - إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد

- (1).

الديوان يحمل رقم الإيداع القانوني 97 - 466 ولم تسجل فيه دار النشر، لأن الطبع كان

عائق الشاعر استهل الشاعر الديوان بإهداء - الصفحة الثالثة - للأستاذ الشاعر عمر البرناوي،

كعربون للمحبة. وفي الصفحة التي تلت الإهداء وطأ الشاعر للديوان بالآية الكريمة «... فَأَمَّا الزَّبَدُ

فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ...»⁽²⁾ وفي أسفل الصفحة وطأ بقول هذرلن: (لكن

ما يدوم إنما يؤسس الشعراء)، الغلاف في صفحته الأولى يحمل صورة لموجة ضخمة، يترأى

من خلالها ما يشبه الضباب وتتخلله خيوط على شكل برق، في أسفل الموجة محارة كبيرة مفتوحة

تظهر منها لؤلؤة بها بريق في مقدمة الموجة عينان خضروا ن تنظران إلى حامل الديوان. في

أعلى الغلاف كتب اسم الشاعر باللون الأسود مظلّل باللون الأحمر وأسفل منه بقليل كتب عنوان

الديوان بخط الثلث الكبير وباللون الأحمر مظلّل باللون الأبيض. الصفحة الأخيرة من الغلاف على

اليمين كتب مقطعا من قصيدة اللؤلؤة وفي الجانب الأيسر صورة الشاعر.

1 - جميل حمداوي: المرجع السابق، ص 102 .

2 - سورة الرعد: الآية 17

الفصل الأول

جماليات الألفاظ والتراكيب

الفصل الأول: جماليات الألفاظ والتراكيب

أولاً: جماليات الألفاظ وحقولها الدلالية

ثانياً: جماليات التراكيب

1- الجمل الخبرية:

أ- المؤكدة.

ب- المنفية.

2- الجمل الإنشائية:

1- الجمل الطلبية:

أ- النداء.

ب- الأمر.

ج- الاستفهام.

2- الجمل غير الطلبية:

- التعجب.

3- الضمائر:

4- الجمل النحوية:

5- التناس: أ- التناس القرآني.

ب- التناس الصوفي.

ج- التناس بالإحالة على الأساطير والمعتقدات.

اللغة أهم أدوات الفن الشعري، فهي التي تغوص في النفس البشرية وتشيع الأحاسيس و
تتقل عن طريقها التجربة الشعورية، وتكمن قيمة الشعر باعتباره فناً أدبياً في استخدام اللغة على
نحو خاص، " وكثيراً ما تتوقف قيمة الشاعر على قدرته في استغلال الإمكانيات الفكرية الكامنة في
اللغة، ونجاحه في ضوء توظيف الطاقات الموحية لهذه اللغة، في خلق إحساس لدى المتلقي يعادل
إحساسه هو حال عملية الإبداع "(1) ويعد الشعر من أرقى الفنون لما فيه من تعقيد، وما يحتويه من
أنظمة لسانية حرفية وتمثيلية وتصويرية ورمزية فنية، تتفاعل وتتضافر لتشكل نمطاً دلاليًا في
القصيدة الواحدة، أو في مجموعة من القصائد " ويرجع ذلك إلى استخدام الشاعر للغة، وهي
ملتقى لمجموعة من الأنظمة في البناء الشعري بحيث يتلّزّز ضمنها المستوى الصوتي والتركيب
والدلالي في إطار فني متكامل، وهذا ما يطلق عليه التوظيف الشعري الجمالي للغة "(2) وتكتسب
اللغة الشعرية جمالياتها من الإيحاء الذي تخلقه الروابط السياقية وتنشئ منه دلالات جديدة لم تكن
في معجمها السابق، وتفتن دلالات الإيحاء " بكون اللغة في الشعر غاية قائمة بنفسها تُعبّر عن
الانفعال وتبحث عن المعاني المتجددة من خلال العلاقة بين الألفاظ. "(3) لأن " وظيفة اللغة لا
تتحدد بأن تتقل خبراً أو بأن تصف واقعة ولا بأن توصل إلى المرسل إليه معلومة يبعث بها عن
طريق العلامات الصوتية... فهناك في اللغة أفعال تنجز أو تحقق ما تحمله من المعاني
بمجرد التلفظ بها. "(4) فلذا كانت اللغة نظاماً من العلامات تحكمها أنساق معينة، فهي ترتبط "

1 - د/ محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط 1، 2005. ص 81.

2 - معمر حجيج: الهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش (مكاشفة الأعماق النصية الموضوعاتية الأسلوبية)، رسالة دكتوراه مخطوطة، ص 205.

3 - د. مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 107.

4 - د. حسن مصطفى سحلول: نظريات التأويل الأدبي وقضاياها - دراسة - منشورا اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 11.

ارتباطاً وثيقاً بالتفكير الإنساني والمظهر السلوكي اليومي، وهي تعبّر عن نظم المجتمع الاجتماعية والثقافية وغيرها، وتكوّن لأفراده التصوّر للعالم فيصنّف الواقع انطلاقاً منه ويرتّب بناء عليه..⁽¹⁾ ولا يمكن فهم مكونات اللغة الأساسية إلاّ إذا حلّلنا دلالات مفرداتها ضمن تراكيب خاصّة وسياقات محدّدة.

و تبرز في مجموعة اللؤلؤة جملة من السمات اللغوية على نحو واضح، وسنقتصر على دراسة هذه السمات من خلال التركيز على دراسة جماليات ألفاظ المعجم الشعري وعلى أهمّ الحقول الدلالية التي هيمنت في النصوص الشعرية لهذا الديوان، كما نتتبع جماليات التراكيب التي اعتمدها الشاعر في بناء القصائد.

أولاً- جماليات الألفاظ وحقولها الدلالية: يجب التنويه أن الشاعر في كل قصائد المجموعة استعمل اللغة العربية الفصيحة التي لم تشبها أية لكنة عامية أو أعجمية، ومال في غالبيتها على المستوى التعبيري والمعجمي، إلى السهولة والعذوبة مع البعد عن الجفاء والغلظة وهي تمثل النمط الأوسط من التعبيرات الأدبية، ولغته تقترب من لغة الحيات اليومية بكل ما تحمله من خصوبة وطزاجة ودفء، رغم تسجيلنا لبعض المفردات الصعبة كالمومات والتي تعني المغارة الواسعة أو الفلاة التي لا ماء فيها، وقد جاءت في قصيدة الأغواط في قوله:

سألت في المومات عن دليّتي

فكانت الأغواط!⁽¹⁾

والهينمات من الهينم وهو القطن، والهينمة: الصوت الخفي، الهينوم: كلام لا يفهم وجاءت

في قصيدة البلبل في قوله:

وأقول: بلادي النخيل

ومملكتي الطين والعشب

والهينمات النديّة عند الأصيل...⁽²⁾

والصبوات: جمع صبيّ وهي لفظة مستعربة من العبرية ومعناها الجمال والمجد، ووردت في

قصيدة أمير النوارس في قوله:

أين يمضي بك الهوس الكوكبيّ ؟

أين يمضي بك الموج والصبوات⁽³⁾

والناهبات: من نهب نهباً، نهب القوم فلانا تناوله بألسنتهم وأغلظوا له، وناهب القوم فلانا

أي تناولوه بكلامهم، والنهب ضرب من الركض، والنهبة والنهبيّ أسماء من النهب أي أخذ

الغنيمة⁽⁴⁾.

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص62.

2 - المصدر السابق: ص66.

3 - الصدر السابق: ص68.

4 - أنظر لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، الطبعة السابعة عشر، في مواد المومات الهينمات، الصبوات، الناهبات.

وألفاظ تعد من المعجم القديم مثل: (خرز، نضار، خضلة، الجلنار، اللبأ، رشأ آبق،

الظاعنين، التميمة، العقيق، الطواسين، صوخت، يצוע، مدمثة، اللجج). ونذكر بعض الشواهد -

على سبيل المثال- أين وردت كل من الألفاظ التالية (الجلنار، خرز نضار، خضله) في قصيدة

ورقلة:

وأنا شاعر ..

دفتري من شرار

ودمي ضامىء .. والقوافي

في فمي جلنارُ

.....

ورقلة

خَرَزٌ وَنُضَارُ

نكهة خَضِلَةٍ

وبالرغم من أن القاموس الشعري "لعثمان لوصيف" يغرف من الوسط الذي يعيش فيه إلا

أنه توغل في الغموض من خلال التراكيب التي استعملها، إنه يسعى من خلال توظيفه لمفردات

يصنع منها تحفا فنية يزخرف بها بناءه الشعري، فالهاجس الجمالي في شعره يتشابك ويتداخل مع

الأفكار حتى لا يدرك المتلقي أيهما يستأثر بالنص، لقد توغل المعنى في اللفظ وصارت الكلمات

غير الكلمات، إنها النفس المبدعة تشكل الألفاظ وتعيد صياغتها وتحملها ما لم تحمل من قبل، لقد

أصبحت اللغة " كنز الشاعر وثروته وهي جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلمًا زادت صلته بها وتحسسه لها كشفت له عن أسرارها المذهلة..."⁽¹⁾ .

والشاعر المبدع هو ذلك الذي يبعث الألفاظ من تابوت الإهمال والنسيان إلى عالم الألق والجمال، يزيح عنها بساطة الاستعمالات اليومية، ويزج بها إلى حلقة النغم والإيقاع، والقصيدة كما قال السعيد الورقي: هي " موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر..."⁽²⁾ ، لقد أصبحت الألفاظ حُبلى بالمعاني وصارت التراكيب أكثر كثافة تتساب منها المعاني بسلاسة بديعة، وتثير في المتلقي الدهشة والانبهار، وقبل أن نشرع في إبراز جمالية الألفاظ والتراكيب المكونة منها سأرصد كل المفردات التي جاءت في الديوان دون تكرارها محاولاً في ذلك تصنيفها ضمن حقول دلالية حسب نسبة حضورها في النصوص الشعرية كما يلي:

1- **ألفاظ الطبيعة :** الرمل، الفلوات، الفيافي، التصحر، السراب، النخيل، السعف، الحرارة الشمس، النجوم، الشفق، العواصف، الزوابع، الريح، الصواعق، البرد، البرق الصقيع، الجليد، السيول، الرسوبات، الأرض، التراب، الطين، الحجر، الماء، الجداول الحصى، السواقي، الربى، العشب، الخضرة، النوء، الرذاذ، الرياحين، الكأ، الشجر الغصون، الظلال، الندى، الهضاب، المرج، البنفسج، السوسن، الزنجبيل، الورد، الزهر الياسمين، العطر، الشذا، الأريج، البحر، الموج، الساحل، القواقع، الملح، البرتقال، اللوز الكائنات، الأشياء، الكون، الصنوبر، الكتوس، الكواكب... بريق النجوم، عروق الأرض غسق البحار، الأقحوان السماوي، السعف الغض، تاج

1 - نازك الملائكة: الشاعر واللغة، مجلة "الآداب"، عدد 1، تشرين الأول، 1970، ص 11 .

2 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 124.

من الطلع، الهضاب الكثيف، ينابيع دافقة، تغريبة البحر، الأرجوان المسائي، سوسن الماء، نمش الرمل، فاكهة البحر، زهرة الملح، أريج الصنوبر، ألوان الزهر، خرير الجداول، ظل الشجر، الألق الفضي، الفلفل الجبلي، الجدول المترقق.

2- ألفاظ صوفية: الخمرة، الحقيقة، المتصوف، البشارة، الشعاع، الشطحات، الطواسين الدهشة، الفناء، الملكوت، الفيض الإلهي، اللحن الصافية، النار الحامية، الرعشة الأولى الوهج السرمدى، اللحظة المطلقة، هدير السدائم، اللجج القلقة، رذاذ التسابيح، سحر الإشارة، سرير النبوة، جوهرة الحق، المرأة الدنية، نوبات الجنون، الأرض المستكنة روضة الأبدية، مملكة الله، المستحمة بالنور، أغرق في الفيض، موجة الله، شعاع الطين ملمحة الله، السرمد المظلم، خرقة بالية، الألق الكوكبي، مملكة الإيمان، ليل القبر، الهوس الكوكبي، أريج الحياة...

3- ألفاظ الخوف : الخوف، الرعب، السواد، الفجيعة، الموت، الظلماء، التيه، الرحيل الجراح، اليأس، الدم، السجن، الدخان، أكفان، المقبرة، الرثاء، السم، هجروه، نبذوه المواجه، الهاوية، غيهب الرماد، مذبحه الورد، انهار الدماء النازفة، اللجة الحمراء يجتاح الظلام، عز الشفاء، الموت في حنجرتي، لازلت وحدك، يخوض الظلام، الرياحين صوحت في فؤادي، البساتين كلها جرداء، الخرائب والأضرحة، أبحر في السواد، منكسر الريش، الحرق الباطنية، ريح المنية، هرقت دموع، احتضنت الرزايا، اقتحمت المنايا مشيت على الشوك، اقتحمت الزوابع، عصرت الغيوم، أنشودة الفقراء، هجرتني حوريتي الليالي تلفها الظلماء...

4- ألفاظ قرآنية: المهيمن، القدوس، المسجد، الجنة، الملائكة، الحور، الغلمان، الكؤوس كوثر، صلبوها، قتلوها، معراج، العرش، القدسي، الفردوس، الحجاب، السجود، الأنبياء الغوى، الرجيم،

تتوضأ، الأشواط، إنجيل، السماوات والأرض، سدرة هذي العرى، ليلة القدر، اصطلى نار
الجحيم،..

5- ألفاظ لاهوتية: الخطيئة، الطهر، دين، القرايين، الكاهن، عذراء، السموات، التسابيح الروح،
شفيعه، أصلي، الملكوت، الميلاد، الكوكب الطالع، تعويذة العشق، نسبح، نصلي أسطورة،
الصوامع، آلهة البحر...

6- ألفاظ الحب: العشق، الغرام، الحنين، الحب، المتيم، الدهشة، ظامئ للهوى، البسمات الندية،
حبي نرجسه، لحن مبعثر، أرتل قرآن الحب،

7-ألفاظ موسيقية: اللحن، الشبابية، النبرات، مزامير، جرس، النبض، الناي، تتناغم، نهر الأغاني،
لحن الخلود، الحان الغرام، قيثاره، نغم يبرعم، لحن مبعثر، وتر، النواقيس الغناء...

8-ألفاظ الحلي : اللؤلؤة، جوهرة، خرز، نضار، الأساور، الأمشاط، رنة الخلخال الفصوص،
الأقراط، العقيق، ...

9- ألفاظ جنسية : الشهوة، الشبق، نضاجع، القبلات، تغنج، مفاتن جسمك، أقبل ثغرك محترقا،
قبلتها قبلتين حرييتين، نمنا كطفلين، نمنا تحت الندى شفة في شفة، ...

10- ألفاظ مدنية : الشوارع، الشرفات، الأرصفة، النوافير، اللافتات، المراي ا، الطرق أقبية،
دربي، المرافئ، السبل، الأنابيب، الممرات، الغرفة...

11- ألفاظ الفرخ : الفرخ، الأعياد، الغناء، التوقّد، البشارة، أبدأ، أعراس، نغم يبرعم أغنية

الصيف، فرخ يهز الريش، الطبيعة كلها ألق...

12- ألفاظ الذم: الصبي، الشقي، آبق، أعمى، غبي، جهول، منافق، بدوي.

13- ألفاظ الوقت: الأصيل، الغروب، الليل، الأزل، القرون، الوجود، الزمان الفصول،...

14- ألفاظ فزيائية: تتحل، العناصر، التلاؤ، الشرارة، السنا،...

15- أسماء المدن والأماكن: الجزائر، باتنة، ورقلة، طولقة، الشواطئ، ساحل المتوسط عند

الخليج، جزر الضوء،...

16- ألفاظ الجسد : الوجه، العيون، الشفاه، مقلتيها، الثغر، الوجنات، خديك، البؤبؤ، الجسد

الأضلع، الجسم، الخصر، الحنجرة، القلب، الأضلاع، الخصل، الشعر،...

17- ألفاظ النار : النار، النور، اللهب، الوهج، الضياء، الضوء، الوميض، الشرارة يشتعل،

الرماد،...

18- ألفاظ الخمر : الخمرة، النبيذ، السكر، الثمالة، نعب الرحيق، خمره ولبن، امرأة من نبيذ

وخمر،...

19- ألفاظ الحيوانات والحشرات: النمل، الفراش، نحلة، يرقة، بلبل، عندليب، عصفورة الطير،

النوارس، فرخ الحمام، فرخ الحجل، العقارب، النمرة الشبقة، اللبؤات، الأسد،...

إن قصائد عثمان لوصيف بدون استثناء تتنفس في أجواء الطبيعة ولغته تغرف من إحساسه

المرهف الذي لا يخلو من رومانسية صوفية، فألفاظ الطبيعة كان لها حضوراً قوياً تتصدر كل

الحقول الدلالية التي احتواها الديوان، فإذا ما أضفنا إليها الألفاظ الدالة على الحزن والكآبة تدعم

بذلك التوجه الرومانسي للشاعر. وانفتاح الشاعر في تجربته الشعرية على قاموس الشعري

الرومانسي سمح له بإغناء شعره بألفاظ مستقاة من الطبيعة كالجبال، القمم، الوهاد، الهضاب،

الرياح، الوديان، السفوح، الصخور، والكهوف أو مستقاة من عالم النباتات كالشجر، النخيل،

الصنوبر، الكلتوس، البرتقال، التوت، الزهر الورد والياسمين... أو مستمدة من عالم الحيوانات

والحشرات كالنمل، الفراش، النحل اليرقة، البلب، العنديل، العصفورة، الطير، النوارس، فرخ

الحمام، فرخ الحجل، العقارب، النمرة الشبقة، اللبؤات، والأسد.

ومن أهم الملاحظات التي يمكن أن نسجلها في ما يتعلق بالحقل الدلالي الذي تضمنه الفاظ

الطبيعة عدم سيادة الفاظ بيئة طبيعة معينة في قاموسه الشعري بل نجد بيئات مختلفة من الفاظ

تمثل البيئة الصحراوية مسقط رأس الشاعر مثل: (الرمل، الفلوات الفيافي، التصحر، السراب،

النخيل، السعف، الحرارة، الشمس، النجوم، الشفق، العواصف، الزوابع، الريح، الريح) إلى الفاظ

تمثل البيئة الجبلية مثل: (الصواعق، البرد البرق، الصقيع، الجليد، السيول، الرسوبات، الأرض،

التراب، الطين، الحجر، الماء الجداول، الحصى، السواقي، الربى، العشب، الخضرة، النوء،

الرياح، الرياحين، الكأ الشجر، الغصون، الظلال)، إلى الفاظ تمثل الهضاب مثل: (الهضاب،

المرج، البنفسج السوسن، الزنجبيل، الورد، الزهر، الياسمين، العطر، الشذا، الأريج) إلى ألفاظ

تمثل البيئة الساحلية مثل: (الندى، البحر، الموج، الساحل، القواقع، الملح، البرتقال...) ونجد هذا

التنوع اللفظي البيئي في قصائد المدن، فلكل مدينة قاموسها الخاص هذا ما سنوضحه من خلال
الشواهد الشعرية التالية:

دخلت سطيف على سعة من نخيل الجنوب

ففاجأني الطل قبل الأوان

مشيت على اللوز..

كانت شوارعها تتألق والواجهات تشف

وكان السحاب يمر على الشرفات،

توقفت تحت الرذاذ أصلي

رأيتك خلف الضباب

ركضت فحاصرني الورد

قلت أمدّ يدي

فاحتواني الشذى

وانكسرتُ على الأرصفة!⁽¹⁾

فاللوح الشعرية ناطقة بألفاظ البيئة ولا تحتاج إلى من يستنطقها، بل لكل كلمة من كلمات النص جذور ممتدة في عمق الأرض التي نشأت وتفرعت منها، فاكتمست هويتها وهذا ما نجده في نص آخر ولكن من بيئة مختلفة إنها مدينة ورقلة يقول عثمان لوصيف:

ورقلة..

زهرة في الرمال

ورقلة..

قبلة في الخيال

وأنا سائح قذفته الفيافي..

جبهتي عنبر وغبار

ويدي..حجلة

ورقلة..

نخلة وظلال

بالندى مثقلة

وغلال..⁽¹⁾

فإذا كانت مدينة سطيف تمثل بيئة السهول العليا وكانت الألفاظ بطاقة هوية لها فإن مدينة

ورقلة هي الفيافي والرمال، والعنبر والغبار، وهي ينباع الدفافة والغلال الوافرة، إنه الإبداع

حينما تتجاوب فيها المشاعر والعواطف مع النفس الشعري الخلاق فيولد النص الذي تتماهى فيه
الأدوات الإبداعية مشكلة جسدا متناغما ينبض بالحياة، ولن نتخطى الحديث عن حقل الطبيعة قبل
أن نورد شاهدا يمثل البيئة الساحلية وليس أجمل من مقطع شعري في قصيدة عرس البيضاء⁽¹⁾
يقول:

شفق .. ولعينيك تغريبة البحر

يشتعل الأرجوان المسائيّ

يشتعل الموج بين يديك

وأنت على ساحل المتوسط تغتسلين

الغروب وأعراسه

شذرات اللهب على سوسن الماء

والشمس تغرق ..

من هرق الزنجبيل على نمش الرمل؟

من فتّت البرتقال على جمر نهديك؟

من غمس البحر في غسل الصبوات؟

ومن ساق نحوك هذا المتيمّ؟..

كانت مفاتن جسمك تزداد عند التوهج

والنار تلتهم النار

كان اللقاء

وكان الجنون الجنون!⁽¹⁾

ونمر إلى حقل آخر لا يقل أهمية عن حقل الطبيعة، وهو حقل الألفاظ القرآنية والألفاظ الصوفية، فعثمان لوصيف من الشعراء المعاصرين الذين نهلوا من القرآن الكريم ومن التراث العربي بشتى أنواعه، وخاصة منه التراث الصوفي، ونجد هذا الرصيد العظيم مبعوث في جل قصائده الشعرية، بل نكاد نجزم أنه لا وجود لنص شعري عند عثمان لوصيف إلا وكانت للألفاظ القرآنية وللمصطلحات الصوفية حضوراً بشكل أو بآخر.

والقرآن من المصادر الأساسية أو النصوص المركزية التي تفاعل معها الشاعر في تجربته الشعرية، ومدته بقاموس شعري يمثل نسيجاً لغوياً متميزاً في بنية قصائده، لغة وصورة وموسيقى، ونركز في هذا المقام على دور القرآن الكريم في تحديد السيمات العامة لمعجمه الشعري، وشاعرنا من حفظته فقد تجلّى بيان القرآن الكريم في أشعاره، فلا يكاد يخلو نص من نصوصه إلا وهو مزين بالسياق القرآني بأسلوب أدبي أنيق يعكس ثقافة الشاعر ومدى تعمقه في الإطلاع،

والم تأمل للديوان تصادفه ألفاظ ومفردات قرآنية مثل: (عس، النار، حامية، تتلظى، الحق،
معراج، أخلع نعلي، السجود، سدره، اللؤلؤ المنثور، الملائكة، الحور، الكوثر، الكواكب) وغيرها
كثير في الديوان، وهذه ألفاظ قرآنية طرز بها الشاعر قصائده، فهي كاللآلئ التي تزين العقد، وتبرز
مكامن الجمال فيه ومن الشواهد التي تدعم ما ذهبنا إليه هذا المقطع من قصيدة الأغواط يقول فيه:

سافرت في عينين سوداوين

في مملكة الإيمان والشهادة

وهبت روعي للجمال

باسم العشق والعبادة

عبرت ليل القبر

والبرزخ والميزان والصراط

مستبشرا وآمنا

لاقتني الملائكُ

ومدّت الأرائكُ

حيّتي الحورُ وقيل لي سلامٌ

قيل لي بشارك بالنعيم

والرغد العميم

حفت بي الغلمان و الكؤوس

وفرش البساط

كاشفني المهيمن القدوس⁽¹⁾

إن هذا المقطع من قصيدة الأغواط يكاد ينفرد اللفظ القرآني في جل مقاطعه إذ يحتوي على ستة عشر لفظاً قرآنياً هي (الإيمان، الشهادة، الدين، العبادة، البرزخ الميزان، الصراط، آمنة، الملائك، الأرائك، الحور، النعيم، الغلمان، والكؤوس، المهيمن القدوس)، كما عرف عثمان لوصيف من المعجم الصوفي وتجلي هذا المنحى في بعض عناوين ديوانه: " حورية الرمل، الشبابة، آيات صوفية، الظمأ، دخان، تسبيحة البحر الطهارة، المخبول، الرجيم". فكل هذه العناوين رموز صوفية، استخدمها الشاعر ليعبر عما يجيش في نفسه، فعنوان "حورية الرمل" تبرز فيه ملامح الصوفي إذ أن " الصوفي دوما يحاول مخالفة المحذور، والنظر إلى المجهول... فهو بهذا التصور ترقى نفسه وتعيش نشوة هذا التصور" ⁽²⁾ فعجت هذه القصيدة بألفاظ صوفية، وكيف لا والعنوان في جله صوفي، يقول عثمان في قصيدة حورية الرمل:

وقفت حورية الرمل تغني

عارية

1 - ديوان اللؤلؤة، ص 62/63

2 - محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مقال منشور على الصفحة الأتترنات www.arabicnaclwah.com

فرشت وردتها

قالت : تطهّر بالخطيئة

آه

يا كوثرَها العاشقَ

يا نهر الغزلَ

واللحون الصافية

أيها الفيض الإلهي الطهور⁽¹⁾

لقد كان صدى هذا العنوان ذا تأثير عميق على المضمون فبعث في القصيدة ألفاظا

وتراكيب صوفية مثل " تطهر، الكوثر، العاشق، اللحن الصافية ، الفيض الإلهي الطهور" وغيرها

من الألفاظ التي أضحت عنصرا فعّالا في التجربة الشعرية لعثمان لوصيف وفتحت في إبداعه أفقا

جديدا للغوص في عوالمها، التي تسموا بالروح، وترتقي به لتتجاوز الأشياء الخارجية، وتلج في

الجوهر الكامن اللامتناهي، وفتحت بذلك مساحة رحبة للبوح، تفجرت من خلاله القصائد والأشعار

بمعان ودلالات جديدة.

كما استطاع الشاعر أن يستوعب قدرا من الألفاظ الجديدة التي راجت في المدارس الأدبية

الحديثة عند الوجدانيين، أو عند غيرهم من الشعراء الرمزيين والسرياليين وبخاصة في توظيفه م

لوموز وألفاظ مستمدة من أجواء العرافين والطقوس السحرية وغيرها من "الأجواء الجديدة التي شاعت في الشعر الحديث" كالأقربين، الكاهن، الكوكب الطالع، تعويذة العشق، آلهة البحر.

وتعبر هذه الحقول الدلالية عن حالات نفسية متعددة، لا يمكن أن نحددها في مجالات معينة بحكم تداخل وتشابك دلالاتها واتساع حقولها الدلالية في شعره، وبحكم ارتباطه بالواقع وبقضايا المجتمع الم تغلغل بعمق في مظاهر الحياة الاجتماعية المعاصرة وقضاياها المعقدة، وفي هذا السياق فإن الشاعر حاول إدخال لغة الحياة المعاصرة بمجالاتها المتشعبة وبمنهج مبني على رؤية فنية حديثة وبهذا النهج الأسلوبي .. تصبح الكلمة في التجربة الجمالية حرة ... على يدي المبدع ويرسلها صوب المتلقي لا ليقيدها.... مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم فيسهم في قتلها وإفساد جمالياتها، وإنما للتفاعل معها يفتح أبواب خياله لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي...⁽¹⁾.

ثانيا: جمالية التراكيب: إن دراسة الملامح الجمالية التي يتضمنها النص الأدبي يقتضي

دراسة التراكيب اللغوية التي تشكله، لأن الأداء الشعري الذي ترد عبارته على صورة خاصة، ما هو إلا تركيب يتجاذبه بعدان بعد بلاغي وبعد نحوي، يتأسسان على هندسة قوامها مفردات تتشكل في معمارية خاصة تتجسد في نوعين من الجمل:

1- الجمل الخبرية: تتبع جمالية الجمل الخبرية في "الوظائف التي تقدمها ... في ضوء صلتها

بالمخيلة الفنية للقائل وتمثل في الوقت نفسه روح العصر وثقافته"⁽²⁾ لذا فقد هيمنت على الصياغة

1- د. عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط11، 1987، ص19.

2- د. حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص49.

الأدبية لقصائد "اللؤلؤة"، وتركت بصمتها الجمالية لما تميزت به من قدرة عالية على الاستمرار والتداعي وما تحمله في طبيعتها من حكي وسرد، والخبر بغض النظر عن صدقه أو كذبه إما يكون مؤكداً أو منفيًا، أما الجمل:

أ- **المؤكدّة:** والتي استحوذ فيها ضرب الخبر الابتدائي⁽¹⁾ على نسبة عالية من الحضور في جل قصائد المجموعة، وإن دلّ هذا على شيء إنما يدل على صفاء وثبات الدفق الشعري وخلوه من أي زيغ أو ريب، فالشاعر يكتب على السليقة ولا يشك في ما يبده إنه ينطلق من اليقين في أقصى تَوَهُّجٍ متفاعلا مع الألفاظ في إحائها، ومع التعابير في دلالاتها ومع القصائد في تجلياتها. ويتضح ما ذهبنا إليه في قصيدة غنيت يقول عثمان لوصيف:

غنيتُ فاستفاقت الأعشاب والحجارةُ

والتفت الأشياءُ

حولي..

وراح الماءُ

يحملني إلى عروق الأرضِ

فكنت فيها النبضُ

وكنت فيها الدم والحرارة⁽²⁾

1 - للخبر أضرب ثلاث: إذا كان المتلقي - حين سماعه الخبر - خالي الذهن من الحكم بصدقه أو كذبه وغير متردد في قبوله سميّ ابتدائياً، وإذا كان متردد في قبول الخبر ومطالباً بالوصول إلى اليقين في معرفته ويلجأ حينها المتكلم إلى توكيده بأداة واحدة فهو طلبيّ، وإذا أكد المتكلم خبره بأكثر من أداة فهو إنكاري. أنظر المرجع السابق، ص 52، 53 .

2 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 18

جاء الخبر في هذه الأسطر الشعرية واثقا مقترنا بالحال التي غشت الشاعر، ففي ألق الغناء

يستيقظ الجمد ويلتف حوله -الشاعر- متراقصا متناغما متماهيا مع ذاته، إنه الفرح ينبعث من أعماق النفس البشرية ويصور ما يختلج فيها من عواطف وأحاسيس في امتزاج رهيب بين الألفاظ وفي تجاوب مبدع مع التراكيب" فبالقدر الذي تبلغه حيثيات الراهن الإبداعي تنزاح التراكيب إلى واقع بنائي متجدد، مناسب.."⁽¹⁾ يبعث في الصياغة الشعرية ما يبهر السامع ويثير مكامن الإعجاب في نفسه.. فالتشكيل الجمالي - هنا - ينبثق من الوصف السردي الدقيق للواقع النفسي والفكري لحالة الشاعر، فالجملة بمقدار ما تمتعنا وتحقق لدينا نشوة عاطفية عالية، وتأملاً فكرياً عريضاً تكون جميلة صادقة.

أما ضرب الجملة الخبرية الطلبي فيتضح شكله في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة

(تسبيحة البحر):

كان أن برعم اللوز بين الروابي

ومغمغ فرخ الحجل

كان أن عرش الياسمين

وسال العقيق على كل تل

كان ما لم يكن قد حصل!⁽²⁾

1 - بركة ناصر: ديوان (منزل الأفتان) لبدر شاكر السياب - دراسة أسلوبية- مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، مخطوط، جامعة الحاج لخضر باتنة، السنة الجامعية، 1427-1428هـ/2006-2007م، ص 65 .

2 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 38 .

حيث جاء فعل الكينونة وأن المصدرية للدلالة عن تلاعب خيال الشاعر بالواقع بإيجاد مصاحبات لغوية متميزة على غرار (كان + أن)، لقد جاءت (أن) بعد فعل الكينونة الذي يستخدم أصلاً للإخبار، لتؤكد الخبر وتعزز الدلالة الكلية في بعدها الإيقاعي وفي بعدها التصويري لتزيد من شحنة الغرض البلاغي الذي اقترن بموقف الشاعر ورؤيته الإبداعية.

كما جاء التوكيد أيضاً بأسلوب الحصر والقصر: ومعنى القصر لغة " الحبس، واصطلاحاً هو تخصيص لأمر بآخر بطريقة مخصوص " (1) ويتكون القصر من طرفين مقصور ومقصور عليه وبرز في المقطع الأول من قصيدة الفراشة في قوله:

لم تكن تعشق إلا اللؤلؤ المنتور في المرج

وألوان الزهر

وخرير الجدول الرقراق في ظلّ الشجر

لم تكن تعرف إلا الألق الفضّيّ

والعطر وألحان الغرام

إن الفراشة كرمز لغوي واضح المعالم اقتضى أن يوظف جمالياً في هذا النص ما يحمله اللفظ من إحياء نمام- في أسلوب الحصر والقصر فاتحاً بذلك أفقا للغموض الساحر، فقد قصر العشق كصفة من الفعل (تعشق) على اللؤلؤ -كمقصود عليه- وأي لؤلؤ.. ؟ إنه المنتور في المرج،

وفي ألوان الزهر، لؤلؤ من طبيعة أخرى غير الطبيعة المادية المعهودة في هذا النوع من الحلي والمجوهرات. واستعمل الشاعر "إلا" كأداة للاستثناء بعد النفي في المشهدين الشعريين لتحقيق البعد الروحي السامي في المعرفة والعشق. وقد تكرر أسلوب القصر في قصيدة "أمير النوارس"، حيث قرن الشاعر أداة الاستثناء "إلا" بـ "ليس".

ولن نحولَ الحديث عن جمالية الأسلوب الخبري المؤكد قبل أن نخرج عن أسلوب الفجاءة الذي وظفه الشاعر في المقطع الأخير من قصيدة دخان يقول عثمان لوصيف:

هي لوثة عمياء.. وانقشعت

فالمنتهى يغشاه مُبتدأٌ

وتمرّد

الطفلُ

النبِيُّ

على موتي، وفار النُّسغُ .. واللِّبَّاءُ

وامتدّت الآفاق

ساطعة،

وتموّج الريحان .. والكلاءُ

فإذا الطبيعةُ كلَّها ألقُ^{٣٨}

والأرض قيثارُ^{٣٩} .. ومُتَّكأُ

وإذا أنا نغم يبرعمُ

أو فرخ يهزُّ الريش

أو رَشَأُ⁽¹⁾.

لقد وظف الشاعر هذا الأسلوب في درجة عالية من التآلق الشعر مبنًى ومعنىً فالبناء وظف فيه الشاعر حروف العطف في انتقائية واعية لمعانيها ووظائفها، فجاء الأسلوب بعد فاء الاستئناف التي ارتبطت بإذا الفجائية لتأكيد الفجاءة لما تتضمنه من سرعة ومباشرة في الربط، وجاء واو العطف بعدها ليضيف الاستمرار في التغير غير المتوقع في المعنى الذي جاء مخالفا لما قبله من النص وغير متوقع، فالنص ينطلق في حالة نفسية متأزمة، قاتمة، تهيمن عليها ألفاظ الحزن والأسى(الدخان، الحمأ، النعش الأكفان، الجوع، النيران، الظمأ، الأشباح، ...) ثم تنقلب الصورة إلى ألق وفرح فتتفرج الأزمة وتعود الحياة إلى صفوها وهنائها، فالروح المبدعة لا تستسلم إلى الكآبة ولا إلى الخضوع بل تبحث في أعماقها على بواعث الأمل وتتسج من خيوطه الرفيعة منطادا ينطلق إلى أعالي قمم الرونق والجمال، مستغلا كل ما تتيحه اللغة من ألفاظ وتراكيب وأدوات لبعث الجمال الشعري فنيا، وتوظيفه للأدوات لم يعد مجرد توظيف فقط "بل تعدى هذه

المهمة إلى خدمة رؤية المتكلم وفق عمليتي الخلق والتذوق، ومن أجل إحكام العلاقة مع المخاطب (المتلقي) والمجتمع⁽¹⁾.

ب- المنفية: أما الجمل المنفية - والنفي خلاف الإثبات - ويتم بأدوات تتموقع حسب حاجة الشاعر إلى استعماله بما يتوافق و الدفقة الشعرية، واعتمد الشاعر في " اللؤلؤة " على توظيف عدة أدوات للنفي ومن هذه الأدوات:

لم: وهي من أدوات النفي العاملة " عملها الجزم في الفعل الضارع وصرف معناه إلى الماضي " (2) وتكرر النفي بها في قصيدة الفراشة ثلاث مرات.

لم تكن تعشق إلا اللؤلؤ المنثور في المرج

وألوان الزهر

وخرير الجدول الرقراق في ظلّ الشجر

لم تكن تعرف إلا الألق الفضّيّ

والعطر وألحان الغرام

لم تكن .. لكنها حين رأت مذبحه الورد

وأنهار الدماء النازفة

1 - د. حسين جمعة: جمالية الخبر والإشياء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص 54 .

2 - عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1987، ص221 .

ربطت زنارها بالعاصفة°

وارتمت في اللجة الحمراء

صارت لهباً يشتدّ في الريح ويجتاحُ الظلام⁽¹⁾

وارتبط تمظهر النفي بـ " لم " في الديوان بأسلوب القصر - كما سبق وأن أشرنا - حيث

دعم الشاعر القصر بالنفي لتعميق المعنى وتكثيف الدلالة وبعث الإيقاع الساحر في النص، إنه

تجاوب فني بين البعد البلاغي والبعد النحوي والبعد الإيقاعي، كما تكرر النفي بـ " لم " في قصيدة

"البلبل" وقصيدة "غنيت" مرتين في كل قصيدة وذهب الشاعر في نفس المنحى الجمالي في توظيف

أسلوب النفي بالأداة "لم". أما الأداة :

لا: والتي تدخل على " الجمل المثبتة بتعدد أشكالها فتتفي مضمونها وتخلصها إلى زمن

معين"⁽²⁾ وقد وظفها الشاعر في ثلاث قصائد هي: (دخان، الشوارع، الرجيم) أين تكررت في

قصيدة (دخان) مرتين في سطر واحد في قول الشاعر:

وأصرخُ: أين، أين يدي؟

لا النجم يسعفني .. ولا الملاء⁽³⁾

وجاء تكرار النفي في سطر واحد لإثبات غرض بلاغي إخباري عن وضع نفسي متأزم

وعن مدى عمق الهوة التي سقط الشاعر فيها إلى درجة استحالة إدراكه ونجدته.

1 - عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 33 .

2 - عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1987، ص 203 .

3 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 34

كما تكررت في قصيدة الشوارع ثلاث مرات في قوله:

الشوارع غبراءُ

والشمس حارقةٌ

والأنابيب لا ماءَ فيها

السرابُ

لهات الكلابِ

الصعاليك يفترقونَ

وشيخ يسير إلى المسجد المطمئنّ

ولا شجر لا ضلالٌ^١..

وجاء النفي كأسلوب جمالي لإثبات الجفاف والقحط كمعادل موضوعي لما يعانيه الشاعر

من حرمان اجتماعي وعاطفي موظفا تكرار أداة النداء بلاغيا وإيقاعيا.

كما تكررت في قصيدة (الرجيم) في قول عثمان لوصيف:

اترك الفردوسَ

أُخرجُ

إنما أنت رجيمٌ

أَبَقْ، أَعْمَى، غَبِيْ

آه!

لا، لا ..

إنما أنت نبي⁽¹⁾

وجاء التوظيف في هذا النص حواريا راسما به محور الانعكاس والتحول البلاغي ما أضفى على النص حركة زمنية دعمت البعد الجمالي للإيقاعي في النص "فالجملّة الخبرية بهذا التصور لم تكن مجرد إشارة لغوية عابرة، وليست مجرد حامل ومحمول وإنما دلت على تناغم أصيل وفَعَال مع الذات والحياة... والوجود؛ وإن قامت على أساس من الجزئيات النصيّة، ولكنها في النهاية نصٌّ متكامل ما دام أنه يفيد معنى بذاته، ويقدم رؤية فنية وفكرية مستقلة"⁽²⁾.

2- الجمل الإنشائية: جاء حضور الجمل الإنشائية قليلا مقارنة بحضور الجمل الخبرية، حيث هيمن حضور ضرب الجمل الطلبية وهي "تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية، لها صور عديدة تختلف باختلاف نوع الجملة ودلالاتها، فإن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية، وإن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهى أو دعاء، وإن كان يفيد الترجي فهي

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 73.

2 - د. حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص 60 .

جملة ترجي".⁽¹⁾ واقتصرت الجملة غير الطلبية في الديوان على نوع واحد وهو التعجب، والجملة غير الطلبية هي " ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب " ⁽²⁾ وسنبداً تحليلنا بدراسة الجمل الطلبية ثم الجمل غير الطلبية:

1- الجمل الطلبية: قد وردت الجملة الطلبية سبعة وتسعين مرة موزعة حسب الجدول التالي:

نوع الجمل الطلبية	عدد الجمل
النداء	47
الأمر	28
الاستفهام	21
النهـي	01

أ- **النداء:** أسلوب النداء ظاهرة مميزة في شعر عثمان لوصيف ولأن للنداء " أحكام نحوية معروفة في الفكر النحوي... من حيث الأحكام الإعرابية والعوامل المتحركة في ذلك ذكرا أو حذفاً، والشاعر المتمكن هو الذي يملك قدرة البناء والتجاوز... إلى عوامل من الخيال والإبداع تعطي للنداء دلالات جديدة تتجاوز قصرية الأحكام وجبرية القاعدة في الالتزام" ⁽³⁾ وقد جاء النداء في "اللؤلؤة" باستخدام الأداة، والنداء بدون استخدام الأداة حيث شغلت الأداة "يا" للمنادى البعيد حيزاً كبيراً في تشكيل الجمل الطلبية أين تواتر حضورها في النصوص الشعرية اثنان وثلاثون مرة، وارتبطت بمنادى متعدد الصيغة والدلالة، من اسم علم إلى اسم جامد إلى صفة، وذلك حسب

1 - رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 154.

2 - السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص54.

3 - عبد المجيد دقياتي: البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، مخطوط

مقتضى الدلالة، وبنسبة أقل ورد النداء بغير أداة، ليشكل النداء بذلك ظاهرة تتناغم فيها المعاني مع مقتضى الحال يقول عثمان لوصيف في قصيدة الأغواط:

أغواطُ.. يا أغواط

يا واحة العشاقُ

يا سلسلا رقرق

ها أنذا أتمّ فيك رحلتي

وها أنا أكمل فيك آيتي

أختم فيك آخر الأشواط!!⁽¹⁾

استهل الشاعر المقطع الشعري بمنادى دون أداة، استنادا لأصداء نفسية عميقة وكأن بالنداء ينبعث من عمق الشاعر بصوت هامس ممتد، وزاد في امتداده النقاط المسترسلة التي جاءت بعد لفظ المنادى، ثم تكرر النداء بدخول الأداة وتغيّر المنادى من اسم العلم إلى صفات تحمل من الجمال الحسي ما يجعل الألفاظ تتساب في دفء وهدوء إلى النفس، ونداء البعيد عند الشاعر يظهر متلاحما مع المنادى الذي لا ينتظر ردا منه أو استجابة أو رجوع صدى، ولكنها مناجاة للقريب البعيد، و للحاضر الغائب، حتى وهو يخاطب نفسه، ويوظف هذه الصيغة إنها اللحظة التي ينعشق فيها اللسان ويفقه فيها الفؤاد فتتفجر المشاعر لتعبر عن الذات، ذات قد أنهكها الترحال والبحث و نال منها الجهد فجاءت لحظة بلوغ الغاية والمرام، وجاءت لحظة الاعتراف بالكمال والتمام، إنّ ياء النداء هذه ليست عنصرا طارئا على تجربة الشاعر، وإنما هي مجلوبة من أعماق تجربته وقد

تحركت هنا خاضعة للتحويل الذي هيمن على الشاعر وقد جاء النداء بحذف الأداة بعد "أي" في
اللوحة الشعرية الأولى من قصيد "المخبول":

أيها المخبول يا طفلي المتوجّجُ

بالصبا بات

وبالرفض

وآيات التوهّجُ

أيها الضارب في أعماقنا نارا ونورُ

أيها الغارفُ من حوض النبوات الطهورُ

أنت! يا طفل العذابات

وأقواس البنفسجُ

آه!

حررنا من المجرور

والمكسور

حررنا من السجع

وسحر الورق الأصفر والمتن المدبج

أيها الطفل.. وحررنا من الزخرف

والأوهام والدرس الملهوَج.⁽¹⁾

إن أسلوب النداء مرتبط بالحالة النفسية للشاعر، خاصة تلك التي يحس فيها بالتأزم والقلق، ويشعر فيها بالضيق والغربة، حيث تعجز اللغة العادية على استيعاب ما يجول في أغوار النفس، وعلى ما يدور في أعماق الذات، فيلجأ الشاعر إلى لغة النداء كمنفذ إلى المشاعر والأحاسيس، وإلى الصوت الطويل ليَجعل تلك الرواسب المختبئة في الأعماق تندفع إلى الأفق.

والنداء بحذف الأداة بعد (أي) للمنادى القريب، الذي يعقبه استعمال الأمر، دليل على الصرخة المدوية، وعلى الصفة الأمرية لوجوب الحركة والتحرر، والنص دعوة صريحة إلى تكسير القوالب والمعايير القديمة التي تقيد الإنسان المعاصر وتحد من حريته الإبداعية، إنه تفاعل فني بين اللغة كأداة، وبين الشاعر ككتلة من المشاعر الثائرة والأحاسيس تتشكل في مشهد جمالي بديع ناطق. "واستعمال النداء بذكر الأداة تارة وبحذفها أخرى هو انعكاس لبنية نفسية وحضور فكري بين الثبات والتمرد، الحركة والسكون، الاتزان والانفعال، التروي والاندفاع، الهدوء والغضب، المناجاة والصراخ اليأس والأمل، الهزيمة والنصر، الموت والحياة."⁽²⁾

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 48 .

2 - عبد المجيد دقياتي: البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، مخطوط

1427/1426هـ - 2006/2007م، ص 190 .

ب- الأمر: أسلوب إنشائي وهو طلب ((حصول الفعل من المخاطب))⁽¹⁾ يتتوع توظيفه في

الديوان، وقد جاء مقرونا بتمهيد أظهر مقدرة الشاعر الفنية في التصرف في اللغة وجعل من الأمر

أمرا متوقع الحدوث، وأول مظهر تجلى فيه الأمر كان مقترنا بالنداء كما جاء في قصيدة حورية

الرمل:

آه!

يا كوثرها العاشق

يا نهر الغزل

واللحون الصافية

أيها الفيض الإلهي الطهور

رقرق الخمرة فوق الرمل

رقرقها .. ودعني أغتسل

فيك

من رغو السيول الطامية

والرسوبات

وما أورتني الكاهن

من طين وقش وقشور⁽¹⁾

لقد استهل الشاعر الأمر بالتأوه (آه) ثم قرنه بنداء مكرر ثلاثة مرات في كل مرة ينادي
المنادى بصفة قدسية، ثم جاء الأمر في صيغة تحريض على فعل شيء من أجل شيء آخر، ثم
يأتي الأمر كطلب (دعني) كنتيجة حتمية، استثمر خلالها الشاعر ما أتاحتها اللغة من إحساس
وتوهج تعبيري ليصل إلى هذه النهاية الإلزامية وقد تكرر الأمر في قصيدة (شاعرة):

نمرتي!

آه... يا نمرتي!

عسّس الليل فافتربي وجهي المتصوّف

والتهمي شفتي،

مزقي جسدي

مزقي كبدي

مزقي هذه الطينة الشر نقه

علّها تتحرر من سجنها اليرقة!⁽¹⁾

يلاحظ أن الشاعر استهل المشهد أو اللوح الشعري ببناء حذف أداته (نمرتي) ثم تلاها التأوه والنداء، واللافت استعمال الشاعر للنقاط المسترسلة بعد التأوه لتنبيه المندى بعد أن همس في البدء ثم كرر النداء باستعمال أداة (الياء) ليأتي الأمر مقترنا بفاء الاستئناف التي تعني المباشرة في فعل المطلوب ليربط الأمر الأول بالثاني بحرف العطف "و". ثم يتكرر الأمر بفعل واحد لكن باختلاف المفعول به (جسدي، كبدي، الطينة الشرنقة) إنه توكيد الأمر مع تعدد المفعولات لتصوير مدى عظمة حبه وعشقه الجنوني الذي يصل إلى حد المازوشية.

ج- الاستفهام: أسلوب إنشائي، "يعني طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل" ⁽²⁾ ويتنوع أسلوب الاستفهام بتنوع الأدوات المستعملة فيه، وكلما تنوعت الأدوات تنوع الغرض البلاغي. والاستفهام من الأساليب التي لها أثر في تفعيل عناصر الحدث الشعري، فهو بأدواته المختلفة يذكي شرارة العواطف والأحاسيس والمشاعر، ويجعل النغمة الخطابية أكثر حدة، فالشاعر ليس بصدد نقل تجارب وأفكار وصور ومشاعر فحسب، وإنما في تفاعل ومشاركة وجدانية فيتأثر بالموقف ويؤثر بدوره فيه، وهذا ما يميز خصوصية التلقي الشعري عن تلقي الفنون الإبداعية الأخرى، ويرى صلاح فضل أن الاستفهام هو "الذروة المسنونة للموقف الشعري، تتحول فيه الكلمات إلى وضع ذاهل مترسل تأخذ هيئة الشعر في تعدد الخطاب، وتنوع الدلالة وإطلاق سراح اللغة من سجن التقرير" ⁽³⁾.

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 13 .

2 - حفيظة أرسلان شاسبوغ: الجملة الخبرية والجملة الإنشائية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2004، ص 211 .

3 - صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص 148.

وقد تكرر الاستفهام في المجموعة الشعرية سبع عشرة مرة حيث تعددت أدوات الاستفهام

أين تكررت "من" و "أين" ست مرات، و "هل" ثلاث مرات، بينما تكررت "ما" و "ماذا" مرة

واحدة لكل منهما، ويبرز أسلوب الاستفهام في المقطع الأول من قصيدة عرس البيضاء في قوله:

شفق .. ولعينيك تغريبة البحر

يشتعل الأرجوان المسائيّ

يشتعل الموج بين يديك

وأنت على ساحل المتوسط تغتسلين

الغروب وأعراسه

شذرات اللهب على سوسن الماء

والشمس تغرق..

من هرق الزنجبيل على نمش الرمل؟

من فتّت البرتقال على جمر نهديك؟

من غمس البحر في عسل الصبوات؟

ومن ساق نحوك هذا المتيمّ؟..

كانت مفاتن جسمك تزداد عند التوهج

والنار تلتهم النار

كان اللقاء

وكان الجنون الجنون!⁽¹⁾

لقد وظف الشاعر الأداة "من" لعمق دلالتها على ماهية الأشياء، ولأنها تتم على انفعال وتوتر يكتنفان ذاته، و"من" تكشف عن حيرة الشاعر الذي لم يفهم هذا الواقع الغارق في التناقضات، وبذلك يدفع بالاستفهام إلى فضاء العجب والدهشة، لا ليبحث عن أجوبة لما يثيره من تساؤلات وإنما يتخذة كأداة للتعبير الفني الجمالي، بما يبعث من إحياء يخرج التساؤل عن حقيقته الاستفهامية إلى مقاصد شتى.

كما وظف الشاعر أداة أخرى من أدوات الاستفهام وهي الأداة "أين" التي حررها من دلالتها

الوضعية، ودفع بها إلى فضاء الإنكار التعجبي، يقول عثمان لوصيف في قصيدة "جفاف":

أين مني نجومك الخضراء

والنواقيس

والندى

يا سماءُ ؟

أين مني رذاذك البكر يهمي

بين عينيّ

حين يأتي المساءُ؟

هجرتني حرّيتي

واستبدّت

فالليالي تلفها الظلماءُ

والرياحين صوّحت في فؤادي

والبسّاتين

كلها

جرداءُ ..

آه!

يا زهرة الغبار

أين .. أين الغناء

و الأشداء؟!¹

لقد تكررت الأداة "أين" في القصيدة أربع مرات، وتكررت في سطر شعري واحد مرتين، وهذا التوظيف الكثيف للأداة إلحاح من الشاعر على القارئ كي يدرك ما يعانيه من قلق، و اضطراب، و غربة، وما اعتراه من دهشة لما صارت إليه حاله، لقد هجرته حوريته فاسودت الدنيا في عينيه، ولم يعد يرى من الدنيا إلا الخراب والدمار، والشاعر بهذا يلقي بمرارة الحزن - الذي يلف حياته - في نفوس الآخرين ليقاسموه معاناته، ولعلّ وجع السؤال في نفسية "عثمان لوصيف" هو وجع إنساني لما آلت إليه أحوال الناس من تهميش وكبت فإذا قرأنا أشعاره فلا نملك إلا أن نشاطره الأسى والحزن، لأنه ينم عن رهافة حس وصدق سريرة.

2- الجمل غير الطلبية: تمثلت الجمل غير الطلبية في الديوان في نوع واحد هو:

-**التعجب:** يعرفه محمد سمير نجيب اللبدي في قوله: استعظام فعل فاعل ظاهر المزية بسبب زيادة فيه في سببها وانفعال يهز النفس فيحدث فيها أثرا ويعبر عنه بإحدى الصيغتين سماعا حيناً، وقياساً حيناً آخر⁽²⁾، وتكرر في الديوان خمسا وأربعين مرة

وقد ورد التعجب في قصيدة شاعرة وحدها ست مرات حيث يقول في المقطع الأخير من القصيدة:

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص71.

2 - انظر محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنان، ص143 .

نمرتي!

آه... يا نمرتي!

عسّس الليل فافتريسي وجهي المتصوّف

والتهمي شفّتي،

مزّقي جسدي

مزّقي كبدي

مزّقي هذه الطينة الشرنقة

علّها تتحرّر من سجنها ليرقة !.

3- الضمائر: اقتصر الخطاب الشعري عند عثمان لوصيف بين المتكلم والمخاطب والغائب،

والمفحص لديوانه "اللؤلؤة" يلحظ هيمنة ضمير المتكلم (أنا) كما جاء في قصيدة "إلى تلميذة":

تزرعين النور.. والوردة تكبرُ

وأنا في الخوف والرعشة

طفل ضيع الدرب

أنا في العشق والدهشة

غصن يتكسر

وأنا جرح

صلاة

وسوسة

بين عينيك وبين المدرسة..

ليس حبّي قصّة أو هندسة

أنّ حبّي نرجسة

وأنا لحن مبعثر

بين عينيك وبين المدرسة⁽¹⁾

ويمكن أن نبرر هذه الظاهرة في شعر عثمان لوصيف بالتأثر الكبير الذي خلفه التيار

الرومانسي في الشاعر.

أما ضمير المخاطب فغالبا ما يرتبط بالمؤنث، والمخاطب المؤنث في النص الشعري عند

عثمان لوصيف لا يرتبط بالتجارب العاطفية فحسب، بل إنه يتجاوزها ليعبر عن التجربة الشعرية

كلها، فالمدينة والوطن، والمرأة، والحكمة، والشعر، والتجربة كلها بصيغة الأنثى عند عثمان

لوصيف.

4- الجمل النحوية: طغى في المجموعة الشعرية " اللؤلؤة " ورود الجمل الفعلية على حساب

الجمل الاسمية أين بلغت نسبة ورودها، 66,20 % مقابل نسبة 33,80% لورود الجمل الاسمية

حيث بلغ عدد القصائد التي تفوّق ورود الجملة الفعلية على ورود الجمل الاسمية 23 قصيدة، بينما

تفوق ورود الجمل الاسمية على ورود الجمل الفعلية في 09 قصائد، وتساوى ورود الجمل الفعلية

والجمل الاسمية في 05 قصائد والجدول التالي يبين ذلك:

عنوان القصيدة	الجمل الفعلية	نسبتها المئوية	الجمل الاسمية	نسبتها المئوية
اللؤلؤة	06	54,54	05	45,46
حورية الرمل	14	70,00	06	30,00
سطيف	24	75,00	08	25,00
شاعرة	07	35,00	13	65,00
الشبابة	34	70,83	14	29,17
غنيت	18	90,00	02	10,00
آيات صوفية	35	100	00	00,00
الظماً	05	33,33	10	66,67
النمل	14	82,35	03	07,65
العري	22	95,65	01	04,35
مهب التصحر	01	25,00	03	75,00
الطين	08	80,00	02	20,00
عرس البيضاء	28	56,00	22	44,00
الفراشة	04	50,00	04	50,00
دخان	12	42,86	16	67,14
إلى تلمذة	02	16,66	10	83,34
طفلة	07	77,77	02	22,23
تسيبحة البحر	30	61,25	19	38,75
ورقلة	09	33,33	18	66,67
الطهارة	23	79,31	06	20,69
المخبول	10	55,55	08	44,45
ياسمينه	09	69,23	04	30,77

المشقة	05	41,66	07	58,34
طويلة	04	50,00	04	50,00
الشوارع	26	68,42	12	31,58
مقاومة	06	50,00	06	50,00
الممرات	12	80,00	03	20,00
مرثية	10	76,92	03	23,08
الأغواط	37	100	00	00,00
البابل	14	82,35	03	17,65
أمير النوارس	34	66,66	17	33,34
جفاف	07	46,66	08	53,56
الرجيم	04	44,44	05	55,56
أغنية حب	16	100	00	00,00
صار لي زغب	04	50,00	04	50,00
الأسد	06	50,00	06	50,00
ليلة على شاطئ البحر	16	55,17	13	44,83
المجموع	523	%66,20	267	33,80

5- **التنص:** يشكل التراث الأدبي والشعري بشكل خاص مصدراً من المصادر التي ينبغي

البحث عن آثارها في لغة الشعر الحديث. "ذاك أنه من غير المعقول أن تكون هذه اللغة. مهما

نزعت إلى التجديد – منفصلة عن اللغة التراثية لأسباب عديدة من بينها، أن لغة التراث كانت

حاضرة في وعي الشعراء الشباب وثقافتهم سواء عبر دراستهم أو عبر متابعتهم لشخصية".⁽¹⁾

والمفحص لبنية قصائد ديوان " اللؤلؤة" يكتشف أن النصوص الثقافية العربية وبعض النصوص

القرآنية تدخل في نسيج هذه القصائد بشكل عضوي وهذا يعود -حسب رأينا- إلى عاملين أساسيين:

1- تشبّع الشاعر بهذه الثقافة وتمثلها وبالتالي فهي تعتبر انتماء صريحاً لهذه الثقافة والإعجاب بها.

2- محاولة جعل هذه النصوص الثقافية مكوناً أساسياً في قصائده وجعلها تتحرك داخل فضاء ثقافي أصيل يستمد عناصره من أصولها الحضارية والتاريخية.

وليس من السهل أن يلم الدارس بجميع التداخلات النصية في المدونة فهو ضرب من المجازفة قد يتطلب سنوات عدة نظراً لثقافة الشاعر الواسعة الضاربة في عمق التراث العربي المطلعة على الآداب الأجنبية الحديثة منها والمعاصرة وسنبذل قصارى جهدنا لإبراز أهم التناصات.

أ- **التناص القرآني:** القرآن الكريم : " هو كلام الله المعجز بألفاظه ومعانيه، المتعبد بتلاوته " والقرآن هو المعجزة الإلهية، الذي تحدى العرب في فصاحتهم وبيانهم فقد سحر عقول الحكماء، وسلب لب الشعراء بما احتواه من سمو الآداب، وروائع الأحكام فهو المصدر الذي لا يعلوه مصدر، وشاعرنا من حفظته فقد تجلّى بيان القرآن الكريم في أشعاره، فلا يكاد يخلو نص من نصوصه إلا وهو مزين باللفظ القرآني بأسلوب أدبي أنيق يعكس ثقافة الشاعر ومدى تعمقه في الإطلاع والمتأمل للديوان تصادقه ألفاظ ومفردات قرآنية مثل: (عسعس، النار، حامية، تنلظى، الحق، معراج، أخلع نعلي، السجود، سدرة اللؤلؤ المنثور، الملائكة، الحور، الكوثر، الكواكب)

وغيرها كثير في الديوان، وهذه الألفاظ القرآنية طرز بها الشاعر قصائده، فهي كاللآلئ التي تزين
العقد، وتبرز مكامن الجمال يقول عثمان لوصيف في قصيدة الأغواط:

سافرت في عينين سوداوين

في مملكة الإيمان والشهادة

وهبت روعي للجمال

باسم العشق والعباد

عبرت ليل القبر

والبرزخ والميزان والصراط

مستبشرا وآمنا

لاقتني الملائك

ومدّت الأرائك

حيتني الحور وقيل لي سلام

قيل لي بشراك بالنعيم

والرغد العميم

حفت بي الغلمان و الكؤوس

وفرش البساط

كاشفني المهيمن القدوس⁽¹⁾

إن هذا المقطع من قصيدة الأغواط يكاد ينفرد اللفظ القرآني في جل مقاطعه إذ يحتوي على ستة عشر لفظا قرآنيا هي (الإيمان، الشهادة، الدين، العبادة، البرزخ الميزان، الصراط ، آما، الملائك ، الأرائك، الحور، النعيم، الغلمان، والكؤوس، المهيمن القدوس، ونلمح في الأبيات الأربعة منها، تناص حوارى خلاق أعاد فيه الشاعر بناء معنى الآيات الكريمة من جديد في قوله تعالى: ((... وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ (10) أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ (11) فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ (12) ثُلَّةٌ مِنَ الْأَوَّلِينَ (13) وَقَلِيلٌ مِنَ الْآخِرِينَ (14) عَلَى سُرُرٍ مَوْضُونَةٍ (15) مُتَكَبِّينَ عَلَيْهَا مُتَقَابِلِينَ (16) يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ (17) بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ (18) لَا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنْزِفُونَ (19) وَفَاكِهَةٍ مِمَّا يَتَخَيَّرُونَ (20) ..))⁽²⁾ .

فهذه الآيات توضح موقع المقربون من الله سبحانه وتعالى في الجنة وقد جاء في مختصر

تفسير ابن كثير (ينقسم الناس يوم القيامة إلى ثلاثة أصناف قوم عن يمين العرش، وهم الذين يؤتون كتبهم بشمالهم ... وهم عامة أهل النار، وطائفة سابقون بين يديه عز وجل وهم أحصى وأقرب من أصحاب اليمين، فيهم الرسل والأنبياء والصد يقون والشهداء).⁽³⁾ .

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 62 .

2 - سورة الواقعة: الآيات (10 إلى 20) .

3 - مختصر ابن كثير: للشيخ محمد على الصابون، الجزء الثالث ص428

والشاعر يصف كرم أهل الأغواط واحتفائهم بضيفهم حتى أنه شعر بأنه من المقربين الذين وصفهم القرآن الكريم وأنه قد دخل الجنة التي تحدث عنها القرآن الكريم. وجل قصائد الديوان تحتوي على تناص قرآني مثل قوله في قصيدة تسبيحة البحر.

آه ، آه ... هو البحر

لا عاصم اليوم، أين الجبل؟! (1)

فهذين البيتين الخطيين تناص أعاد فيه الشاعر صياغة معنى الآية الكريمة: (وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ

كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ) (42) قَالَ سَأُوِي إِلَى جَبَلٍ

يَعِصْمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (43)).

(2).

كما نلمح التناص القرآني في قول الشاعر في القصيدة الرجيم

أترك الفردوس

أخرج

إنما أنت رجيم

آبق ، أعمى، غبي (3)

1 - الديوان، ص 40

2 - سورة هود: الآية(42،43) (

3 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص73

وهو امتصاص لقوله عز وجل ((قَالَ اخْرِجْ مِنْهَا مَذْمُومًا مَدْحُورًا لَمَنْ تَبِعَكَ مِنْهُمْ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنْكُمْ

أَجْمَعِينَ (18)))⁽¹⁾، وقد جاءت بعض عناوين القصائد مستوحاة من آيات القرآن الكريم متفاعلة

معه، فعندما تقرأ "اللؤلؤة" فمن أول وهلة نستحضر قوله عز وجل: « يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالْمَرْجَانُ

(22) »⁽²⁾ وقوله عز وجل: « وَحُورٌ عِينٌ (22) كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ (23) »⁽³⁾، وكذلك قوله عز

وجل « وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنثورًا (19) »⁽⁴⁾، هذه الآيات وقع بينهما

تقارب في الدلالات من حيث توظيفها للفظ "اللؤلؤ" وهذا التوظيف يبرز ذكاء الشاعر ومدى

استخدامه الجيد للمعنى المستخلص من القرآن الكريم، دون اجترار للنص القرآني، بل تحاور معه،

وأعاد تشكيله من جديد، ونجد التناص القرآني كذلك في كل من: (دخان، الطهارة ، الرقيم آيات

صوفية) فكلها ألفاظ من المعجم القرآن، تتقاطع الدلالات التي وظفها الشاعر مع الدلالة القرآنية من

ناحية المعنى.

ب-التناص الصوفي: لا تكاد تخلو تجربة شعرية معاصرة من المسحة الصوفية، بل أضحت

عنصرا فعالا في معظم التجارب الشعرية المعاصرة، فقد فتحت أفقا جديدا للغوص في عوالمها،

التي تسموا بالروح، وترتقي بها، لتتجاوز الأشياء الخارجية. وتلج في الجوهر الكامن اللامتناهي.

وفتحت بذلك مساحة رحبة للبوح، تفجرت من خلاله القصائد، والأشعار بمعان ودلالات جديدة، "

ولقد بلغ الشعر الصوفي ذروة كبيرة في مسار الشعر العربي قديمه وحديثه، ولقد لقي صدورا

رحبة من طرف الشعراء، من كل عصر فاعتنقوه فقالوا، وأفاضوا، واعتمدوا على الارتجال

1 - سورة الأعراف: الآية(18)

2 - سورة الرحمن: الآية 22 .

3 - سورة الواقعة: الآية 22، 23 .

4 - سورة الإنسان: الآية 19

والبدئية، فأجادوا وأحسنوا. فجاء شعرهم غزير المعاني، متدفق الخيال، بديع الصور، جميل التشبيه " (1)، وعثمان لوصيف من الشعراء المعاصرين الذين نهلوا من التراث العربي بشتى أنواعه، وخاصة منه التراث الصوفي، ونجد هذا الرصيد العظيم ماثلاً في جل قصائده الشعرية، بل نكاد نجزم أن لا نص شعري عند عثمان لوصيف إلا وكانت " للمصطلحات الصوفية التي لا يقف على معانيها إلا الواصلون " (2) حضوراً بشكل أو بآخر، وقد تجلّى هذا المنحى في بعض عناوين ديوانه " حورية الرمل، الشبابة، آيات صوفية، الظمأ، دخان، تسبيحة البحر، الطهارة، المخبول، الرجيم" فكل هذه العناوين رموز صوفية، استخدمها الشاعر ليعبر عما يجيش في نفسه، فعنوان "حورية الرمل" تبرز فيه ملامح الصوفي إذ أن: " الصوفي دوماً يحاول مخالفة المحذور، والنظر إلى المجهول... فهو بهذا التصور ترقى نفسه وتعيش نشوة هذا التصور " (3) فعجت هذه القصيدة بألفاظ صوفية، وكيف لا والعنوان في جله صوفي، يقول عثمان في قصيدة حورية الرمل:

وقفت حورية الرمل تغني

عارية

فرشت وردتها

قالت : تطهر بالخطيئة

آه

1 - محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص 183 عن موقع الأترنات www.arabicnaclwah.com
2 - محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مقال منشور على الصفحة الأترنات www.arabicnaclwah.com
3 - المرجع السابق، ص 183 .

يا كوثرها العاشق

يا نهر الغزل

واللحون الصافية

أيها الفيض الإلهي الطهور⁽¹⁾

لقد كان صدى هذا العنوان ذا تأثير عميق على المضمون. فبعث في القصيدة ألفاظا وتراكيب صوفية مثل " تطهر، الخطيئة، الكوثر، العاشق، اللحون الصافية، الفيض الإلهي الطهور " وغيرها من الألفاظ.

ج- التناص بالإحالة على الأساطير والمعتقدات: " بعد الموروث الأسطوري من أوثق

مصادر التراث الإنساني فالأسطورة بمثابة الصورة الأولى للشعر كما أجمع به كثير من نقاد الشعر وعلماء الأساطير فقد كانت نشأته الأولى المتعلقة بالأسطورة لا بحكم أنها تحتوي قصصا مسلية وإنما لوصفها للطبيعة والتاريخ والروح وأسرارها. وتفسيرها للأساطير هو اكتشاف للرموز الموظف فيها"⁽²⁾، والشاعر عثمان لوصيف تأثر بالأسطورة ووظفها في شعره ونلاحظ ذلك مثلا من خلال قصيدة اللؤلؤة حيث تقول:

أسأل

أسأل ساحرة الليل

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 8

2 - علي عشيري زائد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1997 ص 174.

عن نخلة في الرماد

حملت في مواجهها شمسنا المطفأة

ويقول كذلك في نفس القصيدة

في الظلمات

في التيه،

أحفز في الموج أسطورة السند باد⁽¹⁾

فمن خلال الأبيات الخطية الأولى يتضح توظيف الشاعر الأسطورة طائر العنقا .هـ. هذا

الطائر الأسطوري الذي يعيد تشكيل نفسه أو ينبعث من رماد احتراقه كلما احترق وهو يبعث
ألحانه العذبة في الكون. وهي دعوة لاتخاذ أسباب الانهزام وسيلة لإعادة تشكيل الذات وبعث روح
الاجتهاد والمقاومة وبها يعود إلى سالف عهد الحضارة العربية الإسلامية التي سادت العالم بالحق
والعدل، أما الأبيات الخطية الثانية فهي تذكر بشخصية أسطورية عربية وهي السند باد البحري،
هذه الشخصية المغامرة، التي تركب الأهوال وتتحدى الصعاب، وتقهر الأخطار، لتعود بانتصارات
عظيمة، وثراء فاحش، من خلال مواجهة الصعوبات. وهي دعوة إلى أخذ العبر من هذه الأساطير
وتشكيلها بما يستلزمه العصر وبما تقتضيه الظروف.

الفصل الثاني

جماليات الصورة الشعرية

الفصل الثاني: جماليات الصورة الشعرية

مفهوم الصورة الشعرية

أولاً: أنماط الصور حسب مصادرها

- 1 - القرآن الكريم
- 2 - المصادر التراثية
- 3 - التيارات الأدبية الحديثة

ثانياً: أنماط الصور حسب التصنيفات البلاغية

1 - جماليات الصور التشبيهية

أ- التشبيه بذكر الأداة

ب- التشبيه بحذف الأداة

1 - التشبيه البليغ

2 - التشبيه المقلوب

2- جمالية الصور الاستعارية

أ- الاستعارة التشخيصية

ب- الاستعارة التجسيدية

3- جمالية الرمز

4- صور المدينة في اللؤلؤة

مفهوم الصورة الشعرية: تعد الصورة الشعرية من المكونات الأساسية في الأعمال الأدبية

عامة وفي الشعر خاصة، وقد أثارت اهتمام النقاد القدماء والحديثين، أين اقتصر الأقدمون

في مفهومهم للصورة الشعرية عند "حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز والاستعارة

والكناية"(1) حيث أشار إلى ذلك العديد منهم وعلى رأسهم عبد القادر الجرجاني حين قال: "واعلم

أن قولنا الصورة إنما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا وكذلك كان الأمر

في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد

البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا:

للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك "(2) فالإشارة هنا إلى الصورة البلاغية أي ما تقدمه

البلاغة من تشبيه واستعارة ومجاز وهو يحصر الصورة في علم البيان وقد بين ذلك الدكتور علي

البطل عند حديثه عن مفهوم الصورة في الشعر العربي إلى أن القدماء وقفوا بمفهوم الصورة عند

أشكالها البلاغية والمتمثلة في التشبيه والاستعارة والمجاز (3) وقد أشار إلى ذلك أيضا الدكتور

نصرت عبد الرحمن في قوله: " من المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة علم

البيان"(4).

أما حازم القرطاجني فيرى: بأن "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء

الموجودة في الأعيان(فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن

1 - عبد اللطيف أجدامي: الصورة الشعرية أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 70، مج 18، شعبان 1430هـ، أغسطس 2009، ص 7.

2 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، لبنان، 1984، ص 508 .

3 - أنظر د.علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس بيروت، ط 2، 1401هـ، 1981م، ص 15.

4 - د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 12 .

تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ⁽¹⁾. وهذا مفهوم ينظر إلى الصورة الشعرية على أنها معاني الأشياء ترسم في الأذهان لتنتقل إلى المتلقي بالألفاظ والعبارات، وقد ربط بعض الأقدمون الصورة الشعرية بالفنون التصويرية في ضرب من المشابهة كما كان شأن عبد القادر الجرجاني في قوله "إنما سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الصور التي عمل منها في ثوبه... كذلك حال الشاعر والشعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم."⁽²⁾ وكذلك الجاحظ التي ذكرها في معرض حديثه عن الشعر إذ يقول: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير"⁽³⁾ أي أن الشعر مثله مثل الرسم لا فرق بينهما إلا في الأدوات المستعملة، فالشعر يرسم بالكلمات، والرسم أدواته الريشة والألوان " وقد تعاقب الاهتمام بالصورة الشعرية في المؤلفات البلاغية المتوالية التي عرفها النقد العربي القديم، غير أن الاهتمام بالصورة الشعرية في هذه المؤلفات لم يكن لذاته، بل كان لغاية أخرى هي إثبات إعجاز القرآن في نظمه وبلاغته"⁽⁴⁾.

فإذا كان هذا شأن القدماء في فهمهم للصورة وطرحهم لها، فالجدل قد ازدادت حدته عند " الدارسين في العصر الحديث، بظهور علوم جديدة اهتمت بفهم الصورة لارتباطها بالحياة النفسية للإنسان وبنظرية المعرفة والتشكيل الجمالي للغة، وما تفرع منها من علوم ومدارس نقدية وأدبية

1- د. صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص112، 113 .

2 - عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص56

3 - أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 3، ص 132 .

4 - عبد اللطيف أعجداوي: الصورة الشعرية أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات، ص10

مثل: الرومانسية، والرمزية، والسريالية، والتعبيرية والنقد الأسلوبي، والنفسي، والموضوعاتي، والبنوي، والسميائي، والأسطوري والتناص..⁽¹⁾ ولم يتم ذلك إلا حين تفتح " النقد العرب على النقد الأوروبي الذي اهتم بالصورة الشعرية اهتماما بالغاً منذ أرسطو في كتابه ((فن الشعر))" ⁽²⁾ فتجاوز بذلك النقد الحديث مفهوم الصورة بالمعنى الموروث، "الصورة عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية، وعند البرناسيين الموضوعية وعند الرمزيين نقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند السرياليين العناية بالدلالة النفسية، وهي عند غير هؤلاء ألوان أخرى"⁽³⁾ وقد أخذ مفهومها " ينحو منحى جديداً، غير منحصر في الأشكال البيانية أو في الزخرف الذي يضفي على النص الشعري أو الأدبي جمالا شكليا، أو في الألفاظ من حيث هي أدلة على معانٍ"⁽⁴⁾، أي أن المجاز باعتباره أداة من أدوات التشكيل الجمالي لم يعد هو التصوير الشعري المطلق في النص بل هناك أنماط أخرى من التصوير الشعري، يتم على أساسه تشكيل النص، فزكي مبارك يقول بأنها: " أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره، ما يدري أيقراً قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود" ⁽⁵⁾ فالوصف الذي يحول المرئي إلى مقروء، بلغة تجعل الأمور تلتبس على القارئ فلا يدري هل هو أمام نص مشكل من ألفاظ وكلمات، أم أنه أمام منظر ناطق من الطبيعة، فالصورة لم تعد مجازاً بل يمكن أن تصير حقيقة، وتشكل الجمال الفني، أما عبد القادر القط؛ فالصورة عنده تشكيل بياني يستخدم كل ما تتيح اللغة من أدوات إبداعية ومن

1 - معمر حجيج: الهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش (مكاشفة الأعماق النصية الموضوعاتية الأسلوبية، رسالة ماجستير(مخطوط)، ص251.

2 - عبد اللطيف أعجداوي: الصورة الشعرية أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات، ص12

3 - د. أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار النشر والتوزيع عمان، الأردن، 1985، ص35 .

4 - زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1999، ص20 .

5 - زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط2، 1936، ص96 .

طاقات وإمكانات تعبيرية، ليقدم جانباً من جوانب تجربته الشعرية يعرفها فيقول: "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني" (1).

أما وحيد صبحي كبابه، فالرؤية عنده أوسع وأشمل، لأنها تشمل الكون والعالم المحيط بالشاعر فيقول: "الصورة خلاصة رؤية كونية للعالم المحيط بالشاعر، وما الكشف عنها إلا كشف عن ذات الفنان وطريقة تعامله مع هذا العالم" (2) فالصورة الشعرية -وفق منظوره- أصبحت تمثل حقيقة الفنان، وكيف يرى الأشياء، وكيف يتعامل معها، بل تتعدى إلى القدرة على بعث الحياة إلى الطبيعة الجامدة "فالمنظر الخارجي الذي نحب الاحتفاظ به والإبقاء عليه، لا يمكن أن يبقى إلا محنطاً، أو محفوظاً في وعاء من الكلمات، وما من ملكة في النفس الإنسانية تستطيع أن تعيد الحياة إلى هذا الجسد المحنط غير المخيَّلة" (3). ويرى إحسان عباس أن الصورة هي روح الشعر، وهي التي تبوح بعمق القصيدة وتكشف أسرارها، وتتمثل في المجاز بكل أنواعه.

وهنا تكمن أهميتها، فيقول: "دراسة الصورة قد تُعِينُ على كشف معنى أعمق من المعنى

الظاهر للقصيدة. ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة

1 - د.عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة الأدبية بيروت، ط 2، 1401هـ، 1981م، ص 435 .

2 - وحيد صبحي كبابه: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1999. ص6

3 - وحيد صبحي كبابه: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس - دراسة - ص110 .

الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر" (1). أما صاحب كتاب: الصورة

الفنية(في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) ، فيرى الصورة على أنها طريقة من طرائق

التعبير، وقيمتها تظهر من خلال ما تقدمه للمعنى من أبعاد فنية وجمالية، يقول: " الصورة الفنية

طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى

من المعاني من خصوصية وتأثير. " (2) ويبدو أن النظرة النفعية قد شابت مفهوم الدكتور جابر

عصفور للصورة، على الرغم من اعتباره بأن الصورة أداة مميزة للتعبير عن المعاني، إلا أنه

ربطها بالمنفعة إذ يقول: "هي وسيلة تعبيرية لا تتفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن

مقتضى الحال الخارجي، الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته، إما جانب النفع المباشر أو جانب

المتعة الشكلية". (3) فالصورة من هذا المنظور، وسيلة تخدم المعنى الذي يحكم ويوجه عمل الشاعر،

ومهما اكتست من طابع الخصوصية و التميز إلا أنها " لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنها لا

تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه" (4) .

وتعد الصورة الفنية عند علي صبح " من القيم الأساسية في الأعمال الأدبية، وفي فن الشعر

خاصة، لأنها هي الوسيلة الجيدة الدقيقة لإظهار التجارب الشعورية، بما تحوي من أفكار وخواطر

ومشاعر وأحاسيس، وبدونها لا نعرف شيئاً، بدقة عن تجارب الغير، كما لا يستطيع الغير أن يعرف

عن تجاربنا شيئاً " (5) فالصورة الشعرية بهذا المفهوم هي التجربة الشعرية في حد ذاتها وهي

مصدر معرفة الآخر لنا، ومصدر معرفتنا للآخر، ولا يبتعد الدكتور عز الدين اسماعيل عن هذا

1 - إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة بيروت، ط 1، 1955، ص238.

2 - د. جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 323.

3 - د. جابر عصفور: الصور الفنية، ص 403.

4 - جابر عصفور: الصورة الفنية، ص392.

5 - د. علي صبح: الصورة الأدبية(تاريخ ونقد)، ص109 .

المعنى حيث يرى بأن "موضوع كل قصيدة هو القصيدة ذاتها، ومعنى هذا أن الموضوع المجرد لا يمكن وصفه بشيء، ولكنه لا يمكن أن يوصف بأنه شعري إلا حين يتحقق في عمل شعري، فمن خلال بصيرة الشاعر تتمثل المعاني الشعرية، وهذه المعاني لا يمكن أن تظهر إلا في صور والصورة دائما مظهر للمعنى، ومن هنا تأتي الصورة الشعرية، أو التعبير الأدبي للشعر مختلفا في طريقة استخدامه للغة وإمكاناتها.."⁽¹⁾. أما الدكتور علي البطل فالصورة الشعرية عنده هي الصورة الفنية التي يخلقها الخيال ومن شروطها أن لا يكون لها وجود في العالم المادي لأن المادة لا جمال فيها، يقول: "والصورة التي يخلقها الخيال، وهي المقصودة في العمل الفني. فهي عمل تركيبى، يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلا من وجوده المادي، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية لا في الوجود المادي، إن الوجود المادي لا جمال فيه"⁽²⁾ ولأن الصورة كما يرى ليست تسجيلا فوتوغرافيا للأشياء، بل هي تركيب لغوي يشكله الشاعر بخياله من عوالم الحس المختلفة يواصل تحديده لجمال الصورة ومكوناتها بقوله: "الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، .. إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية.."⁽³⁾.

1 - عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط 7، ص 128

2 - الدكتور علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص 27، 28 .

3 - الدكتور علي البطل : المرجع السابق، ص 30 .

أما مفهوم الصورة الشعرية حسب (قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية) فهي " ما ترسمه لذهن المتلقي كلماتُ اللغة شعرا أو نثرا، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس، والأخيلة، وتكون إما فكرة نقلية تقريرية، ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، و إما معادلا فنيا جماليا يوحى بالواقع و يومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق الحشد الإيقاعي وسائر ضروب الإيحاء البلاغي والبديع والصياغات التشكيلية، والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة"⁽¹⁾ فالصورة بهذا المفهوم إدراك جمالي لحقيقة الشعور، تسعى إلى خلق الإيحاء الذي يسمو باللغة إلى روح الخيال الذي يضيف على النص جمالا فنيا، ما يبعث الحيوية والمتعة و يذهب الرتابة التي يجلبها التقرير والإثبات.

ومن مجمل ما سبق فإن مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدماء منهم و المحدثين والمعاصرين لن يكون إلا بناء له وسائله ومواده وأهميته وطريقة تشكيله، "ومهما تعددت تعاريفها فلنْها ستظل رسما قوامه الكلمات، ومركبة تركيبا وجدانيا في معادل موضوعي وجامعة بين حقائق الأشياء المتقاربة والمتباعدة عن طريق التداعي بالمشابهة أو الجوار. ومحدثه انتهاكا في الإسناد والصفات، والإضافات، ومؤثرة في المتلقي باهتزازاتها النفسى المفاجئ المدهشة..⁽²⁾

ولكي نوفق بين هذه الخلفية النظرية للصور والدراسة التطبيقية، لابد من الكشف عن طبيعة المتن الشعري من حيث مصادر الصورة، وألوان تشكيلها اللغوي، وأنماط تركيبها الفني ، ومجال نسقها إن كان فرديا أو كليا يستوعب القصيدة أو مجموع القصائد.

1 - أيمل يعقوب -جسام حركة -مي شيخان: قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية :عربي/إنجليزي/فرنسي -دار العلم للملايين - مؤسسة القاهرة للتأليف و الترجمة و النشر -بيروت -لبنان -ط -1 فبراير - 1987 ص247 .

2 - معمر حجيح: الهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش(مكاشفة الأعماق النصية الموضوعاتية الأسلوبية)، رسالة ماجستير (مخطوط)، ص252 .

أولاً- أنماط الصور حسب مصادرها: إن لكل شاعر من الشعراء -على اختلاف أزمنتهم

وأمكناتهم- مصادر يستقي منها صورته منها ما هو خاص به ينبع من صميم تجربته ومنها ما هو

عام يشاركه فيه غيره، لأنها حق مشاع الكل يأخذ منها بحسب ما يريد وبحسب ما يستطيع

فيمزجها بخياله ويضفي عليها من عواطفه ويطبّعها بطابعه ولقد تعددت مصادر الصور عند

عثمان لوصيف لتشمل الأشياء التي عايشها، كما تشمل تلك الأشياء التي تراءت له من خلال ثقافته

ودراسته للتراث في كل مضامينه، ويمكن لنا أن نقسم المصادر التي استقى منها عثمان لوصيف

صورته إلى قسمين:

1- القرآن الكريم: لقد تفاعل الشاعر مع القرآن الكريم بشكل عميق لفظاً وعبارة وصورة، وكان

القرآن الكريم مصدراً لأنواع من الصور الإشارية المكثفة والإيحائية الرامزة، والصورة الإشارية

هي "تلك الصورة التي يبنّيها الشاعر على مفردة قرآنية أو جملة فعلية أو اسمية..."⁽¹⁾، مستغلاً

ما فيها من ثراء في التصوير، وقدرة على الإيحاء ليشكل مشاهد ولوحات شعرية غاية في الإبداع

والتصوير، ومن أنواع الصور الإشارية المكثفة التي وظفها عثمان لوصيف ما نجده في المقطع

الثاني من قصيدة (سطيف):

حضنتُ جراحِي ومَتُّ

فغطّانيَ الياسمين،

ومرّت عليّ يدَاكَ فقمْتُ،

وكانت سَطيف تهاجر بين يديّ

وكننت أشمك في عبق الياسمين

كنت أراك على اللاففات

بين النوافير

بين المرايا..(1).

وفي قوله: (ومرت علي يدك فقامت) صورة إشارية تشير إلى سيدنا عيسى عليه الصلاة

والسلام الذي يحيي الموتى، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله عز وجل: ((وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي

إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَتُبْرِئُ

الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّكُمْ إِن

كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ (49)).(2)، كما أشار إلى ذلك أيضا في قوله عز وجل: (إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ

اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَىٰ وَالِدَتِكَ إِذْ أَيَّدْتُكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ

وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنْفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الْأَكْمَهَ

وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنْكَ إِذْ جِئْتَهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ

إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ (110)).(3)

وما نجده في قصيدة الشبابة، (أصلي لعينين ملء السماوات والأرض)، فهذا التركيب الذي

استخدمه_ السماوات والأرض_ قد ورد في سور كثيرة من القرآن الكريم. أما ما نجده في

قصيد (تسبيحة البحر) والتي قال فيها:

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص11

2 - سورة آل عمران، الآية 49.

3 - سورة المائدة، الآية 110.

سَبَّحِي..ودعي البحر

يُلْقِ مفاتيحه للبطلُ

أنت ظامئة للهوى

وأنا ضامئ للخبيل

ف نجد الشاعر في قوله:(سبحي .. ودعي البحر يلقي مفاتيحه للبطل)، قد استخدم في هذه

القطعة الاستهلالية عبارة قرآنية ، والتي ابتدأت بفعل الأمر "سبحي"، هذا الفعل الذي استهل الله

عزّ وجل به الكثير من السور القرآنية في صيغ متعددة، حيث جاء في كل من سورة التغابن،

وسورة الجمعة بصيغة (يُسَبِّحُ)، و جاء في كل من سورة الصف، وسورة الحشر، وسورة الحديد

بصيغة (سَبَّحَ)، وجاء في سورة الأعلى بصيغة الأمر في قوله عز وجل: (سَبِّحْ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى

(1)(1).

كما نجد للشاعر تناسبا آخر في قوله: (آه، آه ..هو البحر لا عاصم اليوم، أين الجبل؟ !)

في إشارة إلى قصة سيدنا نوح (عليه الصلاة والسلام) و ابنه، والتي سبق وأن أشرنا إليها في

الفصل السابق.

أما في قصيدة الشوارع والتي يقول فيها:

ذاهب في التراب

تنازعني اللففاتُ

وتخطفني النظراتُ

كأنّي أسير إلى أجلي ..

ذاهب، هل تفاجئني النار

أم تصطفيني الملائك

والحور

والكوثر العذب ..

ففي هذه المقطوعة صورة إشارية إلى يوم القيامة، وكذلك ما نجده في المقطع الأول من قصيدة الأغواط:

عبرت لليل القبر

والبرزخ والميزان و الصرّاتُ

مستبشرا وآمنا

لاقنتي الملائكُ

ومدت الأرائك

حيثتي الحور وقيل لي سلام

قيل لي بشراك بالنعيم

والرغد العميم

حفّت بي الغلمانُ والكؤوسُ

وفرش البساطُ

كاشفني المهيمن القدّوسُ

رأيت .. ما رأيتُ

حمدته .. صليتُ

سألت في الجنة عن حوريتي

فكانت الأغواط (1)

ويظهر الأثر القرآني في السياقات التركيبية والدلالية والنفسية التي تتأزر لخلق الجو التصويري الفني العام للقصيدة بحيث تعبر عن أحاسيسه وهواجسه إزاء قضايا متنوعة، حيث وظف الشاعر ألفاظ الجنة، والغلمان، والكؤوس، توظيفاً مكثفاً يستحضر من خلالها كثير من السور القرآنية في هذا المعنى، وينقل إحساس الشاعر نحو الثورة والانبعاث الشعري، كما أن توظيفه لبعض الألفاظ القرآنية والتي يخرجها من مدلولها وسيقاقها إلى إحساسه وشعوره فيزداد النص قوة وعمقا.

وخلاصة القول فالشاعر استطاع أن يوظف صورا ومشاهدا من القرآن الكريم استطاع من خلالها أن يجسد الأحاسيس والهواجس والأفكار التي تعتريه، و السور القرآنية التي تفاعل معها تفاعلا عميقا، وشكلت البنية المركزية لأشعاره هي : آل عمران المائدة الأعراف، هود، الرحمان، الواقعة، والأعلى ، ويمكن إرجاع ذلك إلى ما تضمنت هذه السور من مشاهد للبعث والنشور والقيامة، والحساب والعقاب، إضافة إلى إيقاعها المميز الذي يوحى بسرعة الأحداث وتواليها، وقوة الحس، وتوقع المفاجأة، وهذه المميزات الصوتية تتلاءم مع صور ومشاهد ارتضاها الشاعر لقصائده.

2- المصادر التراثية: ويمكن تحديد نمطها المرتبط بثقافة الشاعر العربية الإسلامية والمتمثل في التراث الصوفي، هذا الذي نهل منه عثمان لوصيف وظهر أثره مبثوثا في "لؤلؤته"، وتجلى تأثيره في بعض النصوص كما جاء في كل من "حورية الرمل، الشبابة آيات صوفية، الظمأ، دخان، تسبيحة البحر، الطهارة، المخبول، الرجيم" كل هذه القصائد تحمل في ثناياها صورا بخلفية صوفية، وقد أشرنا في الفصل السابق إلى حقل الألفاظ الصوفية، وحتى لا نقع في التكرار نرجئ الحديث عن بعض الصور ذات المرجعية الصوفية إلى عنصر قادم من هذا الفصل.

3- التيارات الأدبية الحديثة : عثمان لوصيف من شعراء جيل الاستقلال الذين تأثروا بتيار الرومانسية لما يحمله أصحاب هذا التيار من ثورة على الأوضاع في شتى مجالات الحياة، وقد استمد الشاعر من معجم الرومانسيين الكثير من الألفاظ والصور وقد سبق وأن أشرنا في الفصل السابق إلى هيمنة بعض الحقول الدلالية على قاموسه الشعري من ألفاظ الطبيعة والألفاظ الدالة على الحزن والكآبة وهي الميزة التي اختص بها الرومانسيون وعثمان لوصيف حاكى الرومانسيين في الأجواء التي يستمدون منها صورهم وهي الطبيعة، أين استحوذت عليه بأجوائها، ومشاهدها، وألوانها، وتباين مظاهرها البيئية والطبيعة هي التي جسدت أفكار ومشاعر الشاعر حين شحنها من دفئ إحساسه ومن رقة شعوره، فبعث الحياة في الأشياء الجامدة وجعلها تحس بما يحس، وتشعر بمثل ما يشعر وتعامل مع الأشياء الجامدة معاملة لا تختلف عن التعامل مع الإنسان.⁽¹⁾

ثانياً- أنماط الصور حسب التصنيفات البلاغية:

إن الصورة التي اعتمد عليها الشاعر في بناءه الفني على علم البيان أي على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بنوعيه المرسل والعقلي. و" النمط البياني هو أشهر نوع من الصور وأقدمها، استخدمه الشعراء في قصائدهم قديماً وحديثاً، واعتمدوا عليه في التعبير عن انفعالاتهم، وكأنهم وجدوا فيه قدرة على نقلها إلى المتلقي تفوق القدرة التي تحملها الألفاظ المباشرة، ذلك أنه يصدر عن خيال المبدع، فيستوعب أحاسيسه، ويثير خيال المتلقي لينشئ فيه انفعالات وأحاسيس مشابهة للتي كانت عند المبدع"⁽¹⁾ ويمكن أن نتناول الصورة البيانية في أقسامها المختلفة:

1- جمالية الصورة التشبيهية: للتشبيه عند النقاد والبلاغيين القدماء مكانة مرموقة لما لقي

من اهتمام كبير عند الشعراء، وعند عامة الناس وقد أقر صاحب الكامل ذلك فقال " التشبيه جار كثيراً في كلام العرب، حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم لم يبعد"⁽²⁾ ورُتِبَ التشبيه في أعلى مستوى من الأهمية في أركان علم البيان فهو المقياس الأول في المفاضلة بين الشعراء وقد أورد ذلك القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه حيث قال: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدَّه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة..⁽³⁾

1 - د. زيد بن محمد بن غانم الجني: الصورة الفنية في المفضليات، ص 66 .

2 - المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ج 3، ص 93 .

3 - عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي الجاوي، المكتبة العصرية، بيروت-صيدا، 1966،

والتشبيه لغة من "الشَّبَّه والشَّبَّه والتشبيه: المثل، والجمع أشباه، أشبه الشيءُ الشيءَ أي ماثله،

ويقال في كلام العرب: من أشبه أباه فما ظلم، وأشبه الرجل أمه : أي أصبح عاجزا ضعيفا،

والمتشابهات من الأمور: المتماثلات، والتشبيه هو التمثيل" (1) أما التشبيه في مفهومه الجمالي فهو

"تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر في أثناء الإبداع، وهو

يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، مقارنة ليس من شأنها أن تفضل

أحد الطرفين على الآخر، وإنما تقصد إلى الربط بينهما في حال أو صيغة أو وضع يكشف جوهر

الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحال الشعورية أو القيم الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر

وسيطرت على تصويره التشبيهي". (2) و" التشبيه هو أبرز أنواع التصوير إطارا في كلام البشر

عامة المسموع والمقروء على حد سواء" (3)، ويرى احد المحدثين أن التشبيه: "علاقة مقارنة تجمع

بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه

العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني" (4).

ولأن الصورة الشعرية تتأسس على اللغة الإيحائية فإن وقع التشبيه الذي يتأسس حضوره

على حضور طرفيه -المشبه والمشبه به- لا تكتمل جماليته إذا لم يتعد مجال الرؤية البصرية

الحسية الخارجية، ولا يتعدّ هذا المجال إلا الشاعر المجد في التشبه و" لا تتأتى الإجابة

1 - ابن منظور: لسان العرب، قدم له عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، ج2، ص165، 166 .

2 - د. محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2005، ص 112 .

3 - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المنشورات الجامعية تونس، المطبعة الرسمية الجمهورية- مجلد عدد 20-1981، ص 150 .

4 - د. جابر عصفور: الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص172 .

والإبداع فيه إلا لمن توفرت له أدواته من لفظ ومعنى وصياغة، ومن سمو خيال ورهافة حس " (1) والتشبيه يقوم على عناصر أربعة، المشبه، والمشبّه به والأداة ووجه الشبه، ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفة تجعله يؤثر في السياق الذي ورد فيه، ويأتي التشبيه في صور عديدة من حيث ذكر الأركان، وعدّ البلغاء حذف الأداة ووجه الشبه أقوى الصور التشبيهية⁽²⁾.

أما النقد الحديث فإنه ينظر إلى التشبيه على أنه صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، ومن ثم لم تعد قيمته محصورة في النظر إلى هاتين الحقيقتين سواء كانت حسية أم مجردة، ولكن قيمته تكمن في النظر إلى عملية التقريب نفسها وما يمكن أن يتولد عنها من دلالات وإيحاءات، ومدى ارتباطها بذات الشاعر وسياق النص، إذ لم تعد وظيفة التشبيه محصورة في التوضي ح والتوكيد أو الإقناع، بل أصبحت قيمة الصورة التشبيهية تكمن فيما تقدمه من معان جديدة هي جزء لا يتجزأ من نسيج التجربة" (3) وبالرغم من ذلك فقد اختلفت نظرة معظم النقاد المعاصرين عن نظرة القدماء، وعدوه دون مرتبة الاستعارة التي تلغي الحدود بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه.

وفي ديوان اللؤلؤة تظهر التشبيه في نوعين أساسيين نوع ذكرت فيه الأداة، ونوع لم تذكر في الأداة.

1 - عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2004، ص98.

2 - انظر د. جمال شوالب: محاضرات في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص18، 19 .

3 - زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص200 .

أ- الصورة التشبيهية بذكر الأداة: والتشبيه بحضور الأداة تواتر في المجموعة أربع مرات
واستخدم عثمان لوصيف في بناء صورته أداة واحدة هي (الكاف) وجاء توظيفها في اللوحة الثانية
من قصيدة العرى مرتين يقول عثمان لوصيف:

ثمّ ..

ها نحن في دمنّا نتمرّغُ

نمضغ هذا التراب

ونعجنه بالمواجع والقبلات

وندبّ مع النمل في ولّه

نتقرّى الروائح كالنمل

نهتاج كالنمل

نضحك

نبكي

ونبحث عن غمغات الكواكب

في الفلوات⁽¹⁾

شكل التشبيه في هذه الأسطر الشعرية على ما يمكن أن يفهم أن الشاعر تجاوز جانب
النظام والإصرار عند النمل في الوصول إلى الهدف، ويمكن أن يفهم أيضا على أنه صورة تمثل
السقوط المطلق للإنسان من علياء العقل إلى دنيا الغريزة فتمثيلية التشبيه تتجلى في صورة المشبه

الإنسان الذي عبر عنه ضمير المتكلمين والمشبّه به -النمل- عالم الحشرات الذي يخضع في كل تصرفاته إلى الغريزة، وحضور الكاف فعّل انسيابية المفردات في تأدية وظائفها الدلالية، ووجه الشبه وقع لحظة التحول الدرامية في النص وقد تجدد توظيف نفس الأداة لتأدية دور مماثل في قصيدة مقاومة في قوله:

غير أنك يا صاحبي!

حين تعشق تنساب كالساقية

تتوهج بالألق الكوكبي وتظل تغني..

تظل تغني وأنت تقاوم

ريح المنى في الهاوية⁽¹⁾

إنه من غير الممكن تجريد اللوحة الشعرية من صورتها التشبيهيّة (حين تعشق تنساب

كالساقية) إنها قدرة فنية كبيرة لربط محسوس معنوي (العشق) وما يمثله من حضور عقلي

ووجداني، بمحسوس مادي (انسياب الماء) وهي تعبر عن سرعة احتواء المعشوق وجدانيا دون

مراعاة أي ضوابط اجتماعية، فسرّيان العشق عنده كحركة الطبيعة التي لا تراعي إلا النواميس

الخاصة بها، وجاء التشبيه في تصوير مكثف الدلالة سرعان ما تنتثر منه صور أخرى يجسدها

وجه الشبه بإضفائه الحسية على المشهد المتخيل، أين يتحول توظيف الأداة إلى وسيلة تبعث

الانسجام والترابط والتآلف إيقاعيا وبلاغيا، إنه وهج اللغة حينما تتضافر مكوناتها لتصنع التألق الشعري حينما تبعث الروح في الوصف البسيط الخالي من أية لمسة جمالية فإذا به يشع بالحياة. فإذا كانت الأداة تضعف من قوة الصورة التشبيهية في عرف البلاغيين فإنها عند عثمان لوصيف تتحدى الضعف وتتجاوز ما وظفت له، إنها تربط المعنى بالمبنى وتشكل من إيقاعها بعدا جماليا لم يهتم بها أكثر القدماء. ولننظر ما تضيفه الكاف من ضبط الوزن العروضي دون مراعاة ما تمثله من مسافة تبعد المشبه والمشبه به، فجماليتها تكمن في انسجام الإيقاع وما يضيفه من جمالية على جمالية المعنى في المشهد الأخير من قصيدة ليلة على شاطئ البحر:

واستسلمت لذراعي

فقبلتها قبلتين حريريتين

ونمنا كطفلين غرين

نمنا على سعف الرمل

تحت الرذاذ الإلهي حتى الصباح!⁽¹⁾

وتمثل الصورة "نمنا كطفلين غرين البراءة والطهر، على الرغم مما سبقها من تلميح وإيحاء، واستسلمت لذراعي، قبلتها قبلتين حريريتين، ماذا نتوقع بعد هذا؟ هل يمكن أن يجيء نوم الأطفال؟ وهل يمكن أن نتصور هذه الانسيابية الرقيقة التي جاءت بها الكاف، إنه أمر غير متوقع لكنه حدث.

ب- الصورة التشبيهية بحذف الأداة: اقتصر عثمان لوصيف في مجموعته الشعرية على

توظيف نوعين من التشبيه بدون أداة الأول التشبيه البليغ، وقد وظف في معظم القصائد أما التشبيه الثاني فهو التشبيه العكسي وظف في قصيدة واحدة مرتين.

1- التشبيه البليغ: والتشبيه البليغ عند عثمان لوصيف يتعد الوظيفة التقليدية التي حددها الدرس

القديم في الشرح والتفسير والزخرفة والتزين وهذا ما نجده في المشهد الثاني من قصيدة عرس البيضاء يقول:

جسمك فاكهة البحر

جسمك عيد المرايا

وجسمك مجرى المجرات ..

أنت النبذ الإلهي

أنت الحقيقة بين يدي

وأنت البراءة تفتّر عن ليلة القدر

ويا امرأة تنتمي فيقال الجزائر⁽¹⁾

في هذه الصورة كرر الشاعر المشبه وعدد المشبهات وهذا يوحي بتعدد زوايا النظر إلى الصورة التي تقدمها هذه التشبيهات، ويمكن أن نختصر التشبيه لنجعله كما يسميه البلاغيون تشبيه التسوية، وهو ذكر المشبه الواحد وتعدد المشبهات به إذ يمكن تحويل الصورة فتكون كالآتي:

جسمك فاكهة البحر، وعيد المرايا، ومجرى المجرات. وجاءت الصور التشبيهية في هذه الأسطر الشعرية مركبة حيث تساوت عدد التشبيهات بعدد الأسطر وتنوعت فيه العلاقة الإسنادية في ربط المتباعدات بين محسوس مادي كمشبه (جسمك) ومحسوس مادي آخر كمشبه به (فاكهة البحر) راسما صورة مفردة فريدة، سرعان ما يتعداها إلى صورة أخرى يبقى فيها المشبه حافظا لميزته المادية الحسية (جسمك) ومشبه به غير صفته المادية إلى صفة معنوية (عيد المرايا)، ثم تتناسل هذه التشبيهات الواحدة تلو الأخرى، (جسمك مجرى المجرات)، (أنت النبيذ..)، (أنت الحقيقة)، (أنت البراءة..)، حيث يلون الشاعر في كل مرة بين المحسوسات المادية والمحسوسات المعنوية مشكلا بذلك لوحة فنية أو منمنمة جمعت أجزاءها المتعددة في سياق موحد، وقد جعل الشاعر من تعدد أوجه الشبه محورا للوحته الفنية وجعل وجه المشبه يسمو دلاليا وجماليا وتساوى في القيمة مع المشبه به ما زاد الصورة إيغالا في الخيال والإبهام الجميل. والشاعر يبالغ في تشكيل هذه المعاني وتأسيسها استنادا إلى منطق التشبيهية، مانحا إياها قيمة جمالية وتأثيرا فريدا. وهذا التشبيه يتضمن أبعادا ترميزية لا تكتفي بعلاقة التشابه والجمع إنما تتعدى إلى أبعد من ذلك.

وتكاد قصيدة ورقلة أن تبني كليا على التشبيه البليغ يقول عثمان لوصيف:

ورقلة ..

زهرة في الرمال

ورقلة ..

قبلة في الخيال

وأنا سائحٌ قذفته الفيافي ..

جبهتي عنبر و غبار

ويدي .. حَجَلَة

وأنا شاعرٌ ..

دفتري من شرار

ودمي ظامئٌ .. والقوافي

في فمي جَلَنَار

ورقلة ..

نخلة وظلال

بالندى مُتَقَلَة

وينابيع دَفَاقَة

و غلال ..

خَرَزٌ وَنُضَارٌ

نكهة خَصِلَهٗ وَبَهَارٌ

.....

كل هذه الصور التشبيهية جاءت لتنبئنا بافتتان الشاعر بورقلة، الأمر الذي جعلها موضوعا يتوحد مع ذاته، وهو يستكشف الأشياء ويعلق بعضها ببعض حتى يتمكن من تقويض واقع وإحلال واقع آخر بديلا عنه، واقع شعري يشع بالمعرفة الجمالية، وبالسحر البياني المشكل من التعبير اللغوي الدقيق، الذي يثير وعي المتلقي و يدفعه إلى البحث والتقصي للمشاركة في هذه الفتنة، إنها فتنة الاكتشاف والكشف عن العالم الشعري يتجاوز فيها الشاعر حدود المعرفة المادية الواقعية المقيدة إلى معرفة فنية جمالية مبهرة تتعدى حدود النطق. وما زاد في رونق النص هذا التلاحق المثمر بين الاستعارة والتشبيه (وأنا سائحٌ قذفته الفيافي .. جبهتي عنبر وغبار)، (ودمي ظامئٌ .. والقوافي في دمي جَلْنارٌ)، إن الرؤية التي تبلورها القصيدة تكشف عن مقدار التأزم والحزن الذي يحياه الشاعر وهو يصارع من أجل إثبات ذاته متجاوزا الحدود الضيقة التي يفرضها الواقع مشكلا هذا التأزم جماليا في مشهد تشبيهي حافل بالترميزات، إنه يريد أن يؤسس وجوده الشعري في تشكيل فريد من المقارنات التشبيهية التي يغلب عليها البعد الترميزي الموحى.

2- التشبيه المقلوب: وقد جاء في المجموعة ثلاثة مرات في قوله:

لكنني حين ناديتُ عبر الدروب:

سطيفُ! سطيفُ!

وجدتك بين يديّ بثوب الزفاف

فأيقنت أنّ الغرام سطيفُ

وأنّ العروس سطيفُ

لقد ورد التشبيه في هذه الصورة المركبة بكثافة عجيبة أين استخدمه الشاعر كصورة
باسطة للاستعارة التي سبقته (وجدتك بين يديّ بثوب الزفاف) فهي صورة مجمعة للدلالة اتضحت
ثناياها في ما تلاها من التشابيه (أن الغرام سطيف) و (أن العروس سطيف) فهاتان الصورتان
التشبيهيتان تحمل كل منهما تشبهين تشبيه بليغ طرفاه ظاهران الأول الغرام (مشبه) وسطيف (مشبه
به)، والثاني العروس (مشبه) وسطيف (مشبه به)، وفي الوقت نفس يحمل هذان التشبيهان البليغان
تشبهين معكوسين، فسطيف هي التي تشبه حب الشاعر وسطيف هي التي تشبه العروس ولا يمكن
أن يكون العكس، وما يميز هذه الصورة أنها جاءت تركيبية ذابت فيها حقائق الذات مع حقائق
الوجود، فكانت بحق صورة ذات بعد نفسي لما تخزنه من طاقة إيحائية رامزة لخيالات الشاعر
وعواطفه وهواجسه، لأنها اعتمدت أساسا على الاستعارة الموحية الجامعة بين المتباعدات
والمتولدة عن التداعي الحر، المبتعدة عن المقارنات الحسية الخارجية الجامدة بالرغم من تكثيف
استخدام التشبيه.

2- جمالية الصورة الاستعارية: الاستعارة في اللغة مأخوذة من "العارية أي نقل الشيء من

شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه. والعارية والعارة: ما تداوله بينهم، وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره أيّاه. والمعاورة والتعاور شبه المداولة والتداول يكون بين اثنين. وتعوّر واستعار: طلب العارية، واستعار الشيء منه: طلب أن يعيره أيّاه (1) وقد اهتم كثير من النقاد اليونان بالاستعارة" وعلى رأسهم أرسطو، فقد اعتبروا ((أن امتلاك ناصية الاستعارة من أعظم الأشياء، لأنها الشيء الوحيد الذي يلقن، وهي أيضا سمة العبقرية (الأصيلة)) (2) وعلى الرغم أن الدرس العربي القديم رفع من شأن التشبيه على حساب الاستعارة إلا أنه لم يخرجها من دائرة اهتمامه إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، واتخذ موقفا معاكسا من أسلافه أين قدر أهمية الاستعارة وأبرز الدور الذي تلعبه في الصياغة الشعرية، وقدمها على التشبيه (3) وقد عرفها أبو هلال العسكري في قوله الاستعارة " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض،.. إما يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيد المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه" (4).

أما النقاد المحدثين فقد بوؤوا الاستعارة مكانة مرموقة لما وجدته من اهتمام عظيم عند

الشعراء المعاصرين لتكون بذلك العمود الفقري لقوام الصورة البيانية، لأنها" أقدر على تحقيق

1 - انظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مادة (عَوْرَ)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983، ص136.

2 - د. محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، مرجع سابق، ص122.

3 - انظر د. محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، مرجع سابق، ص122، 123.

4 - أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق، علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ص274 .

التفاعل والتداخل والانسجام الدلالي بين الموضوع وصورته... إضافة إلى قدرة الاستعارة على استيعاب عناصر التجربة الشعرية وتنوعها" (1) فهي كما يقول شيخ أمين بكري "قمة الفن البياني وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز والوسيلة الأولى التي يخلق بها الشعراء وأولو الذوق الرفيع إلى سماوات الإبداع" (2).

والاستعارة كما تتفق جل التعاريف في مفهومها الاصطلاحي "هي مجاز لغوي علاقته المشابهة مع قرينة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي" (3) فإذا كانت الاستعارة أسلوب يخرج اللفظة من دلالتها المعجمية إلى دلالات تحمل رؤية الشاعر وهمومه النفسية، فهي أيضا تتعدى إلى خرق المألوف والخروج عليه، فتثير القارئ وتدفعه إلى البحث والتنقيب عن المعاني والدلالات البعيدة.

إن ما يميز الكتابة الشعرية عند عثمان لوصيف في ديوان اللؤلؤة اعتماده أساسا على الاستعارة في تشكيل صورته الشعرية مشتغلا على الإحياءات الجامعة بين المتباعدات، ومتخطيا العلاقات المنطقية بين أجزاء الواقع، في صياغة جديدة لا تلتزم بالعلائق المنطقية التي تفرضها اللغة عادة، وإنما يخضع لقانون واحد هو سيل المشاعر وتدفعها، وتراسل الحواس، فتصبح الصورة تركيبية وجدانية، تذوب فيها حقائق الذات والوجود، وتكون من إبداع النفس، وتخزن طاقة إيحائية رامزة لخيالات الشاعر وعواطفه وهواجسه، ويمكن أن ننتبع الصور الاستعارية في اللؤلؤة من خلال التقسيم الآتي:

1 - د. محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، مرجع سابق، ص125.

2 - شيخ أمين بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2001، ص100 .

3 - انظر د. جمال شوالب: محاضرات في البلاغة العربية البيات والبدیع، ص36،37 .

1- الاستعارة التشخيصية: والاستعارة التشخيصية هي التي تقوم على خلع الصفات الإنسانية على الأشياء المادية والمفاهيم التجريدية⁽¹⁾ أو كما عرفها صلاح عبد الفتاح الخالدي: هي "خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية هذه الحياة التي قد ترقى فتصبح حياة إنسانية"⁽²⁾ وعثمان لوصيف جعلها بصمة إبداعية في ثنايا ديوانه يقول في افتتاح قصيدة الظمأ:

يظماً الحرف وتظماً

أيها الرمح المهيأ

لتباريح الرحيل

وتسابيح الأصيل⁽³⁾

فالنص ينفث باستعارة تشخيصية (يظماً الحرف) بإضفاء صفة للكائنات الحية الظمأ على جامد الحرف ثم يأتي العطف على صورة رمزية (الرمح المهيأ) ليغوص المعنى في ضبابية عميقة لا تحتمل تأويلاً واحداً بل يترك الفضاء للدلالات الهامشية المفتوحة، إلى أن يخلع صفة إنسانية ثانية (التوضؤ) على جماد (المرايا) (وبعينيك المرايا تتوضأ) إنه استتطاق للطبيعة وبعث الروح في الجماد يقول:

غير أن الطين رغم البرد

1 - انظر زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص 256 .

2 - صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، ج 1988، 2، ص 135 .

3 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 23.

ينمو

يغزل البرق

يغني .. ويصوغ الورد

في قلب الزوابع⁽¹⁾

تتتابع الصور ويتجدد التعامل مع الجماد فينمو الطين، ويغزل، ويغني، ويصوغ الورد،
وتكون النظرة التصويرية تشكيل من أجزاء المشهد، وبهذا النمو في الظروف غير المواتية(رغم
البرد)، يلتحم الجماد مع البرق -الشحنة الكهربائية- الذي لا يمكن في أي حال من الأحوال القبض
عليه فما بالك غزله، إنه الإبداع الشعري حين يركب موجة اللامنطق فتتحول القدرة على الرسم
بالكلمات إلى عصا سحرية تبعث الحياة في الجماد وتحوله إلى فاعل مقتدر يقول عثمان لوصيف
من قصيدة "عرس البيضاء":

شفق .. ولعينيك تغريبة البحر

يشتعل الأرجوان المسائيّ

يشتعل الموج بين يديك

وأنت على ساحل المتوسط تغتسلين

الغروب وأعراسه

شذرات اللهب على سوسن الماء

والشمس تغرق ..(1)

كل الصور الاستعارية تشخصت فيها المعاني وتضافرت فيما بينها لتشكل مشهداً موعظاً في التخيّل، فيشتعل الأرجوان المسائي، ويشتعل الموج، والمدينة (الجزائر العاصمة) تغتسل، والشمس تغرق.

2- الاستعارة التجسيدية: هي تلك الاستعارة التي ينتقل فيها المعنى المجرد إلى الشيء المحسوس الملموس⁽²⁾، أو هو تجسيد المعنوي في شكل محسوس، يتخطى فيها العقل حدود ما هو ذهني ليحوّله إلى جسم مادي وفق نظام لغوي ينتج دلالة جديدة تتجلى من خلاله الصور في حلة جمالية جذابة، وهذا ما نلاحظه في قصيدته " الممرات " التي بناها الشاعر على أساس التفكير الاستعاري الرمزي يقول عثمان لوصيف:

هائم بين الممرّات بين الحقائق

تتهبني النظراتُ

ويأسرني الضوء حيث يرنُ

هائم، والكواكب تهبط بين يديّ

وتبحر في مقلتي السفنُ

هائم ..هائمٌ أترنح في الظلّ

1 - المصدر السابق، ص 30 .

2 - انظر زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص 276

أمشي الهوينا ..

وباتنة تتوضأ بالشمس

باتنة تتلألأ عشقا

وتتعبس بين جداول من خمرة ولبن⁽¹⁾

استطاع التشكيل الاستعاري هنا إكساب النص شعرية خاصة عندما وُظف داخل السياق بأكمله، فكانت للاستعارات قدرة إيحائية خاصة، وكانت لها وظيفة جمالية وتأثيرية بالإضافة إلى ما حملته من تراكمات اللاوعي عند مبدعها. فالشاعر الهائم بين الممرات تسطو عليه نظرات المارة وتنهبه نهبا، فالنظر بحسبته المعنوية يتحول بقدرة إبداعية إلى لص ينهب ويسرق، ليترك القارئ يتساءل ترى ماذا تنهب النظرات من الشاعر؟ وما عسى النظر أن يسرق؟. إنها صورة تكشف على لحظة إيهامية يكون فيها الشاعر شفافا إلى درجة أن يصير مباحا إلى نهب ما يجول في داخله من مشاعر وأفكار. ولا تتوقف الصورة عند هذا الحد بل تتعدى إلى تجسيد آخر يصعب الربط فيه بين طرفي الصورة ضوء يأسر! ومتى؟.. حين يرن..!، الضوء الذي لا يملك شكلا ولا حيزا ثابتا في لحظة يكتسب صفتين، صفة إنسانية وهي الأسر، وصفة آلية مادية وهي الرنين، لقد أصبح الشاعر من المفتونين بالضوء، فجسده وأضفى عليه مشاعره فصار صورة تشع بالحركة والديناميكية، إن الصورة الشعرية المستخدمة هنا ذات إحياء رامن ومؤثر في الوقت نفسه وهي مستخرجة ببراعة ملحوظة تتكامل بها مع الصورة الكلية للفكرة. ففي المقطع الافتتاحي من

القصيدة يقدم صورة كلية تتكون من صور فرعية تتكاثف، وتتكتف لتعبر عن مشاعر اللوعة، والحرمان، والضياع.

وخلاصة القول أن الصورة عند عثمان لوصيف وسيلة للتعبير عن إحساسه شأنه شأن

الشعراء المحدثين الذين توسلوا التجديد "باعتمادهم على الاستعارات أكثر من اعتمادهم على

التشبيه، وهو تحول له دلالة فنية عميقة، لأن الصورة القديمة المبنية على التشبيهات في الأغلب

الأعم، تكون واضحة الأطراف، مسطحة الخيال، بينما الصورة المبنية على الاستعارة أمعن في

الخيال"⁽¹⁾ " إن التعامل مع الموصوفات باعتبار هذه العلاقة أمدت الشاعر باستعارات ومجازات

مبتكرة جديدة ومنحت الفرصة للخيال لينطلق معبرا عن مشاعره وتصوراته دون أن يتقيد بالواقع،

ويخضع للعقل فاستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم،

واستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع."⁽²⁾

وتجسمت بذلك الأشياء المعنوية، وتحولت من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي، لقد ربط

الشاعر بين التشكيل الموسيقي وبين الصورة الشعرية، فامتزج الذاتي بالموضوعي، فصارت

الصورة وسيلة يعبر الشاعر من خلالها عن عواطفه، وأفكاره، ومواقفه من الحياة والناس، فلم

يعد الوقوف على الصورة الشعرية، "يلتمس من خلال المجازات والتشبيهات والكنائيات

والاستعارات، إنما يلتمس من خلال كل جملة شعرية من خلال الرؤية، والموقف."⁽³⁾ ويبرز جمال

1 - د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 413، 414 .

2 - د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 514 .

3 - د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 528 .

الصورة الفنية بعمق الخيال المنتج لها وسعته وبحسن إيقاعها الداخلي والخارجي ومدى تأثيره في المستمع.

3- جمالية الرمز في اللؤلؤة: يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية التي يعتمد عليها عثمان

لوصيف، في إبداعاته الشعرية لما " في الرمز من امتلاء، وخصوبة، وما فيه من طاقة في أن يفتح أمام الشاعر والقارئ معا، فيضا من الإحياء التي لا تنتهي " ⁽¹⁾ فالرمز يضيء على اللغة مسحة من العمق، والشفافية، والإحياء، وباستثناء استخدامه لثلاث رموز أسطورية، أسطورة الساحرة، وأسطورة طائر العنقاء، وأسطورة السندباد، فجّل الرموز المستعملة في الديوان متراوحة بين رموز لغوية، ورموز صوفية.

والرمز اللغوي يظهر في اعتماد الشاعر على توظيف المفردات اللغوية توظيفا ابتعد فيه عن المعنى الاصطلاحي المكس في المعاجم وشحنها بمشاعره وعواطفه أين تحولت إلى رموز تحررت " فيه من مدلولها الضيق لتكتسب معان جديدة وتأويلات لا محدودة..." ⁽²⁾ واستخدم الشاعر عناصر من الطبيعة، ك الطيور، والحيوانات، وبعض الحشرات والنباتات، استخداما رامزا لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظاهرية ويظهر هذا جليا في قصيدة "الببل":

أُتسرِبِل بالسَعف الغَضُّ

ألبس تاجا من الطلع

1 - د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص549.

2- د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1986، ص 190.

أحمل بين يدي الجذور ونفحَ الشذى

وأقول بلادي النخيلُ

ومملكتي الطينُ والعشب

والهينمات النديّة عند الأصيل...

أنا بلبل الواحة الذهبيةِ

يبتدئ الكون من نور شبّابتي

من رمال مدمّنة لم أزل أتمرّغ فيها

من الطير يلقي رذاذ اللحون على الأرض

من هففات الفراش المضمّخ

من شغف الماء في الجدول المترقرق

فوق الحصى ...

أيّ أرض نزلتُ ولم ترتشف من عيوني الضياءَ

ومن شفّتيّ النبيذَ ؟

وأي الكواكب لا ينتشي ولها

حين يبصرني في المساء

أغازل تلك السواقى وتلك الروابي ؟

جنّتي الأرض .. هل يا ترى

سأفارق هذي الظلالَ وهذا الندى

هل تراني أموت على رملة في المساء ؟ (1)

السعف الغض، تيجان الطلع، الجذور، نفح الشذا، النخيل، الطين والعشب، بلبل الواحة، ... إلى غير ذلك من عناصر الطبيعة -والنص حافلا بها- تراصت في النص واكتست حلة غير التي تزخر بها المعاجم، لقد بث الشاعر في ثناياها من زهوه واعتداده بنفسه، ونفخ فيها من روحه المبدعة ورغم لجوءه إلى الوسائل المجازية المألوفة في التصوير، ومع ذلك أبدع صورة تمور بالحركة الدائبة، يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس، في طبقات من الصور الجزئية يتراكم بعضها فوق بعض لتكون صورة كلية مؤثرة، ففي الطبقة الأولى نجد الصورة ممثلة بالشاعر المتفرد بشاعريته، في وسط اتساع المدى المكاني والاستمرار المتوالي في الزمن، فالكون يبتدئ من شبابته، وكل أرض وقعت عليها قدماء تشع بضياؤه وترتوي من سحر غنائه، وكل الكواكب تنتشي من رؤيته، إنه المتنبى يبعث من جديد في شخص عثمان لوصيف وقد ابتعد عن اللغة الصريحة للافتخار والاعتداد بالنفس راكبا موجة الرمز والإيحاء فجاء النص متدثرا ببذلة الحداثة متأنقا بروح التصوف متزينا بالغموض وشيء من الضبابية.

ومن أنماطها تلك الصور المجازية المقنعة الرامزة إلى حقائق النفس وهواجسها ما جاء

في قصيدة (الشوارع) يقول عثمان لوصيف:

الشوارع غبراءُ

والشمس حارقةٌ

والأنابيب لا ماءَ فيها

السرابُ

لهات الكلابِ

الصعاليك يفترقونَ

وشيخ يسير إلى المسجد المطمئنّ

ولا شجرٌ لا ظلالٌ...

وكنت وحيدا أهوّم في الطرقات

وأسكر.. أسكر حتى الثمالةِ

حين أرى زهرةً

في هذا المقطع الوصفي من القصيدة يشكل الشاعر وعيه بذاته وبالعالمه في نسق من العلاقات المعقدة أين يكشف عن مقدار القحط والجذب والحرمان الذي يحياه وهو يصارع من أجل الارتواء، وقد تشكل هذا الجذب والحرمان جماليا في مشهد وصفي حافل بالترميزات، أين حاول الشاعر تحديد علاقته بالعالم من خلال معادل موضوعي هو الطبيعة في صورتها البسيطة الواضحة لكنه وضوح ينم عن غموض لا قرار له سرعان ما يكسره الشاعر برمز نام هو (الزهرة) التي تفصح رمزيتها وتفصح الشاعر الذي لم يتمكن من الاستطراد في ذلك الغموض الجميل، المنبعث من الوصف الظاهري البسيط للطبيعة أو للبيئة التي تشكل يوميات الشاعر في نوع من الإسقاط الجمالي، إسقاط ما هو خارجي على ما هو داخلي. فالصورة هنا مجرد عبارات خالية من المجاز ومع ذلك فهي حبل "بالصور الحية و مُحيلة على فضاء مفتوح، كما أنها بجرسها المنبعث من تلافيف حروفها أحيانا، و بظلالها أحيين أخرى تغدو ينبوعا للصور و الأحاسيس ...".⁽²⁾

ولن نبرح الحديث عن الرمز دون أن نتطرق إلى الرمز الصوفي الذي اتخذ الشعراء المعاصرون " منحنى جديدا للتعبير عن أفكارهم"⁽³⁾، وفي ديوان اللؤلؤة، تزخر معظم القصائد بالمسحة الصوفية، ولا سيما على مستوى الألفاظ، والتي يدركها المتفحص للديوان من الوهلة

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 55 .

2 - روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1991، ص 119 .

3 - محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مرجع سابق .

الأولى، هذه الألفاظ شكلت معجما صوفيا يعج بالصور والمعاني واخترنا من الديوان على سبيل
التمثيل للرمز الصوفي قصيدة "آيات صوفية" التي يقول فيها عثمان لوصيف :

هابط أرضك المستكنة في رعدة السهو

أفتح في روضة الأبدية دربي

وأدخل مملكة الله...

أخلع نعلي

أمشي على التوت والأقحوان السماوي

أوغل في غيش الصلوات وأهتف باسمك

أدنو من العرش

ألقاك ..يا امرأتي المستحمة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدسي الحجاب

وأسجد عند التجلي!⁽¹⁾

القصيدة من بدايتها إلى نهايتها بحكم نسيجها اللغوي تسبح في فضاء المعجم الصوفي،
العامر بالإحياءات والإحالات على القرآن الكريم، والشاعر تمثل موسى (عليه السلام) لما خرج من
مدين قاصدا مصر، بعد قضاء عشر سنوات في الرعي عند الرجل الصالح ولما وصل أرض
سيناء تجلت له النار الإلهية...، هذه القصة التي وردت في سورة طه، حيث امتص الشاعر
المعنى وأعاد تشكيله بنظرة إبداعية فنية، مستخدما بعض المصطلحات الصوفية وهي: ((أخلع
نعلي، أرفع..الحجاب، أسجد عند التجلي))، فقد جاء في المعجم الصوفي⁽²⁾ حول مصطلح ((أخلع
نعلي))، الذي ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: (... إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ
الْمُقَدَّسِ طَوًى⁽³⁾)

إن المراد بخلع النعلين في العرف الصوفي هو تفريغ القلب من حديث الدارين والتجرد
للحق.⁽⁴⁾ الشاعر وظف التعبير الصوفي فوازى بين اللفظ والمعنى، وشكل صورة شعرية رائعة.
لا تبوح عن نفسها إلا لمن أمعن النظر ودقق الرؤية وهذا ما يعكس عمق التجربة الصوفية عند
عثمان لوصيف.

1 - الديوان ص 20 .

2 - د. محمد عبد الرزاق أستاذ بكلية الشريعة وأصول الدين جامعة الملك خالد، رسالة دكتوراه، ج 16 ص 97.

3 - سورة طه، الآية(12) .

4 - المعجم الصوفي، المرجع السابق، ص 97 .

"وخلاصة القول في هذه المسألة هي أن وظيفة الصورة تتمثل في تحويل الواقع الحسي القاسي، والأفكار التجريدية الجامدة إلى روح نابضة بالحياة والعاطفة والشعور ينصهر فيها الإحساس بالجمال مع الإحياءات العميقة." (1).

4- صورة المدينة في اللؤلؤة: من الصور الرامزة المقنعة المتواترة في شعر عثمان لوصيف، صور المدينة المرأة، حيث يصف المدينة بكل الصفات التي تتصف بها المرأة ويوظف من الأفعال ما لا يوصف أو يستخدم إلا مع الأنثى، فيذكر الاتصال الجسدي والمضاجعة، والمعانقة، والتقبيل وما شابه ذلك، مما يصنّبُ معه أحيانا الجزم بأنه إنما يعني بشعره وطنه لا خليلته، حيث يتداخل رمز المرأة الدال على الوطن، ورمز الوطن الدال عن المرأة. و من المدن التي اهتم بها عثمان لوصيف، وخصص لها قصائد شعرية تحمل عناوينها هي: سطيف، ورقلة، طولقة، الأغواط، كما أشار إلى بانته في كل من قصيدة الشوارع، وقصيدة الممرات، كما ذكر الجزائر العاصمة كناية في قصيدة عرس البيضاء، و يثير اهتمام الشاعر بهذا الموضوع عدة ملاحظات منها:

1- أن قصائد المدن والتعلق بها هي جزء من التعلق بالوطن الكبير في مظاهره المختلفة وحياته المتنوعة، وهو نوع من التوثيق للزيارات التي قادته إلى تلك المدن.

2- أن الشاعر خصص لكل مدينة قصيدة يدور مضمونها حول حالة وجدانية، إما تكون إعجابا بجماليتها، أو تكون عكس ذلك تماما.

واختيار الشاعر لهذه المدن له علاقة مباشرة بذكريات تكونت لديه نتيجة مواقف أولحظات سعيدة، وسرعان ما تتحول هذه الذكريات إلى نصوص، يبيت من خلالها شحنات عاطفية، وتتباين هذه الشحنات العاطفية من نص إلى آخر، واختار لها منها ما مال فيه إلى إسقاط صور المرأة على صور المدن أو ما يسمى بالصورة المقنعة -أي يخاطب المدينة بقناع المرأة - أين تتداخل الصور فيما بينها، ولا يمكن للمتلقي أن يفصل فيها بين المرأة والمدينة، وقد جنح الشاعر في تصويره إلى الخيال، وتسلط "الأنا" في الأداء وتوجهت التراكيب إلى الوظيفة الرمزية المتشحة بشيء من الغموض الفني، ما عمق الصور وخلق الحيوية اللازمة لاستثارة القارئ، وكما أشرنا سابقا فكل قصيدة للمدينة هو توثيق للزيارة التي قادته إليها، وهو تصوير للعلاقة العاطفية التي انتابته، ويمكن أن نقسم هذه المدن باعتبارات نفسية إلى قسمين، قسم يمثل في نفسية الشاعر المدينة الجنة وقسم يمثل في نفسه المدينة النار، وسرّكتفي لتمثلي لهدين البعدين بقصيدتين، الأولى وهي قصيدة طولقة مسقط رأس الشاعر، والتي تمثل في نظرنا النار حيث يقول فيها:

مقبرة

وزواحف تسحب أكفانها

وتدبّ إلى المقبرة

وأنا المتوحد بالنار

والجنار

تجرت من سمها الوثنى

ولكنني الآن

ألعن صحراءها المقفرة

مقبره

وزواحفُ تسحبُ أكفانها

وتدبّ إلى المقبره!

هذا النص تقاطع دلالي مع نص المشنقة، وفي كلا النصين صورة لشاعر يعيش عزلة

واغتراب، فطولقة مدينة لم تتخطى حدود البادية في بعديها الحضاري والاجتماعي والشاعر

اكتوى من جفافها، وجذبها، وما عان فيها من حرمان مادي ومعنوي، فهو يرى نفسه كون ترامت

أطرافه خارج أقطار الوطن، إلا أنه مجهول ومنبوذ في مسقط رأسه فالنص نوع من الانتقام من

المدينة التي أنكرته وتجاهلته.

والقصيدة الثانية هي قصيدة الممرات التي تمثل المدينة الجنة، يقول فيها الشاعر:

هائم بين الممرّات بين الحدائق

تتهبني النظراتُ

ويأسرني الضوء حيث يرن

هائمٌ، والكواكب تهبط بين يديّ

وتبحر في مقلتيّ السفن

هائم .. أترنح في الظلّ

أمشي الهويناء..

وباتنة تتوضأ بالشمس

باتنة تتلألأ عشقا

وتنعس بين جداول من خمرة ولبن

وهذا النص أيضا تقاطع دلالي مع قصيدة الشوارع وكلاهما متعلق بمدينة باتنة وفي كليهما

مارس الشاعر نوعا من الإسقاط، إسقاط ما هو خارجي على ما هو داخلي متخذا من الطبيعة

معادلا موضوعيا، فإذا كانت طولقة موطن الجذب والقحط والحرمان والإقصاء، فمدينة باتنة تمثل

الجنة لأنها المتنفس والارتواء والخصب، وموطن التألق والسمو والنص يمثل صورة لإشباع

مكامن الفقر الوجداني العاطفي للشاعر.

إن الفلسفة الجمالية التي ارتضاها الشاعر في هذه النصوص، والمبنية على التناسق

والتناسب بين الصور المكدسة في الذاكرة والصور التي أبدعها الخيال، تتم عن مزاجه الشخصي،

والذي حددته هواجسه وعواطفه وأحاسيسه التي يسيطر عليها السأم، والقلق والحزن، فالمدينة لم

تعد الرقعة الأرض، ولم تعد المباني والعمارات والشوارع، بل صارت مدينتان، مدينة افتراضية

أفلاطونية مارست على الشاعر كل أنواع الرفض والنكران والجحود، ومدينة لا يقيم فيها إلا

الشعراء، تحتفي بهم وتتوجههم ملوكا وأمراء فتد لهم فيها الأفرشة ويسقون ويطعمون فيها بما لذا

وطاب.

الفصل الثالث

جماليات الإيقاع

الفصل الثالث: جماليات الإيقاع

مفهوم الإيقاع:

- الإيقاع عند العرب القدماء

- الإيقاع عند العرب المحدثين

جماليات الإيقاع في الديوان:

أولاً: مستوى الإيقاع الخارجي

1- الأوزان:

أ- التنويعات الإيقاعية للزحاف

ب- التنويعات الإيقاعية لليلة

2- القافية:

أ- القافية المطلقة

ب- القافية المقيدة

ج- أنساق القافية:

1- النسق التقليدي

2- القوافي المتغيرة

3- القوافي الداخلية

4- القوافي المتوالية

5- القوافي المتقاطعة

ثانياً: مستوى الإيقاع الداخلي

1- ظاهرة التكرار:

أ - على مستوى الأصوات

ب- " " الألفاظ

1- التكرار الإنفرادي

2- التكرار التراكمي

ج- على مستوى التراكيب

1- اللازمة القبلية

2- اللازمة البعدية

2- ظاهرة التدوير

مما يتفق عليه كل النقاد في مختلف العصور وبمختلف اللغات على أن أهم ما يميز الشعر

عن النثر هي الموسيقى، وهي التي تثير الشعور وتحرك الوجدان، وتبعث الإحساس بالجمال،

وتعبر عن العاطفة والانفعال، "وما من شك أن النقاد العرب القدامى الذين وضعوا تعريفاً للشعر،

كانوا يعتبرون الميزة الأولى التي تميز الشعر عن النثر، هي تميزه بالإيقاع الموسيقي، ولذلك

تواتر تعريفهم له ((بأنه الكلام الموزون المقفى))⁽¹⁾.

وبالإضافة إلى المعنى والتمثيل في تعريفهم الكامل للشعر يقول صاحب كتاب جماليات

النص الشعري: أن رأي النقاد قديماً وحديثاً قد استقر «على عد الموسيقى الشعرية إحدى

الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير والإيحاء، لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال

المعاني، وما تغمر به المتلقي من حالات نفسية معقدة في انتقاله بين ما تفجره الموسيقى الشعرية

من تشويق وإثارة ومفاجأة»⁽²⁾ وهذا كله يعد من صور تقوية الحس الجمالي للغة والصورة

الشعرية. ويذهب تشارلين إلى «أن الشعر بناء موسيقي باللغة، فالموسيقى سلسلة صوتية تتبع

عنها المعاني، لأن الشعر في حد ذاته تنظيم يحدث نوعاً من الإثارة، فالإنسان مفطور

بطبعه على إثارة الصوت الموسيقي المنغوم»⁽³⁾.

والشعر ما هو إلا اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمات

المنغمة على حد قول صلاح عبد الصبور⁽⁴⁾ ولعل "العلاقة بين الموسيقى والشعر هي التي دفعت

1- د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1975-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985 ص189.

2- د. محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1، 2005.

3- هـ. ب. تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، ط2، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1995م، ص60.

4- انظر صلاح عبد الصبور: قراء جديدة في شعرنا القديم، منشورات دار اقرأ، بيروت، 1402 هـ/1982، ص؟؟؟؟.

بعض النقاد المحدثين إلى النظر في اعتبار التجديد في الشعر يرتبط أساسا بالتجديد في موسيقاه "

(1)

ونفهم من هذا أن الموسيقى بكل ما تحمل من تنويعات نغمية وإيقاعية والتي على أساسها يقوم بناء القصيدة التي تتحول فيها الفكرة إلى لغة، واللغة إلى فكرة لتعبر عما تحمله النفس من أفرزات وانفعالات وخواطر، ولتضفي على الوجود جمالا فنيا مميزا ولنا أن نتساءل كيف تتشكل هذه الموسيقى ؟ وما مكوناتها ؟ وما الدور الذي تؤديه في بناء القصيدة الحقة ؟ وقبل أن نغوص في كشف جماليات المكون الإيقاعي يجب أن نحدد بعض المفاهيم الأساسية.

1- مفهوم الإيقاع: يعد مفهوم الإيقاع من أكثر المفاهيم الشعرية إشكالا لكونه « يتعالق مع مفهوم (الوزن، Meter) عند أهل العروض، خاصة إذا ما نظرنا إلى مفهوم الإيقاع باعتباره نقلة موسيقية حدثت من شعر البحور إلى شعر التفعيلة .»⁽²⁾ ويزيد من إشكالية هذا المفهوم النظر إليه « كمصطلح وافد لا علاقة له باللغة العربية مع أن العرب قد ميزوا بين الإيقاع و (النظم، Verse) منذ بداية اجتهادات الخليل في هذا المضمار .»⁽³⁾ ولنا أن نتتبع مفهوم هذا المصطلح من المعنى اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي حتى نتبين حده.

الإيقاع لغة الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع

الألحان ويبينها⁽⁴⁾ وجاء في المعجم الوسيط ،الإيقاع هو: " اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء " (1)

1 - د. محمد ناصر: المرجع السابق، ص190 .

2- د. أسامة عبد العزيز جاب الله: جماليات الإيقاع في اللغة العربية، مقال منشور على شبكة الفصح لعلم اللغة العربية، بتاريخ 2008/04/15 .

3 - د. أسامة عبد العزيز جاب الله: المرجع السابق،

4 - د. أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج 1: ص257 .

وجاء في تهذيب اللغة للأزهري: " الإيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع" (2) ولعل أبرز ما يلفت النظر في التعريف اللغوي المعجمي هو الربط بين الإيقاع والغناء وهذا ما سنجدّه عند معظم الفلاسفة واللغويين العرب قديماً، ويرى أحد الدارسين المحدثين أن « الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت و الصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.. الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن». (3)

الإيقاع عند العرب القدماء: لا يخلو الدرس العربي من مصطلح الإيقاع فقد تناوله الفلاسفة كما

تناوله النقاد والدارسون اللغويون، ومن ابرز الفلاسفة الذين تناولوه ابن سينا والإيقاع عنده

«...تقدير ما لزم من النقرات، فإن اتفق إن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وإذ اتفق أن

كانت النقرات محدثة للحروف المنظم منها الكلام، كان الإيقاع شعرياً..» (4)، من خلال هذا الكلام

نتبين أن الإيقاع عند ابن سينا مرادف للموسيقى فالإيقاع هو تتالي منتظم للحركات والسكون

1 - المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، ط 4، 1425 هـ / 2004م، ص 1050 .

2 - الأزهري: تهذيب اللغة ج3، تحقيق د/ عبد الحليم النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص38

3 - أ. د. محمد عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 90

4 - ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكرياء يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1596، ص81 .

تكون ممثلة في الحروف التي ينتظم منها الكلام فإن كانت ملحنة كانت غناء، وإذا كانت غير ملحنة كانت شعرا، أما ابن طباطبا فيقول: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويزيد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإن اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ صفا مَعْقُولَةً من الكدر ...، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي الاعتدال وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم أياه على قدر نقصان أجزائه» (1) وهذا الفهم للإيقاع يكاد يكون فهما شاملا أو كما علق عز الدين اسماعيل في معرض حديثه على مفهوم الإيقاع عند الفلاسفة العرب حيث قال: " لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع كما يتمثل في الشعر" (2) وكما ورد هذا المصطلح عند بعض الفلاسفة ورد عند بعض اللغويين فجاء عند أحمد بن فارس في معرض نفيه للشعر عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - في قوله: " إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة، لما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي، لم يصلح ذلك لرسول الله - صلى الله عليه وسلم -" (3)، ويدل هذا حديث على إدراك صاحبه لمفهوم الإيقاع وما تقسيمه الزمن إلا دليلا على ذلك، وما إشارته للإجماع عند أهل العروض على عدم التفريق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا دليلا آخر على شيوع المصطلح ودخوله معترك النقاشات بين اللغويين آنذاك. ومن خلال ماسبق

1 - ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصح المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، 1985، ص 21 .

2 - عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة - دار الكتاب العربي، القاهرة، 1412هـ / 1992م، ص 196 .

3 - أحمد بن فارس: الصحاح في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق أحمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1418هـ / 1997م، ص 212 .

يمكن القول أن مفهوم مصطلح الإيقاع كان مرادفا لمصطلح الموسيقى ومرافقا للعروض عند

العرب القدماء " ظل مصطلح الإيقاع عند العرب مرتبطا بالموسيقى" (1).

الإيقاع عند العرب المحدثين: الدارسون المحدثون تأثروا بالدراسات الغربية الحديثة لاسيما من

كانت له فرصة الاحتكاك المباشر بالتيارات الثقافية المختلفة والمتعددة من خلال الدراسة في

الجامعات الأوروبية والجامعات الأمريكية فتتوعت نظرتهم إلى الإيقاع وتباينت بحسب تأثرهم

بالاتجاهات والتيارات والمذاهب الأدبية المختلفة، هذا بالإضافة إلى انتعاش حركة الترجمة التي

كان لها دورا فاعلا في تشكيل الوعي النقدي الجديد الذي تناول موضوع الإيقاع "باعتباره عنصرا

أساسيا في الفنون كلها... " (2).

ولنا أن نتبع بعض المفاهيم المهمة للإيقاع عند بعض النقاد العرب المحدثين فشكري عياد

يرى أن الإيقاع متنوع العناصر فهو: "المقاطع التي تستغرق كما من الزمن في أثناء النطق بها،

وثانيها التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب...الخ

وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة." (3) ولا

يبتعد الغدامي عن هذا المفهوم كثيرا فبالإضافة للوزن والوقع النفسي الذي تتركه القصيدة كوحدة

كلية فهو يشير إلى الوزن العروضي والوزن الصرفي ثم إلى النظام المقطعي والنظام النبري

يقول: " يعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها، يختلف عما سواها من قصائد حتى

وإن تماثل وزنهن العروضي، ولو كان الوزن مصدر الإيقاع لتساوت القصائد التي على بحر

1 - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط 1، 1418 هـ/ 1997م، ص26.

2 - شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط 1، 1982، ص 53 .

3 - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر لعباسي، مرجع سابق، ص 140 .

الخفيف مثلاً في إيقاعها... والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً، ولها وزن صرفي كما لها نظاماً مقطعيّاً، وفيها نظاماً نبرياً...⁽¹⁾ ، أما كمال أبو ديب فيقرن الإيقاع بالنبر ويرى أنه البديل الموسيقي للأوزان الشعرية فيعرف الإيقاع ويقول: «أما الإيقاع فهو شيء آخر. إنه الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعاً لعوامل معقدة. الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواها خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه. الإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغيرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية»⁽²⁾.

ويرى سعد مصلوح أن الإيقاع تصور ذهني وهو من عمل المتلقي وليس من عمل الملقى ولا يمكن أن يكون رداً فعلياً للمثير يقول: «إن الإيقاع تصور ذهني قبل أن يكون كمّاً فيزيقياً. وهذه الحقيقة متفق عليها في دراسة الإيقاع، سواء كان إيقاعاً صوتياً أو بصرياً، وسواء كان الإيقاع الصوتي موسيقياً أو لغوياً.. إن الإيقاع تصور ذهني من عمل المتلقي وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي..»⁽³⁾ ويبدو أن سعد مصلوح قد تأثر أياً تأثر بالتيار الذهني الغربي فصدر عنه مثل هذا الكلام. أما خالدة سعيد فالإيقاع عندها لغة ثانية غير الأوزان تقول بعد أن تتساءل ما الإيقاع: " إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى

1- الغدامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص 341 .

2 - د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، ديسمبر 1974، ص 230/231 .

3 - سعد مصلوح: دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، طبعة عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969م، ص 161/137 .

العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب... الإيقاع لغة، بل سابق للغة المصطلح على تسميتها كذلك، إنه ما قبل الاصطلاح... والإيقاع لا يقتصر على الصوت إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي سحري، روي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكله، ذلك أن للصورة إيقاعها" (1) هذه رؤية تقترب من الشمولية لفهم مصطلح الإيقاع وتتجاوز الفهم الضيق القائم عن الانطباع التقليدي الذي ينظر إلى لفظة الإيقاع وكأنها مرادفة لللفظة الموسيقى ويشاطر هذه الفكرة رجاء عيد الذي لا يستثني دور الوزن في صنع الإيقاع فيقول: "وليس الإيقاع عنصرا محددًا، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية أحيانًا، ومن التقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي، من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكتمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة" (2) ولا تبعد نهى الشاوشي عن هذا المفهوم الشامل لمعظم مكونات الإيقاع فتقول: « إن الإيقاع يظهر في كافة حالاته كصيغة معينة من النظم يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها البعض البعض والبعض بالكل وتتنظم حسب نسب ومقادير، ومواضيع، وأمداد، وأوصال أو فواصل مضبوطة جميعا

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1979، 1، ص 111 .

2 - رجاء عيد: التجديد الموسيقى في الشعر العربي منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، د ت، ص 15،

ضبطاً لا تصيبه زيادة أو نقص أو تغيير إلا اختل أو انعدم قوام الإيقاع المقصود صنعه .» (1)

ويعرفه صاحب كتاب الإيقاع في الشعر العربي فيقول: « فالإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيجاً مبتدعاً، يهبه الشاعر ألفن ليبعث فينا تجاوباً متماوجاً، هو صدى مباشر لا لافعال الشاعر بتجربته». (2) فالإيقاع هنا تجاوز المفهوم الذي يعد الوزن هو الإيقاع وتجاوز المفهوم الذي يعد نغم الأصوات هو الإيقاع فهو (الإيقاع) صدى الانفعال النفسي الوجداني، وما تولد عن تجربة الشاعر الحياتية، وقبل أن ننهي الحديث عن مفهوم الإيقاع نورد هذا التعريف الذي جمع بين الديباجة الأدبية الجميلة ودقة التحديد العلمي " إن الإيقاع هو صدى الأصوات التي تلاقت محملة بظلال التجربة، وتحركت بفعل العاطفة، متفاعلة مع خيال فاعل ليكون الناتج تعبيراً مفعماً بتوقعات نفس أمضاها الانفعال، وأرهقتها حركية الإبداع، فتوافق انفعالها الداخلي مع وجيب نبض الذات المبدعة، ليسري روحاً رابطة للمعنى المجمل عبر بنى صوتية ظاهرة، وأخرى خفية يتحكم فيها دافع غامض يوقع به الشعر لحن خلوده، ويكتب به صك وجوده" (3) فهذه إشارة واضحة إلى دور الانفعال، و البنى الصوتية، وحركية الإبداع في صنع الإيقاع هذا الأخير الذي يرشح الشعر الحقيقي من غيره فيوقع بذلك صك خلود الشاعر المجيد في صنعه.

ومجمل القول أن المحدثين العرب من نقاد ولغويين استطاعوا أن يوسعوا من المفهوم الضيق للإيقاع ويصلوا إلى الكشف عن مكامن الجمال والسر الذي يضيفهما الإيقاع على الشعر

1 - بسمة نهى الشاوش: الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003، ص18.

2 - عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برا مئة، ط 1، 1989، ص79.

3 - محمود عسران: الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجاً)، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2007، ص 37 .

ولا يمكن أن ندعي أننا قد أحطنا بجميع المفاهيم والرؤى التي تناولها النقاد والدارسون العرب إنما هي بعض من كل.

جماليات الإيقاع في ديوان اللؤلؤة: القصيدة الحديثة تقوم في تشكيلها الموسيقي-ضمن ما تقوم به - على مستويين أساسيين هما: مستوى الإيقاع الخارجي أو موسيقى الإطار أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية والتي تهتم بدراسة الوزن والقافية، و مستوى الإيقاع الداخلي أو موسيقى النسيج أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية التي تهتم بدراسة الإيقاع على مستوى الأصوات وعلى مستوى الألفاظ من ناحية آخر.

ويمكن دراسة التشكيل الموسيقي في المجموعة الشعرية "اللؤلؤة" لعثمان لوصيف وهندسته الإيقاعية الخارجية و الداخلية انطلاقاً من تحديد الأنظمة الصوتية، وأنماط البناء العروضي في شعره الذي لا يخرج عن نظام القصيدة العربية، وبنياتها العروضية في مختلف مراحلها ، ويمكن أن نجمل ما في ديوان "اللؤلؤة" من أنظمة وأنماط عروضية في الآتي:

1- النظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة(القصيدة العمودية).

2- النظام الأحادي البسيط الموزون(قصيدة التفعيلة).

3-النظام التناظري البسيط غير الموزون(الشعر المنثور).

الشاعر تهيمن عليه النزعة الحداثية بأنظمتها الدلالية، وأنماطها التركيبية وطوابعها الفنية،

فلا عجب إن كانت قصيدة التفعيلة هي الغالبة على شعره بنسبة 83,78%، ثم تأتي بقية الأنظمة

الأخرى العروضية بدرجات متفاوتة في تواترها، ولا تمثل في مجموعها إلا نسبة ضعيفة لا

تتعدى 16,22%، من مجموع قصائده، "وذلك على اعتبار النصوص الشعرية وحدات كاملة مغلقة وإن اختلفت اختلافا كميا في عدد البنيات العروضية التي يحكمها نظام المتوالية في القصيدة "1، ويظهر هذا بشكل واضح في هذا الجدول الإحصائي الموزع للنصوص الشعرية بحسب أنظمتها العروضية:

النظام العروضي	عدد النصوص
1- النظام الأحادي البسيط الموزون (قصيدة التفعيلة)	31
2- النظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة (القصيدة العمودية)	04
3- النظام التناظري البسيط غير الموزون (الشعر المنثور)	02

وإذا كان هذا النوع من التشكيل الشعري ".... راسخ الأساس في الشعر الحديث..." (2) يمكن تحديد مستويات تواتر هذه الأنظمة تحديدا آخر مغاير للأول يعتمد على الوحدات الأساسية العروضية في جميع النصوص ، وإذا كانت الجملة هي الوحدة الأساسية في المستوى التركيبي للنص، فإن الوحدة الأساسية في المستوى العروضي تختلف باختلاف أنماط التشكيل الموسيقي التي حددناها سابقا، ويمكن إجمالها في الآتي:

1- التشكيل الأول أحادي الشطر موزون، والوحدة في هذا الشعر، يطلق على بعض بنياتها مصطلح "السطر الشعري" (3) .

كما يطلق على بعض التشكيلات الأخرى المعقدة مصطلح "الجملة الشعرية" (1).

1 - معمر حجيج: الهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش (مكاشفة الأعماق النصية الموضوعاتية الأسلوبية)، رسالة ماجستير مخطوطة، ص 291 .

2 - س. مورية: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1969، ص 11.

3 - د. عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1972، ص 83.

2- التشكيل الثاني البيت الشعري هو الوحدة الأساسية العروضية في التشكيل التناظري بقافيته الموحدة .

3- النمط الثالث تشكيل أحادي الشطر غير موزون، تتفق في بنيتها مع التشكيل الأول.

ويمكن الاعتماد على الوحدات الأساسية العروضية في هذا الجدول الإحصائي، لنكشف عن

درجة تواتر كل شكل من هذه الأشكال العروضية في ديوان اللؤلؤة، وتكون كالآتي:

نمط التشكيل	عدد الوحدات العروضية	النسبة	عدد الأعمال الشعرية	النسبة	متوسط النفس الشعري في كل شكل
التشكيل الأحادي الشطر الموزون	799	85,45	31	83,78	26
التشكيل التناظري	87/34	09,30	04	10,81	22/09
التشكيل الأحادي غير الموزون	49	05,25	02	05,41	25

ويمكن الكشف الآن عن بعض الظواهر بعد تحديد درجة تواتر كل نظام من أنظمة التشكيل

السابقة، ومحاولة تحليلها وتفسيرها سواء على المستوى العام لهذه الأشكال أو على مستوى كل شكل على حدة.

وبتمثل الظواهر الإبداعية العامة الأولى لمبادئ شعريته في هذا الارتباط الطردي بين

درجة التحرر من قيود القصيدة التقليدية ومعدل النفس الشعري ، إذ يتراوح المستوى الكلي لنفسه

الشعري في قصيدة ال تفعيلية بمعدل متوسط يصل إلى (26) سطرا شعريا، فإذا انتقلنا إلى شكل

القصيدة التقليدية التي تحافظ على القافية الموحدة، نقص المعدل العام للنفس الشعري ليصل

إلى(09) أبيات هذا إذا اعدنا تشكيل القصائد بنظام الأسطر المتوازية - لأن الشاعر عمد إلى كتابة قصائده العمودية على شكل القصائد الحرة أي بنظام الأسطر الشعرية رغم أنها حافظت على مقومات القصيدة العمودية بكل قيودها- ويرتفع معدل النفس الشعري ليصل إلى(22) سطرا شعريا إذا اعتمدنا على النظام الذي اعتمده الشاعر في كتابة قصائده ، فينقص بهذه الكيفية المعدل العام للنفس الشعري في الشكل العمودي، ويتضاعف في قصيدة التفعيلة، كما تبينه الجداول الإحصائية السابقة.

وثاني هذه الظواهر تعود إلى ارتفاع نسبة التجديد في مستوى الوحدات العروضية إلى أكثر من85% بالمقارنة إلى نسبة 83% التي حددناها على مستوى القصائد، أي بارتفاع نسبة الجديد بـ 02% من مجموع شعره، وهذا الارتفاع يرجع إلى الزيادة في معدل النفس الشعري. أما إذا أضفنا الشكل الثالث أحادي الشطر غيرالموزون باعتباره تجديد حدائي فإن النسبة ترتفع إلى أكثر من 90 % وهذا يبين مدى حرص الشاعر على تمثيل التطور الشعري الذي عرفته القصيدة الجزائرية الحديثة.

ونعود إلى دراسة تفصيلية للأشكال الموسيقية السابقة عند الشاعر، كل منها على حدة ونركز في التحليل والتفسير لبعض الظواهر المتعلقة بالإيقاع في المستوى الأفقي أي مستوى الإيقاع الخارجي (الأوزان والقوافي)، ومكونات الإيقاع الحر للموازنات الصوتية أي مستوى الإيقاع الداخلي.

أولا- مستوى الإيقاع الخارجي: سوف نركز في دراستنا في مستوى الإيقاع الخارجي على الأوزان الشعرية أي دراسة البحور المتواترة في المجموعة، ثم ندرس القافية وأشكالها.

01- الأوزان: « إن الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي

يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير "مادة وإيقاعاً" بتغير النوع...»⁽¹⁾.

إن استقراءنا للبحور السائدة في ديوان اللؤلؤة، يكشف عن هيمنة المتدارك، والذي يأتي في مقدمة البحور الشعرية، ثم يتبعهما بحرا الرمل وبدرجة أقل كل من الرجز والمتقارب، والجدول الآتي يبين الأنساق العروضية المستعملة في المجموعة الشعرية.

البحر	عدد القصائد	النسبة
المتدارك	22	59,46
الرمل	07	18,92
الرجز	02	0,54
المتقارب	01	0,03
السريع	01	0,03
الخفيف	01	0,03
مستفعلن مستفعلن فعولن	01	0,03
قصيدة نثرية	02	0,54

من النظرة الأولى نتبين أن الشاعر قد استعمل بحور الإيقاع الصاعد في مجموعته ومن المعلوم أن الدارسين قد فرقوا بين نوعين من الإيقاع الموسيقي، حيث "يربطون النوع الأول بالوتد المجموع، ويطلقون عليه مصطلح الإيقاع الصاعد، كما يربطون الآخر بالوتد المفروق، وسمّوه الإيقاع النازل، وتصوروا للإيقاع الأول درجات ثلاثة هي: العليا والوسطى والسفلى بحسب موقع

الوتد في التفعيلات، فإن كان في أولها كان إيقاعه صاعدا في الدرجة العليا، وإن كان في وسطها كان إيقاعه صاعدا ولكن في الدرجة السفلى وإن كان في آخرها كان إيقاعه صاعدا ولكن في الدرجة الوسطى⁽¹⁾ وعلى هذا الأساس يكون الطابع الغالب والمميز لموسيقى شعره تتركز في نوع واحد، هو الإيقاع الصاعد بدرجاته الثلاثة، وتأتي بحور الإيقاع الصاعد في الدرجة الوسطى في المقدمة من حيث تواتر ها وعلى رأسها المتدارك الذي يظهر وكأن الشاعر خصص له هذا الديوان وسنركز عليه في استخراج بعض الظواهر الجمالية في الكتابة الشعرية الحديثة. وقبل أن نبدأ في التحليل الإحصائي للنسق الإيقاعي لابد من الإشارة إلى أن " هذا البحر استدركه الأخفش، وهو متولد من المتقارب، وينتمي إلى دائرته ويتضمن في بنيته السطحية القدر نفسه من الحركات والسكنات، والمقاطع الطويلة والقصيرة، والأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة والاختلاف يرجع إلى بنيته العميقة التي تنصدر فيه أسبابه أوتاده وتتحرك مواقع نبره إلى الخلف وبقاء الثانوية الضعيفة في الموقع نفس"⁽²⁾ هذا التحرك يغير إيقاعه الموسيقي ويجعله بحرا راقصا "وفي الحقيقة فإن هذا النوع من الأوزان لم يكن له نموذج شعري نال إعجاب الشعراء لأنهم لا يستعذبون موسيقاه ومن ثم لا يحاولون النسخ على منواله تقليدا ومعارضة إلا بعد ظهور قصيدة أبي الحسن الحصري التي استهلها بمقدمة غزلية من (22) بيتا، ومن تلك الفترة أصبحت هذه القصيدة مجالا للتناص والتوالد معارضة أو تقليدا ربما تفوق أي نص كان له مثل هذا الدوران في محاكاته"⁽³⁾ لينكسر بذلك الاعتقاد الواهم بعدم صلاحية بعض الأنساق الإيقاعية للصياغة الشعرية أين « وقف كثير من النقاد والباحثين في القديم والحديث أمام العلاقة بين الوزن والغرض الشعري ، أو بين

1 - معمر حجيج: الهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش (مكاشفة الأعماق النصية الموضوعاتية الأسلوبية، ص299 .

2 - كمال أبو ديب: في الإيقاعية في الشعر العربي ، ص 339 .

3 - معمر حجيج: الشعر المغربي، رسالة دكتوراه، ص121 .

اختيار الشاعر للشكل الموسيقي ومدى مناسبه لموضوع شعره وتجربته الفنية في الشعر؛ وحاول كثير منهم أن ينظر لتلاؤم موضوعات محددة مع بحور بعينها ⁽¹⁾ غير أن شاعرنا تجاوز هذه النظرة فطرق موضوعات مختلفة وحمل هذا البحر عواطف متناقضة فطرق موضوع الحب والصدقة وكتب عن المدن وعن التصوف... وقد تمكن من استخدام التنويعات الموسيقية التي تحدثها الزحافات والعلل بتواتر كثيف ويمكن أن نعرف ذلك من خلال الجدول الإحصائي للتفاعيل الواردة في قصائد المجموعة الشعرية.

عنوان القصيدة	مجموع التفعيلات	التفعيلة التامة (0//0/)	حذف الساكن الثاني (0///)	قطع الوند المجموع (0/0/)
اللؤلؤة	59	41 = 69,49 %	08 = 13,56 %	10 = 16,95 %
شاعرة	101	44	34	23
الشبابية	197	120	48	29
آيات صوفية	148	68	43	37
العرى	82	47	30	05
مهب التصحر	22	12	08	02
عرس البيضاء	182	88	74	20
طفلة	25	15	10	
تسبيحة البحر	103	79	24	
ورقلة	72	47	25	

الطهارة	127	77	38	12
المشقة	37	23	14	
طويلة	32	11	14	07
الشوارع	119	61	56	02
مقاومة	29	16	13	
الممرات	40	14 = 35%	19 = 47,5%	07 = 17,50%
مرثية	44	31	13	
البلبل	89	52	37	
أمير النوارس	138	86	36	16
صار لي زغب	26	21	05	
الأسد	33	20	13	
ليلة على شاطئ البحر	102	53	34	15

المجموع = 1807 = 1026 / 56,78% = 596 / 33,02% = 185 / 10,20%

ومن خلال الجدول نتبين أن الشاعر ترك الحرية لدققة الشعرية بالتحكم في نسبة ورود

التفاعيل وكان للتفعيلة التامة (فاعلن) النصيب الأكبر للحضور بنسبة النصف من المجموع الكلي

للتفاعيل لتليها (فاعلن-/// 0) بنسبة الثلث من مجموع التفاعيل لتأتي (فاعلن- / 0/0) في المرتبة

الأخيرة بنسبة 10% هذا في المجموع العام.

أما على مستوى كل قصيدة على حدة فقد ارتفعت نسبة حضور التفعيلة (فاعلن- /// 0) عن

التفعيلة التامة بنسبة 11,50% في قصيدة واحدة هي الممرات، كما ارتفعت نسبة التفعيلة (فاعلن-

0/0/ على التفعيلة (فاعلن-/// 0) في قصيدة واحدة هي اللؤلؤة وبنسبة طفيفة 3% .

أ- التنويغات الإيقاعية للزحاف: ومن الواضح "أن للزحاف أهمية خاصة، لأنه يرتبط بالحالة النفسية للشاعر الذي يعتمد إلى توصيل ذلك عبر فاعلية الزحاف التي تعمل على اختصار عدد الأصوات واختزال الزمن في أقل مدة، إذا كلما اشتد الانفعال إلا وكثر الزحاف " (1).

ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال النموذج التالي:

نمرتي !

آه...يا نمرتي !

عسعس الليل فافتربي وجهي المتصوف

والتهمي شفتي .

مزقي جسدي

مزقي كبدي

مزقي هذه الطينة الشرنقة

علها تتحرر من سجنها اليرقة ! (2)

فالنموذج من المتدارك، وترصيف تفاعيله تم على الشكل التالي:

1 - الدكتور حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، 2001 ، ص 94 .

2 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 14 .

فاعلن

فاعلن /فاعلن /فاعلن

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن/فع

فاعلن /فاعلن / فاعلن

فاعلن / فاعلن

فاعلن /فاعلن

فاعلن / فاعلن /فاعلن /فاعلن

فاعلن / فاعلن /فاعلن /فاعلن /فاعلن

المنطق الزمني أعطى لنا ثلاث تشكيلات زمنية، الأولى: (فاعلن-0//0) جاءت التفعيلة

تامة، الثانية: (فاعلن-0 ///)، جاءت التفعيلة مخبونة (أي حذف الثاني الساكن)، الثالثة: (فاعلن-

0/0/) فيها (قطع الوند) وهذا الاختلاف بين التمام والزحاف جعل المقطع يخضع لاختلاف

زمني من سطر إلى سطر، فالسطر الأول جاء بطيئاً لتمام التفعيلة ومراقبة حرف المد، والسطر

الثاني جاء سريعاً لوجود الزحاف، بينما زاوج في الأسطر الباقية بين السرعة والبطء في نوع من

الموازنة الجمالية بإيراد التفعيلة مرة تامة ومرة أخرى مزاحفة وكل ذلك خاضع للحالة النفسية

للشاعر، وبالرغم من أن النظام الأحادي الشطر لا يخضع الشاعر باتباع نظام واحد في وحداته

العروضية، ولا يفرض عليه عدداً من التفعيلات في "السطر الواحد" أو "الجملة الشعريّة"، ولا

يلزمه باتباع وزن واحد في جميع أجزاء القصيدة الواحدة ، وإذا كانت هذه الحرية تسمح بالتناغم بين التجربة الشعرية وتدفقها الشعوري، وبين أوزان القصيدة، إلا أن عثمان لوصيف ظلت تلاحقه الصورة الموسيقية التقليدية المحفورة في ذاكرته، ولم تسمح له بأن يتخلى عن الوزن الواحد، للبحر نفسه والتي استحسن أنغامه في قصائده.

ب-التنويكات الإيقاعية للعة: وظف الشاعر هذه التقنية في معظم قصائد المتدارك وهذا جدول يبين العلل ومقدار حضورها في كل القصائد:

البحر	التفاعيل	نوع العلل	الاستعمالات
المتدارك	فاعلن - 0//0/	التذييل	59
		الترفيل	32
		القطف	02

إذا كان الزحاف يعمل على إسراع الحركة في التفعيلة، فإن العلة تعمل على الإبطاء إذا كانت علة زيادة كما الشأن في علة التذييل والترفيل، وتعمل على الإسراع إذا كانت علة حذف، ومن الجدول يتضح أن الشاعر ركز على علل الزيادة إذ تكرر التذييل 59 مرة، وتكرر الترفيل 32 مرة، ولم ترد علل الحذف إلا مرتين في كل قصائد المتدارك، أين وظف الشاعر علة القطف في كل من قصيدة اللؤلؤة (مرة واحدة) وفي قصيدة الممرات (مرة واحدة)، ومن خلال الحضور الكثيف لعلل الزيادة التي تعمل على الإبطاء يمكن لنا أن ندعي أن الشاعر وظف العلة توظيفاً جمالية خلق من خلالها إيقاعاً متجاوباً مع الزحاف ويمكن أن نوضح ذلك من خلال قصيدة مرثية:

يتعاطى الدواء

يتعاطى من السمّ ما لا يشاءُ

والشعاع الذي يتلأأ في مقتلتيه

يتكسرّ بين يديه

والرثاءُ الرثاءُ

مالهم كلّهم هجروه ؟

الأحباءُ والأصدقاءُ

مالهم نبذوه ؟

حين عزّ الشفاءُ

آه !

يا جمرة الكبرياءُ

خففي الضرّ إنّ السماءُ

ربّما تستجيب لهذا الدعاءُ

ربّما..ربّما

خففي الضرّ واستغفري

آه.. يا جمرة الكبرياءُ !.

وجاء ترصيف التفاعيل على الشكل التالي:

2- فعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلان

3- فاعلن / فاعلن / فعلن / فعلن / فاعلاتن

4- فعلن / فعلن / فاعلاتن

5- فاعلن / فاعلان

6- فاعلن / فاعلن / فعلن / فاعلان

7- علن / فعلن / فاعلان

8- فاعلن / فاعلاتن

9- فاعلن / فاعلان

10- فعلن / فاعلن / فاعلان

11- فاعلن / فاعلن / فاعلان

12- فاعلن / فاعلن / فعلن / فاعلان

13- فاعلن / فاعلن

14- فاعلن / فاعلن / فاعلن

15- فعلن / فاعلن / فاعلن!

إن أول ملاحظة يمكن أن نسجلها في هذه القصيدة أن ((المنطق الزمني)) ⁽¹⁾، أعطى أربعة تشكيلات (فاعلن، فعلن، فاعلان، فاعلاتن)، التشكيلة الأولى (فاعلن) تامة، التشكيلة الثانية (فعلن) مزاحفة، دخل عليها زحاف الخبن (أي حذف الثاني الساكن)، واعتبرت التشكيلة الثالثة علة الزيادة (التذييل)، كما اعتبرت التشكيلة الرابعة كذلك علة زيادة (الترفيل)، غير أن هذه الأخيرة لم تتكرر إلا ثلاث مرات، وهذا الاختلاف الزمني بين التشكيلات الأربعة، جعل القصيدة تخضع لاختلاف زمني بين الأسطر الشعرية، وبإحصاء بسيط لعدد التفاعيل في القصيدة، نجد رتم القصيدة تسيطر عليه تفاعيل الزمن البطيء، إذ وردت التفعيلة التامة (فاعلن) واحدا وعشرين مرة، وجاءت التفعيلة المذيلة (فاعلن) ثماني مرات، وجاءت التفعيلة المرفلة (فاعلاتن) ثلاث مرات، مقابل عشرة مرات لحضور التفعيلة المزاحفة (فعلن) ذات الزمن السريع، وما يمكن أن نستنتج من هذا كله أن القصيدة يسيطر عليها من حيث المنطق الزمني للتفاعيل الإيقاع البطيء.

أما الملاحظة الثانية فهي أن العلة دخلت معظم الأسطر الشعرية حيث تكررت علة التذييل ثماني مرات، وتكررت علة الترفيل ثلاث مرات، أي أن الشاعر اختار أن ينهي معظم الأسطر الشعرية بإيقاع بطيء، فإذا أضفنا الاستعمال الكثيف لحروف المد التي تزيد من بطء رتم القصيدة، فإن هذا يتوافق دلاليا مع موضوع القصيدة التي هيمن عليها الحزن العميق، حزن شكلته مرارة المرض، ومرارة تخلي الأصدقاء، فإذا طال المرض على الإنسان فإنه ولا بد أن تعتريه بعض حالات اليأس، وأنه لا بد أن يراوده بعض الشك في من حوله، فإذا كان اليأس والشك مبعث الهواجس والمخاوف في نفسية الشاعر، فإن النفس المؤمنة سرعان ما تتشبث في بصيص الأمل

الذي وجود به الدين والعقيدة فتتفرج الأزمة وتزول المخاوف، إن هذا الانفراج تعبر عنه الأسطر الشعرية الثلاثة الأخيرة (13، 14، 15)، فهدوء السرعة الذي عبر عنه المنطق الزمني للتفاعيل، رافقه هدوء النفس الذي عبر عنه عودة بصيص الأمل إلى الشاعر من خلال تشبثه بالدعاء الذي يعدُّ في كل الأديان السماوية البداية السليمة للسير في طريق الشفاء، فإذا كانت العلة رافقت النص من السطر الأول إلى السطر الثاني عشر ووافق ذلك روح اليأس التي عبر عنها النص من خلال المعنى، فإن العلة قد اختفت في الأسطر الثلاثة الأخيرة لتدل (كعلامة سيميائية) كذلك على هذا الانفراج، وقد وفق الشاعر في توظيف هذه التقنية الإيقاعية توفيقاً باهراً لأنها دعمت منحى الإيقاع الدلالي للقصيدة، وهذا ما أضفى على النص بعداً جمالياً بارعاً، وإن دلَّ هذا عن شيء فإنما يدل على مدى استيعاب الشاعر لدعوة التطويرية التي نادى بها الحداثة، وعن قدرته في توظيف الأدوات الإبداعية التي أتاحها له التجربة الشعرية الحديثة.

أما البحر الثاني من حيث الحضور فهو الرمل الذي جاء في سبعة نصوص شعرية، ويعد " من البحور الصافية في تفعيلاته الست السباعية التي تُلَّف من اثنين وأربعين حرفاً :منها أربع وعشرون حرفاً متحركاً والبقية من السواكن، كما يشتمل على ثمانية عشر مقطعاً طويلاً وست مقاطع قصيرة، وعلى اثني عشر سبباً خفيفاً ، وستة أوتاد مجموعة تتوسط الأجزاء، هذا التوقع للأوتاد جعل إيقاع هذا البحر من النوع الصاعد في درجته الدنيا، فهو من أقل البحور صخباً وشدة، وتنساب أنغامه انسياباً هادئاً متوالياً مع كل جزء، لما يتميز به من المرونة في تبادل مواقع النبر القوية والضعيفة بين نهاية السبب الأول ونهاية الوتد. "(1) ويمكن تتبع تواتر التفاعيل السليمة والمزاحفة من خلال الجدول الإحصائي التالي:

القصيدة	مجموع التفاعيل	التفاعيل التامة/0/0/0	الخبين/0/0/0	الوقص/0/0/0	/0///
حورية الرمل	80	34	24	22	00
الظمأ	40	22	14	04	00
الطين	20	11	09	00	00
الفراشة	33	13	10	10	00
إلى تلميذة	27	12	10	05	00
المخبول	59	34	17	08	00
الرجيم	17	10	07	00	00
المجموع	276	49,28/136	32,97 /91	17,75/ 49	00

يتضح من خلال الجدول السابق أن الشاعر يميل إلى استعمال التفعيلة التامة

(فاعلاتن)، إذ جاءت بنسبة النصف تقريبا أي 49,28%، وجاءت التفعيلة المخبونة (

فاعلاتن،/0/0/0) بما يقارب الثلث، أي بنسبة 32,97%، بينما جاءت التفعيلة التي دخل عليها

زحاف الوقص بحوالي الخمُس، أي بنسبة 17,75%، ومن المعلوم أن تفعيلة الرمل حينما يلم بها

الزحاف في الجزء الأول وتصبح فاعلاتن، تتغير عن صورتها الأولى وتصير سريعة لسرعة

حركاتها. ومن "المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعا، بخلاف الطويلة فتجعله

بطيئا".⁽¹⁾ وقد لعب الشاعر على وتر البطء والسرعة باستعمال الزحاف لخلق إيقاع متواتر يزيح

الرتابة والملل ويضفي على النص حركة وحيوية، ويبدو أن الشاعر وفق إلى حد بعيد في اختياره

هذا النسق الإيقاعي الجميل موسيقيا ودلاليا، ويمكن أن نزيد الأمر توضيحا أكثر من خلال دراسة ورود العلة في القصائد التي شكلت فيها الموسيقى على نسق الرمل.

العلة: لقد اخترنا أن تكون دراسة العلة دراسة مستقلة بالرغم من أن الطريقة المنهجية تتطلب دراسة العلة ضمن التغيرات التي تدخل على التفاعيل أي تدمج مع دراسة الزحاف غير أن توظيف الشاعر للعلة خرج عن التوظيف الكلاسيكي إذ تعامل معها كتقنية أو كأداة إبداعية لها مساحة جمالية وفنية ويمكن أن نوضح ذلك من خلال دراسة النموذج المقترح، وهذا جدول يوضح مجموع الاستعمالات الموظفة في المجموعة الشعرية:

البحر	التفاعيل	نوع العلل	الاستعمالات
الرمل	فاعلاتن	تذييل	08
		ترفيل	01
		القطف	18

دخلت العلة في نسق الرمل على خمس قصائد بمجموع سبعة وعشرون مرة استحوذت علة

القطف على ثلثي الحضور بتكرار ثمانية عشرة مرة موزعة على ثلاثة قصائد بالتساوي

وهي (حورية الرمل، إلى تلميذة، المخبول)، وعلة القطف هي حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة

للتحول تفعيلة الرمل (فاعلاتن) إلى (فاعِلن)، وكما هو معلوم فإن علل الحذف تزيد في سرعة

الإيقاع وهذا ما يحدد الموقف الزمني لتفاعيل التي تتوافق مع المنحى العام للإيقاع وسنوضح هذا

من خلال قصيدة "إلى تلميذة":

تزرعين النور .. والوردة تكبرُ

وأنا في الخوف والرعدة

طفل ضيَّع الدرب

أنا في العشق والدهشة

غصن يتكسّرُ

وأنا جرحٌ

صلاةٌ

وسوسنة

بين عينيك وبين المدرسة ..

ليس حبّي قصة أو هندسة

إنّ حبّي نرجسة

وأنا لحنٌ مُبعثرُ

بين عينيك وبين المدرسة ..

وجاء ترصيف التفاعل على الشكل التالي:

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

فاعلاتن / فاعلاتن / فع

لا تن / فاعلاتن / فا

علاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فع

لا تن / فاعلاتن

فاعلاتن / فا

علاتن

— علاتن

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن —

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن —

فاعلاتن / فاعلن —

فاعلاتن / فاعلاتن

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن —

الرمل من البحور الراقصة لأن المنطق الزمني للتفعيلة سريع ويزيد في سرعته كلما دخل عليه زحاف أو علة حذف، والقصيدة مشكلة من مقطعين دخلت العلة بداية من السطرين الأخيرين من المقطع الأول واستمرت عبر المقطع الثاني للقصيدة وعلة القطف - حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة - كما هو معلوم تزيد في سرعة الإيقاع وقصيدة إلى تلميذة نوع من المشاكسة الشعرية إن صح التعبير، والقصد أن الشاعر يصور لحظة عاطفية كثيرا ما تتكرر بين أستاذ وتلميذاته، صورة تحمل تلك العلاقة البريئة التي تنشأ عادة من الإعجاب وقد تتطور وتصل إلى حد العشق، وهي نتاج فيض المشاعر التي عادة ما يبديها الأستاذ تجاه طلبته أو تلاميذه خاصة منهم النجباء، وقد تصل في بعض الأحيان إلى الإفصاح عن هذا الإعجاب أو الحب، وهذا ما نتبينه من خلال هذا النص القصير، وجاء إيقاع القصيدة سريعا وبنغم رقيق وانسيابية سلسلة ليعبر عروضا عن المعنى الجميل، ومن خلال مخطط (ترصيف التفاعيل) السابق يمكن أن نلاحظ التوازي التام بين الهدوء والسرعة في النص، هدوء تمثله التفاعيل التامة (فاعلاتن) والتي تكررت ثلاثة عشر مرة، وسرعة مثلتها التفاعيل المزاحفة بتكرارها تسع مرات وعلة الحذف التي تكررت خمس مرات، وهذا دال على أن الشاعر وظف العلة توظيفا إيقاعيا واعيا. وسنكتفي في دراسة الوزن على النسقين السابقين لهيمنتهم على جل قصائد المجموعة الشعرية.

2- القوافي: حظيت القافية باهتمام كبير عند الشعراء والنقاد على حد سواء وتعد العنصر الثاني

بعد الوزن في جمالية موسيقى الشعر، "تبنى أساسا على الحرف الذي تعرف به وتنسب إليه، وهو

حرف الروي " (1) الذي تتطلع إليه الأذن وتتوقعه لما يتركه من إيقاع ولذة في سمعه " لهذا تفنن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية. (2).

ومن مظاهر الثراء الموسيقي عند عثمان لوصيف الاهتمام بالقافية التي تشكل في شعره عنصرا جماليا يمتلك في الكثير من السياقات وظيفة دلالية تؤثر للرؤية التي يفرزها النص الشعري، وقد أدرك دورها العضوي " كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة .. وتساعد على تماسكها، وكظاهرة هرمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معاً، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالي الخاص " (3) ونظرا لهذا الدور، فقد تعامل الشاعر معها في جو من الحرية المنسجمة بينها وبين روح القصيدة، على أساس الدفقة الشعرية المنبثقة عن التجربة، فكان التنويع بعدا جماليا أخذا. وقبل أن نحصر هذا التنويع في دراسة أشكال القافية نشير إلى أننا سندرس القافية من حيث علاقتها بالروي، ما يهتم علينا التمييز بين القافية المقيدة والمطلقة، لأن لكل نوع من هذين النوعين قوالب خاصة ودراستها منفصلة تكون أقرب إلى الانضباط المنهجي والتناسق المعرفي.

أ- **القافية المقيدة:** يعرفها صاحب المفتاح بأنها: "ما كان رويها ساكنا" (4)، وهذا النوع من القوافي يغلب على شعر عثمان لوصيف، واعتمد على جعلها مقيدة على الرغم من أنها نحويا غير ذلك، بل سكن الروي لخلق إيقاع خاص في كل من القصائد التالية: (اللؤلؤة، حورية الرمل،

1 - الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الإسكندرية، 2005م،

2 - الدكتور حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، 2001، ص68

3 - الدكتور شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978م، ص135

4 - أبي يعقوب يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، الكتب العلمية، بيروت، ص 572.

شاعرة، الشبابية، غنيت، الظمأ، العرى، مهب التصحر، الطين الفراشة، إلى تلميزة، تسبيحة البحر، ورقلة، الطهارة، المخبول، ياسمينية، المشنقة، طولقة مقاومة، مرثية، الأغواط، أمير النوارس، الرجيم، صار لي زغب) أي بنسبة 64,86 % من قصائد المجموعة.

ب- **القافية المطلقة:** يعرفها صاحب المفتاح بأنها "... ما كان رويها متحركاً"⁽¹⁾ ، ويصل تواتره إلى 33,14%، ويهيمن على هذه القافية من حيث حركة المجرى الضمة حيث استحوذت منفردة على ثلاثة قصائد (النمل، دخان، جفاف) بينما جاءت الحركات في باقي القصائد متعادلة من حيث الحضور.

ج- **أنساق القافية:** لقد تجاوب أغلب الشعراء المحدثون مع التنويع التقفوي لما يتيح من حرية في التعبير، وشساعة في المناورة الإبداعية، وعثمان لوصيف لم يشذ عن هذه القاعدة، إن لم نقل أنها التقنية الوحيدة التي تجاوب معها تجاوبا مطلقا وبدون تحفظ.

ومن أهم أنساق القافية المستعملة في المجموعة مايلي:

1- **النسق التقليدي:** لقد تقيد الشاعر تقيدا واضحا بنظام القافية التقليدي في نسق النظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة(القصيدة العمودية)، كما هو الشأن في قصيدة النمل(الرجز):

أبحرت في زبد القرون

مغامرا..ومنقبا عن جوهر لا يصدأ

وفجعت بعد توثبي

وتوقّدي

فمراكبي غرقت .. وضاع المرفأ

ووجدت أن لا شيء في الدنيا

سوى نمل عليها ينتهي

أو يبدأ

من ها هنا أيقنت أنني نملة

لكنني.. من عنصر يتلأأ

أنساب

في عرق الحياة

شرارة..يبقى سناها

في الوجود.. وتطفأ! (1)

ويمكن إعادة تشكيل القصيدة بنظام الأشرطة فتصبح:

أبحرت في زبد القرون مغامرا ..ومنقبا عن جوهر لا يصدأ

وفجعت بعد توثبي وتوقّدي فمرا كبي غرقت.. وضاع المرفأ

ووجدت أن لا شيء في الدنيا سوى نمل عليها ينتهي أو يبدأ

من ها هنا أيقنت أنني نملـة لكنني.. من عنصر يتـلألأ

أنساب في عرق الحياة شرارة.. يبقى سناها في الوجود.. وتطفأ!

فقد التزم الشاعر بنظام القافية الموحدة التي تحافظ على حرف الروي (الهمزة) كمظهر

صوتي، ونجد هذا الالتزام في كل من القصائد التالية، (تسبيحة البحر، ياسمينه، جفاف، ورقلة)

2- القوافي المتغيرة: وهي القافية الأكثر شيوعا في الشعر الحر أين يعتمد الشاعر في نصوصه

على " قافية أساسية محورية يتم تغييرها بين الحين والآخر بقافية جانبية... ثم يعود إليها بعد أن

يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استخدامها " (1) ونموذج هذا النمط عند عثمان لوصيف

قصيدة غنيت:

غنيت فاستفاقت الأعشاب والحجارة

والنفث الأشياء

حولي..

وراح الماء°

يحملني إلى الأرض°

فكنت فيها النبض°

وكنت فيها الدم والحرارة°

غنيت للميلاد°

للهب الأول للبكارة°

للكوكب الطالع من أقبية المرره°

للنور، للفرحة، للأعياد°

ولم أزل أومض كالشرارة°

في غيهب الرماد°

يلفني الغناء°

بالعشق والضياء°

ولم أزل أبحر في السواد°

ألتقط المحار°

في غسق البحار°

أحمل للكون الندى

والجمر والبشارة⁽¹⁾

في النص قافية واحدة أساسية تنبني صوتيا على روي الراء، وتتخلل هذه القافية الأساسية قواف جانبية تتراوح بين الهمزة في الأسطر (2 ، 4 ، 14 ، 15)، أو الضاد في الأسطر (5، 6)، والذال في الأسطر (8 ، 11 ، 13 ، 16 ، 19)، ومن الواضح أن القافية الأساسية التي تقوم صوتيا على الراء المردفة بالهاء جاءت لتعزز موسيقى الإيقاع ولتأزر الحالة النفسية للشاعر الذي ينظر إلى المستقبل بقلب مليء بالأمل متخطيا الواقع الميؤوس وقد عملت القافية على التعبير عن الشعور بالفرح والسعادة، إنه يغني للنور وللميلاد، ويغني للفرحة والأعياد حاملا البشارة، بشارة بلوغ الغاية، ونستشف كل هذه الأحاسيس من خلال الراء كصوت موحد لكل القوافي المتراسلة.

3- القوافي الداخلية: وهي التي يلجأ الشاعر إلى توظيفها في حشو البيت، أو في حشو السطر

الشعري-إن صح التعبير- مما يسمى " بالقافية الداخلية التي تفصل حشو البيت وتقسمه إلى وحدات إيقاعية مسجعة تنتهي كل وحدة منها بنفس القفلة الصوتية ⁽²⁾ ويتضح ذلك أكثر بالنظر في هذا المقطع من قصيدة العرى (المتدارك):

حينما قذفتنا الزوابع

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 18 .

2 - بسملة نهى الشاوش: الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003، ص 27 .

في بحر هذا الهضاب الكثيف

أسلمتنا اليد الغامضة

للضياح وخطب الحتوف

فاجترعنا من الرعب حتى ثملنا

وبتنا نضاجع في نهم

هذه المرأة الحائضة⁽¹⁾

فهذه الأسطر الشعرية جعل منها عثمان لوصيف تقوم في إيقاعها الموسيقي بالإضافة إلى

القافية المترابطة بين (الضاء ، والفاء)، على القافية الداخلية (نا)، في كل من السطر

الأول (قذفتنا)، في السطر الثالث (أسلمتنا)، في السطر الخامس (فاجترعنا) في السطر

السادس (وبتنا)، وقد دعمت القافية الداخلية نغم السطر الشعري مما أعاد تشكيل الوحدة الشعرية

تشكيلا صوتيا متميزا دعم المجرى العام للإيقاع في القصيدة، وقد وظف الشاعر هذا النوع من

القافية في العديد من القصائد منها قصيدة (حورية الرمل).

4- القوافي المتوالية: وهي التي تتم وفق نظام التوالي أو التعاقب " حيث تتماثل القوافي على

مستويي الصوت والصيغة " ⁽²⁾ كما هو الشأن في هذا النموذج:

كم مشيت على الشوك والورد يعبق بين يديك

واقترحت الزوابع والشمس تسبح في مقلتيك

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 26 .

2 - الدكتور حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 74 .

كم عصرت الغيوم

واحتويت النجوم

ونقشت على جبهة الدهر أنشودة الفقراء

وابتدأت من الموت من حيث يبتدئ الأنبياء

أيها المتجشم هذا القدر

إننا ميّتون هنا فاسقنا نفحات الزهر

واسقنا من نبيذ القمر

أنت سيدنا في الغرام وسيدنا في المطر

فالقوافي المتوالية تتم بفعل الانتقال من زوج قافوي إلى زوج قافوي آخر، وقد تعدد القافية

إلى أكثر من زوج كما في النموذج السابق.

5- القوافي المتقاطعة: وهو أن تتبني القوافي على أساس التقاطع الصوتي أو التقاطع المقطعي

كما في قصيدة مقاومة (المتدارك).

خرقة باليه

وجهك البدوي

شمعة ذاوية°

صوتك النبوي°

غير أنك يا صاحبي !

حين تعشق تنساب كالساقية°

تتوهج بالألق الكوكبي°

وتظل تغني..

تظل تغني وأنت تقاوم

ريح المنية في الهاوية⁽¹⁾

فالقوافي المتماثلة تتبني في هذين المقطعين على أساس التقاطع الصوتي والمقطعي بين

القافية الأولى المؤسسة على حرف الروي(الياء الموصول بالهاء الساكنة)، والقافية الثانية المؤسسة

على حرف الروي(الواو الموصول بحرف المد الياء).

ثالثا- مستوى الإيقاع الداخلي: لقد حاول كتاب القصيدة الحديثة في سبيل تشكيل النظام الموسيقي

الحديث، الاستفادة من كل المعطيات الممكنة لخرق نظام القصيدة التقليدية وإيجاد مساحة أشسع

وأوسع لامتداد فيض المشاعر، والانفعالات، والدلالات، وكانت وجهة الاستثمار من داخل النص،

فجاء مفهوم ما أطلق عليه بالإيقاع الداخلي وهو " ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التناثر، وتقارب المخارج." (1) إن تشكيل هذا الإيقاع الداخلي بما تقتضيه التجربة الشعرية الحديثة من عمق في الفكر وتعقيد في الصورة، وتحول في الشكل، تحتاج إلى شاعر مبدع يؤدي " دور الصانع الحاذق، والجوهري الخبير بمادة صياغته، بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق فهو باعث سر النغم، ينب غوره، ويصل أعماقه ويستكنه دوره بما أوتي من مقدرة على الغموض، واستنباط أسرار النغم في الكلم، فهو يضع يده على البريق الخاطف، والإشعاع الموسيقي الخصب، ينتقي ألفاظه ببراعة، يلم شوارده، ويرد نوافرها." (2) وسنقتصر في دراستنا التطبيقية للإيقاع الداخلي على تقنيتين أساسيتين هما التكرار والتدوير باعتبارهما أبرز التقنيات التي اعتمدها الشعراء المحدثين في صناعة الموسيقى الشعرية.

I- ظاهرة التكرار: يعد التكرار من أهم الأدوات الإبداعية التي يعتمد عليها الشعراء المحدثون في نسج قصائدهم و"ليس التكرار جديداً على الشعر العربي. فلقد كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى. وقد ورد في الشعر الجاهلي بين الحين والحين. إلا أنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا وبشكل خاص في نماذج الشعر الحر" (3).

الشعر الحر الذي نظر إلى التكرار من الزاوية الإيقاعية كتقنية تقدم " للقصيدة جواً موسيقياً

ينجم عن طابع التردد والتوزيع مما يمكن لمسه في الموسيقى ذات الأصوات المتعددة والنغمات

1 - عبد الرحمن الوجيه: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برا مئة، ط 1، 1989، ص 74 .

2 - عبد الرحمن الوجيه: المصدر السابق، ص 80 .

3 - يوسف الصانع: الشعر الحر في العراق - دراسة نقدية - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص 189.

الأساسية والفرعية. ويقتضي ذلك إرهافاً موسيقياً لتلافي الرتابة وبخاصة حين تطغى الموسيقى الخارجية على طاقة الموسيقى الداخلية للقصيدة" (1) ويأخذ التكرار في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتى، فهو " التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة. وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة. فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها. ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه" (2) "وما من شك في أن للتكرار مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية. فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضيفها على القصيدة." (3)

ويمكن أن نتناول التكرار على ثلاثة مستويات:

أ- على مستوى الأصوات: وهو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتياً على المقطع أو القصيدة لأن الحرف « يمثل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة. » (4) من الخيوط التي ينسج بها عثمان لوصيف موسيقاه الداخلية،

1 - يوسف الصانغ: المرجع السابق، ص193.

2 - روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت ط1، 1971، ص 107.

3 - يوسف الصانغ: الشعر الحر في العراق - دراسة نقدية - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص290.

4 - أ.د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 5.

التكرار الصوتي، إذ لجأ إلى تكرار أصوات بعينها في السطر الشعري، أو في الجملة الشعرية كما
الحال في قصيدة شاعرة (المتدارك):

يوم صافحتها .. اشتعلت زنبقه

في يدي .. واحتوتني السماوات

والخصل العبقة

يومها .. بزغت أنجمي

فلمست الحقيقة في وهجها السرمدي

ولحظتها المطلقة!

كان في بؤبؤيها شرار

وعاصفة مبرقه

وعلى ثغرها جمرة تتوهج عشقا

وكانت تسير فتتفصح المدن الضيقه

ويعانقها شبق اللوز ..

كانت تغني فترتسم الطرق المشرقة (1)

فقد عمد الشاعر إلى تكرار حرف (التاء) في معظم الأسطر الشعرية، ووزعه توزيعاً
هندسياً محكماً مكنه من إحداث إيقاع منغم ذو بعد جمالي، ويمكن أن نوضح هذا التوزيع الهندسي
من خلال التخطيط التالي:

1- _____ ت _____ .. ت - ت _____ ة

2- _____ .. ت - ت _____ ت

3- _____ ة

4- _____ .. ت _____

5- _____ ت _____ ة _____

6- _____ ت _____ ة

7- _____

8- _____ ة _____ ة

9- _____ ة ت ت _____

10- _____ ت ت _____ ت _____

لقد تكرر حرف (التاء) في جل الأسطر الشعرية ولم يغب إلا في السطرين (7 ، 11)،
 ووزع التكرار توزيعاً نراه محكماً، حيث كُرر الحرف في السطر الأول والسطر الأخير أربع
 مرات، وكُرر في السطر (2 ، 9 ، 10) ثلاث مرات، وفي السطر (5 ، 6 ، 8) مرتين، وفي
 السطر (3 ، 4) مرة واحدة. وحرف التاء من "الصوامت الانفجارية"⁽¹⁾ الدال على الأنوثة، والقصيدة
 تحت عنوان "شاعرة" والعنوان تركيبياً (مسند مؤنث) تقديره (هذه شاعرة) فالشاعر قدم النص وفي
 النص قدم شاعرتة، وتكرر حرف (التاء) كصوت دال على الأنوثة ما هو إلا مؤشر لوظيفة دلالية
 للإيقاع "لأن التكرار الصوتي.. أسلوب يصور الانفعالات النفسية، ويسلط الأضواء عليها وذلك
 لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المتكلم لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه، ولا يكرر إلا ما يهدف نقله
 إلى نفوس مخاطبيه على القرب كانوا أم على البعد " ⁽²⁾ سنترك البث فيها إلى مرحلة أخرى ، لأنه
 لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء إيقاع الصوت المفرد عن محتواه الدلالي.

ب- على مستوى الألفاظ : ويأخذ شكلين أساسيين هما:

1- التكرار الانفرادي: هو عبارة عن تكرار مفردة سواء كانت حرفاً أو اسماً أو فعلاً تستغرق

المقطع أو القصيدة يرتكز عليها النص دلالياً وإيقاعياً كما في قصيدة الممرات (المتدارك):

1 - أنظر رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993، ص 72 .

2 - الدكتور عز الدين علي السيد: التكرار النمطي بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية القاهرة، ط 1، 1978، ص 137 .

هائم في الممرات بين الحدائق

تنهني النظرات

ويأسرني الضوء حيث يرن

هائم، والكواكب تهبط بين يديّ

وتبحر في مقلتي السفن

هائم .. هائم أترنح في الظلّ

أمشي الهوينا ..

وباتنة تتوضأ بالشمس

باتنة تتلألأ عشقا

وتنعس بين جداول من خمرة ولبن⁽¹⁾

تكررت في المقاطع الثلاثة المشكلة للقصيدة مفردة واحدة (هائم)، وجاءت هذه المفردة

مفتاحية في القصيدة لتهمين على النص من الناحية الإيقاعية، ومن الناحية الدلالية، فمن الناحية

الإيقاعية كان لصياغة اللفظة على وزن تفعيل المتدارك (فاعِلن) -عروضيا وصرفيا- هيمنة على

مستوى موسيقى الإطار، أما من الناحية الدلالية فقد ألقت بظلالها الإيحائية وبشحنها العاطفية نغما

سار عبر مفاصل القصيدة ومقاطعها ليشكل صورة إيقاعية غاية في الجمال والإبداع، هذا لأن " الألفاظ وما فيها من طاقة نغمية تصويرية هي التي تقوم بهذا التحويل الأسطوري للزمن النفسي الشعري الورقي...والذي حقق هذه القوة الشعرية الموسيقية في هذا النص الاختيارات الأخرى المتعلقة بدلالات الألفاظ وحقولها وكيفية توزيعها في النص ، وبخاصة الصورة الصوتية للألفاظ وشحنها بمعاني نفسية إيحائية.. "(1).

2- التكرار التراكمي: يتحدد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة من فكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها "فمن هذه القراءات ما يقتصر عمله على مقدمة القصيدة، ومنها ما يقتصر عمله على فاتحتها أو وسطها، ومنها ما يشمل عموم المساحة اللغوية للقصيدة." (2)

وفي مقدمة ما يحققه هذا النوع من التكرار هو التنوع الإيقاعي الناتج عن تكرار تجمعات صوتية بعينها، كما يمكن ملاحظته على سبيل المثال في قصيدة أمير النوارس (المتدارك):

أين يمضي بك الهوس الكوكبي

1 - الدكتور معمر حجيج: خصائص موسيقى الشعر المغربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة دكتوراه، 2001/2000، ص 155 .

2 - د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، 2001، ص 155 .

أين يمضي بك الموج والصبوات°

أنت.. يا سيدي !

يا أمير النوارس يا فارس المعجزات°

كل نجم هوى

كل سهم غوى

كل معشوقة هجرتك ولازلت وحدك تجتاح هذا القتام°

تخوض الظلام°

وتحفر في الصخر تاريخنا القرمزي°

كم هرقت على الياسمين الدموع°

واحتضنت الرزايا

اقتحمت المنايا

وأوقدت للتائهين الشموع°

كم مشيت على الشوك والورد بين يديك°

واقطعت الزوابع والشمس تسبح في مقتلتيك°

كم عصرت الغيوم°

واحتويت النجوم°

ونقشت على جبهة الدهر أنشودة الفقراء°

وابتدأت من الموت من حيث يبتدئ الأنبياء°

أيها المتجشم هذا القدر°

إننا ميتون هنا فاسقنا نفحات الزهر°

واسقنا من نبيذ القمر°

أنت سيدنا في الغرام وسيدنا في المطر°

لست ربا.. ولكنه الكون بين يديك°

تصرفه كيف شئت°

وتجري الرياح بأمرك حيث تريد

وتأوي إليك جميع الطيور

جميع النجوم

جميع الحجر°

لست إلا جمالا يفيض على الكائنات°

لست إلا حفيفا

وزنبقة يتضوع منها أريج الحياة°

لست إلا وتر

يتغنى.. ويمضي إلى المستقر°

تاركا روحه للندى والشجر°(1)

إن التكرار الأول الذي استهل به الشاعر قصيدته هو صيغة الاستفهام الإنكاري (أين يمضي بك..) الذي احتل مساحة ضئيلة من تراكمية التكرار في القصيدة، إذ ورد مرتين، غير أنه شحن القصيدة بإيقاعه الدلالي وفرض نسقاً إيقاعياً موحداً احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولدة عن التكرارات الأخرى التي جاءت في هندسة إيقاعية متناسقة من حيث الأصوات ومتوازنة من حيث الحضور، إذ جاء حرف النداء (يا) ثلاث مرات و(كل) ثلاثة مرات، وحرف الاستفهام(كم) ثلاث مرات، و(جميع) ثلاث مرات، ثم(لست) أربع مرات، وتكرر فعل(اقتحمت) مرتين، وفعل (اسقنا) مرتين، وتكررت كلمة(سيدي) ثلاث مرات، مرة مسندة إلى ياء المخاطب، ومرتين مسندة إلى نون جماعة المتكلمين وكان لحرف(الواو) حضورا بارزا إذ تكرر سبعة عشر مرة كحرف عطف، وتكرر كجزء من كلمة ثلاثة وعشرين مرة، وقد عمل التراكم التكراري في هذه القصيدة ضمن

مناخ واحد إيقاعياً ودلالياً، وبأداء متناسق ومتضافر أفضي إلى جمالية فنية قلما نجدها في قصيدة واحدة.

ج - على مستوى التراكيب : وهو أن ترد عبارة أو تركيب يتكرر في المقطع أو في القصيدة لعدة مرات يصير في بعض الأحيان كلاً من تجديد الإيقاع في القصيدة، وسنكتفي في دراستنا هذه على اللازمة ويقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساساً ومركزياً من محاور القصيدة و"يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى. وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير"⁽¹⁾، ويمكن أن يأتي تكرار اللازمة على نمطين: الأول هو اللازمة القبلية والثاني هو اللازمة البعدية.

1- اللازمة القبلية: تعتمد اللازمة القبلية على ورودها في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بحيث تشكل مفتوحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة. كما في قصيدة اللؤلؤة (المتدارك):

طاعن في السواد

في مهب الفجيرة

أتبع خطوك عبر دخان المدائن

وهي تموت ..

وأسأل،

أسأل ساحرة الليل

عن نخلة في الرماد

حملت مواجهها شمسنا المطفأه

طاعن في السواد

يتقاذفني الليل نحوك شبابة ..

آه .. يا حب !

يا لعنتي في الدياميس،

في الموت،

في دفتر النار حيث يصير المداد

نرجسا و عيون امرأة !

طاعن في السواد

في محيطات عينيك،

في الظلمات،

وفي التيه،

أحفر في الموج أسطورة السند باد

حاضنا هذه الفحمة اللؤلؤة⁽¹⁾

القصيدة مشكلة من ثلاث مقاطع تكررت فيها اللازمة القبليّة (طاعن في السواد) ثلاث مرات، هيمنت دلاليّاً على المعنى من خلال مسحة الحزن والأسى الذي رشح عمودياً من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة وعبر المقاطع الثلاثة، وبقيت اللازمة محتفظة باتساقها الإيقاعي، بالرغم من اعتماد الشاعر على القافية المتغيرة وكذا عدم إسناده التقفية المحورية لقافية اللازمة، ما شكل نفاذاً حراً ومنطلقاً في بنية القصيدة وبما أُن من تنويع في الإيقاع.

2- اللازمة البعدية: اللازمة البعدية تتكرر في نهايات مقاطع القصيدة لتشكل بها استقراراً دلاليّاً وإيقاعياً، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة، "وغالباً ما تجيء مثل هذه القصائد ذات وحدة تقفوية تتبع أساساً من تقفية اللازمة نفسها، لما يحققه ذلك من اتساق موسيقي ينتظم عموم القصيدة"⁽²⁾، كما يمكن أن يلاحظ في قصيدة (الأغواط):

سافرتُ في عينين سوداوين

في مملكة الإيمان والشهادة

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص5

2 - د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص151 .

وهبت روعي للجمال

مت باسم هذا الدين

باسم العشق والعبادة

عبرت ليل القبر

والبرزخ والميزان والصراط

مستبشرا وآمنا

لاقتني الملائك

ومدّت الأرائك

حيّتني الحور وقيل لي سلام

قيل لي بشراك بالنعيم

والرغد العميم

حفّت بي الغلمان والكؤوس

وفرش البساط

كاشفني المهيمن القدوس

رأيت .. ما رأيت°

حمدته .. صليت°

سألت في الجنة عن حوريتي

فكانت الأغواط° !

سافرت في الصفائر

سافرت في الأساور

سافرت في العنبر والأمشاط°

في رنة الخلخال

في الفصوص

في وسوسة الأقراط°

سألت عن لؤلؤتي

فكانت الأغواط !⁽¹⁾

تنقسم القصيدة على خمس مقاطع تنتهي المقاطع الأربعة الأولى منها باللائمة البعدية(سألت عن .. فكانت الأغواط)، وهي لازمة خضعت لحركة فعلية، (سألت... فكانت) وسيطرت اللازمة تقفياً على المناخ الموسيقي للقصيدة، من خلال التناغم التقفوي الواضح والحاصل في القافية المحورية في(الصراط، البساط، الأغواط، الأمشاط، الأقرط الأغواط، شطوط، الخطوط، الخيوط، الأنماط، الأغواط، الأخلط، الأغواط، الأشواط).

وقد أتاحت هذه الهيمنة الإيقاعية لتكرار اللازمة على أداء الدور الوظيفي المنوط بها، سواء على المستوى الدلالي أو على المستوى الإيقاعي، فالدور الذي لعبته في إتمام تشكيل المناخ الموسيقي المرسوم للقصيدة أضفى بعداً جمالياً وفنياً على النص، هذا بالإضافة إلى استقرارها في نهايات المقاطع كثابت نتيجة دلالية، "من هنا يمكن القول إن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية – دلالية في آن معاً".(1).

II- ظاهرة التدوير: من أهم الظواهر الإيقاعية التي رافقت ظهور الشعر الحر ظاهرة التدوير التي أعدها النقد القديم من عيوب الشعر لما تظهر من عجز الشاعر في التحكم في التقسيم العروضي الموافق للتقسيم النحوي والدلالي -حسبهم- " والبيت المدور في تعريف العروضيين هو ذلك البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في

الشرط الثاني⁽¹⁾، وقد يشغل التدوير جزءاً من القصيدة، كأن يشمل مقطع، أو يشمل جملة شعرية كتبت في أكثر من سطر شعري وهذا ما يدعى ((التدوير الجزئي))⁽²⁾ أما إذا شمل التدوير كل القصيدة فيسمى هذا النمط ((التدوير الكلي))⁽³⁾، ويقوم النظام التدويري في هذا النمط على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة و" التدوير الكلي ينحو على المستوى الشكلي منحى دائرياً إذ أن نظامها الشكلي والكتابي يحدده مستوى وطبيعة تدويره فيها، ويخلق لفضاء القصيدة حدوداً معينة تتكثف التجربة ويعمل الفعل الشعري داخل محيطه ١. وتتميز قصيدة التدوير الكلي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى"⁽⁴⁾، وعثمان لوصيف وظّف هذه الأداة الإيقاعية إن صح التعبير توظيفاً مفرطاً إذ لا تكاد تخلو أي قصيدة من المجموعة من ظاهرة التدوير وقد دور الشاعر كل من قصيدة آيات صوفية، وقصيدة عرس البيضاء تدويراً كلياً والملاحظة التي تثير الانتباه أن القارئ لا ينتبه إلى هذا التدوير ولا يكاد يرى له أثراً في النصوص وذلك راجع حسب اعتقادنا إلى قدرة الشاعر على إخفاء التدوير من خلال التوزيع الذي شغل الحيز المكاني المناسب، وكذا تضافر التشكيلات الإيقاعية المختلفة من وزن وقافية وكذا المتممات الداخلية المتنوعة، في تعزيز الصورة الشاملة المتكاملة للإيقاع، ولا نكون مبالغين إذا ادعينا أن التجربة الشعرية الحديثة هي التي استدعت توظيف هذا الظاهرة الموسيقية، كما أن الشاعر وظف التدوير دلالياً باعتباره وصلاً تتطلبه التجربة الصوفية ونشهد ذلك من خلال قصيدة آيات صوفية (المتدارك) يقول عثمان لوصيف:

1 - يوسف الصانع: الشعر الحر في العراق - دراسة نقدية - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 006، ص 191 .

2 - د. حسن الغرقي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 131 .

3 - المرجع السابق، ص 131 .

4 - أ.د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 130 .

هابطاً أرضك المستكنة في رعدة السهو

أفتح في روضة الأبدية دربي

وأدخل مملكة الله..

أخلع نعليّ

أمشي على التوت والأقحوان السماويّ

أوغلُ في غبش الصلوات وأهتف باسمكِ

أدنو من العرش

ألقاك .. يا امرأتِي المستحمة بالنور

أطلقُ عصفورة الناي

أقرأُ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدسيّ الحجاب

وأسجد عند التجلّي !

في السجود أراكِ

فأغمض عيني من نشوة الخوف

أغمض كي أتأمل وجهك أكثر

يأخذني سحر عينيك

أعرف من دقات الجمال وأغرق في الفيض ..

أسكر

يوقظني الفرح الفذّ

أنهض مغتسلا بالحليب الإلهيّ

أبكي

أمرغ وجهي على قدميك

أشدُّ رداءك بين يديّ وأصعد ..

أرحل بين يديك

تراودني شهوة الموت

لكنّ وجهك يزداد نورا

فيحترق الأنبياء وأبقى أنا للتمليّ !

تتناغم عيناك

ينساب نهر الأغاني وتغمرنا موجة الله ..

تشتغل الوردة الأدمية

تتحل كل العناصر

تتحد النار بالنار والجرح بالجرح

نصلي مخاض المعاني ونعبر دوامة الموت ..

نولد بين جناحين

يخطفنا البرق

نغوى

نواصل هذا الجنون المقدس

نبدع لحن الخلود ونبقى نسبّ للعشق

نبقى نصلي .. نصلي⁽¹⁾

القصيدة من المتدارك، وشمل التدوير كل الأسطر الشعرية، ولم يستثنى إلا السطر الرابع

في هذا المقطع الذي جاءت تفعيلته تامة، حيث خرق التدوير المعيار العروضي وحافظ على

المعيار الدلالي والنحوي الذي تطلبه الموقف الشعري، لأن غرض القصيدة يطلب الوصل. الوصل

الذي ينشده كل صوفي مجتهدا لبلوغ الحقيقة وبلوغ اليقين، ما يستدعي المناجاة أين يجنح التعبير إلى الهمس الذي يرتفع فيه الحس الدرامي ويخفت هاجس الغناء. وظاهرة التدوير ساعدت الشاعر على التعبير، ودفعت به للإيغال في عمق التجربة الصوفية موظفا أدواته الإيقاعية في انسجام تام بين الدال والمدلول وهذا ما يصبو إليه الفن، وما يستدعيه الجمال من تضافر وتناسق للتعبير عن الدفقة الشعورية التي تصبو إلى الكمال والاكتمال إذ "يشكل التدوير إمكانية موسيقية تعمل على الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي.."⁽¹⁾ فللقصيدة تنهض في بنيتها التركيبية على تقنية التدوير الكلي، وأسلوب السرد الذي سلكه الشاعر في بناء القصيدة جعله يسير في مناخ فني مناسب ومن خلال فحص تطور الحركة الفعلية داخل دائرية النص، يمكننا أن نكتشف تطور الحدث الدرامي، إذ أن البنية الأساس للنص هي بنية حكاية قائمة على حدث متسلسل درامياً، إنه ليس حدثاً مجرداً إنما هو حدث مشحون بتجربة إنسانية ووجودية غاية في الغنى والتنوع، وهذا ما يفسر سيطرة الأفعال المضارعة المتعاقبة تعاقباً درامياً وما تثيره من إيقاعات موسيقية متقاربة في عموم النص. (أفتح، أدخل، أمشي، أوغل أدنو، أطلق، أقرأ، أرفع، أسجد، أمض، أغرف،...)، تتسم موسيقى القصيدة كما هو واضح بإيقاع سريع متدفق بسبب التدوير والحضور الفعلي غير العادي الذي استطاع توجيه القصيدة هذه الوجهة الإيقاعية القائمة على الحركة والتدفق والتتابع، إذ تقترب أفعال القصيدة بمختلف صيغها الخمسين فعلاً وهو ما يتناسب تماماً مع بنية التدوير الكلية، ومن الأسباب الأساسية التي أسهمت في سرعة الإيقاع هو البحر الشعري الذي نهضت عليه القصيدة "المتدارك" بتفاعيله الثلاثة التامة "فاعلن / 0//0" ذات السرعة الأقل نسبياً وتفعيلته المخبونة ذات الإيقاع السريع "فعلن 0///"، والمبتورة ذات السرعة الأكبر "فعلن 0/0". ومن

خلال استقرار الخارطة العروضية للقصيدة يمكننا التعرف على حجم كل تفعيلية من التفاعيل الثلاثة، وتأثير ذلك في طبيعة النسق الإيقاعي ، إذ جاءت التفعيلية التامة 68 مرة، أي بنسبة 45,95%، وجاءت التفعيلية المخبونة "فعلن 0/// ذات السرعة الأقل 43 مرة، أي بنسبة 29,05 % ، وجاءت التفعيلية المبتورة "فعلن 0/0/ ذات السرعة الأكبر 37 مرة، أي بنسبة 25 % ، ويتناسب هذا مع حجم الحضور السردى، إذ أن أسلوب السرد الأقل سرعة هو المهيمن الأساس على حركة القصيدة، مما سبب تلويهاً وتثويهاً إيقاعياً بقدر متناسب ووفق هندسة موسيقية واضحة وبارعة وذلك " استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ أن آلية التدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن باطن التجربة، وتتطوي على تنوع في الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة"⁽¹⁾. وهي فضلاً عن إفصائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكلة لها " فإنها تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر، بما يشكل تناسباً حياً بين التعدد والتنوع الجزئي للنغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الموسيقي لهيكل القصيدة"⁽²⁾.

نستطيع من خلال ماسبق القول عن عثمان لوصيف أنه من بين الشعراء المجددين المحدثين في الأطر الموسيقية والمعروفين بالحماس الشديد في الكتابة في الأشكال الشعرية الجديدة وأطرها الموسيقية المحافظة على وحدة الوزن في قصيدة التفعيلة.

1 - نجيب العوفي: جدل القراءة- ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر- دار النشر المغربية، 1983، الدار البيضاء ص 40.

2 - أ.د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 120.

خاتمة

خاتمة

يمثل ديوان (اللؤلؤة) في أبعاده الفنية كلا متكاملا، حيث تفاعلت اللغة في امتزاج جمالي بديع بين مكوناتها الداخلية - صورة وإيقاعا- وبين مكوناتها الخارجية - فكرة وموضوعا- ومن خلال تتبع ورصد ظواهرها وإحصاء عناصرها والوقوف على جمالياتها أمكن لنا وسمها بالظاهرة الإبداعية لما حققته من توظيف خلاق للأدوات الإبداعية سواء ما أفرزته الحداثة أو ما جاد به التراث وقد خلص البحث إلى جملة من النتائج منها ما هو عام ومنها ما هو خاص أما النتيجة العامة والتي اتضحت من خلال قراءتي المتأنية لشعره أن ديوانه المطبوع والموسوم بـ: " اللؤلؤة " يعد أهم أعماله التي ظهرت حتى الآن، ويمثل قمة نضج تجربته الشعرية حيث يمتد زمنيا من بداية الثمانينيات إلى أواخر التسعينيات وهي من أغزر المراحل إبداعا في تاريخ حياة الشاعر إلى الآن.

أما ما هو خاص فيمكن اختصاره في الآتي:

1- في مستوى اللغة:

- سعة المعجم الشعري لعثمان لوصيف واستقطابه لظواهر أسلوبية بارزة على مستوى الألفاظ والمفردات مثل استعماله للفظ القرآني والمصطلحات الصوفية، وكذا ألفاظ الطبيعة التي فرضت حضورها في نصوصه الشعرية لتأثره الكبير بتيار الرومانسية.

- استقطاب الشاعر للبنى الاستفهامية والندائية والأمرية في تراكيبه اللغوية ، إلى جانب توظيفه للتكرار في كل المستويات اللغوية المختلفة.

2- في مستوى الصورة:

- يعتمد الشاعر عثمان لوصيف في تشكيل صورهِ أساساً على الاستعارة والرمز، وبعض المقارنات الحسية والوصفية، وبدرجة أقل على التشبيه، وهذا الاختيار لوسائل التصوير بهذه الكيفية وسم شعره بإبراز الجوانب الحسية والجمالية.

- أكثر الشاعر من الصور المبنية على الاستعارة المرشحة التي تضيف على الشعر ذلك الجو الاستعاري الإيحائي الذي يجعل الدلالة المركزية للصورة الأولى تمتد في جميع الاتجاهات لتخلق جو من المعاني الهامشية، وهذا النوع من الصور تطفئ عليه المصادر النابعة من الطبيعة.

- الشاعر ينظر إلى المدينة على أنها كيان حضاري يمثل الخصب والحرية والتفتح والتطور، وقد أنتجت هذه النظرة رفضاً وهروباً من البادية لما تمثله من جفاف وقحط وجذب وحد للحرية.

- تسيطر على الشاعر نمط الصورة المركبة نتيجة حضور صور المدينة والمرأة بشكل ملحوظ وذلك للتعبير عن أحواله الشعورية التي يحتاج إيصالها إلى أفق تصويري يكبر بتنام حيز الصورة المفردة.

- يقدم عثمان لوصيف صورهِ الشعرية في شكل لوحات فنية متتابعة.

3- في مستوى الإيقاع: حافظ عثمان لوصيف على أوزان الخليل ولم يخرج عنها لإيمانه المطلق بأهمية الأوزان العروضية الكلاسيكية ودورها الفاعل في تحريك نشوتها الجمالية في وجدان المتلقي الذي تستعذب أذنه ونوقه هذه الأنماط الموسيقية.

- مال إلى الكتابة في نظام قصيدة التفعيلة أكثر من نظام القصيدة العمودية أو نظام القصيدة النثرية.

- يعتبر التدوير من أبرز الظواهر الفنية التي استخدمها عثمان لوصيف في خلق موسيقاه الداخلية، وقد تخطى الشاعر في توظيفه للتكرار، المعيار العروضي والنحوي، إلى المعيار الدلالي الذي تطلبه الموقف الشعري.

الملحق

تعريف الشاعر بخط يده

الشاعر / عثمان لوصيف

لا يسلم وي. عبد الحميد طه

ولدت بطولقة - ولاية بسكرة في 05 فيفري 1951م من عائلة بدوية فقيرة حيث تلقيت تعليمي الابتدائي وحفظت القرآن الكريم خلال العطلة الصيفية في المساجد والكتاتيب. ثم التحقت بالمعهد الإسلامي ببسكرة حيث أكملت تعليمي المتوسط وحصلت على الشهادة الأهلية¹⁹⁷⁰ لأفئدت الظروف الاجتماعية القاسية التي كانت تعيشها أسرتي اضطررتني إلى الانقطاع عن الدراسة والبحث عن عمل فاخترت التعليم، ومن ثم التحقت بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بمدينة باتنة، وبعد سنة واحدة من التكوين عيّنت معلما بالابتدائي في 1971م. لكنني في ذات الوقت رحت أواصل دراستي بطريقة عسائية، وحصلت على شهادة البكالوريا بمشاركة حرة سنة 1974م. ثم انتقلت إلى التعليم المتوسط بورد نجاحي في مسابقة شاركت فيها بالعام (الجزائر العاصمة) خاصة بهذا الطور. وهكذا درست بالابتدائي خمس سنوات وبالمتوسط أربع سنوات، ولم أتمكن من الالتحاق بالجامعة، التي كانت أمنية الكبيرة، إلا سنة 1980م عن طريق الانتداب من وزارة التربية والتعليم. درست بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة أربع سنوات حتى حصلت على شهادة الليسانس عام 1984م للاندماج في العمل كأستاذ في التعليم الثانوي بطولقة إلى غاية 2001م حيث أُحيلت على التقاعد المسبق بطلب مني نظرا لمنا عبي الصحية المتفاقمة. غير أنني بعد سنة واحدة التحقت بجامعة لمسييلة كأستاذ مؤقت بقسم اللغة العربية وآدابها سنة 2002م حيث درست سنتين، ثم انتقلت هذا العام إلى العاصمة بعد نجاحي في مسابقة الماجستير، وأنا الآن طالب بقسم الأدب العربي - كلية الآداب واللغات - جامعة الجزائر - السنة الأولى ماجستير - التخصص: أدب عالمي.

أما عن مسيرتي الأدبية، فبذ طفولتي الأولى كنت أميل إلى الفنون الجميلة، خصوصا الرسم والموسيقى، لكن الشعر هو الذي كان يشدني إليه أكثر. بدأت أكتب المحاولات الأولى في سن مبكرة، وأخذت قصائدتي تنضج شيئا فشيئا خصوصا في مرحلة التعليم المتوسط وما بعدها. وهكذا رحت ألهج الأدب العربي قديما وحديثه، كما اطلعت على كثير من الآداب الأجنبية وتعلمت اللغتين الفرنسية والإنجليزية. ومن المهم جدا أن أسجل

بأنني كنت في تجربتي الشعرية والثقافية عموماً عصياً قَبْلَ كل شيء
طُبعت حتى الآن 16 مجموعة شعرية، ومجموعة نثرية هي عبارة عن رسائل
عاطفية، ويمكن توضيح ذلك كما يلي :

- 1- الكلابية بالنار - 1982 شعر
- 2- شبق الياسمين - 1986 شعر
- 3- أعراس الملح - 1988 شعر
- 4- الإرهاصات - 1997 شعر
- 5- اللؤلؤة - 1997 شعر
- 6- نبت وهدبل - 1997 شعر
- 7- برأة - 1997 شعر
- 8- غرداية - 1997 شعر
- 9- أجرد يا ت - 1997 شعر
- 10- المتفاني - 1999 شعر
- 11- قصائد طمأني - 1999 شعر
- 12- ولعيلك هذا الفين - 1999 شعر
- 13- زنجبيل - 1999 شعر
- 14- كتاب الإشارات - 1999 شعر
- 15- قراءة في ديوان الطبيعة - 1999 شعر
- 16- ريشة خضراء - 1999 رسائل
- 17- قانت الورد - 2000 شعر

أما المخطوطات الشعرية فهي كما يلي :

- 1- أول الجنون : ويضم بعض قصائدي الأولى التي لم تُنشر
 - 2- يا هذه الآن : تحت الطبع
 - 3- جرس لسماوات تحت الماء : تحت الطبع
 - 4- مكاشفات في مشهد الموت : مسودة
- ولدي أيضاً ^{بعض} المسودات في الترجمة :

الجزائر العاصمة يوم : 31 جانفي 2005

عثمان لو صيف

(شكراً)

قائمة

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم بيواية حفص عن عاصم.

ثانياً: المصادر والمراجع العربية

- 01- د. أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، الأردن: 1985 .
- 02- أحمد بن فارس، الصحاح في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها تعليق أحمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1418هـ/1997م.
- 03- الأزهرى، تهذيب اللغة، ج3، تحقيق د/ عبد الحليم النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة.
- 04- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418 هـ/1997م.
- 05- ابن الأثير الحلبي: جواهر الكنز.
- 06- أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج1، 1401، 5هـ/1981.
- 07- بسمة نهى الشاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003.
- 08- د. جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.
- 09- د. جمال شوالب: محاضرات في البلاغة العربية البيات والبدیع، مكتبة اقرأ قسنطينة، ط 1.
- 10- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1961.
- 11- حفيظة أرسلان شاسبوغ: الجملة الخبرية والجملة الإنشائية، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1.
- 12- د.حسن مصطفى سحلول: نظريات التأويل الأدبي وقضاياها - دراسة - منشورا اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
- 13- د. حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، 2001.
- 14- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة بيروت، ط1، 1955.
- 15- خالدة سعيد، حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1 1979.
- 16- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت ط1، 1971.
- 17- رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993 .

- 18- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية.
- 19- زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط2، 1936.
- 20- زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1999.
- 21- د. زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، عمادة البحث العلمي، رقم الإصدار (75)، ج1، ط1 1425هـ.
- 22- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكرياء يوسف، نشر وزارة التربية القاهرة، د ط، د ت
- 23- سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، طبعة عالم الكتب القاهرة، ط1، 1969.
- 24- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة بيروت، لبنان، ط3، 1984.
- 25- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان.
- 26- د. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
- 27- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ط1، 1982.
- 28- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11 1987.
- 29- شيخ أمين بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين بيروت، ط7، 2001.
- 30- صلاح عبد الصبور، قراء جديدة في شعرنا القديم، منشورات دار اقرأ، بيروت 1402 هـ/1982.
- 31- صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
- 32- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب باتنة، الجزائر، ج2، 1988.
- 33- د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1986.

- 34- د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 3 1987، بغداد.
- 35- ابن طباطبا عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصح المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، 1985.
- 36- أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة.
- 37- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج3.
- 38- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، 1997.
- 39- عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت-صيدا-1966.
- 40- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي لبنان، 1984.
- 41- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، لبنان 1988.
- 42- عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، جزآن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1987.
- 43- د.عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة الأدبية بيروت، ط 2، 1401هـ، 1981.
- 44- عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2004.
- 45- عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني: الديوان في النقد والأدب، مكتبة السعادة القاهرة، ج1، ط1، 1921.
- 46- عبد الرحمن الوجيه، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع دمشق، برا مكة، ط1، 1989.
- 47- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي -عرض وتفسير ومقارنة- دار الكتاب العربي، القاهرة، 1412هـ/ 1992.
- 48- د. عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1972.

- 49- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط7
- 50- د. عز الدين علي السيد، التكرار النمطي بين المثير والتأثر، دار الطباعة المحمدية القاهرة، ط1، 1978.
- 51- د. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس بيروت، ط2، 1401هـ، 1981.
- 52- د. علي علي صبح: الصورة الأدبية (تاريخ ونقد)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1991م.
- 53- علي عشيري زائد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1997 .
- 54- د. عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992 .
- 55- د. عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط11، 1987 .
- 56- د. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 57- د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، ديسمبر 1974.
- 58- د. محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2005 .
- 59- د. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1975-1975 دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985 .
- 60- محمد ناصر: مفدي زكرياء، نشر جمعية التراث، غرداية الجزائر، 1969.
- 61- د. محمد عزوز: أصول التراث في نظرية الحقول الدلالية - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
- 62- أ.د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
- 63- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- 64- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجاً)، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2007 .

- 65- مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط 3، 1406 هـ./1986.
- 66- المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ج 3، د ط، د ت.
- 67- د. مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- 68- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، 1958.
- 69- د. محمد العمري: الأدب الكويتي خلال نصف قرن (1950/2000)، مطبوعات المجلس الوطني الكويت، 2003.
- 70- الشيخ محمد علي الصابون: مختصر ابن كثير، الجزء الثالث.
- 71- ابن منظور: لسان العرب، قدم له عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، ج 2.
- 72- نجيب العوفي، جدل القراءة - ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر - دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1983.
- 73- د. نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.
- 74- د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان، ط 2، 1982.
- 75- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق - دراسة نقدية - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.
- 76- وحيد صبحي كبابه: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس - دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- 77- د. هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، حزيران/يونيو 2007.
- 78- مختصر ابن كثير: للشيخ محمد علي الصابون، الجزء الثالث.
- 79- أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، الكتب العلمية بيروت ط 1، 1987.

ثانياً. المعاجم:

- 80- د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- 81- أيمل يعقوب: بسام حركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية عربي / إنجليزي/ فرنسي -دار العلم للملايين - مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر- بيروت - لبنان، ط1، فبراير 1987
- 82- لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، الطبعة السابعة عشر.
- 83- المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، ط 4، 1425 هـ/ 2004.
- 84- محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنان .

ثالثاً. الكتب المترجمة:

- 85- ه.ب. تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، ط: 2 لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1995م.
- 86- جماعة من الأساتذة السوفيت: ت، يوسف حلاق، والدكتور فؤاد المرعي، أسس علم الجمال المركسي اللينيني، دار الفرابي ودار الجماهير، دمشق، 1978.
- 87- س. مورية، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1969.

رابعاً. الرسائل الجامعية:

- 88- معمر حجيج: الهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش (مكاشفة الأعماق النصية الموضوعاتية الأسلوبية، رسالة ماجستير (مخطوط).
- 89- معمر حجيج: خصائص موسيقى الشعر المغربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة دكتوراه، 2000/2001.
- 90- نصيرة بلحسيني، الصورة الفنية في القصة القرآنية، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2005/2006م.
- 91- عبد المجيد دقياني: البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، مخطوط، 1426/1427 هـ- 2006/2007 م .

خامسا- المجالات العلمية:

- 92- نازك الملائكة: الشاعر واللغة، مجلة "الآداب"، عدد1، تشرين الأول، 1970.
- 93- عبد السلام صحراوي: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، ط1، 2001.
- 94- جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد الثالث مارس 1997 .
- 95- بشير تاويريريت، أبجديات فهم النقد السميائي مفاهيم وإشكالات، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائي والنص الأدبي أبريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر.
- 96- عبد اللطيف أغجدامي: الصورة الشعرية أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 70، مج 18، شعبان 1430هـ، أغسطس 2009.

سادسا- المواقع الإلكترونية:

- محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، مقال منشور على الصفحة الأنترنت www.arabicnaclwah.com.
- الدكتور أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات الإيقاع في اللغة العربية، مقال منشور على شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، بتاريخ 2008/04/15.

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ - و
مدخل عام	07
- في مفهوم جماليات المكونات الفنية	08
- تعريف الشاعر	12
- بين يدي الديوان	13
الفصل الأول: جماليات الألفاظ والتراكيب	79 - 23
أولاً: جماليات الألفاظ وحقولها الدلالية	26
ثانياً: جماليات التراكيب	43
1- الجمل الخبرية:	43
أ- المؤكدة.	44
ب- المنفية.	49
2- الجمل الإنشائية:	53
1- الجمل الطلبية:	54
أ- النداء.	54
ب- الأمر.	58
ج- الاستفهام.	61
2- الجمل غير الطلبية:	65
- التعجب.	65
3- الضمائر:	66
4- دراسة الجمل النحوية:	68
5- التناص:	70
أ- التناص القرآني.	71
ب- التناص الصوفي.	75
ج- التناص بالإحالة على الأساطير والمعتقدات.	78

128 - 80 الفصل الثاني : جماليات الصورة الشعرية

82	 مفهوم الصورة الشعرية.
90	 أولاً: أنماط الصور حسب مصادرها.
90	 4 - القرآن الكريم .
95	 5 -المصادر التراثية.
96	 3- التيارات الأدبية الحديثة
96	 ثانياً: أنماط الصور حسب التصنيفات البلاغية
97	 2 -جماليات الصور التشبيهية
100	 أ - الصورة التشبيه بذكر الأداة
103	 ب - للصورة التشبيه بحذف الأداة
103	 3 -التشبيه البليغ
107	 4 -التشبيه المقلوب
108	 2- جمالية الصور الاستعارية
111	 أ- الاستعارة التشخيصية
113	 ب- الاستعارة التجسيدية
116	 3- جمالية الرمز
124	 4- صورة المدينة والمرأة

197 - 129 الفصل الثالث: جماليات الإيقاع

133	 مفهوم الإيقاع:
134	 - الإيقاع عند العرب القدماء
136	 - الإيقاع عند العرب المحدثين
140	 جماليات الإيقاع في الديوان:
145	 أولاً: مستوى الإيقاع الخارجي
145	 1- الأوزان:
149	 أ- التنويعات الإيقاعية للزحاف
152	 ب- التنويعات الإيقاعية للعلة
162	 2- القافية:
164	 أ- القافية المقيدة
164	 ب- القافية المطلقة

164	 أنساق القافية:
164	 أ -النسق التقليدي
166	 ب- القوافي المتغيرة
169	 ج- القوافي الداخلية
170	 د- القوافي المتوالية
171	 و- القوافي المتقاطعة
172	 ثانيا: مستوى الإيقاع الداخلي
173	 1- ظاهرة التكرار:
174	 أ - على مستوى الأصوات
178	 ب- على مستوى الألفاظ
178	 1- التكرار الانفرادي
180	 2- التكرار التراكمي
184	 ج- على مستوى التراكيب
184	 1- اللازمة القبلية
186	 2- اللازمة البعدية
190	 2- ظاهرة التدوير:
197	 الخاتمة
201	 الملحق
203	 قائمة المصادر والمراجع
214	 الفهرس

ملخص البحث

تناول البحث جماليات المكونات الفنية في ديوان اللؤلؤة للشاعر الجزائري عثمان لوصيف، حيث سعى إلى تحديد الأطر الفنية التي تمتاز بها التجربة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث، عند شاعر يمثل مرحلة من مراحل تطور الشعر الجزائري- في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي- ، كما سعى إلى الكشف عن ما مدى مواكبة الشاعر الجزائري لحركية الشعر العربي الحديث، ولمستوى نضج الحس الفني لخلق الخصائص المميزة لتجربته الشعرية، وكيف ساهمت هذه الخصائص في خلق الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف الفكرية من خلال المكونات الفنية (اللغة، الصورة الإيقاع).

فاللغة تشكل المادة الأساسية للشعر، ووسائل التعبير وطرائق الصياغة هي الأساس الجوهرية في تعبير الشاعر عن الرؤية والمنطلق الذي يسلكه لتشكيل النص، مستخدما كل الطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية لبلوغ الكمال الفني في الإبداع الشعري، والشعر بناء مميز ينبني على تفجير طاقة اللغة، ويجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصرا آخران لا يقلان أهمية عنها، أولهما الصور الإيحائية ، التي تسهم بدورها في شحن الدفقة الشعرية التي من خلالها يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها الفطرية ، وثانيهما الإيقاع فمن مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، فالأصوات، والكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث أنغام وإيقاعات يكتمل من خلالها تشكل القصيدة.

البحث يحتوي على مدخل وثلاثة فصول، أشرت في المدخل إلى مفهوم المكونات الفنية للشعر، ثم تعريف الشاعر وإصدارته، وتحليلا سيميائيا للقصيدة التي تحمل عنوان المدونة.

الفصل الأول تناولت جماليات الألفاظ والتراكيب، أين قمت بتحديد المعجم اللغوي وأهم الحقول الدلالية المهيمنة في المدونة، كما تتبعته أهم الظواهر اللغوية فدرست أنواع الأساليب البلاغية والنحوية ومقومات كل أسلوب وفق منظور جمالي نقدي موازن.

الفصل الثاني تطرق إلى جماليات الصورة الشعرية، انطلاقا من مفهوم الصورة في النقد العربي القديم ثم الحديث، وإلى أهم الأنماط التصويرية بدءا بأنماط الصور حسب مصادرها، ثم أنماط الصور حسب التصنيفات البلاغية، كما تناولت جمالية الرمز في بعده اللغوي والصوفي.

الفصل الثالث خصص لجماليات البنية الإيقاعية من خلال مستوياتها الرئيسيين : المستوى الخارجي، والتمثل في الأوزان والقوافي، و المستوى الداخلي، والتمثل في إيقاع الأصوات والألفاظ والتركيب.

وقد تضمن البحث خاتمة حوت نتائج الدراسة وما تمخض عن مسار البحث والتحليل، وخلص إلى أن ديوان (اللؤلؤة) يمثل في أبعاده الفنية كلا متكاملًا، لما حققته من توظيف خلاق للأدوات الإبداعية سواء ما أفرزته الحداثة أو ما جاد به التراث، حيث تفاعلت اللغة في امتزاج جمالي بديع بين مكوناتها الداخلية - صورة وإيقاعا- وبين مكوناتها الخارجية - فكرة وموضوعا- .

Résumé De La Recherche

La recherche a pour objet les composantes esthétiques dans le recueil de poèmes << la perle >> du poète algérien Othmane loucif. Elle tente de définir les cadres esthétiques qui caractérisent l'expérience de la poésie algérienne moderne, à travers le travail d'un poète qui représente une étape du développement de la poésie algérienne dans les années 80 et 90 du dernier siècle. Elle essaie également de découvrir à quel point le poète algérien est à jour avec le dynamisme de la poésie arabe moderne, et le mûrissement du sens artistique pour créer les qualités distinguant l'expérience poétique, et comment ces qualités ont contribué à créer l'ambiance poétique, et à définir les idées et les positions intellectuelles à travers les composantes esthétiques (langue, image, rythme) .

La recherche comprend une introduction et trois chapitres: j'ai abordé dans l'introduction la définition des composantes artistiques de la poésie, puis l'introduction la définition des composantes artistiques de la poésie puis la biographie du poète et ses œuvres, et une analyse sémiotique du poème portant le titre du recueil.

Le premier chapitre étudie l'esthétique des mots et des structures, où j'ai défini le lexique linguistique et les champs sémantiques dominants dans le recueil; j'ai également suivi les phénomènes de la langue les plus importants: j'ai étudié ainsi les types de styles rhétoriques et grammaticaux et les fondements de chaque type selon une perspective esthétique critique équilibrée.

Le deuxième chapitre aborde l'esthétique de l'image poétique à partir du concept de l'image dans la critique arabe ancienne puis moderne, ainsi que les modèles d'images d'après les classifications rhétoriques. Il aborde aussi l'esthétique du symbole dans ses deux dimensions linguistique et mystique.

Le troisième chapitre est réservé pour l'esthétique de la structure rythmique et est traversé par ses deux niveaux principaux: le niveau externe qui est le mètre et la rime, et le niveau interne qui est le rythme des sons, dans les mots et les structures.

La recherche se termine par une conclusion qui comprend les résultats de l'étude et l'aboutissement du parcours de la recherche et de l'analyse. On conclut que le recueil de la << perle >> représente dans ses dimensions un tout intégral, grâce à l'investissement créateur de moyens tant modernes que traditionnels, où la langue apparaît en interaction esthétique merveilleuse dans ses composantes internes - image et rythme – et interne – idée et thème.