جـــــــامعة بـجاية
كلـية الآداب و اللـغات
قسـم اللغة و الأدب الـعربي

عنـــوان المذكـــــرة:

شعرية القصيدة في ديوان (جرس لسماوات تحت الماء) لعثمان لوصيف

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص:أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتيـــــن:
- معزيز كاتية
- معوش فريدة

إشراف الأستـــــاذ :
سعيد شيبان

السنة الجامعية : 2018 / 2019

شكر و عرفان

الحمد لله والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء و أشرف المرسلين سيدنا و حبيبنا رسول الله

أولا و قبل كل شيء نشكر و نحمد الله عز وجل على نعمته التي بفضلها أتممنا هذا البحث

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف سعيد شيبان على قبوله الإشراف و تقديمه لنا

العون بنصائح وإرشادات وتوجيهات قيمة إلى أن أتممنا بحثا و جزاه الله خير الجزاء

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة كما نوجه شكرنا إلى أساتذتنا الأفاضل

في قسم اللغة العربية

دون أن ننسى توجيه الشكر إلى كل من أمدّ لنا يد العون من قريب أو بعيد.

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع

إلى من سهرت الليالي من أجلي، إلى من كان دعائها سر نجاحي،

إلى منبع الحنان أمي الغالية حفظها الله

إلى من ساندني طيلة مشواري الدراسي، إلى من لم يبخلني في شيء أبي الغالي حفظه الله

إلى جدتي و جدي الغاليان رعاهما الله

إلى رياحين حياتي إخوتي الأعزاء

هشام، إلهام، ياسين، نصير، بلال

إلى من ساندني و أمد لي يد العون خطيبي الغالي أمير

إلى من تقاسمت معها ثمرة جهد هذا العمل صديقتي الغالية فريدة

إلى كل صديقاتي وزميلاتي في الدراسة

إلى القدوة و المثل الأعلى الأستاذ المشرف سعيد شيبان إلى كل الأساتذة الكرام

إلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد

كاتية

إهداء

إلى من جعل الله الجنة تحت قدميها طال الله عمرها

"أمي" الحنونة

إلى من ساندني طوال مشواري الدراسي حفظه الله

"أبي" العزيز

إلى أخواتي الأعزاء مريم، يسمينة

إلى زوج أختي ياسين وابنتها ملاك

إلى زميلتي كاتية

إلى كل الأصدقاء والزملاء

إلى القدوة والمثل الأعلى الأستاذ المشرف

"سعيد شيبان"

أهدي لهم عملي هذا المتواضع

فريدة

مقـــــــــــــــــدمة

إن البحث في جماليات الشعر الجزائري المعاصر ليس بالأمر السهل ولا الهين، إذ يتعين على الباحث في هذا المجال الإستعانة بجملة من المفاهيم والأدوات الإجرائية لسبر أغوار النص الشعري الجزائري المعاصر عامة وشعر عثمان لوصيف على وجه الخصوص، بالنظر إلى ما حفلت به نصوصه من إشكالات فنية جديرة بالدراسة. وقد تولدت لدينا رغبة في طرق باب الشعر الجزائري المعاصر منذ أن كنا في السنة الثالثة ليسانس، فاستقر اختيارنا على مجموعة "جرس لسماوات تحت الماء".

وكان علينا منذ البداية الإجابة على المجموعة من الأسئلة الإشكالية التي طرحت نفسها بإلحاح وهي:

- ما هي المصادر المعرفية التي شكلت مرجعية النصوص الشعرية لدى عثمان لوصيف؟
- إلى أيّ مدى وفّق الشاعر في تطويع لغته الشعرية وفق مقتضيات الرؤية الصوفية؟
- ما الذي ميّز معمارية القصيدة في ديوان " جرس لسماوات تحت الماء"؟

وقصد طرق هذا الموضوع ارتأينا تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول، فخصصنا المدخل لتقصي مفاهيم الشعرية عند الغرب والعرب، أما الفصل الأول فخصصناه لتقصي بنية اللغة الشعرية وأنماط التصوير الفني في الديوان، وعرجنا في الفصل الثاني لاستجلاء أنواع الرمز وموجهات الإشتغال الرمزي في الديوان، وخصصنا الفصل الثالث لخطاب العتبات النصية من خلال تحليل بنية العنوان والغلاف، وأشكال التفاعل النصي ثم ذيلنا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج.

وبخصوص المنهج المتبع آثرنا الإعتماد على طروحات الشعريين والبنيويين وإجراءات المنهج النصّاني، إذ كنا ننطلق من النصوص لرصد الظواهر المدروسة.

وقد واجهنا عدة صعوبات أثناء إنجاز البحث نجملها في ضيق الوقت، وقلة المراجع والدراسات الخاصة بالتصوف وعلاقته بالشعر الجزائري المعاصر.

وفي الختام لا ندعي أننا أجبنا عن كل الأسئلة العالقة بإشكالات هذا البحث ولكن نرجو أننا فتحنا الباب لباحثين آخرين ليتداركوا النقائص الموجودة في هذا البحث، ويستنيروا الطريق ببعض ما وجدوه من قبسات. ولا يفوتنا ان نتوجه بالشكر الى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة على إتمام هذا المنجز المتواضع.

مدخـــــــــــــــــل

أولا: مصطلح الشعرية عند الغرب:

لقد حظي مصطلح الشعرية بالكثير من الإهتمام من قبل الدارسين والنقاد الغربيين، ففي الوقت الذي عرف المصطلح شساعة في تنوع المعاني والمفاهيم، سعى هؤلاء النقاد إلى توحيد جهودهم في وضع تعريف جامع للشعرية، لكن في آخر المطاف نجد أن لكل ناقد رؤيته ومفهومه الخاص لهذا المصطلح.

لقد تميز التراث النقدي الغربي بتنوع في مفاهيم المصطلحات حيث تتعدد المفاهيم لمصطلح واحد، مما جعل النقاد يختلفون في تحديدها، لكن هذا لا يمنع من أن تكون الشعرية قد تأسست على يد "أرسطو"، ومن ثم بدأت مسيرتها معه وتطورت إلى أن أصبحت محور اهتمام وعناية أغلب البحوث والدراسات المعاصرة التي جعلت من الشعرية موضوعًا للنقاش والتداول.

ارتبطت الشعرية عند "أرسطو" (Aristot) في كتابه "فن الشعر" أو "في الشعرية" بالمحاكاة (التقليد) التي «**شكلت عبر مدى العصور معيارًا يميز المدارس الفنية والأوروبية والنقدية التي ظهرت في تاريخ الفنون والآداب في الغرب وكل ما تأثر به**»[1].

يرى أرسطو في كتابه "فن الشعر" أن «**الشعر غريزة في فطرة الإنسان فيقول إن أصله الميل إلى المحاكاة والتقليد، وهو ميل مركوز في طبيعة البشر...**»[2]. ويعنى هذا أن الإنسان مهما كان يحمل في نشأته غريزة الشعر الذي يرتكز أساسًا على فعل أساسي يتمثل في المحاكاة.

[1] – خليل الموسى، جماليات الشعرية، د ط، إتحاد كتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، 2008، ص 29.

[2] – أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ط 2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 40.

ويقول أيضا أن «**الشعر"محاكاة"، وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد، وهي: الإيقاع والإنسجام واللغة**»[1].

ولم يقف أرسطو Aristot عند هذا فحسب بل تعدى ذلك إلى وصف «**خصائص الأجناس الممثلة أو (المتخيلة) وتعني الملحمة والدراما، الذين حللا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى**»[2]. فحسبه فإن الشعر لا يقتصر على ترجمة العواطف فقط، وإنما يتناول ويشمل مختلف القضايا والمسائل التي تتعلق بحياة البشر ومشاكلهم، فهنا يقوم الشعر بعملية المحاكاة لتلك الأحداث والوقائع من خلال الواقع المعيش، وبالتالي يكون الشعر صورة مطابقة له.

وقد جعل أرسطو المحاكاة «**محاكاة أفعال، أصحابها أخيار (التراجيديا الملحمة) أو أشرار(الكوميديا)**»[3]. فتلك الأفعال تكون إما من خلال تواجدها في الطبيعة أو خارجها. بمعنى استحضار الخيال الذي لا يتحقق إلا من خلال توظيف عناصره الممثلة في الإستعارة والكناية... وغيرها مما يساعد على استكمال الصورة الخيالية، التي عدها أرسطو عنصرًا من العناصر الضرورية في الشعرية والمحاكاة.

---

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر ، ص 40.

[2] – تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث، ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال النشر، 1990، ص 12.

[3] – خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 48.

وإذا تمعنا في محاكاته فإننا لا نجد أي أثر للشعر الغنائي، بل نجد أنه استبدله بالشعر الموضوعي، خاصة ما تعلق بالتراجيديا، ولعل أسباب ذلك مردها إلى «**أن الغنائي خالج على المحاكاة، فالمحاكاة تصوير لفعل إنساني، والشعر الغنائي تصوير لإحساسات، ولأن على الشاعر أن لا يتكلم بنفسه، بل عليه أن يدع الشخصيات تتحدث عن نفسها، ولأن الشعر الموضوعي هو الشعر الوحيد الجدير بهذا الاسم لتكون المحاكاة**»[1]. وبهذا يتوجب على الشعر أن يحمل رسالة ما يعبر عنها من خلال الشاعر أو الأديب بالمحاكاة عن طريق هذه الوسائل «**يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها النّاس وتبدو عليها، أو كما يجب أن تكون**»[2]. فالشاعر له الحرية في التعبير عن شتى الموضوعات الإنسانية، وهذا وفق طبيعتها، فهو يختلف في طريقة محاكاته للأشياء لاختلاف طبيعة الأشياء التي تتباين في الواقع وفي نظرة الناس لها، هذا ما يتحتم على الشاعر أن يجعل لكل شيء محاكاته الخاصة.

لقد ذكر أرسطو في كتابه "فن الشعر" الأنواع الشعرية المتمثلة في «**الملحمة والمأساة، والملهاة...، وهي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز**»[3].

---

[1] – خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 45.

[2] – المرجع نفسه، ص 57.

[3] – أرسطو طاليس، فن الشعر ، ص 3 – 4.

يحتوي الشعر على أنواع مختلفة تكون ناتجة لاختلاف الوسائل وتباين الموضوعات وتمايز الأساليب، فعند تجمع كل نوع من تلك الأنواع مبرزًا طريقة محاكاتها، فمثلا يرى أن الملهاة هي «**محاكاة الأراذل من الناس، لا في نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر**»[1]. إن اهتمام هذا النوع من المحاكاة بالجوانب والصفات الرذيلة والدنيئة جعلته يكون أقل قيمة وشأنا عن بقية الأنواع الأخرى، وهذا ما جعل من الملهاة تلقى إهمالا وتقصيرًا وتهاونا كبيرًا.

أما فيما يخص المأساة فيقول أرسطو أنها «**محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الإنفعالات**»[2]. إن مثل هذا النوع من المحاكاة يستحق أن يحظى بأهمية كبيرة يجعله يتميز عن الملهاة، نظرا للدور الفعّال الذي تقوم به المأساة في عملية التطهير، ومحاكاة الأفعال النبيلة.

كما حدد أرسطو الأجزاء المكونة للمأساة وهي: «**الخرافة، والأخلاق والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد، وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزئيين من هذه الأجزاء الستة، وطريقة المحاكاة تتضمن جزءاً واحدًا، موضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء، ولا شيء غير**

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 16.

[2] – المرجع نفسه، ص 18.

ذلك»[1]. وبهذا فإن المحاكاة تعتمد على المنظر المسرحي كطريقة لها وتتناول مواضيع تحتويها لأجزاء المأساة، كالخرافة والفكر والأخلاق.

ويلح أرسطو على ضرورة توظيف الفعل في المأساة من خلال قوله: «**هذه الأجزاء تركيب الأفعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة (والشقاوة، والسعادة) والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم... ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة، والغاية في كل شيء أهم ما فيه، وفضلا عن هذا، فلا توجد مأساة بغير فعل»**[2]. فالإنسان له أفعال خاصة به، فما تقوم به المأساة هو محاكاة تلك الأفعال الناتجة عن الإنسان في حد ذاته، فإذا كان سعيدًا أو حزينا يرجع ذلك ناتجة أفعالهم التي تحدد مسار الإنسان في حياته.

أما فيما يخص الملحمة فنجد أن هناك أوجه تشابه واختلاف بينها وبين المأساة وهذا ما يؤكده أرسطو في قوله: «**تتفقان في الأجزاء وتلجأن إلى نفس الوسائل،... لكن الملحمة تمتاز من المأساة بطولها الذي يسمح بإدخال حوادث كثيرة متعددة، ثم بالوزن الفخم الرصين. وفارق آخر بينهما هو استخدام غير المعقول: إذ يسمح به في الملحمة في الأحداث العرضية، أما الموضوع الأساسي فلا يسمح فيه، سواء في الملحمة وفي المأساة، بأي أمر غير**

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر ، ص 20.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

معقول...»[1].إن الأنواع الشعرية التي قدمها أرسطو تحتوي على أجزاء ومكونات تجعلها متشابهة في حين نجد أنواع أخرى متنافرة فيما بينها، وهذا ما يجعلها تتمايز كل واحدة على الأخرى، وفي نفس الوقت تكمل بعضها البعض.

وعلى العموم فالشعرية عند أرسطو تتميز بمايلي:

- **صدق التجربة:** التي ألح عليها أرسطو، حيث يكون فيها الشاعر ملمًا بالصور النفسية للشخصيات التي يرسمها مع توظيف الخيال كعنصر أساسي.
- **الخبرة والمهارة:** من خلال معرفة اللغة والتعامل معها، والتي تستوجب على الشاعر الخبرة في صناعتها.
- **الحبكة المحكمة:** ففيها يتم توظيف قانون الضرورة والإحتمال في بناء العمل الشعري، أي توالي جزئيات الحدث[2].

لقد انتشرت أفكار وآراء ونظريات أرسطو عبر العصور، وأصبحت مسيطرة على مختلف النقاد سواء كانوا من العرب أو الغرب، بحيث ساروا على خطاه ونسجوا على منواله، نحو ما وجدناه عند الشكلانيين الذين يرجع إليهم الفضل في تأصيل الشعرية الحديثة، إذ صبوا جلّ اهتمامهم بالعمل الأدبي وخاصة ما يتعلق بالشعر بحيث وجدوا أن النص الشعري يتمتع بنوع من

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 67.

[2] – ينظر: خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 49.

الإستقلالية، ويستعين بما يحتويه من ضوابط داخلية لغوية، دون اللجوء والإكتراث لكل ما يحوم به من خارجه.

لقد انطلقوا من فكرة رفض ثنائية الشكل والمضمون، وعدوا الشكل علامة الدلالة وجوهر فهم المعاني وإدراكها، وبهذا يكون «**الشكل محصلة أنساق فنية عدّة**»[1]. فالعمل الشعري يتمتع بحرية توظيف اللغة، والتجرد من الواقع، بينما يقوم الشكل بإظهار وإبيان المضمون، أي دراسة الشكل قصد فهم المضمون، وهذا ما يجعلنا نقول أن الشكلانيين الروس ركزوا على النص في مختلف دراساتهم، وفي المقابل لم يعطوا أي اهتمام للمضمون الذي لا تظهر قيمته إلا عند ظهور قيمة الشكل.

إن الشكلية عالجت مختلف مسائل الأعمال الأدبية حيث «**شدد الشكليون بدءًا على الوزن ومن ثم كان للإيقاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية لنظرية في الشعرية، بينما أصبح للوزن الدور الثانوي... إن الصورة الشعرية كانت قد تراجعت مهمتها وأخذت دور وسيلة من وسائل متعددة في الشعر... وأصبحت الصورة الشعرية نسقا كسائر أنساق اللغة الشعرية**»[2].

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص 80.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

كما سعت الشكلية إلى «**رفض مبدأ الاقتصاد الفني الذي يعني الإيجاز أي احتواء الجملة المكثفة على قدر كبير من الفكر... وتوصلوا إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الأفراد أو الأغراب Singularisation التي تؤدي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف، وربما يكون مفهوم (الهيمنة) domination من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي الشكليين**»[1].

هذا وقد وضع الشكليين مجموعة من التصورات الأساسية لشعرية الشكلية منها:

«**أ – وضع مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية للشعر.**

ب – إن التصور الثاني للغة الشعرية كان قد وضع قبيل تكون المدرسة الشكلية، وهو التصور الذي وضعه شلوفسكي عام 1914، والذي حاول فيه أن يضع نظرية في القراءة من التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية فقد وصفت اللغة الشعرية بأنها ذاتية الغائية في حين وصفت اللغة اليومية بأنها مغايرة الغائية»[2].

وعلى صعيد آخر نجد تودوروف (Todorov) أين يرى أن موضوع الشعرية «**ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبّي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلّيا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلاّ**

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ،ص80.

[2] – المرجع نفسه، ص 81 – 82.

إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكن ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1]. إن تودوروف يجد أن الشعرية تتجاوز كل ما هو أدبي، وتعطي أكثر اهتماماتها للخصائص التي تبناها ذلك الخطاب، والتي تجعله يتسم بنوع من الخصوصية، وبالتالي يكون هذا الأخير إنجازا من إنجازاتها المستهدفة التي سعت إلى الوصول إليها.

وقد ربط الشعرية بالأدب في قوله: «**ستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص بأعمال نثرية»**[2].

وفي السياق نفسه يرى تودورف أن الشعرية «**وضعت حدًا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنة" في الآن نفسه»**[3]. أي أن الشعرية تسعى لبذل الجهد الممكن لاستنباط خصائص الخطاب الأدبي.

---

[1] – تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[2] – المرجع نفسه، ص 24.

[3] – نفسه، ص 23.

وعمومًا فإن أساس الشعرية عند تودورف «**تقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي... إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الإنزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الإنفتاح عن أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي، إنها مقاربة لباطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة**»[1].

وقد قدم تودوروف مفهومات متعددة لمصطلح الشعرية، وحدد أن مصطلح الشعرية poétise يدل على:

«**أولا: أي نظرية داخلية للأدب.**

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا»[2].

فإذا كانت الشعرية عند تودوروف تعنى بالخصائص الجمالية للخطاب الأدبي، فإن "رومان جاكسبون" يقول: «**إن الشّعرية تهتّم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرّسم بالبنيات الرّسمية. وبما أن اللّسانيات هي العلم الشّامل للبنيات اللّسانية، فإنّه يمكن اعتبار الشّعرية**

[1] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط 1، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، 2010، ص 297.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 19.

جزءًا لا يتجزّأ من اللّسانيات»[1]. فالشعرية حسب هذا المنطق سعت إلى الغوص في البحث عن الأسس اللسانية وهذا نظرًا لما قدمته اللسانيات في دراستها وبحثها عن اللغة، مما جعل الشعرية جزءًا منها لا يمكن الفصل بينهما.

وفي السياق نفسه يرى أن الشعرية «**تعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة. وتهتمّ الشّعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتمّ بها أيضًا خارج الشّعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية**»[2]. نلاحظ من خلال هذا القول أن الوظيفة الشعرية هي محور اهتمام الشعرية باعتبار أن تلك الوظيفة تشمل مختلف الوظائف اللغوية ولا تهتم فقط بالشعر بل تتجاوز ذلك.

إنّ الإهتمام بالوظيفة الشعرية لا يعني «**بأنها الوظيفة الوحيدة في الشعر، بل هي الوظيفة المهيمنة فيه. وبالتالي فإن الدراسة الألسنية للوظيفة الشعرية يجب أن تتعدى نطاق الشعر...**

[1] – رومان ياكسبون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 24.

[2] – المرجع نفسه، ص 35.

فهي ليست سوى عنصر في بنية معقدة»[1]. من خلال هذا يتضح لنا أن هناك وظائف أخرى إلى جانبها، والتي نوضحها في المخطط التالي[2]:

مرجعية

(fonction référentielle)

انفعالية شعرية ندائية

(fonction conative) (fonction poétique) (fonction émotive)

إقامة اتصال

(fonction phatique)

تعدي اللغة

(fonction métalinguistique)

«إن كلا من هذه الوظائف تستحق الدراسة إلا أنها ليست جميعها بنفس الأهمية فالوسط الاجتماعي يلعب دورًا في اختيار هذا المصطلح أو ذاك»[3].

إضافة إلى أن جاكبسون قد حدد العناصر الأساسية للعملية التواصلية والمتمثلة في قوله: **«إنّ المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرّسالة فاعلة، فإنّها تقتضي بادئ ذي بدء، سيّاقًا تحيل عليه سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن**

[1] – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ط 1، المؤسسة الجامعية، 1993، ص 75.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 67.

[3] – نفسه، ص ن.

يكون كذلك، وتقتضي الرّسالة بعد ذلك سننا مشتركًا، كليًا أو جزئيًا بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرّسالة، أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيًا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التّواصل والحفاظ عليه»[1].

نجد أن هذه العناصر متشابكة فيما بينها، فكل عنصر من هذه العناصر له دور فعّال في العملية التواصلية، بحيث لا تتحقق هذه العملية إلاّ من خلال تجمع تلك العناصر التي لا يتخلى عنها التواصل اللفظي، ولتتضح الصورة أكثر نمثل تلك العناصر على النحو التالي:[2]

السياق

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه

اتصال

سنن

إن جاكسبون قد رفع من قيمة الشعرية، ليجعلها تحتل موقعا هاما في البحوث الأدبية كونها تعطي للفن اللغوي ميزات تجعله يتميز عن بقية الفنون الأخرى، وعن غيره من السلوك القولي، إضافة إلى أنها تهتم بمختلف القضايا المتعلقة بعلم اللغة وشتّى العلوم الأخرى، مما يجعلها تشمل مختلف التخصصات .

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

[2] – المرجع نفسه، ص ن .

إن الحديث عن شعرية جاكسبون يقتضي ذكر بعض خصوصياتها، كقضية الغموض، اللغة الشعرية، الصورة الشعرية.

يعبر جاكسبون عن قضية الغموض بقوله: «**إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركّز على ذاتها، وباختصار ، فإنّه ملمح لازم للشّعر**»[1]. يتضمن كل فن أدبي ميزات خاصة، تجعله يتمتع بنوع من الخصوصية، وبالتالي تعتبر تلك الميزات ضرورية، وشرط من الشروط المفروض إتباعها في كل عمل أدبي، بحيث سيؤدي غيابها إلى إحداث خللا معين فيه، فالغموض هو حاصل الإندماج بين النصوص القديمة مع غيرها من النصوص الحديثة باعتبار أن «**النص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها بعلاقات جديدة مبتكرة. ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر**»[2]. إن من غير الممكن الجمع بين نوعين من الكلمات في أزمنة مختلفة، فمنها ما تكون قديمة تحمل معاني مخالفة لكلمات أخرى ذات صبغة جديدة، بمعنى أن لكل طبيعتها الخاصة بها.

إلى جانب قضية الغموض نجد اللغة الشعرية والتي حدد جوهرها في قوله: «**إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة أو موضوع متداول، من سياقه المعتاد ليحوّله إلى شيء جديد**»[3]. لا تنحصر اللغة

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 51.

[2]– فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون، ص 79.

[3]– المرجع نفسه، ص 80.

الشعرية على التأليف والتزيين والتصنع وإنّما تتعدى ذلك لتمنح الفكر نوعًا من النشاط، وبهذا تكون قد ساهمت في تطوير المواضيع الفنية أو الأدبية.

إلى جانب قضية الغموض واللغة الشعرية هناك قضية أخرى تتمثل في الصورة الشعرية فهي عند جاكسبون «**محورين: الاستعارة والمجاز المرسل الذين يختصر بهما كل أنواع الصور البيانية... وقد اكتست الإستعارة أهمية كبرى منذ القدم وسميت بملكة الصور البيانية، لما لها من دور في التراكيب الشعرية. فالإستعارة تعمل خاصة على المحوار الإستبدالي، وهي تأتي غريبة عن المنظومة الدلالية للجملة... أما المجاز المرسل فيعمل على المحور النظمي. وهو يعتمد على عملية ذهنية**»[1]. يختلف الشاعر على الآخر في طريقة طرح عمله، وكيفية توظيف أسسه، فالشاعر المتمكن هو من يستطيع ويتمكن من اختيار الصور الملائمة للموضوع الذي تناوله، لأن نجاح أي عمل أدبي يتحقق من خلال خبرة الشاعر وقدرته على الإبداع.

أما شعرية "جان كوهين" فقد اتخذت الشعر كموضوع لها بحيث نجده يقول: «**الشعرية علم موضوعه الشعر**»[2]. المقصود من هذا أن الشعرية شبكة تراعي القضايا المختلفة للشعر، وتجعله محور دراستها وبحثها وقد اعتمد في تكوين شعريته على «**مبدأ تفسير المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها فتكون الشعرية محددة بالشكل الشعري... إن مبدأ المحايثة يحيل على تحليل**

[1] – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون، ص 80.

[2] – جان كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعرية، تر و تح: أحمد درويش، د ط، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 29.

علمي ووصفي، مما يؤدي إلى اصطباغ الشعرية بلغة واصفة metalinguistic، وبالتالي إهمالها القيمة الجمالية»[1].

لقد ساهم جان كوهين في إحداث تغيير في النوعية الشعرية، وهذا من خلال إعطائها بصمة جديدة جعلتها تكتسب صبغة علمية، وتصبح ذات اتجاه لساني، بحيث تقوم بعملية البحث ودراسة المنتوج الشعري وما يحتويه من جماليات أسلوبية، لذلك نجد جان كوهين يحدد الشعرية على أنها «**علم الأسلوب الشعري**»[2].

لقد اهتم جان كوهين بخاصية الإنزياح بحيث يرى أن «**الأسلوبية هي علم الإنزياحات اللغوية، فالأسلوب انزياحا فرديا، أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء**»[3].

دعى جان كوهين إلى فكرة الإنزياح اللغوي التي تمنح الشعر نوعًا من الحرية، من خلال تجاوزه للأنظمة اللغوية المتحكمة فيه، وهذا ما يعطي النص الشعري شعريته الأسلوبية، تختلف اللغة المنزاحة عن لغة الشعر في كون «**لغة الشعر تشد في استعمالها مبدأ المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر لا يكتفي بالإنزياح، لا بد من وجود قابلية إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلاّ فإن اللغة المنزاحة وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطى العتبة**

[1]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 113.

[2]– جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 15.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

التي تفصل بين المعقول لتندرج ضمن الخطأ غير قابل للتصحيح على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى هذه اللغة المنزاحة ينعتها كوهين باللغة العليا، لغة تتسم بالغموض»[1]. من الواضح أن كوهين يعطي إهتماما أكثر للغة المنزاحة وهذا لكونها تتصّف بخاصية الغموض «**الذي يمثل قيمة إيجابية في تصور كوهين، فما ذلك سوى خاصية أخرى من خصائص الشعر عنده. ويبقى الإنزياح عاملا من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف»**[2].

يعد "جيرار جينيت" G.GENTTE من بين أهم أعلام الشعرية المعاصرة، هذا لأنه تمكن من ضم نوعين من الشعريات في زمنين مختلفين، وهي الشعريات القديمة الملتزمة والمتصلة بالثقافات البلاغية، والشعريات الجديدة التي ارتبطت باللسانيات واستفادت منها. فهو يحدد موضوع الشعرية في قوله: «**ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة»**[3]. فالشعرية حسب هذا القول لا تقتصر على النص بل تتخطى ذلك. وتتخذ الخصائص العامة أو المتعالية التي يتميز بها كل نص موضوعًا لها.

---

[1]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 309.

[2] – المرجع نفسه، ص 313.

[3] – جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، د ت، ص 5.

يبدو أن الموضوع الذي تتخذه الشعرية فيه نوعًا من التشكيك وهذا ما يوضحه جيرار جينيت في كتابه "مدخل لجامع النص" بقوله: «**إنّ الشعرية إذًا علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانًا غير يقينية**»[1].

لقد ساهمت الشعرية عند جينيت في تداخل النصوص فيما بينها من خلال عدة أنماط تتمثل في: «**التناص، المناص، الميتانص، النص اللاّحق، النص الجامع**»[2]. وبهذا تصبح الشعرية التي نادى بها "جينيت" «**دائما في خلق معرفي ومنهجي جديدين، لهذا نجد عنده هذه الإرتحالات الشعرية من النص إلى المناص**»[3].

أما "جوليا كريسطيفا" (JULIA KRISTEVA) فقد سعت إلى البحث عن فحوى النص الشعري من مختلف جوانبه، فهي ترى أن: «**المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس**»[4]. تحتوي الخطابات على عدة معاني وأفكار، مختلفة يسعى المدلول الشعري لفك شفراتها والإطّلاع عليها، باعتبار أن

---

[1] – جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 10.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات/ جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، ط 1، منشورات الجزائر، 2008، ص 26.

[3] – المرجع نفسه، ص 27.

[4] – جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 78.

تلك الخطابات جزء من القول الشعري. وتجتمع عدة عناصر لتحقق ذلك المدلول الشعري وهي: «**الشعر، الذي يؤكد وجود اللاّوجود ويحقق ازدواج المدلول الشعري، تدخل الإستعارة والكناية وكلُّ الصّور البيانية في الفضاء المحصور بهذه البنية الدلالية المزدوجة**»[1]. إن المدلول الشعري لا ينتج من فراغ بل هو حاصل مجموعة من العناصر والمكونات المتشابكة فيما بينها والتي تنتج في آخر المطاف منتوجا يُدعى المدلول الشعري.

وخلاصة القول نقول أن مهما تعددت الآراء حول مفهوم مصطلح الشعرية وموضوعها من طرف النقاد الغربيين أمثال: تودوروف وجاكبسون وجان كوهين... إلاّ أن كل منهم قد ساهم حقا في التأسيس للشعرية الغربية الحديثة، بحيث جعلها تودوروف تهتم بجماليات الخطاب الأدبي، في حين جعلها جاكبسون ذات اتجاه لساني وفرع من فروع اللسانيات، أما جان كوهين فقد جعلها مرتبطة بجماليات أسلوبية... وغيرهم من النقاد الغربيين الذين أعطوا الشعرية وجهة مختلفة.

ثانيا: مصطلح الشعرية عند العرب:

يعدّ مصطلح الشعريّة العربيّة من أكثر المصطلحات تغيرا واختلافا بين النقاد والأدباء، فهو المصطلح الذي شهد جدلاً كبيرًا بين الجديد والقديم، خاصة عند العرب، لأن الشعر بمثابة ديوان لهم، فكلّ ونظرته الخاصّة وتصوُّره الفكري الخاص لمصطلح الشعريّة، وذلك نظرًا لتعدُّد وتنوُّع تعاريفها وتشابك معانيها ممّا أدّى إلى اختلاف النُقاد العرب في تحديد مصطلح جامع للشعرية،

[1] – جوليا كريسطيفا، علم النص ، ص 77.

وهذا ما جعله أيضا ينعكس على المفهوم، «**إن إشكاليّة المصطلح تبدو محيّرة في نقدنا العربي، وربّما يكون النقد الغربي متجاوزا إلى –حد ما – لهذه الإشكالية منذ أرسطو حين سمّى كتابه (فن الشعر) أو (الشعرية)، وقد جاءت من بعده المحاولات تحمل المصطلح ذاته، أمّا في تراثنا النّقدي فإننا نواجه مصطلحات مختلفة، وربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) إلاّ أنّ مفهومها مختلف عمّا تعنيه الشعرية بمعناها العام**»[1]. فإنّ تحديد أيّ مصطلح في العلوم الإنسانية تحديدا نهائيا أمر متعذّر لأن المصطلحات ليست ثابتة، فهي متغيرة من زمن إلى زمن ومن مكان إلى آخر. كما نجد أنّ نظرة بعض النقاد العرب لمصطلح الشعريّة عبارة عن انعكاس لما جاء به النقاد الغربيين من نظريات وآراء نقدية ويبدو ذلك واضحا من خلال تأثّرهم في هذا المجال بالثقافة الغربيّة.

لقد حظيت الشعرية العربية في التراث النّقدي العربي القديم، باهتمام الكثير من النّقاد العرب القدامى، حيث تعدّدت النظريات حول هذا المجال، فلكلّ ناقد نظريته الخاصة لمفهوم الشعرية، فإذا حاولنا التّوغل إلى الجذور الأولى لهذا المصطلح، فيمكننا الرجوع إلى عصر ابن سلام الجمحي، الذي يعدُّ من أهم نقاد القرن الثالث هجري في مؤلفه "طبقات فحول الشعراء"، حيث اهتم فيه بالشعر العربي وحياة قائليه وأحوالهم، يقول: «**ذكرنا العرب وأشعارها، والمشهورين المعروفين من شعرائنا وفرسانها وأشرفها وأيامها، إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب**

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 11.

وكذلك فرسانها وسادتها وأيامها، فاقتصرنا من ذلك على ما لا يجهله عالم، ولا يستغني عن علمه ناظر في أمر العرب، فبدأنا بالشعر»[1].

فابن سلاّم الجمحي في طرحه لمفهومي الطبقات والفحولة، اقترب من الشعريّة باعتبارها علم من العلوم الإنسانية، فيقول: «**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان**»[2]. أي أن ابن سلام الجمحي قد صنف الشعرية تحت باب صناعة الشعر، فالشاعر في رأيه يتعلّم صنعته حتى يجيدها، وعندئذ يبدأ بالنظم.

كما يؤكد ابن سلام أن الشعر صناعة، وأن العلماء قد وضعوا أسسًا وقواعد يأخذون بها لتمييز الجيّد من المرذول فقال: «**وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال إذا أخذت درهمًا فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنّه رديء فهل ينفعك استحسانك إيّاه؟**»[3]. أي أن للشعر معايير تبين للدارس الحسن من الرديء دون الإهتمام بما قاله آخرون من آراء حول الشعر.«**وكان الشعر في الجاهليّة عند العرب ديوان علمهم**

[1] – محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، د ط، السفر الأول، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د ت، ص 3.

[2] – المصدر نفسه، ص 5.

[3] – نفسه، ص 7.

ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون، قال ابن سلاّم: قال ابن عون، عن ابن سيرين، قال : قال عمر بن الخطّاب: "كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه"»[1].

كما أجمع النقاد العرب على أن الشعرية تكمن في الوزن والقافية أي أن الشعر عبارة عن صناعة معقدة تختلف عن صناعة النثر، وقد نبّه ابن سلام الجمحي الشاعر إلى القيود الكثيرة المفروضة عليه، حيث تجعله يضع كلامه في حدود أضيق من حدود كلام الناثر وهو يقرُّ بذلك في قوله: «**والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض، والقوافي، والمتكلم مطلق يتخيّر الكلام**»[2].

وفي موضع آخر نجد الجاحظ الذي يعدّ ناقدًا أدبيًا وصاحب رأي في الشعر ونقده، وقد سلك سبيلا وسطا، فلم يقدم الشعر القديم على حساب المحدث، حيث كثرت آراؤه في الشعر وعرفه في كتابه "الحيوان" على أنه: «**صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير**»[3]. فنلاحظ في تعريفه هذا أنه قد جمع بين ثلاث شعريات، وتتمثل في شعرية الصناعة وشعرية النسيج وشعريّة التصوير، فيعني بالصناعة فن تركيب الكلام وصياغته وسبكه في تعابير وأوزان، والتي تجعل من الشعر يأتي على شكل نسيج من الألفاظ داخل مجموعة من الأبيات، ويعني بقوله جنس من التصوير ذلك لكونه يعتمد اعتمادا كبيرًا على الخيال.

---

[1] – محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 24.

[2] – المصدر نفسه، ص 56.

[3] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط 2، ج 3، 1965، ص 132.

وأثار أيضا شعرية جديدة تكمن في اللفظ، وذلك من خلال اهتمامه بالألفاظ على حساب المعاني، فالشعر عند الجاحظ الأصل فيه أن يكون قائما على الوزن وتخيّر اللفظ فيقول: «**إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السّبك**»[1]. أي أن شعرية اللفظ تكمن في رأيه في كثرة الماء الذي يعتبره الخاصية الشعرية التي يتألف منها الكلام. كما أن الشعر في نظره يقوم على أربعة أركان وهي: الوزن والصياغة اللفظيّة وصحة الطبع، وحسن التصوير.

أما فيما يخص قيمة الشعر ووظيفته نجده يقول: «**إنّ الشعر يفيد فضيلة البيان، على الشاعر الراغب، والمادح، وفضيلة المأثرة على السيّد المرغوب إليه والممدوح به**»[2]. بمعنى أن للشاعر فائدتين، فائدة للشاعر والمادح وفائدة للممدوح، ففائدة الشاعر تكمن في إبراز مدى عبقريته وقدرته في نظم الشعر، أما فائدة الممدوح تظهر في تخليد مآثره.

وقد تطرق أيضا في مؤلفه "البيان والتبيين" إلى تحديد ماهية الشعر، فقدم فيه أهم آراءه ونظرياته حول الشعر ونقده فيقول: «**أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيُعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكًا جيّدًا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان**»[3]. أي أن الشعر الجيد حسب رأي الجاحظ، هو الذي يتميز بصفة تلاحم جزئياته وسهولة مخرجه، إضافة

[1] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ص 131 – 132.

[2] – المصدر نفسه، ج1، ص 72.

[3] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، 2000، ص 50.

إلى السبك الجيّد، فتظهر عناصره منسجمة فيصبح العمل المقدّم كقطعة الدّهان التي لا فجوة ولا فراغ يوجد فيها.

ومن النقاد الذين بحثوا أيضا عن ماهية الشعر ووظيفته الناقد ابن طباطبا العلوي، الذي سلك نهجًا مختلفا عن باقي النقاد الذين سبقوه في دراسة الشعر ونقده، وقد بدأ تعريفه للشعر في مؤلفه "عيار الشعر" بقوله أنّه: «**كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النّظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود**»[1]. فابن طباطبا وضع الوزن كأساس للشعر، فهو لا يهتم بالتخييل أو المحاكاة، بل يهتم بالشعر في ذاته، ويعتبره بنية لغوية قائمة على أساس الطبع والذوق.

كما أن الشعر في رأي ابن طباطبا صنعة كباقي الصناعات وصنعة الشعر تحتاج إلى أدوات، وعلى الشاعر أن يكون على علم بها، حيث يقول: «**وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلّف نظمه فمن تعصت أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة**»[2]. فالشعر حسب هذا الرأي له أدوات يجب أن يعتمدها الشاعر في نظمه للشعر حتى يخلق في شعره إبداعا، فمن دونها لا يكتمل العمل الشعري.

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1982، ص 9.

[2] – المصدر نفسه، ص 10.

وعلى صعيد آخر يرى ابن طباطبا ضرورة «**التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه**»[1]. فابن طباطبا يحث الشاعر على معرفة علوم اللغة والإلمام بأخبار العرب وأيامهم وأنسابهم، ثم عليه أن يدرك أهم الطرق التي يعتمدون عليها في نظم الشعر وكيفية صياغته.

كما يؤسس ابن طباطبا الشعر على الصدق، ويرى أن «**الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصّواب الحق... ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له**»[2]. أي أن الفهم ينتج عن الكلام الصادق ويبتعد عن الكلام الباطل.

أما مفهوم الشعر في تصور حازم القرطاجني يأتي على النحو التالي: «**الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفوس ما قصد تحبيبه إليها. ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك**»[3]. يتبين لنا من خلال هذا التعريف بأنّ الشعر عند حازم عبارة عن كلام موزون مقفى، ولكنه أضاف إلى هذا

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص 20.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، د ط، دار الكتب الشرقية، ص 71.

الجانب الشكلي عنصر المحاكاة والتخييل وهذا كدليل كاف على تأثره بما جاء به أرسطو في مؤلفه فن الشعر.

كما قال أيضا في معرض حديثه عن ماهية الشعر«**وكذلك ظنّ هذا أنّ الشّعرية في الشعر إنّما هي نظم أيّ لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتفق على أيّ صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع**»[1]. فالقرطاجني يبحث عن قانون آخر يحقق شعرية الشعر بعيدا عن الوزن والقافية على الرغم من كون هذا العنصر يعطيها امتيازا خاصًا.

ويقول في موضع آخر: «**وليس ما سوى الأقاويل الشعريّة في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعريّة، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابيّة، ينحى بها نحو الشعريّة لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعريّة، إذ المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله، أو تعريف بماهيته وحقيقته**»[2]. يبدو أن مفهوم الشعرية عند حازم القرطاجني يقترب إلى حد ما إلى مفهومها العام، أي قواعد وقوانين الشعر التي تتحكم في الإبداع الشعري عمومًا.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 28.

[2] – المصدر نفسه، ص 119.

فلفظة الشعرية في نصوص حازم القرطاجني: «**كانت متأرجحة في اتخاذ معنى الشعريّة العام، نظرًا لاقتباساته من نصوص فلاسفة مختلفين، فضلا عن أنّه كان يعالج الشعر لا الخطاب الأدبي**»[1].

لقد انتبه حسن ناظم إلى وجود نقطة تلاق بين القرطاجني وياكبسون، وذلك من خلال تقريب المفاهيم بين النقاد دون الإهتمام بالفاصل الزمني الذي كان بينهما، ولكن على الرغم من هذا الفرق الزمني، إلاّ أننا نجد أربعة عناصر من عناصر ياكبسون لدى القرطاجني نحددها فيمايلي:

« **1– ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.**

2 – ما يرجع إلى القائل = المرسل.

3 – ما يرجع إلى المقول فيه= السياق.

4 – ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه»[2].

لقد جعل القرطاجني تركيز الوظيفة الأدبية يقوم على (الرسالة) والتي تتوحد بدورها مع السياق، فهما العمود الأساسي لهذه الوظيفة، أما فيما يخص (المرسل) و (المرسل إليه) فهما بمثابة أعوان يكتمل بهما التفاعل بين هذه العناصر الأربعة[3].

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، ص 13.

[2] – المرجع نفسه، ص 30 – 31.

[3]- ينظر: نفسه، ص 31.

أما فيما يخص النقد العربي الحداثي، فقد ارتبطت الشعرية بالحداثة إلى حد ما، فكل شعرية تتبنى أطروحات الحداثة بصورة مختلفة، حيث نجد بعض النقاد الحداثيين الذين قدموا محاولات تأسيسية للشعرية في منظورها الحداثي، وهي في مجملها شعرية حداثية تُعنى بالكشف عن القوانين الجمالية للنصوص الأدبيّة، وتبقى الحداثة عبارة عن وعاء يصب فيه النقاد العرب مقولاتهم عن الشعرية، وذلك في ظلّ تصور وفهم كل منهم لها، وكان السبب الرئيسي وراء ربطهم الشعرية بالحداثة يعود لكون الحداثة تقوم على الثورة والرؤيا والإختلاف عن السائد والخروج عن المألوف، وهو الأساس نفسه الذي تتخذ به الشعرية في اعتقادنا.

يأتي أدونيس في طليعة النقاد الحداثيين الذين حددوا منطلقات أولى في تأسيسهم للشعرية، وذلك من خلال رفضه للنمط التقليدي السائد من النقد، ويرى أن «**لكل إبداع جديد تقويم جديد؛ ولكل رؤيا جديدة فهم نقدي جديد**»[1]. كما يؤكد على خروج النص الشعري من قيود القواعد والمقاييس الجاهزة، إذ نجده يقول بأن: «**الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس**»[2].

وهو بهذا يحاول التأسيس لرؤية نقدية جديدة للشعر مخالفة ومغايرة للرؤية النقدية التقليدية السائدة، فإنّ الإختلاف عن القديم هو الأساس الذي يصنع مفهوم الحداثة الشعرية عند الحداثيين، وبهذا فإنّ خاصية الإختلاف والتغيير تظل حاضرة في جُل تنظيرات أدونيس للشعرية وذلك من أجل واقع لم تتحدد ماهيته بعد، لذلك نجده يقول: «**فالشعر الجديد هو ما يناقض الواقع... يجب**

[1] – علي سعيد أحمد أدونيس، زمن الشعر، ط 5، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1986، ص 59.

[2] – المرجع نفسه، ص 312.

أن يكون الشعر، والفن بعامة نقيضا للواقع يحطّم جميع أوهامه»[1]. أي أن الشعر الجديد يقوم على معارضة الواقع والإتيان بمناقض له من أجل تحطيم جميع أوهامه فهذا هو الموقف الشعري الصحيح، ولكن لا يمكن أن يتحقق ذلك إلاّ بواسطة اللغة وتشكيلاتها الفنيّة، وذلك من خلال الإنحراف والإنزياح في اللغة الشعرية الذي وضحه أدونيس بمفهومه الخاص في معرض حديثه عن تعامل الشاعر الجديد مع اللغة، فهو «**فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه. ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم. يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد. إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة. من دلالاتها وتداعياتها. يملؤها بشحنة جديدة. تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها**»[2]. فاللغة حتى تكون معبرة عن قضايا الواقع الجديد لا بد أن تكون مشحونة بدلالات جديدة، وذلك بعد إخراجها من نسيجها القديم وشحنتها القديمة والعمل على إدخالها في نسيج جديد مليء بشحنات جديدة، لكي تصبح اللغة شعرية غير معهودة من قبل، وهذا ما يسمى بالإنزياح اللغوي.

لذلك نجد أدونيس يؤكد أنه إذا كان للشعر شعرية أي جمالية، فإنّه يرى أنها تكمن في اللغة التي يكتب بها الشعر، فيقول: «**ليس الشعر ماهية. ليس هناك شعر في المطلق. هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون. ويحدد الشعري بدئيا وموضوعيا بلغته لا**

[1] – أدونيس، الثابث والمتحول، بحث الإبداع والإتّباع عند العرب، صدمة الحداثة، د ط، ج 4، دار الساقي، د ت، ص 241.

[2] – أدونيس، زمن الشعر، ص 163.

بفكريته»[1]. ويعلّل ذلك مباشرة بقوله: «**إذا لو كان يحدّد بفكريته لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة شعرية فممارسة الإنسان للشعر، كتابة وتذوقا تعني أن هناك لغة توصف بأنها شعرية، مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية**»[2]. أي أن الشعر حتى يكتسب صفة الشعرية لا بد من أن يُحدد بلغته لا بفكريته إلى جانب هذا يجب أن تكون تلك اللغة شعريّة على خلاف اللغة التي كانت سائدة، وهذا ما يكشف لنا عن وجود تمايز في مستويات الكلام.

لقد أولى أدونيس أهمية كبيرة للغة الشعرية لأنها تضمن للشعر تجدده، وهي الوسيلة التي اتخذها لاختراق التقعيد وتجاوز لما كان في الماضي الشعري ومحاولته لقراءة الفراغ أو النقص الذي تركه القدامى من قبله، لذلك نجده يقول: «**خصوصا أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدّد، وتغاير، وتظلُّ في حركية وتفجر؛ إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد**»[3].

كما نجد أن أدونيس لم يكتف بإمداد الشعرية بمفهوم واحد، بل إنه يقرُ بتعدد مفاهيمها، فهو يرى «**أن سر الشعرية هو أن تظلّ دائما كلاما ضدّ الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنّما تبتكر ذاتها فيما**

[1] – أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4، ص 243.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – أدونيس، الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 31.

تبتكره. والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر»[1].

يتبين لنا من خلال آراء أدونيس حول الشعرية أن جل اهتماماته كانت منصبّة على اللغة الشعرية التي يعتبرها المكون الأساسي في خلق وبناء شعرية جديدة، وذلك من خلال تكثيفها بالإيحاءات والدلالات اللامحدودة، وشحنها بمعان جديدة.

إضافة إلى الناقد أدونيس الذي حاولنا تقديم أهم تنظيراته وآرائه حول الشعرية، نجد ناقد آخر حاول هو الآخر أن يزودنا بآرائه الخاصة حول هذا المجال، ألا وهو الناقد كمال أبوديب الذي يعدّ أيضا من النقاد الحداثيين الذين تبنوا مصطلح الشعرية واهتموا بقضاياه.

لقد حاول أبوديب تحديد مفهوم الشعرية تحديدا دقيقا من خلال توظيفه لمصطلح الفجوة مسافة التوتر، وهذا التحديد المبدئي الذي طرحه كمال أبوديب يحيل إلى التشابه والتمايز بين نظرية الفجوة: مسافة التوتر، ونظرية الإنزياح عند جان كوهين أي أن مفهوم الفجوة مسافة التوتر يحيل إلى مفهوم الإنزياح عند جان كوهين، وما أراد أن يؤكد عليه أبوديب من خلال اقتراحه لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميّز لغة الشعر، ويقول في هذا الصدّد «**فالفجوة تميز الشعرية تمييزًا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ**

[1] – أدونيس الشعرية العربية، ص 78.

التنظيم»[1]. والمقصود بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق رؤى متميزة عن غيرها، «**فالإنزياح في أطروحات أبي ديب هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة: مسافة التوتر، ذلك أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا يُنتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسماه أبي ديب الفجوة مسافة التوتر**»[2]. إنّ الإنزياح متعلق في أساسه باللغة فقط، فهو بذلك مفهوم نظري أما مفهوم الفجوة مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل وأوسع من ذلك، حيث يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، وهذا يعني بأنه توجد فروق جوهرية بين كوهين وأبي ديب.

وكخلاصة لمفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب يمكن القول بأن الشعرية عنده عبارة عن وظيفة من وظائف ما يسميه بالفجوة أو مسافة التوتر، فهي في منظوره النقدي ميزة "الشعرية"، وهو بهذا يكون قد قام بالتحديد العميق لمفهوم الشعرية التي أصبحت بموجبه نهجا في التفكير، وطريقة في المعاينة وفي رؤية العالم بكل مشكلاته.

ومن النقاد الحداثيين الذين تطرقوا إلى تحديد مصطلح الشعرية وماهيته، الناقد عبد الله محمد الغذامي، الذي يرى أن أفضل مصطلح يصلح كترجمة للشعرية (POETICS) هو مصطلح الشاعريّة، وبالمقابل نجده ينتقد ترجمة (POETICS) إلى الشعرية، فيقول: «**بدلا من أن نقول (شعرية) ممّا قد يتوجّه بحركة زئبقيّة نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماع هذه الحركة**

[1] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ط 1، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت، 1991، ص 35.

[2]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 344.

لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة (الشاعريّة) لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام (POETICS) في نفس الغربي، ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبيّة والأسلوبيّة»[1].

كما أنّ اقتراح عبد اللّه محمد الغذامي لهذا المصطلح لم يأت من عدم بل قام باستنباطه من الأوائل الذين سبقوه في استخدامه كمصطلح معبر عن جماليات الأشياء، وهو بهذا يكون قد مهد الطريق لتشكل هذا المصطلح من جهة، وضمان قبوله من جهة أخرى، لذلك نجده يقول في هذا الصدد: «**ولقد سبقنا الإستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح، فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعريّة، ومنظر شاعري، وموقف شاعري وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح»**[2].

لقد تحدث عبد الله محمد الغذامي عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، فهو يرى أن «**النص الأدبي يعتمد – في وجوده كنص أدبي– على شاعريته. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن (الشاعريّة) هي أبرز سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية، فهي ليست حكرًا على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها**

[1] – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 21 – 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 22.

سبب تلقيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. والنص يأخذ بتوظيف الشاعريّة في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه...»[1]. أي أن النص الأدبي حتى يتعين وجوده لا بد أن يعتمد على شاعريته لأن الشاعرية من أبرز سماته، فالنص الأدبي يقوم بتوظيف الشاعرية في مكوناته الداخلية، وذلك من أجل تفجير طاقات الإشارات اللغوية فيه.

والشاعرية في تصور الغذامي مشبعة بروح التمرد، وكسر كل مألوف، منتهكة في ذلك لقوانين العادة لذلك نجده يقول: «**إنّ (الشاعرية) انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاس للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه. إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم**»[2]. من خلال هذا القول يتبين لنا بأن الشاعرية هي خرق لقوانين العادة حيث تتبني على أسس جديدة بعيدة عن تلك القوانين السائدة، مما ينتج عنه بالضرورة تحويل اللغة إلى عالم آخر كبديل عن ذلك العالم الذي كانت اللغة انعكاسا له.

كما قد جاء حديثه أيضا عن الشاعرية «**مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة**»[3]. ولهذا فإن القارئ في تصور الغذامي «**لا يستهلك النص فحسب وإنّما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجّه الإنفعالي**

[1] – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص 24.

[2] – المرجع نفسه، ص 28.

[3] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 348.

المقتن، وليس المفرط في عمليّة تلقي النص الأدبي»[1]. فالقارئ لا يعتبر مستهلكا للنص فحسب بل يعيد إنتاجه من جديد، وذلك بواسطة قواه العقلية والوجدانية، كما يجب على القراءة أن تكون محكومة بالعقل للكشف عن القيم الجمالية الموجودة في النص الأدبي.

يتضح لنا من خلال النصوص السابقة التي تتحدث في مجملها عن مصطلح الشاعرية ومفهومه، أن عبد الله محمد الغذامي قد تبنى مصطلح الشاعرية كبديل لمصطلح الشعرية، ولكن في المقابل نجد حسن ناظم قد وجه للشاعرية «**الإنتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة (الشعرية)، وبذلك يصبح لفظ (الشاعرية) متوجها –هو الآخر– "بحركة زئبقيّة نافرة نحو الشعر" فهي إذن مثلها مثل الشعرية فهما لصيقتين بالشعر من دون النثر»**[2].

وترجمت (POETICS) إلى الإنشائية أيضا عند كل من توفيق حسين بكار، والدكتور عبد السلام المسدي، وترجمت إلى بويطيقا من طرف خلدون الشمعة، كما توجد العديد من الترجمات الأخرى، التي تبنّاها الكثير من الذين انصب اهتمامهم على قضايا هذا المصطلح، ونذكر بعض هذه الترجمات فمنهم من ترجمها إلى بويتيك ونظرية الشعر وفن الشعر، وفن النظم، والفن الإبداعي وعلم الأدب والترجمة الأخيرة هي الشعرية. فكل هذه الترجمات المتعددة والمختلفة تساهم في تصعيد أزمة الإصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث[3].

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 139.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

[3] – ينظر: نفسه، ص 14 – 15 – 16.

أما حسن ناظم قدم هو الآخر وجهة نظره حيث يرى أن لفظة الشعرية هي الأنسب كمقابل لـ(POETICS) من دون أي جدل مستندا في ذلك إلى «**أن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد. فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح**»[1].

وعلى صعيد آخر نجد الناقد محمد بنيس الذي حاول إرساء معالم الشعرية، وذلك من خلال تأسيسه لشعرية جديدة مبنية على الإنفتاح والتطور والتغير والتجاوز، فكل هذه المصطلحات ترتبط بمصطلح واحد وضعه بنيس كبديل لها، وهو ما يسميه بالإبدال، نظرا لكونها تشترك في سير وتقدّم الشعر إلى الأمام.

لقد تطرق في إحدى مؤلفاته للحديث عن الشعر المعاصر، لما له من أهمية في الشعرية واتساعها، لذلك نجده قد أشار في بداية كتابه إلى دور هذه المرحلة في تشكل الشعرية، وقراءة الشعر المعاصر حسب رأي محمد بنيس «**اندماج أبعد في قضايا الشعرية العربية قديمها وحديثها، فيما هي استقصاء لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية... وقد أعلنت عن اختياراتها الشعرية في مواجهتها للتقليدية**»[2].

ويقصد محمد بنيس بمصطلح الإبدالات الشعرية، إبدال بنية شعرية ببنية أخرى، فالشعرية لا تحافظ على بنية واحدة لنصّها بل هي بنيات تختلف عن بعضها البعض، ولكن هذا الإبدال في

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17.

[2] – محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ط 2، ج 3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 5.

نظر بنيس قد لا يكون على مستوى البنية فحسب، بل قد يكون على مستوى البيت أيضا، ويظهر ذلك جليًّا في الشعر المعاصر فيقول في هذا الصدد: «**إن قتل البيت الحر للبيت الأب لا يعني إلغاء البيت بل يعني أساسا إبدال بيت ببيت آخر**»[1]. فالبيت الذي كان سائدا لم يلغى تماما، بل قام رواد الشعر المعاصر بإبداله ببيت آخر يتلاءم مع توجهاتهم ورؤاهم الشعرية.

وفي موضع آخر يقول: «**وبحث الشاعر العربي المعاصر عن مسكن شعري حرّ سعي نحو اختيار كتابة مغايرة لفضاء الموت ولذلك فإن الشعر المعاصر مباين لكلّ من التقليدية والشعر الرومانسي العربي، مادامت الأنساق الشعرية متغايرة في بنينتها للفضاء النصّي**»[2]. فالأنساق الشعرية حسب هذا الرأي هي التي تتحكم في نوع النص وبناء فضائه، وهذه الأنساق متعدّدة ومتغايرة عبر الزمن.

كما يرى بنيس أن الخطاب الشعري يختلف من زمن لآخر فلكل زمن شعري فترة زمنية خاصة به تحدد له نصًّا أو خطابا شعريا يتناسب مع توجهات تلك الفترة، فإن «**اختلاف وضعية الخطابات يفرض علينا اقتسام آلام عدم تجانس الأزمنة الشعرية، فيكون الإنفتاح أفقا لزمن يخترق الحضارات في لحظة إعادة بناء ذاتها**»[3]. لذا يجب على الناقد والشاعر الانفتاح على كل الأزمنة الشعرية لأنها ستفيده في إعادة بناء النص.

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص 115.

[2] – المرجع نفسه، ص 212.

[3] – نفسه، ص 179.

الفصـــــــل الأول: بنية اللغة الشعـــرية

- ❖ أولا: غموض اللغة الشعرية.
- ❖ ثانيا: المعجم الشعري.
- ❖ ثالثا: الصورة الفنية.

بنية اللغة الشعرية:

لقد اختلفت معايير الشعر وأشكاله، ومفهوماته عبر أحقاب زمنية مختلفة حيث كان في القديم على شكل قصائد عمودية أو ما يسمى بالشعر العمودي، أما في العصر الحديث فقد أخذ شكلا مغايرًا للشكل الذي عهدناه، إذ تطور إلى ما يعرف بالقصيدة الحديثة أو الشعر الحر، وهي القصيدة التي طرأت عليها عدة تحويلات فنيّة، خاصة من ناحية الشكل الخارجي للقصيدة، وهذا ما استدعى ضرورة إعادة تكوين وصياغة المفاهيم الهامة التي تتشكل وتتكون من خلالها بنيتها الفنية الجديدة.

وعلى الرغم من ذلك الإختلاف، إلا أن هناك عناصر مشتركة في كلتا القصيدتين، كعنصر اللغة، التي تعتبر وسيلة ضرورية يعتمد عليها مختلف الشعراء قدامى كانوا أم حداثيين أثناء التعبير والإفصاح عن كل المشاعر والأحاسيس التي يمتلكونها، إذ «**لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية. لا لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة، ترك أثره العميق، والمباشر أحيانا، على مفهوم الشعر،... بما في ذلك الشعر العربي الحديث**»[1].

وبهذا تكون اللغة جزءا لا يتجزأ من الشعرية، نظرا للدور الفعّال الذي تقوم به في خدمة الشعرية، والتي بدورها لا يمكنها الإنفصال عنها، لأن ذلك سيؤدي إلى فقدان بعض جمالياتها،

[1] – يمنى العيد، في القول الشعري، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 9.

وبالتالي نقول أن اللغة الشعرية جوهر أساسي لقيام الشعرية، فهي تكسبها سمة تجعلها تختلف وتتفاوت مع بقية اللغات الأخرى سواء كانت اللغة العادية، أو لغة النثر...،إضافة إلى كونها العمود الذي يتم من خلاله تشييد وهيكلة التجربة الشعرية الشاملة لشتى القدرات والنزعات التي تتضمنها اللغة، والتي تتحول بعد ذلك إلى وسيلة تعبيرية يعتمد عليها الشاعر لتوليد أنساق تعبيرية، محملة بمعاني كثيرة من خلال لغة جديدة تلائم التجربة الشعرية، لأن كل تجربة تتطلب لغة شعرية خاصة بها، مما يجعل اللغة تختلف باختلاف نوعية التجربة الشعرية.

ولعل ما تتميز به تلك اللغة الجديدة هو الإنزياح، أي اللغة المنزاحة بمعنى «**البعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية، التي تتحد كأنماط غير مباشرة. هذه أنماط تستعين بأدوات لغوية عدة، أو بتقنيات لغوية عدة مثل: الإستعارة والتشبيه والإيحاء، والتخييل إلخ... وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز...**»[1]. وبهذا تكون اللغة الشعرية قد خلقت لنفسها منهجا وأسلوبا جديدا خاصًا بها يكمن في التعبير الغير مباشر الحامل لدلالات مختلفة المعبرة عن التجربة وهذا ما يجعل من لغة الشعر «**لغة مختارة، تعبر عن عمق التجربة، وهي لغة راقية، تعبر عن تجربة ذاتية...**»[2]. فاللغة الشعرية هي العمود الفقري لكل عمل شعري، أو تجربة شعرية كونها تساعد على إنشائهما وبروزهما.

[1] – يمنى العيد، في القول الشعري، ص 20.

[2] – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط 1، دار الوفاء، الإسكندرية،2002، ص 135.

أولا: غموض اللغة الشعرية:

يجمع النقاد المحدثين على أن جودة وحسن الشعر يكمن في كونه غامضًا، فالغموض عنصر أساسي، ومكوّن هام من مكونات الشعر، ومنشأ يبرز من خلاله الإيحاء، فهو يظهر بصورة بارزة في الشعر الجزائري المعاصر، وقد لقي اهتماما كبيرًا من قبل الشعراء وهذا ما يتجلى في أشعارهم ودواوينهم التي تكاد لا تخلو من هذه الظاهرة الشعرية الحديثة، فهم يتخذونه كعنصر مكمل للجمال الشعري، وميزة يتميز من خلالها النص الشعري، وصفة يتصف بها الشعر المعاصر بصفة عامة، ذلك الغموض «**ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضًا وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي...**»[1]. فالشاعر الحقيقي لا يفصح ولا يصرح عن كلامه، وإنما يوحي إليه فقط دون تبيان مقصدياته ومعناه الأصلي، مما يجعل من كلامه هذا محلا للنقاش والإبهام والتحليل من قبل المتلقي لأن «**الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر ألاّ يصرح بكل شيء، بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة**»[2]. إن توظيف

[1] – على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، مكتبة إبن سينا، القاهرة، 2002، ص 82.

[2] – المرجع نفسه، ص 55.

الغموض في النص الشعري لا يتم بطريقة عشوائية أو عبثية، وإنما يكون من وراء ذلك هدف أو غاية ما يسعى الشاعر إلى تحقيقها بطريقة غير مباشرة وإنما بطريقة إيحائية تلميحية.

تتميز اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة بنوع من الغموض، مما يجعلها لغة غامضة محملة بمدلولات وامتدادات متجذرة من عمق تجربة الشاعر، وبهذا تكون اللغة الغامضة مخالفة للغة العادية المتداولة الواضحة، مما يجعلها تواكب الشعر الحديث الذي يلزم اللغة بأن تسلك منحى جديدًا من خلال ارتباطها بظاهرة الغموض، لتصبح لغة خيالية معبرة عن نفسية وتجربة الشاعر الذاتية التي ينقلها ويوصلها للآخرين بلغته الخاصة التواصلية «**وهذا التواصل قد يكون أحيانا ممكنًا أو سهلا، لا بحكم بساطة النظام الترميزي ووضوح المرسلة فيه ونمط التعبير الحي،... بل بحكم التكرار والألفة لهذا النظام الترميزي ولنمطه التعبيري بحيث أن القارئ يعتاد مثل هذا النمط من التركيب**»[1]. فاللغة حسب هذا المنظور تشكل عتبة يصعب تجاوزها بسهولة داخل النص الشعري، لكن يجب تخطيها وتجاوزها من خلال تحليلها وتفكيكها للوصول إلى فهم واستدراك محتوى النص الشعري بعد أن كان في غاية التعقيد والتعسير لأن «**لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق وإبداع، وليست لغة تفاهم عادي صريح أو لغة نقل للحقائق والمشاهد**

[1] – يمنى العيد، في القول الشعري، ص 25.

المألوفة بقدر ما هي وسيلة استبطان واستكشاف. و من غايات هذه اللغة أن تثير وتحرك وتفاجئ وتدهش وتهز الأعماق»[1].

لا تقتصر وظيفة اللغة على التعبير فقط، وإنما تخلق نوعًا من التساؤلات حول ماهية وفحوى النص الشعري الذي أبدع الشاعر في إنشائه، استنادا إلى اللغة الغامضة التي تساعده على أن يبوح بكل أحاسيسه ومشاكله ورؤاه الغير محدودة، وهذا ما عجزت اللغة العادية على تحقيقه، لأنها لا تستطيع «**أن توفر للشاعر الخصب القريحة كل ما يمكنه من تجسيد أحاسيسه ومعانيه الذهنية ورؤاه المكتنزة وأخيلته البعيدة وتنبؤاته اللامتناهية، ولا تتمكن ألفاظها المعجمية من أن تعبر عن كل دقائق فكره وخوالج نفسه ونزوات وجدانه... لذلك فهو يضطر إلى تجاوز محدودية اللغة وإلى خرق النظم الثابتة الساكنة فيها والخروج عن نطاقها الضيّق**»[2]. تحتل اللغة الغامضة مكانة هامة عند الشاعر المعاصر، لأنها تلعب دورًا هاما في إبراز شخصيته الغزيرة بالمعاناة والمأساة، ولهذا فهو يلجأ إليها كونها صورة مطابقة لواقعه وألمه وحالته المزرية، وهذا ما يجعله متشبثا بها، ولا يستغني عنها في كل أعماله الشعرية.

وبهذا نجد أن ظاهرة الغموض دائمة الإرتباط باللغة الشعرية في مجمل النصوص الشعرية وهذا لكون «**الغموض ظاهرة لا فتة في الشعر العربّي المعاصر، ذلك لأنه لا تكاد قصيدة معاصرة**

[1] – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا دراسة نقدية في لغة الشعر، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 143.

[2] – المرجع نفسه، ص 142.

تتوخّى شعرية مختلفة تخلو منه، وهو يساهم في تشكيل ملامح هذه الشعرية المعاصرة التي تجاوزت كلّ أشكال الإبداع في إطار الإتباع... وابتعدت عن كلّ تنظير يحدُّ من حرية الشاعر...»[1].

لقد ركز العديد من الشعراء على الغموض في أعمالهم، ومن بينهم الشاعر الجزائري "عثمان لوصيف" في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء" أين اتخذ من اللغة الغامضة أداة للتعبير والإبداع ونقل أرائه الخاصة، إذ تمكن من التعامل مع هذه اللغة والتصرف فيها في جلّ أعماله، وخاصة في ديوانه هذا، بحيث يعطي لكل عمل شعري لغة خاصة به تتلاءم مع طبيعة موضوعه، هذا ما جعله يبحث عن كلمات وعبارات إيحائية أو مجازية مناسبة له، وهذا ما يدل على وعي الشاعر وقدرته على التحكم في موضوعه، أي النص الشعري من خلال لغته التي جعلها غامضة تواكب حالته ومشاعره، وهذا ما يتضح من خلال قول الشاعر:

غمامة تدنو وأخرى تهـــــــــــــــربُ

وأنا أهرول في سهوب العمـــــــــــــــر

إلى أن يقول:

أم أنها طارت إلى أفاقها تتلهّـــــــــــــبُ

ويسيل لحن من فمـــــــــــــــــــــي

[1] – محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، د ط، دار فيسيرا، 2013، ص 72.

فإذا البروق تدغدغ الأرض المرضيـــــــة

تمسح الأعشاب والأهـــــــــــــــداب[1].

إن الشاعر في هذا المقطع وظف كلمات غامضة توحي إلى تمسك هذا الشاعر بها باعتبارها خاصية من الخصائص الجمالية التي يعتمد عليها في بناء عمله الشعري، وطريقة لإيصال رسائله وتجربته للغير، أي القارئ الذي يجد صعوبة في فهم المواقف التي يعبر عنها الشاعر، وبهذا تصبح اللغة الشعرية الغامضة صورة تعكس نفسية ومزاجية الشاعر، والمتمعن لهذا المقطع يلاحظ أنه مفعم بالإيحاءات الغير مباشرة التي وظفها الشاعر عن قصد ووعي ليعبر عن فكرة أو موقف ما دون أن يعلن عنه بصراحة وطلاقة وإنما لمح فقط، وهذا حينما أدخل لغة غامضة في هذا المقطع، لأن لا يعقل أن تهرب الغمامة ولا يمكن للبروق أن تدغدغ الأرض، وإنما من وراء هذا الكلام مقصدية وقضية ودلالة باطنية سعى الشاعر إلى إخفائها حين تكتّم عنها ولم يفصح عنها، ومن جهة أخرى قام الشاعر بإظهارها ونقلها إلى العيان، لكن ليس باللغة الإبلاغية المنطقية الواضحة المعتادة، وإنما باللغة الإيحائية مما يشكل صعوبة في فهم المحتوى العام لهذه المقاطع الشعرية التي تكون في مجملها غامضة في هذا الديوان، وتتكرر هذه اللغة في مقاطع أخرى بصفة دائمة، وهذا ما نجده في هذا المقطع أين يقول الشاعر:

يا بحر روحك حرة وأنا سجين الطـــــين

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، د ط، جمعية البيت للثقافة والفنون، حسين داي، الجزائر، 2008، ص 8.

حوّلني إلى ماء لعلي أبتـــــــــــــدي

أو تهتدي روحي إلى معراجـــــــــــــي

يا بحرُ لا تبخل وخذ مني جفونـــــــــي

أضلعي.. كبدي.. وخذ أوداجـــــــــي!

إلى أن يقول:

فخرجت من طيني ومن أمشاجـــــــــي

وزلقت روحا في الميـــــــــــــــاه

يشذني جرس ويسلمني إلى جـــــرس[1].

من خلال هذا المقطع نجد انتشار هذه اللغة فيه، فالشاعر ينادي البحر ويطلب منه أن يسلب أعضائه الجسدية، ففي الوهلة الأولى يبدو لنا حقا أن الشاعر يخاطب البحر، لكن في حقيقة الأمر فهو يخاطب شخص ما وليس البحر، فهو استخدم كلمة بحر للإيحاء فقط عن موقفه الحقيقي، فمن خلال هذا الأسلوب التعبيري الغامض يكون قد برز معاناته وهمومه الموجودة في أعماقه، وكشف عن حالته النفسية التي تبدوا بأنها مأساوية مفجعة يعمها الحزن والكآبة الناتجة من عدم تقبل الشاعر للوضع الذي هو فيه، لذلك لجأ الشاعر للبحر ليبوح له عن تلك الهموم، وينقلها إلينا بلغته الغامضة الخاصة، وهذا لأن الشاعر المعاصر «**أخذ يحاكي ما يجيش في أعماق**

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 39.

النفس الإنسانية، ولذلك أخذ يصف ما سيكون على أساس أن الشاعر راء والقصيدة مرآة للمستقبل، وهكذا اتجه النص الشعري من المعلوم إلى المجهول، ومن الحاضر إلى المستقبل، ومن الرؤية إلى الرؤيا،... ولذلك اتجه بعض الشعراء المعاصرين صراحة إلى الغموض»[1].

وبهذا يمكن أن نقول أن اللغة الشعرية الغامضة وسيلة يعتمد عليها الشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية الذاتية، بحيث يجد فيها ملاذه وسبيله لمواجهة مشاكله ونقل خواطره بلغة إيحائية قادرة على نقل مشاعره بكل شفافية، فهي تحمل في طياتها مدلولات لفظية متباينة من مقطع لآخر حسب موقف وهدف الشاعر وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

لكنّ عاصفة من النيران هبّت

كانت الأشجار تبكـــــــــــي

تستحيل إلى دخـــــــــــان

والحرائق تستشيط وتشـــــهقُ

أهي الجحيـــــــــــــــم؟

الغالب كان قد انتهـــــــــــى

وأنا اشتعلت ولم أمـــــــــت[2].

[1] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص 142.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 57 – 58.

يبدو أن اللغة الشعرية المعاصرة تحبّذ التعبير الإيحائي والإيمائي لإيصال المعنى المراد إيصاله من قبل الشاعر المتمكن القادر على العبث والتحكم في تلك اللغة، التي فضلت التمرّد على معجمها والخروج عن المألوف، ومعارضة الوضوح ومساندة وتأييد الغموض لتشكيل وتأليف الشعر، وبهذا يكون «**الغموض في الشعر ليس بذاته، نقصًا، وأن الوضوح ليس بذاته، كما لا. الغموض، على العكس دليل غنى وعمق**»[1].

فحسب هذا المنظور، يكون الغموض خاصية ترتبط ببعض نصوص الشعر الجزائري المعاصر، وتمنحه جمالية شعرية من خلال إنتاج دلالات غامضة، لهذا «**فالشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها،... وهو كذلك لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية. ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيرًا منطقيا يقبله العقل**»[2].

أما بخصوص اللغة الصوفية فقد كانت نموذجا يتخذه الشعراء الصوفيين للتعبير عن تجربتهم وأحوالهم، ومقاماتهم وشطحاتهم الصوفية استنادا إلى «**لغتهم الخاصة التي حاولوا بها التعبير عن الأغراض والمرامي الذوقية التي اختصوا بها وتعارفوا فيما بينهم على الدلالات الروحية للّفظ الواحد فيها، هذا اللفظ الذي يكتسي عند دخوله كتابات القول مفهومًا مغايرًا لما درج الناس**

[1] – أدونيس، زمن الشعر، ص 276.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص 165.

عليه»[1]. فالمتصوفة ابتكروا وأنشئوا لغة خاصة بهم قادرة على فهم وإدراك تجربتهم العميقة المرتبطة بالكون والوجود، والحاملة لدلالات وألفاظ روحية منبثقة من عمق الشاعر، وقوة إحساسه بالأشياء والظواهر الكونية، وبالمقابل تحرروا من اللغة العادية المألوفة الغير مجدية والغير مفيدة لمثل هذه التجارب الصوفية، لذلك نجد الشاعر «**يمتح من الباطن ومثله الصوفي ولذلك كانت لغتهما مباينة للغة الناس كافة، هي لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإما ضنًا بما يقولون على من سواهم، والصوفي بلغته الرمزية الغامضة لا يخرج كل ما بداخله، لأن من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية فعليه أن يذوقها لا أن يقرأها فحسب**»[2].

إن الشاعر الصوفي المعاصر يعمل على الإتيان بالجديد لبناء خطابه الصوفي، من خلال لغة جديدة يملأها الإيحاء والغموض في التعبير عن مواقف الشاعر ومحتويات التجربة بعيدًا عن الوضوح والكلام المباشر المعهود عند كافة الناس، هذا ما يمنح الخطاب الصوفي جمالية فنية،

[1] – أسماء خوالدية، الرّمز الصّوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ط 1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2014، ص 22.

[2] – إبراهيم محمد منصور، الشّعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، د ط، دار الأمين، 1996، ص 24.

فهدف الشاعر هو إفشاء معاناته بغض النظر إن كان الكلام واضحًا أم لا لأن «**الوضوح ليس هدفا ولا غاية، بل الهدف والغاية حفز المتلقي على الدخول في المغامرة**»[1].

لا يمكن تجسيد التجربة الشعرية الجزائرية إلا بحضور اللغة الصوفية، التي تحتضن الخطاب الصوفي بكل الألفاظ والمصطلحات المعبرة عن دلالات مختلفة من خطاب لآخر، ومن تجربة لأخرى، لأن اللغة تجعل لكل لفظ دلالته الخاصة المتغيرة بتغير نفسية الشاعر الذي يعتمد على الستر والإخفاء والإيحاء في مجمل خطاباته الصوفية، إضافة إلى الإشارة التي تعد «**مجرد إيحاء بالمعنى دون تعيين وتحديد، ومن شأن هذا الإيحاء أن يجعل "المعنى" أفقا منفتحا دائما**»[2].

إن لجوء الشاعر إلى توظيف الإيحاءات في الشعر الصوفي لا يعني بالضرورة عجز الشاعر على التجاوب مع وضعه وقول الشعر، وإنما يزيد ذلك من جمال وحسن القصيدة العاكسة لماهيّة التجربة الشعرية الصوفية، والحاملة لأبعاد وامتدادات غير محدودة وغير منطقية، مما يغني النص الشعري.

يتبين لنا أن الشاعر الصوفي لا يعبر عن أشياء ساذجة أو طفيفة، بل يعبر عن أمور خارقة للعادة لهذا «**لا يمكن التعبير عن عوالم غير عادية بلغة عادية ولا يمكن القبض على معان**

[1] – نصر حامد أبوزيد، هكذا تكلم ابن عربي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 143.

[2] – المرجع نفسه، ص 139.

مائعة غائمة، تجلو عند التشكل في قوالب لغوية جاهزة لذلك عمل الصوفي على خرق البناء المعتاد وطمس بنية المعيار والقضاء على نوع القراءة التي تنسب إليه»[1].

ثانيا: المعجم الشعري.

بما أن الشاعر يتخذ من اللغة الشعرية أداة تعبيرية بالدرجة الأولى، ويعتبرها خاصية تتعلق بكل شاعر، فإنه لابد من أن يكون له معجمًا خاصًا به يستند إليه في بناء أعماله، ونقل تجربته الشعرية والحالات الشعورية والنفسية التي يعاني منها بدلالات لغوية مختلفة يسعى من خلالها الشاعر إلى تصويرها في نص شعري إبداعي، يحمل ألفاظ وكلمات توحي إلى حقول مختلفة قد تكون في نطاق الحزن أو الثورة أو تتعلق بوجدان الشاعر ذاته، بحيث يكون المعجم «**مكونا أساسيًا وجوهريا تتأسس عليه بنية الجملة النحوية ويتحدد معناها...»**[2].

وبهذا يكون المعجم مرتبطا بالشاعر من جهة، وبالنص الشعري من جهة أخرى كونه يساهم في ترتيب الجمل وتبيان معانيها وتركيبها «**لكن الشعر قد يخرق بعض القواعد مما تواطأ عليه أهل التركيب النحوي الوضعيون فيقع التقديم والتأخير وربط صلات واهية بين الأشياء، وبتعبير**

[1] – سكينة زواغي، ملامح التصوف في الشعر العربي المعاصر، مجلة الخطاب الصوفي، العدد 1، مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، الجزائر، 2007، ص 263.

[2] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 57.

شامل، فإن الشعر يخرق القوانين العادية التركيبية، والتداولية والمرجعية، ولكنه في نفس الوقت يخلق قوانينه الخاصة به، فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضًا...»[1].

لقد عرف المعجم إهتماما كبيرًا من قبل الدارسين الحداثيين الذين قاموا بدراسات وبحوث حوله، وبهذا يكون قد تطور عبر الزمن، وشهد تباينًا وتفاوتًا من شاعر لآخر، لذلك نجد أن «**ليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان وفي كل مكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية... فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المقال والمقام**»[2].

فالشاعر "عثمان لوصيف" من بين الشعراء الذين تبنوا معجما شعريا متنوعا ليعبر عن تجربته الشعرية من خلال ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء"، حيث استخدمه لينوع في المدلولات من خلال هذه الحقول:

2 – 1 – الحقل الوجداني:

لقد وظف الشاعر كلمات تتعلق بوجدانه وتعبر عن مونيمات كثيرة (القبر، الحب، الموت، الحنين، الجرح، الدم، القلب، الروح...)، ويعد هذا المعجم «**معجم غنائي ذاتي، يسعى إلى**

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 68.

[2] – المرجع نفسه، ص 62.

"تذويت" الموضوع، ويسمه بسمات وجدانية واضحة، تقوم على دوال لفظية رقيقة ناعمة، تنفذ إلى وجدان المتلقي بصورة حدسية، بحكم قربها من ذاته، ومعايشته الذاتية لها»[1].

وهذا الجدول سيبين تواترات تلك المونيمات في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء":

المونيمات / الديوان	القبر	العين	البحر	الحب/ العشق	الموت	الجرس	الحنين/الشوق	الجرح	الدم	القلب	الروح
جرس لسماوات تحت الماء	02	06	34	11	04	41	08	15	05	04	20

نلاحظ من خلال هذا الجدول تباينًا بين الألفاظ، إذ تحتل لفظة "الجرس" المرتبة الأولى من حيث الترتيب، وكثرة توظيفها، وتليها لفظة "البحر" ثم "الروح" ثم "الجرح"... فهي ألفاظ مأساوية توحي إلى نفسية الشاعر وحالته المزرية المكتئبة، ومهما اختلفت هذه الألفاظ إلاّ أنها تدور في حقل واحد، وتشكل معجمًا وجدانيا ينقل ما في داخله من أحاسيس ومآسي، ويتكرر هذا الحقل في مختلف مقاطع الديوان إذ يقول الشاعر:

وتحلق الأجراس في ألحانـــــــــــه

والقبر ينهض والرفـــــــــــــــاتُ

[1] – يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ط 1، دار جسور، المحمدية، الجزائر، 2009، ص 9.

ها إنه يهتاج في بحرنـــــــــــــــه

النار تزفر حوله والصاعقـــــــــات

والبحر يركض صاخبا متلهـــــــــبا[1].

ويقول أيضا في نفس الصدد:

روح أنا والكـــــــــــــون روحُ

يانحلة طنانة إني أسيـــــــــحُ

جرحا تؤججه المدائـــــــــــح

والمدى بحر فسيـــــــــــــحُ[2].

نجد أن الشاعر في معجمه هذا قد أعطى للألفاظ دورًا مهمًا وفعّالا للتعبير عن مدى حزنه والجرح الذي يعاني منه، وبهذا تكون صورة مطابقة لحالة الشاعر العميقة المليئة باليأس والقهر، فهو ينقل لنا تجربته الذاتية من خلال عمل شعري تطغى عليه كل دلالات المعاناة التي تتجذر في عمق الشاعر الذي يسعى للبحث عن الألفاظ وربطها بما يتناسب مع وجدانه من عواطف وانفعالات.

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 22.

2-2 – حقل الطبيعة:

يعد الشاعر "عثمان لوصيف" من الشعراء الذين يتخذون من الطبيعة ملجأ للتعبير عن مختلف أحاسيسهم وشعورهم، ونقل لمختلف حالاتهم سواء النفسية وغيرها من الحالات التي يكون فيها الشاعر سواء أثناء كتابته أو في حياته اليومية، فهو يسعى إلى تحقيق ذلك من خلال اللجوء إلى الطبيعة، حيث يقول الشاعر:

في البرق في غضب الصواعـــــق

في الجذور وفي البـــــــــــــذور

وهو المضرّج بالتهـــــــــــــوّس

والمغمّس بانثيالات العطـــــــــور

أبدا.. ويصدع معلـــــنا للأرض

أعياد الزهـــــــــــــــــور[1].

ويقول أيضا:

وهنا جيال نائمات.. ديناصـورات

وغابات بها لغز خـــــــــــرافي

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 18 _ 19.

بها شبق يصيئ بها فحيـــــــح

وحجارة ما مسها صـــــــــــــدأ

إلى أن يقول:

براكين مقدســـــــــــــــــة

بحيرات.. وأودية جـــــــــروح[1].

ولعل توظيف الشاعر لمثل هذه الألفاظ الطبيعية يعود إلى مدى تأثره وإعجابه بالمذهب الرومانسي الذي يتخذ من الطبيعة ما يحتاجه من ألفاظ توحي إلى حالات وأوضاع تتعلق بالشاعر في حد ذاته، فهو يعبر عن ذاته وأحواله استنادا إلى ألفاظ طبيعية دلالية ورمزية في آن واحد، ويشمل هذا المعجم مختلف الكائنات الحية الموجودة في الطبيعة من حيوان ونبات. تعكس حالته النفسية وهذا ما سنوضحه في هذا الجدول:

الحقول / الديوان	حقل الطبيعة	حقل الحيوان	حقل النبات
	البرق، الأرض، الشجر، الأمطار، الحقول، الأنهار، النبات، النار،	النسر، النحلة، الخيل، الطيور، السمك، اليمام،	الأعشاب، زهرة، المرجان، اليانسون، النرجس، السندس،

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء ، ص 24 – 25.

	الخشب، البحر، العاصفة، خرير، الرعد، السماء، الشمس، النجوم، الغيوم، الحجارة، البراكين، الغابة، الأودية، البحيرات، الرياح، الأمواج، الزوابع، سراديب، الهواء، الضياء، الماء، الرمل، الطين، غواية، النور، السديم، الرياح، الجبال، الصخور، الكثبان، العواصف، الرعود، الأرض، الليل، الربيع، البرق، النبع، الصاعقة.	العصافير، العقارب، الديناصورات، النوارس.	الورود، سراخس، الزنجبيل، السوسنة، نبات، البحر، الغصن، الياسمين، الطحالب، الشيح، البذور، الجذور، القرنفل، النسرين.

فمن خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر قد جمع بين رموز مختلفة من الطبيعة حتى ما تعلق بالحيوان والنبات كونها تحمل دلالات يسعى الشاعر من خلالها الكشف عنها في المقاطع الشعرية، فتارة يذكر تلك الرموز في مقاطع مختلفة، وتارة أخرى يجمعها في مقطع واحد .

2 – 3 – الحقل الصوفي:

لم يقف الشاعر "عثمان لوصيف" عند هذان الحقلان فقط، وإنما تعدى إلى ذكر معجم آخر في ديوانه، وهو المعجم الصوفي أين استقى منه مصطلحات وألفاظ مرتبطة أشدَ الإرتباط بما يسمى بـ"الصوفية" أو "الصوفي"، وهو ارتباط يعادل ارتباط الصوفي بالله تعالى والتزامه بأحكامه وأوامره من خلال ابتعاده عن كل ملذات الحياة وشهواتها في الحياة، وترك المنكرات والمحرمات وبالتالي تفرده وانغماسه لعبادة الله وطاعته في كل الأوقات والمناسبات مما يجعله يتصف بالنقاء والصفاء من كل الممنوعات والمحظورات.

تعتبر المصطلحات الصوفية من بين المصطلحات المختلفة عن مصطلحات العلوم الأخرى بحيث «**تتنوع مدلولات كل واحد منها بحسب المقامات والمنازل أو قل بحسب السياقات المتنوعة هي من الكثرة بحيث تعد ظاهرة ينفرد بها المصطلح عند الصوفية، وهو ما لا يحدث في مصطلحات العلوم أو الفنون الأخرى...**»[1]. فكل مصطلح يحمل بعد معين ويدل على حقائق إلهية، تاركًا كل ما ليس له علاقة بهذا، مما جعله يكون مصطلحًا إسلاميا وعقائديا.

[1] – عبد الرزاق الكاشاني، المصطلحات الصوفية، ط 1، دار المنار، القاهرة، 1992، ص 11.

ولعل سبب اللجوء والميل إلى التصوف يعود إلى «**ثورة الضمير على ما يصيب الناس من مظالم لا تقتصر على ما يصدر عن الآخرين وإنّما تنصب أولا وقبل كل شيء على ظلم الإنسان نفسه، وتقترن هذه الثورة برغبة في الكشف عن اللّه بأي وسيلة يقويها تصفية القلب من كل شاغل**»[1].

فالشاعر عثمان لوصيف أراد أن يعبر عن أحواله الصوفية من خلال الشعر الصوفي الذي يعتبر شعرًا وجدانيا و «**لون فريد من الشعر الوجداني العربي وفيه تنعكس نزعات التصوف الروحية**»[2].

وهذا ما يتضح لنا من خلال قوله:

وعلى ضفاف الروح تولد نجمة

وكواكب أخرى كما زحـــــــــل

تطوقها دوائر من صبابتـــــــها

وتذكيها صـــــــــــــــــلاةُ[3].

[1] – ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، تر: إبراهيم خورشيد وآخرون، ط 1، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، 1984، ص 32.

[2] – نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، د ط، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1954، ص 9.

[3] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 15.

وقوله أيضا:

ها إنها انتابت شعوري حالة شبقيـــة

فرأيت بحرا يعتلي عرش السمـــــــاء

إلى أن يقول:

هل كان مسّ عناصري بعض الهوس؟

هي رعشة صوفية تنساب في الملكوت[1].

فالشاعر الصوفي يجد في الشعر متنفسا له للتعبير عن نزعته الروحية الصوفية ورغبته في اعتناقه وتمسكه بالدين والإسلام المتجذَر في أعماقه منذ أن خطى خطواته الأولى نحو العبودية والشرع الإسلامي، وتجرده من كل ما حرّمه الله تعالى على عباده، فهو يعيش في بيئة خاصة به مفعمة بالدين والقرآن الكريم بعيدًا عن أحوال الناس والمجتمع، وبالتالي يكون للشاعر الصوفي بصمته الخاصة تجعله مختلفا عن بقيّة الشعراء، لأنه يعبر عن الأشياء بطريقة صوفية رمزية.

وبهذا نجد أن هناك صلة بين الشاعر الصوفي والشعر الصوفي، باعتبار أن الشاعر يمر بتجربة صوفية، ينقلها عن طريق الشعر الذي يساهم في الإفصاح عن رؤية وصفات الشاعر الذاتية المميزة، وهذا الشعر يملك ما يجعله عسيرا وصعب الفهم والإدراك بالنسبة للقارئ كونه «**لا يخضع لمقررات العقل ولقياس الشعر العاطفي المادي ولكنه وصفا لتجربة باطنية فريدة يمر بها**

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 32.

الصوفيون وحدهم... فهم يعبرون عن تجربتهم بالتلويح والإشارات والرموز الصوفية الخاصة حتى غدى أسلوبهم غامضًا ومعانيهم شاقة»[1].

والشاعر "عثمان لوصيف" بدوره اتخذ من الشعر وسيلة لذلك، بحيث وظف فيه مجموعة من الألفاظ الدالة على التصوف، نجمعها في الجدول التالي:

الألفاظ	التواترات
الروح	20
العشق / الحب	11
السكر / الخمر	03
المعابد / الصلاة	06
الملكوت	03
الأنبياء / الله	20
الشبق	03
الشوق	02
القيامة / الكون	16
التقديس / الآيات	08

[1] – نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 6.

السماوات / المعجزات	21

إن المتمعن في هذا الجدول يلاحظ طغيان نسبة تواتر لفظتي (المعجزات والسماوات)، وكذلك (الروح والله) بالمقارنة مع بقية الألفاظ، بحيث توحي كلمة "المعجزات" إلى قدرة اللّه تعالى في تسيير الكون والبشر، أما كلمة "الله" تدلَ على الجلالة والعظمة والسُمُو والبهاء وتدل على شدة تعلق المتصوف به وعبادته وحده لا شريك له، أما كلمة "الروح" تدل على طهارة ونقاء وعفّة النفس الصوفية، أما لفظة "المعابد" تدل على أماكن تجمع المتصوفين أثناء العبادة، ومنها ما تدل على الحب والعشق الإلهي من خلال لفظتي (الحب، العشق)، أما لفظتي الصلاة والآيات فهي تدل على السجود والدلائل القرآنية... إلخ.

ويعبر الشاعر عن ذلك في قوله:

هل أسطورة هذي المرايـــــــــــــا

أم هي الآيات تعبق من سلافة كاسي؟

يا نرجس الأجراس هيّج معجزاتـــــــك

صاهرا أنفاسك الشبقات في أنفاســـي![1].

ومن المعروف أن الصوفي يسعى إلى الإلتحاق بالله، وهذا من خلال اجتهاداته المتواصلة وتشبكه به إلى درجة وصول المتصوف إلى الحب الإلهي أو العشق الإلهي «**فالحب هو وليد**

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 38.

التصورات، وهو في ظل تلك التصورات يستمر ويزدهر طالما أن لكل قلب ينبض أسرارًا، والحب الصوفي ينبوعه غدق دفق، ينهل منه باستمرار، لذا فالشاعر الصوفي أبدع أيَما إبداع في الغزل الصوفي فأمتع وأضفى على الحياة روحانية السماء...»[1]. فالمتصوفة يرون أن لا أحد يستحق أن يحاب إلا الله لأنه هو الأجدر والأحق بذلك كونه الإنسان الكامل والمكمل الذي التقت عنده كل صفات الكمال والجمال والأخلاق، لذا يستحق أن يتفرع البشر إليه لعبادته وحبه والخضوع له، وتأدية فروضه، التي تجعل الإنسان يعيش في طمأنينة وسكينة وأمان ويقول الشاعر في هذا الصدد:

ومن شجر إلهـــــــــــــــــــــــــــــيّ

أحبك أو أحب اللّـــــــــــــــــــــــــــــه

صوفيّ.. وأعبد مقلتيـــــــــــــــــــــــــك

أقدس القدّوس باسمـــــــــــــــــــــــــك

والهوى عندي احتراق بالجميلة والجميـــــــــــل[2].

ويقول أيضا:

يا حبُّ يا جمر البيان أعد..أعد ما تكتـــــب!

[1] – علي عزيز العبيدي، الموسيقى وشعر الحب في الفكر الصوفي، د ط، دمشق، 2011، ص 39 – 40.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 42.

من أي حنجرة بزغت على الوجـــــــــــود

موقّعا تاريخك الشبقـــــــــــــــــــيّ

يا وجعا سماويا ويا شفقا مـــــــــــــذاب

إلى أن يقول:

وهرقت عشقك أنجما وحمائـــــــــــــــما

تنساب في غبش الضبـــــــــــــــــاب

يا أيها الجرح الإلهي اشتعـــــــــــــــل[1].

فهذه المقاطع فيها الغزل الصوفي الذي تبناه الصوفيون في شعرهم، وتبين الحب الشديد الذي يكنه المتصوف لله ما يجعل من الصوفية في «**إتصال بالله والفناء فيه ومعرفته معرفة حدسية**»[2].

إضافة إلى هذا فإن مجال بحث الشعر الصوفي لا يتوقف عند هذا بل يتناول مواضيع أخرى منها، الخمرة الصوفية التي تحمل معاني ومدلولات وأحوال صوفية، بحيث يلجأ الشاعر إلى ذكر الكأس الخمرية، المعانات، النشوة، الفراق...إلخ وهذا ما نجده عند عثمان لوصيف حين يقول:

فخذوا.. خذوا من خمرتـــــــــــــي

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 10 – 11.

[2] – نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 13.

كأسا يعطّرها الصفـــــــــــــــــاء

وتشربّوا طعم القداسة كلكم عندي سواء[1].

ويقول أيضا:

فالأزمان سكرى والطبيعة تنغمـــــــــسْ

في عرسها المائـــــــــــــــــــي

يا مطر القصيدة هيّج الآيات والنايـــات[2].

تحتل الخمرة وظيفة بارزة في الشعر الصوفي، من حيث أنها شعار يتخذه الشاعر الصوفي للإفصاح عن محبته الإلهية، واهتمامه به المتزايد وشوقه له، فهي كلها عبارة عن رموز صوفية تتضمنها الخمرة وتحتويها هذا ما يجعل الصوفية تحمل أبعاد واسعة كونها تملك «**أدب غني، وهذا الأدب على ما فيه من ذاتية ظاهرة ونزعة وجدانية قوية يحمل نفحات قرآنية ونظريات فلسفية وخاصة فيما يتعلق بوحدة الوجود واحتقار المادة وعالمها... فكان في أول أمره يمثل النزعة**

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 31.

[2] – المصدر نفسه، ص 32.

الزهدية... فهو بذلك يمثل تطور النزعة الروحية في الإسلام من التقشف والزهد العملي إلى التصوف النظري»[1].

إن تصفح هذا الديوان يُظهر تفشّي صوفية الذّوبان في الوطن والثورة وهذا ما تميزت به تجربة "عثمان لوصيف"، فعلى خلاف الشعراء الذين يتخذون من المرأة وجسدها محور اهتمامهم، يأتي جيل آخر من الشعراء أخذوا من الوطن مدار الإهتمام والعناية بدلا من المرأة حيث يذوب الشاعر الصوفي في جسد ثوري وطني يجسد من خلاله رؤيته وموقفه اتجاه الثورة، وهذا ما يوضحه الشاعر من خلال قوله:

وقولي للبحار: تقاطـــــــــــــري!

أنا سيّد العشـــــــــــــــــاق

صبٌ.. أزفّ الماء كل مواجـــــدي

وأقول للشعراء هاكم نشوتي ومذاقي![2].

ويقول أيضا:

هل كنت أحلم.. أم هي الأمواج تحفـــر

روحها في شهقة الأمـــــــــــــواج؟

---

[1] – نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 7.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 46.

غادرت ذاك البحر مسلوب الحجـــــــى

لأغُوص في بحر أضاع مياهه الخضراء

في عينيك علّي أنتهي في اللغـــــــــز[1].

لعل ما يوضح هذا الذوبان هي الألفاظ الموظفة في هذه الأبيات (العشق، النشوة، الشهقة) إضافة إلى ألفاظ أخرى ذكرت في الديوان: (الطوفان، السديم، الأزمان وهي سكارى، الغرام، الرعشة...).

2 – 4 – الحقل الثوري:

إن اهتمام الشاعر بالوطن والثورة جعله يعتمد على المعجم الثوري، يحمل في طياته مدلولات إيديولوجية معبرة عن موقف الشاعر من الثورة، كونه جزءا من هذا الوطن ويهتم بكل ما يجري فيه من صغيرة وكبيرة، بحيث يذكر فيه أهم الألفاظ التي توحي إلى حالته وحالة البلاد أثناء الثورة، فالشاعر يسعى لتصوير الحالة الثورية من خلال أعماله الشعرية التي تعد صورة كاملة عن الثورة والوطن والجهاد.

لعلّ ما يجعل الشاعر يبدع في مثل هذه الأعمال هو مدى قوة حسه الجياش تجاه كل ماله علاقة بوطنه، إذ يساهم بصورة أو بأخرى في عملية الوعي والتحسيس، كون الشاعر ابن بيئته يحمل على عاتقه نقل مايجري فيها، فهو «**ليس منفصلا عن العالم، وليس كائنًا خرافيا هبط مع**

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 40 – 41.

أحد النيازك، وليس مجرّد كائن يعيش الحياة اليومية بكل ما فيها من ابتذال وضحالة، واستهلاك... أنه كائن فريد يتفاعل مع الواقع وعبر تجربة إنسانية عميقة، تتطور حاسته الفنية وتصقل عبر حوار غامض بين ذات الشاعر وواقعه...»[1].

فالشاعر عثمان لوصيف يعبر عن موقفه اتجاه الوطن والثورة من خلال قوله:

والعاصفـــــــــــــــــــات

مجنونة.. هي رجة أو ضجـــــة

أو غمغمـــــــــــــــــات

تتهيأ الأشياء في طوفانهـــــــا

أساطير...حروب..ملحمـــــــات[2].

وقوله أيضا:

وخواطري عبر الغصون تزقزق

لكنّ عاصفة من النيران هبّت

كانت الأشجار تبكـــــــــــي

تستحيل إلى دخـــــــــــان

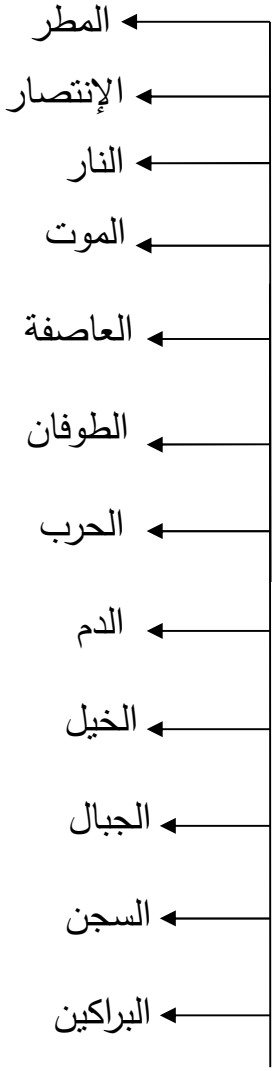
[1] – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 101.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 14 – 15.

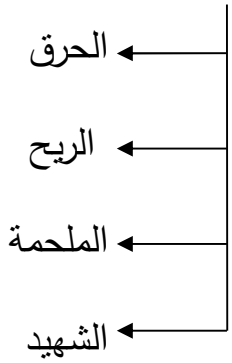
والحرائق تستشيط وتشهـــــق

أهي الجحيـــــــــــــــــــم؟[1].

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ وجود ألفاظ تدل على الثورة، وكلها ألفاظ توحي إلى المعاناة والإستبداد والبشاعة (العاصفة، الطوفان، حروب...)، ومن المستحسن جمع هذه الألفاظ في المخطط التالي:



[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 57 – 58.



2 – 5 _ حقل الحياة والموت:

إن هذا الديوان غني بألفاظ كثيرة فمنها ما تدل على الحياة، ومنها ما تدل على الموت منها: القبر، الموت، الحرب، السجين، الوجود... وغيرها، فالإنسان يعيش الحياة إلا أنه يأتي يومًا يموت فيه دون سابق إنذار فهذه هي الحياة.

من الواضح أن شاعرنا يؤمن بثنائية (الحياة والموت) وهذا ما يتبين لنا من خلال قوله:

هي الحياة ولادة أخـــــــــــرى

هنا وهنـــــــــــــــــــــاك

وهو الموت كيمياء الولادة تختمرْ

يتها الخليقـــــــــــــــــــة[1].

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 27 – 28.

وقوله أيضا:

أجتلي إشراقة ولتنتصر في الحياة

ظمآن.. لا الأنهار ترويني ـــــــي

ولا هذي الخطابات البليدات التـــي

لا تنتهي والجعجعـــــــــــات

إلى أن يقول:

أنت السفينة والنجـــــــــــاة

خذنا إليك فنحن من عطش نموت[1].

فهذه المقاطع تحمل معنى الحياة والموت، فالحياة تدل على الدنيا والإستمرار أي ولادة إنسان جديد، في حين يدل الموت على الفناء والعذاب وغياب البشر من الوجود وبهذا يظهر التضّاد بينهما من حيث الوجودية، والتشابه من كونهما سنَة الحياة.

2 – 6 – حقل الأسماء والشخصيات:

لقد وظف الشاعر في ديوانه هذا بعض الأسماء والشخصيات كانت قد تكدّست في التراث العربي الإسلامي الأصيل، وهذا ما يدل على أن الشاعر من المهتمين بالتراث، لأن مهما انزاح

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 15 – 16.

الشاعر عن القديم إلا أنه لا يمكن أن يتخلى على كل ما يتعلق بتراثه الجليل فينبغي دائما عدم نسيان الأصل لأنه هو المصدر الصحيح لكل شاعر مهما كان سواء حداثيا أو مقلدًا أو مجددًا.

فالشاعر "عثمان لوصيف" مثال لذلك حيث وظف أسماء وشخصيات لها دلالة وصلة بالتراث منها: نوح/ السندباد/ أوليس/ ماجد/ كلومبس/ الوليد/ العريس/ الجنين...، فهي أسماء منها ما نجدها مستوحاة من التراث ومنها ما نجدها مستوحاة من الواقع، فيقول الشاعر في هذا الصدد:

من هنا قد مرّ نـــــــــــــــوح

والسندباد.. ومن هنا مرَ الفنيقيون

أوليس.. ابن ماجد وكلومبـــــس[1].

ويقول أيضا:

ودوما كنت في هذا الزواج المستمـــرّ

أنا العريس.. أنا الجنيـــــــــــــن

كل النباتات التي اشتعلت بماء البحــر[2].

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 23 – 24.

[2] – المصدر نفسه، ص 48.

ثالثا: الصورة الفنية:

تعدّ الصورة الشعرية من أبرز المقومات الفنية الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب الشعري على وجه الخصوص، وذلك نظرا لما تتركه من أثر جمالي فيه، فهي لب العمل الشعري، كما يمكن عدُّها عنصرا من عناصر الإبداع والخلق الشعري، وأهم مميزاته التعبيرية، وهذا ما يؤكده لنا جابر عصفور من خلال رأيه بأنّ الصورة الفنيّة الحقيقيّة هي التي «**تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد. تخلّف فينا وعيا وخبرة جديدة**»[1].

كما يمكننا الإقرار بأن الصورة الشعرية، هي عبارة عن قالب يصبُّ فيه الشاعر أفكاره وعواطفه وخياله، فبواسطة الصورة يستطيع أن ينقل لنا المواقف التي مرَّ بها في حياته، ولكن هذه المواقف تختلف من شاعر لآخر، وذلك لاختلاف الأحوال النفسية والإجتماعية التي عاشها، فلكلّ شاعر تجربته الشعرية الخاصة به، وفي هذا الصدد يقول جابر عصفور «**إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف بها الشاعر تجربته. ويتفهمها، كي يمنحها المعنى والنظام... فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسّدها، بدون الصورة**»[2]. وبهذا فإن الصورة الشعرية وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية و الشعورية

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 310.

[2] – المرجع نفسه، ص 383.

للشاعر، حيث يعبر بها عن تجربته وحالاته النفسية، إذ لا يمكن تفهمها أو تجسيدها من دون الصورة، فهي «**ثمرة التصوير الفني بواسطة لغة شعرية لفكرة أو عاطفة أو رعشة... فهي تطفح في النسيج الأدبي الجميل فتكون فيه بمثابة التاج الذي يتوّج التعبير فيمحضه للأدبيّة الرفيعة، ويجعله متميّزًا في نسجه عن سوائه**»[1]. وهذا يعني أن الصورة الشعرية ترقى بالعمل الأدبي إلى أسمى درجات الإبداع، فتجعل منه نسيجًا أدبيا رفيعا ومتميّزًا عن غيره.

كما تتيح الصورة الشعرية للشاعر الخروج عن المألوف فينقل إلينا حالات ومعاني غامضة مليئة بالإيحاءات الشعرية، كما تحمل في طياتها خصوصية تكمن في طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي، فالصورة الفنية في رأي جابر عصفور «**طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثة في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير. ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصيّة، أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه، وكيفيّة تقديمه**»[2]. ومن هنا يتضح لنا بأن أهمية الصورة الفنية إذن تتمثل في «**الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الإنتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به**»[3].

---

[1] – عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر)، ط 1، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2009، ص 323.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 323.

[3] – المرجع نفسه، ص 327 – 328.

وأجدر القرّاء بكشف خصوصية ذلك التصوير هو الناقد المعاصر، الذي يرى أن الصورة الشعرية لها أهمية كبيرة بالنسبة له، لأنها تمثل «**وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها**»[1]. أي أن الصورة الشعرية واحدة من أهم المعايير التي يُحكم بها على أصالة التجربة الشعرية، وعلى براعة الشاعر وقدرته على تحقيق المتعة لدى المتلقي والتأثير فيه في آن واحد.

وتعتمد الصورة الشعرية في تشكلها اعتمادا كليًّا على اللغة التي هي أساس العمل الشعري، «**فالشعر هو ينبوع الحياة الدائم الذي ينعش اللغة ويحييها، والصورة بشكل خاص هي إكسير الحياة في هذا الينبوع. لأنها بحداثتها تحرك كل الطاقة اللغويّة**»[2]. فالصورة الشعريّة عبارة عن خلق جديد للغة، وذلك بعد تحطيم اللغة المعيارية، وخلق لغة جديدة تتجاوز المألوف، بحيث «**تنفح الصورة حياة جديدة في الكلمة فتبعثها من عالم الأموات**»[3]. فاللغة بذلك تتحرر من كلّ القواعد التي كانت تحكمها في الماضي وتكتسب معاني ودلالات جديدة، وذلك بفضل الصورة الشعرية التي «**تفجر اللغة من الداخل، وتقطع الخط المستقيم الذي يخطُّه الكلام العادي بين**

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية ، ص 7.

[2] – صبحي البستاني، الصورة الشعريّة في الكتابة الفنيّة (الأصول والفروع)، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1986، ص 31.

[3] – المرجع نفسه، ص 30.

المرسل والمرسل إليه»[1]. فالمبدع يعيش تجربة شعورية تفرض عليه تعبيرا غير خاضع لقواعد الخطاب اللغوي العادي الذي يقتصر على تحقيق التواصل فقط، وإنّما خاضع لخصائص أسلوبية تهدف إلى تحقيق التأثير والتبليغ عن طريق الصورة الشعرية التي تفرض على المتلقي «**نوعا من الإنتباه واليقظة ذلك أنّها تبطئ إيقاع إلتقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها**»[2].

ومن هنا يتبين لنا بأن الصورة الشعرية هي عماد الشّعر لأنها تكسبه أهميته وقيمته، وتعطي للغة قدرتها الإيحائية في الدلالة، ونظرا لما لها من أهمية كبيرة ووظائف شعرية كثيرة «**فلا يمكن إذن أن تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الإستغناء عنه أو حذفه، وإنّما تصبح وسيلة حتميّة لإدراك نوع متميّز من الحقائق، تعجز اللّغة العادية عن إدراكه، أو توصيله**»[3].

وإذا حاولنا التوغل إلى أعماق الصورة الشعرية، فإنّنا نجد بأنها ليست مستقلة بذاتها بل ترتبط بالخيال؛ لأنّه الأكثر قدرة على تصوير المشاعر الإنسانية في قالب شعري متميز، فهو بذلك يساهم في تطوير الصورة الشعرية، ويعمل على تحديد مجالها، «**فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها، فاعليته ونشاطه**»[4]. فالخيال الشعري

---

[1] – – صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنيّة ، ص 31.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 328.

[3] – المرجع نفسه، ص 383.

[4] – نفسه، ص 14.

إذن يعتمد على الصورة كمادة أساسية تساعده على ممارسة نشاطه وفعاليته، ولكن لا بد أن يكون هذا النشاط نشاطا خلاقًا، أي أنه لا ينقل العالم ومعطياته كما هي بل يجب أن يعيد تشكيله من جديد لكي يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل من خلال رؤية شعرية تتطلب تعميق الوعي، لذلك نجد جابر عصفور يقول: «**إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنّما تعنى إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة**»[1]. وهذا يعني أن طبيعة الخيال الواسع هي التي تميّز الشاعر المبدع عن غيره، فتظهر قيمته وأصالته من خلال قدرته الخيالية التي تمكنه من الجمع بين العناصر والتوفيق بينها، والتي تجعله يكتشف ما بينها من علاقات جديدة، لهذا يمكننا أن نصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميّزة[2].

وعليه يمكن القول أن للخيال دور رئيسي في بناء الشعر المعاصر، وفي هذه المرحلة كثيرا ما يكون فيها الشعر مرتبطا بالتصوف، فأغلب الشعراء المعاصرين اتخذوا المذهب الصوفي كمبدأ أساسي لهم في تكوين عملهم الشعري استنادا في ذلك إلى الرؤيا الصوفية لأنّ الشعر المعاصر في جوهره يعتمد على «**الرؤيا الإستكشافية التي يتخذها الصوفي أداة ليتجاوز المحدود والمعقول**

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية ، ص 309.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 13 – 14.

ويتخطى الراهن والراكد»[1]. فالرؤيا إذن تمثل بؤرة الخطاب الشعري الصوفي لما لها من دور فعّال في التغيير والتجديد وتجاوز المفاهيم السائدة، والرؤيا في نظر الشاعر «**هي وسيلة للهروب من الوقائعية الفجة، الباردة الميته إلى عالم الذات والميتافيزيقا، والإيغال إلى حد الإغراق في ذاتية باطنية»**[2].

وحتى تبلغ الرؤيا لدى الشاعر درجة عالية من الإستكشاف لا بد منه أن يلجأ إلى ركيزة أساسية في الشعر تتمثل في الخيال الصوفي لأن «**الخيال عند الصوفية يجسم المعاني ويكشف التجليات الإلهية في الكون، ويتعرف على الحقائق العلوية، ويعبر عنها ويجسدها بما هو موجود في عالم الحواس، وهو ينسج المعاني صورا وتشكيلات لا نهاية لها»**[3].

إن الخيال الصوفي شدّ انتباه الكثير من الشعراء المعاصرين بامتياز، حيث أصبح يحتلُ حيّزًا كبيرًا في أشعارهم، وهذا ما بدا لنا جليّا في ديوان عثمان لوصيف "جرس لسماوات تحت الماء" حيث وظف فيه الكثير من الخيال الصوفي، حتى كاد يعم جُلّ الديوان من بدايته حتى نهايته إذ

[1] – عيسى الأخضري، الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصرة، مجلة الخطاب الصوفي، العدد 1، مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، الجزائر، 2007، ص 188.

[2] – المرجع نفسه، ص 188–189.

[3] – عبد الله عبد الرحمن الغويل، التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، المجلة العلمية لكلية التربية، العدد 4، د ت، ص 85.

«يمثل الخيال والحدس ركيزة أساسية في التجربة الصوفية، وفي التجربة الشعرية بالضرورة... وفي التعبير تلجأ كلّ من التجربتين للرّمز والإيحاء»[1].

ويعتبر الشاعر المتصوف الخيال وسيلة للتعبير عن مشاعره وتجاربه الروحية للوصول إلى الذات الإلهية، ويعتكف في حضرة الربوبيّة عابدا، وذلك «**بعد أن يكون قد تخلّص من العناصر الأرضيّة و الإنعتاق من كل ما يربطه بالعالم ولا يصبح يملك شيئا سوى تلك الإستعدادات التي تحقق له الكفاءة التامة ليتمكن من الإسراء، لقد تجرد من جانبه الظاهر، ولم يبق إلاّ الباطن الإلهي فيه، فيقابل الله بصورته بعدما يترك للعالم صورته الظاهرة»[2].**

3-1- أنماط التصوير الفني في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف:

لقد تعددت أنماط الصورة الشعرية في الشعر المعاصر، حيث يستند إليها الشاعر في عمليّة تصويره الشعري الفني، فكل شاعر يتّخذ أنماط معينة تناسب تجربته الشعرية الخاصة به، ونحن بالطبع سيكون تركيزنا على بعض الأنواع التي شغلت حيّزًا كبيرًا في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف، وسنتتبع حركيتها داخل الديوان، وبعد أن أمعنا النظر فيه وجدنا أن عثمان لوصيف قد اعتمد على أنماط عديدة من التصوير، ولكننا سنكتفي بدراسة البعض منها فقط، من

[1] – إبراهيم محمّد منصور، الشّعر والتصوُّف، ص 26.

[2] – آمنة بلعلى، الحركة التواصليّة في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، – دراسة– من منشورات إتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2001، ص 208.

بينها: صور تراسل الحواس، الصورة التشخيصية، الصورة النفسية، الصور الإرتدادية (صور الطفولة)، الصور الإشراقية الصوفيّة.

3-1-1- صور تراسل الحواس:

لقد أصبحت الحواس ذات قيمة كبيرة في الشعر المعاصر لما لها من دور فعّال في التصوير الشعري الذي لا ينحصر في إطار حاسّة واحدة بل هو نتاج لتداخل الحواس «**فالصورة في الشّعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات**»[1]. إلى جانب هذا يجب أن يكون المحتوى الحسّي للصورة ليس نسخا للمدركات السابقة وإنّما هو إعادة تشكيل لها، فتكون الصورة أكثر وقعا في النفوس، ثم إن تراسل الحواس في الحقيقة يعني «**وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسّة الشّم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا، والطعوم عطورا**»[2]. أي أن التراسل حسب هذا المعنى هو عبارة عن تراسل متبادل بين حاستين أو أكثر، وذلك من خلال إضفاء صفة من صفات مدركات

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 310.

[2] - على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 78.

حاسة إلى أحد مدركات حاسة أخرى، «**وفي هذا إبراز الأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء، فينقل الشاعر ألفاظا من مجال حسّي إلى مجال آخر، وهو بذلك يشكّل لغة جديدة**»[1].

وعليه فقد شهد هذا النمط من التصوير إقبال العديد من الشعراء المعاصرين من أمثال عثمان لوصيف الذي تبنى تقنية تراسل الحواس في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء"، وذلك لخلق طرائق جديدة في التعبير، فيشكّل صورًا شعرية جمالية غير مألوفة، وهذا ما يبدو جليًّا في قوله:

تتناسل الأجـــــــــراس

آه! يا سلالات الكلام تقدّمي

وتشمّمي غيم الـــــــــولادة

عانقي غضب الرُّعود ودمدمي[2].

وظف الشاعر في هذه المقطوعة صورة تراسل الحواس، ويظهر ذلك من خلال قوله: (آه! يا سلالات الكلام تقدّمي)، (وتشمّمي غيم الولادة)، فالشاعر هنا وصف مدركات حاسة بمدركات حاسة أخرى وهما حاستي السمع والشّم، والملاحظ في تراسل هاتين الحاستين تراسل غير منطقي، ولكن إذا أمعنا النظر جيدًا، فإننا نجد أن هذا التراسل قد يمكننا من الكشف عن علاقات خفية بين الأشياء.

---

[1] – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (دراسة نقدية)، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003، ص 138.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 19.

ويقول في موضع آخر:

عشت الطبيعة سحرها وحريرها

أسري مع النسمـــــــــــات

أرتشف الشـــــــــــــذى

وأموج ما بين الجداول والتلال

غنيت للغابات في أعيـــادها

عانقت أفواف الهـــــــوى[1].

نلاحظ في هذا المقطع تراسلا للحواس وذلك من خلال قوله (أرتشف الشذى) فالشاعر هنا ربط بين حاستين مختلفتين، حيث قام بوصف مدركات حاسة بحاسة أخرى وهما حاستي الذوق والشم، فالشاعر في هذا الموضع عمد إلى توظيف هذا التراسل ليخلق تكثيفا دلاليا، فوصف الشاعر الطبيعة التي عاش سحرها ويسير بين أرجائها ورائحة الورود تنبعث ولا تفارقه، يتخيل نفسه وكأنه في الجنة، وتراسل الحواس في هذا المقطع خلق صورًا شعرية جمالية غير مألوفة عن الطبيعة.

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 59.

3-1-2- الصورة التشخيصيّة:

هي نوع آخر من أنواع الصورة الشعرية، حيث يستعين فيها الشاعر بمظاهر الكون فيمزجها بمشاعره وعواطفه «**فتحزن وتفرح، ويصيبها مايصيب الإنسان، وهذا النمط التعبيري يتصل اتصالا وثيقا بالإستعارة**»[1]. فإن «**التعبير الإستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني تمتدُّ فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت ذاته**»[2]. أي أن التصوير التشخيصي يرتبط إلى حد ما بالأسلوب الإستعاري أكثر من غيره، لأنه من التعابير التي تقوم على أساس تشخيص المشاعر في مظاهر الكون.

كما يعمد الشاعر إلى هذا النمط من التصوير كونه «**ينبثق من رحم الأحوال النفسية التي يعيشها الشاعر، ومن الأشواق التي تسكنه**»[3]. فالتشخيص إذن ذات أهميّة بالغة، نظرا لماله من دور كبير في التجربة الشعريّة، و هذا ما يبدو جليا في رأي عبد الحميد هيمه أن «**للتشخيص دورا كبيرًا في تجسيد التجربة الفنيّة والتعبير عن الحالة الشعرية المستترة**»[4].

وعليه فإن عثمان لوصيف من بين الشعراء البارعين في توظيف عنصر التشخيص وبثّ من خلاله الحياة في مظاهر الطبيعة بعد أن كانت جامدة، فنجده يقول في هذا الموضع:

---

[1] – ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، د ط، د ت، ص 119 – 120.

[2] – جابر عصفور، الصورة الشعريّة، ص 204.

[3] – ماهر دربال، الصورة الشعرية، ص 121.

[4] – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية، ص 125.

حين يريد يخضرُّ النبات

والأرض تخلع جوعـــها

ويبرعم الخشب المـــوات[1].

يقوم التصوير الشعري في هذا المقطع على إضفاء الحركية والحياة إلى الشيء الجامد فيبعث فيه الحياة والحركة، لأنّ التشخيص في جوهره «**يقوم على أساس تشخيص المعاني المجرّدة، ومظاهر الطبيعية الجامدة في صورة كائنات حيّة تحس وتتحرّك وتنبض بالحياة**»[2].

ومنه فقد وظف الشاعر في قوله (والأرض تخلع جوعها) الإستعارة المكنية، لأنها من بين الأساليب التعبيرية التي تنبني على التشخيص، فالشاعر قام بتشخيص مشاعره في مظهر من المظاهر الطبيعية ألا وهي الأرض التي شبهها بالإنسان، وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو "يخلع" فهي من صفات الإنسان، والأرض حين ينمو فيها النبات يتغير سطحها كأنها خعلت ملابسها وأبدلتها بملابس جديدة، فيحيى كل ما فيها من جديد. ونجد صورة تشخيصية أخرى في موضع آخر:

والبحر يركض صاخبا متلهّبا

والعاصفـــــــــــــات

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 13 – 14.

[2] – على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 76.

مجنونة.. هي رجّة أو ضجّة

أو غمغـــــــــــــــمات[1].

لقد رسم لنا الشاعر في هذا المقطع صورة تشخيصية عن حالته النفسية لحظة إبداعه للخطاب الشعري ولكن بصورة غير مباشرة، بل شخص أحاسيسه في مظاهر الكون فشبّه البحر بالإنسان ثم حذف المشبّه، ورمز له بشيء من لوازمه وهو "الرّكض" على سبيل إستعارة مكنية لأنها من أكثر التعابير ارتباطا بالتصوير التشخيصي، وكأن الشاعر يصور ذاته الشاعرة ويشخصها في البحر الصاخب المتلهب وشخصها أيضا في العاصفات في جنونها.

3-1-3- الصورة النفسيّة:

إن هذا النمط من التصوير كان محلّ اهتمام الشاعر المعاصر الذي يلجأ إلى الشعر للتعبير عن مكنوناته الشعوريّة بالصور النفسية لأنها أكثر أنماط التصوير نقلا للمشاعر والأحاسيس التي تخالج نفسه، ولكن بطريقة إيحائية غير مباشرة، «**فبالعاطفة يستطيع الشاعر أن يدرك الأشياء، ويجعلها تصطبغ بدمه، وتتلوّن بروحه، كما أنّه بفضلها يستطيع الجمع بين الأشياء المتباعدة وحتى المتنافرة**»[2].

[1] - عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 14.

[2] - عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية، ص 108.

فالصورة الشعرية أصبحت من بين الأساسيات التي يتخذها الشاعر «**إطارًا للأحاسيس، بل إنّ أحاسيس الشاعر تصبح البؤرة الحقيقية التي يرتكز حولها الوصف أو الخلفية الأساسية لكلّ المشاهد التي يرغب الشاعر في رسمها**»[1].

لجأ عثمان لوصيف إلى توظيف الصور النفسية في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء" بغرض إبراز حالته الشعورية من خلالها، حيث افتتح ديوانه بالإفصاح عن ما يخالج نفسه من ذكريات وجراحات مؤلمة كانت مكبوتة في أعماق اللاّشعور لذلك نجده يقول:

جرس أطارده فتخطفني البروق

غمامة تدنو وأخرى تهـــــرب

وأنا أهرول في سهوب العمـــر

أبحث عن جراحاتي التي انهمرت

بالأمس منّي هل رعاها الأنبياء

فبرعمت مزهـــــــــــــــوّة

أم أنّها طارت إلى آفاقها تتلهّـب[2].

[1] – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية، ص117.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 8.

لجأ الشاعر في هذا المقطع إلى تصوير حالته النفسية المليئة بالجراحات والذكريات الأليمة، حيث صوّر لنا حالته وهو يطارد جرسه فتخطفه البروق، وهنا إبراز لمطاردة نفسية لشيء مكبوت في أعماق شعوره وهو صوته الذي مثله بالجرس لأنه أفضل وسيلة لإيصاله إلى الناس جميعا، ولكن من خلال هذه المقطوعة يتبين لنا بأن صوته يهرب منه وهو يطارده فتخطفه البروق، وهذا لدليل على أن الشاعر لم يستطع إيصال صوته لأنه يوجد عائق منعه من ذلك، وعلى الرّغم من هذا العائق إلاّ أنه لم يستسلم بل كان مصرا على تحقيق مبتغاه ويظهر ذلك من خلال قوله:

أهرول في سهوب العمـــــــــر

أبحث عن جراحاتي التي انهمرت[1].

فقد كان يهرول في سهوب العمر باحثا عن جراحاته التي ضاعت منه رغم صعوبة تحقيق ذلك لأنّها تحتل مكانة عظيمة في نفسية الشاعر، فهي ذكريات لا يستطيع نسيانها، لذلك ظلّ يلاحقها.

ويقول في موضع آخر:

فذهلت من رهب وقلت لطفلتي:

مرّي على جرحـــــــــــــــي

كما البشـــــــــــــــــرى

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 8.

كما اليخضور في تسبيحة الأوراق[1].

إنّ الشاعر في هذه الصورة يطلب من حبيبته أن تمر على جرحه، فإنّه يرى في ذلك شفاءً له فشبهها بالبشرى لأنها تنسيه ألم جرحه، وتبعث له السعادة والأمل، وشبّهها أيضا باليخضور الموجود في الأوراق الذي يبعث فيها الحياة، فالحبيبة بالنسبة للشاعر هي كل شيء هي الحياة والسعادة، هي الدواء لكل جراحاته النفسية.

وفي صورة أخرى يقول:

يا أيها الجرح الإلهي اشتعـــــل

وخذ الخـــــــــــــــــــطاب

أنت الندى.. أنت المـــــــــــدى

أنت البداءة والبراءة أنت.. أنت أنا[2].

صوّر لنا الشاعر في هذا المقطع الشعري جرحًا شخصيًا والذي يتمثل في جرح الحب فينادي هذا الجرح ويأمره بالإشتعال وأخذ الخطاب، ويرى في هذا الجرح تغييرا لواقعه المتأزّم.

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 46.

[2] – المصدر نفسه، ص 11 – 12.

3-1-4- الصورة الإرتدادية (صورة الطفولة):

هي عبارة عن مجموعة من الصور التي ينهلها الشاعر من زمن الطفولة، أو وقائع ماضية تتصل بحياته، حيث يستفيد منها الشاعر في تكوين المتن الشعري، لكونها تمدّه «**بصور مشرقة تموج بالحرية والبراءة والنقاء**»[1]. إضافة إلى هذا «**تمثّل صورة الطفولة في ضمير النص الشعري بؤرة الرؤيا، وليس ثمة حنين يؤرق، ويخض سدرة الخيال أقوى من الحنين إلى الطفولة**»[2].

وعليه فإنّ أغلب التجارب الشعرية تكاد لا تخلو من السمة الطفولية التي لا تفارق ذات أيّ شاعر، فهذه الميزة تمثل له «**نوعا من الهروب من الواقع المأفون**»[3].

لقد اعتمد عثمان لوصيف في ديوانه على صور الطفولة لاسترجاع ماضيه، هروبا من الواقع المتأزم، لأن مرحلة الطفولة تنسيه جراحاته وتجعله يكون سعيدا بمجرد تذكره لأيام هذه المرحلة، لذلك نجده قد وظّف صور الطفولة في بعض المقاطع، حيث يقول:

ياليت الطفولة سحرها لا يذهـــب

آه! على جرس توغّل في الضباب

---

[1] – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنيّة، ص 177.

[2] – عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنيّة، (الحداثة وتحليل النص)، ط 1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص 121.

[3] – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية، ص 176.

فلا يعود سوى على زفرات ناي نازف[1].

نستشف من خلال هذا المقطع أن الشاعر يتمنى بشدّة أن لا يذهب سحر الطفولة ويبقى مدى الحياة، ويتحسّر على طفولته التي ضاعت منه، لأن الطفولة تمثّل له قمّة السعادة، فهي مرحلة خالية من الذنوب وتتسم بالبراءة.

وفي موضع آخر يقول:

في زيغوغة الرعب الوليـــــــــــــــــد

عانقت عسلوج الطفولـــــــــــــــــة

وانثنيت أزفُّ بُشرى الحب للوجع الشديد[2].

صوّر الشاعر في هذا المقطع حنينه وشوقه إلى الطفولة، فهي تنسيه همومه ومواجيعه، وعندما يتذكرّ أيام الطفولة يستعيد معها زمن السعادة والبراءة، لهذا يلجأ الشاعر إلى تذكر هذه المرحلة لكونها تلهيه عن آلامه النفسية.

3-1-5-الصورة الإشراقية الصوفيّة:

إنّ المتمعن في معظم تجارب الشعر المعاصر خاصة الجزائري، فإنّه سيجد حتمًا هذا النمط من التصوير لأنه كثر استخدامه من قبل العديد من الشعراء المعاصرين، فهم يلجؤون إلى الصورة

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 9.

[2] – المصدر نفسه، ص 70.

الإشراقية الصوفية لكونها تزخر بطاقات فنية إيحائية معبرة عن تجاربهم الروحية، والتجربة الصوفية في جوهرها تجربة ذاتية تعبر بدورها عن الحالات الوجدانية للشّاعر، ومنه فإنّ التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر تؤسس «**للحل الفردي لتعاسة الواقع وبؤس الحياة من خلال فعالية الواقع ورفضه ومجاهدته، يتجلى ذلك في شيوع معاني الحزن والإحساس بالغربة، والظمأ النفسي لمعانقة المطلق في المتن الشعري**»[1].

وتعمل الصورة الإشراقية الصوفيّة على «**خرق الحواجز والحجب لاستشراف آفاق ماورائيّة لا يخفى على كلّ باحث متمعن جذورها الصوفيّة الإسلاميّة**»[2].

وإذا حاولنا العودة إلى الشعر الجزائري المعاصر فإننا سنجد حتما هذا الإشراق الصوفي بكثرة، فالشاعر عثمان لوصيف وظف في شعره هذا النوع من التصوير وذلك من خلال استناده إلى الألفاظ الصوفيّة، ويظهر ذلك في قوله:

روح أنا والكـــــــــون روح

يا نحلة طنانة إني أسيـــــــح

جرحا تؤججه المدائـــــــــح

والمدى بحر فسيـــــــــــح

[1] – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية، ص 180.

[2] – المرجع نفسه، ص 179.

الشمس نبع والنجوم زنابـــــــق

والغيم خبّاز وشيـــــــــــــــح

وأنا.. أنا جرس يسافر في الدنى[1].

إنّ معالم الصوفية تبدو بارزة في هذا المقطع، حيث يقرُّ الشاعر بأن روحه طاهرة وخالية من المعاصي، فهي متشوقة لملاقاة خالق الكون، كما وظف كلمة النحلة لأنّها تتميز عن باقي الحشرات وتتصف بصفات خلقية تتمثل في الطهارة والنقاء لذلك اتخذها كمقابل لروحه لأنه يرى أن روحه طاهرة وصافية كطهارة وصفاء النحلة فيناديها ويفصح لها عن جراحاته وآلامه علّها تساعده في التخلص منها.

وفي صورة صوفية أخرى في موضع آخر يقول:

جرس يـــــــــــــــــدور

جرس القيامة والنشـــــــــــور

يهوى يفوح يرى يرن يضيء يركض

أو يطيـــــــــــــــــــــر

جرس هو الكون الكبـــــــــــير

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 22 – 23.

وهو الصبابة والغرابـــــــــــــــة[1].

إنّ هدف الشاعر من ذكره للقيامة والنشور هو تذكير الناس بأنّ الدنيا فانية، وأنهم حتما سيضطرون للقاء اللّه عز وجل، فالشاعر هنا متأثر بيوم القيامة، وبث ذلك في نفوس الناس والغاية من ذلك أن يجعلهم يعايشون تجربته وانفعالاته ويتأثرون بها.

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 16.

الفصل الثانـــــــي: بنية الرمز

- ❖ أولا : مفهوم الرمز
- ❖ ثانيا : الرمز الصوفي
- ❖ ثالثا : الرمز الأسطوري

أولا: مفهوم الرمز.

أ – لغة:

ربما كان "أرسطو" أقدم من تناول "الرمز" على أساسه، وعنده «**أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس**»[1].

وجاء في لسان العرب أنّ الرّمز «**تصويت خفي باللّسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشفتين**»[2].

وقيل: «**الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم**»[3].

والرمز في اللغة «**كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمُزُ ويَرْمزُ رمزًا**»[4].

---

[1] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 3، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 35.

[2] – ابن منظور، جمال الدين أبي فضل محمد بن مكرم، لسان العرب، ط 1،ج 5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 417.

[3] – المرجع نفسه،ص ن.

[4] – نفسه، ص ن.

ب – اصطلاحا:

لقد تباينت أراء النقاد في تقديم مفهوم اصطلاحي موحّد للرّمز ومن بين التعريفات المتداولة نجد تعريف ابن رشيق القيرواني حيث يقول: «**وأصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، استعمل حتى صار الإشارة**»[1].

«**والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدلّ على بعد المرمى وفرط القدرة، وليس يأتي بها إلاّ الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالّة واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظة**»[2].

والملاحظ في هذين التعريفيين أنّ ابن رشيق القيرواني لم يضع فرقا بين الرّمز والإشارة، وذلك لكونهما يشتركان في عدّة صفات تتمثل في الغموض والخفاء والإيحاء، ولكن إذا أمعنا النظر فإننا نجد أن هناك فرقا جوهريا بينهما، فالرّمز يقتضي تأويلات متباينة، مما جعله يختلف من شخص لآخر، على خلاف الإشارة التي تكتفي بدلالة واحدة متفق عليها من طرف الجميع.

وفي موضع آخر يعرفه محمّد غنيمي هلال فيقول: «**والرّمز معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسيّة المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرّمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن**

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، قدم له شرحه وفهرسه صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ط 1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1996، ص 483.

[2] – المصدر نفسه، ص 477.

طريق التسمية والتصريح»[1].أي أن الرمز ينقل لنا الجوانب النفسية الخفيّة بطريقة إيحائية غير مباشرة تعجز اللغة العاديّة على أدائها، فالرمز في رأي محمد غنيمي هلال عبارة عن وسيلة رابطة بين الذات والأشياء، إذ تشير الذات بدورها لتلك الأشياء لكن دون الإفصاح عن أسمائها.

أما أدونيس فيرى أن «**الرّمز هو ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئا آخر وراء النص. فالرّمز هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء»**[2]. من خلال هذا التعريف يتبين لنا بأن الرّمز يفسح المجال لاكتشاف أشياء ما وراء النصية.

هذا ويضيف أدونيس تعريفا آخر فيقول أن الرمز هو: «**اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له»**[3]. وهذا يعني أن اللغة الرّمزية تتجاوز إلى حدّ ما لغة القصيدة كونها تحمل في طياتها دلالات رامزة فيتحول بعد ذلك الرمز إلى قصيدة أخرى تتكون في الوعي، وهذا لا يتّم إلاّ بعد قراءة سابقة للقصيدة، إضافة إلى أنّه يسمح للوعي أن يدرك عالما آخر لا حدود له.

كما أن «**مفهوم الرّمز منحصر في معنى الإخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر مكين وجلل وهو وطيد بالسّياق الذي يرد فيه وبالتّالي لا يمكن تأويله إلاّ وفق ذلك**

[1] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط 3، نهضة مصر، القاهرة، 2001، ص 315.

[2] – أدونيس، زمن الشعر، ص 160.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

السّياق، فهو فاعل ومنفعل يؤثر في السياق ويتأثر به»[1]. بمعنى أن الرمز يعتمد على وظيفة إيحائية للتعبير عن كل ما هو باطني مضمر في أعماق الشعور عن طريق معنى مختلف عظيم، والرمز في أصله مرتبط بالسياق الذي يرد فيه، والذي يستند عليه في التأويل، ما يجعل من الرّمز يؤثر ويتأثر بالسياق في آن واحد.

وعلى صعيد آخر ترى رجاء عيد أن «**الرّمز ليس مجرّد إشارات لقصدية تتكشف عن سبيله وإنّما هو أداة لتفجير الطاقات الباطنة في ذات الشاعر وهذه الأداة تتكئ على مترسّبات الشعور واللاشعور ومعطيات الواقع واللاواقع**»[2]. وهذا يعني أن الرمز لا يكتفي بإصدار تلك التلميحات والإيماءات، وإنّما يتعدى ذلك إلى تفجير القدرات الداخلية في نفس الشاعر، كما تستند هذه الأداة أي الرّمز على مجموعة من المترسبات التي تكون إمّا شعورية أو غير شعورية، إضافة إلى أنّه يعتمد على معلومات حقيقية أو غير حقيقية.

ونضيف تعريفا آخر للرّمز «**هو محاولة تقديم حقيقة مجرّدة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة**»[3]. فمن خلال هذا التعريف يتّضح لنا أن الرّمز يسعى لعرض الوقائع والحقائق المطلقة والصور التي لا يمكن إدراكها بالحواس في شكل صور ملموسة ماديّة.

---

[1] – أسماء خوالدية، الرّمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدًا، ص 19.

[2] – رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، د ط، منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، الإسكندرية، 2003، ص 181 – 182.

[3] – على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 104.

ثانيا: الرّمز الصوفي.

إنّ التجربة الشعرية الصوفية من أكثر التجارب خصوصية لكونها تتميز ببنيتها العميقة والمعقدة، حيث لا يمكن التعبير عنها باللغة العادية والمتداولة نظرا لعجزها على نقل بواطن الشاعر الصوفي من أسرار ورغبات نفسية؛ فلجأت هذه التجربة إلى اصطناع لغة خاصة لنفسها تتأسس على الرّمز، فاللغة الصوفية في جوهرها رمزية تتّسم بالغموض والخيال والإيحاء، لأنّ «**الصوفية لا يستطيعون أن ينقلوا مشاعرهم ومواجيدهم بوضوح لأنها لا تدرك بالذوق ولا يعبر عنها إلا بلغة الإشارة والرّمز والخيال**»[1].

فطبيعة التجربة الصوفية دفعت الشاعر إلى اللجوء إلى لغة رمزية غامضة للتعبير عن حالاته النفسية و «**يستعين بالكلمات التي تومئ بصورة غير مباشرة إلى المعنى المقصود، وذلك لبداهة أن التجربة الصوفية بحد ذاتها غامضة لا يمكن التعبير عنها تعبيرا دقيقا ولا شافيا بليغا**»[2]. أي أن الشاعر يتخذ من الرموز أداة للتعبير عن تجاربه الصوفية إضافة إلى الإعتماد على الألفاظ والكلمات التي تحيل إلى المعاني بطريقة غير مباشرة وغير واضحة، لأنّ التجربة الصوفية في حقيقتها غامضة ممّا أدّى إلى صعوبة تحديد تعبير دقيق واف ومباشر لها.

لقد ابتدع الشعراء الصوفيين لغة تلائم تجربتهم الصوفيّة وتتميّز عن بقية اللغات من حيث أنها لغة مخصصة لأهل التّصوف، وتتضمن كل جوانب الحياة وتتسم بطابع مميّز، هذا ما يجعل

---

[1] – هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ط 1، دار التكوين، دمشق، 2009، ص 66.

[2] – إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، ص 55 – 56.

من اللغة الصوفية «**لغة خاصة يعني أن مفرداته شملت كافة نواحي الحياة، لغة غلبت عليها سمات الرّمز والإشارة والتلويح**»[1]. حيث لا يمكن أن يستغني المتصوفة عن الرّمز في التعبير عن تجاربهم الصوفيّة، لأنّ «**التعبير بالرّمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفيّة التي لا تحدّها الكلمة، والذي يمكن أن يخلق المعادل التخييلي لهذه الحالة**»[2].

إنّ الرّمز الشعري يعكس ذات الشاعر فهو عبارة عن «**بيان ذاتي عن معان ضبابية تمليها بصيرة الشاعر الثاقبة المنطلقة وخياله الرّحب، بأسلوب إيقاعي مبتكر مفعم بالصور المثيرة والألفاظ الموحية التي تنبض بالمعنى ولا تبوح به جهرا**»[3]. أي أنّ الشعر الرّمزي مرتبط بذات الشاعر ارتباطا وثيقا، حيث يتخذ الشاعر من الرمز وسيلة للتعبير عن ما يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس باطنية، ولكن بمعان غامضة غريبة، ويزودها الشاعر بنظرته الثاقبة وخياله الواسع بأسلوب إبداعي مليء بالصور التي تثير الدهشة في القارئ، إضافة إلى الدلالات الإيحائية التي لا تصرّح بالمعنى.

ومن هنا يمكن القول بأن «**رمزيّة الشعر الصوفي موسومة بطابع عرفاني، وهي من هذه الجهة رمزيّة عرفانية لا يتأتّي معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفيّة، لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته العرفانية، وبين التصوف**

[1] – أسماء خوالدية، الرّمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص 22.

[2] – أدونيس، الثابت والمتحول، ط 2، ج 2، دار العودة، بيروت، 1979، ص 95.

[3] – نور سلمان، معالم الرّمزيّة في الشعر الصوفي العربي، ص 3.

باعتباره علاقة دينامية حية بين الإلهي والإنساني»[1]. وهذا يعني أن الشعر الصوفي في جوهره يتميز برمزيته العرفانية، والتي لا يمكن أن تتحقق إلاّ من خلال الجمع بين التعبير الشعري والتجربة الصوفية.

- **تجليات الرّمز الصوفي في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف:**

يتناول الشعر الصوفي موضوعات مختلفة منها الغزل والخمر، والتي يتّخذها الشاعر كرمز للتعبير عن معان صوفية باطنية.

-رمزية المرأة (الأنثى):

لقد حظيت المرأة بمكانة هامة في الشعر الصوفي، إذ أصبحت محورًا هامًا وعنصرًا جوهريًا في بناء الخطاب الشعري، الذي لا يخلو من هذا الرمز الصوفي الحامل لكل ما هو مستور ومخفي لدى المتصوفة، الذين أعطوا لصورة المرأة منحى آخر يجعلها ترتبط بالحب الإلهي، وبهذا يكون «**السياق الرّمزي للأنثى الصّوفية منزاح كلّية عمّا رسّخته القصائد الغزليّة عذرية كانت أم إباحيّة، إنّها رمز الحكمة والحبّ، وإنّ جمالها ما هو إلاّ أمارةُ على الجمال الكلي الدّائم»**[2].

تختلف القصائد الشعرية في طريقة التعبير وتوظيف الرمز الخاص بالأنثى الذي تتميز به القصيدة الصوفية عن بقية القصائد الغزلية العفيفة أو القصائد التي تملك حرّية في القول والفعل أي (الإباحيّة)، مما يجعل الأنثى تحمل أبعادًا رمزية فلسفية وبعد الحب العميق من الإنسان لربّه،

[1] – عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفية، ط 1، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، 1978، ص 508.

[2] – أسماء خوالدية، الرّمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدًا، ص 58.

أما جمال الأنثى الصوفية فيكون علامة ودليل على الجمال الشامل الثابت الذي يبقى على الدّوام ولا يندثر، وهكذا تكون المرأة «**مجلى من مجالي الجمال المطلق... فهي ليست محلا للشهوة بذاتها، بل هي رمز لذلك الجمال الشامل وطريق موصل إلى الحق**»[1]. فلم تعد المرأة مجرّد أداة أو وسيلة لإشباع الشهوات والرغبات، وإنما صارت مقوّما هامًا من مقومات الجمال التام الغير محدود والغير مقيد، لذلك يكون هذا الرمز درب وسبيل يُرشد إلى الصدق واليقين، وهو الهدف الذي يسعى الصوفي لتحقيقه والوصول إليه.

إن هذا النوع من الغزل قد برز إلى الوجود بفضل مجموعة من الأشعار العذرية العفيفة التي كانت منتشرة عند العديد من الشعراء الذين انصرفوا عن ملذاة الحياة، ولجأوا إلى عبادة اللّه وتأدية فروضه للوصول إلى الحضرة الإلهية والإرتقاء لدرجة عليا تسمح لهم بتحقيق المحبة الإلهية التي يتم الإفصاح عنها عن طريق الرمز الأنثوى، «**وانطلاقا من هذا النّسق العرفاني الذي يتّخذ من المرأة رمزًا للتعبير عن مواجيد المحبّة الإلاهيّة، يعود الشاعر الصّوفي إلى الأفق أو الإرث الغزليّ عمومًا والعذريّ خصوصًا عاملاً على إعادة استثماره استثمارًا رمزيا يناسب ما يصدر عنه**»[2]. فالشاعر الصوفي لا يهمل ولا يتخلى عن الميراث العذري والغزلي، وإنما يعيد صياغته وتحريره رمزيًا وهذا الرمز يتجلى في المرأة التي تكون وسيلة لإظهار العلاقة القائمة بين الله والإنسان، ومن ثم تقويتها ودمجها.

[1] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ط 1، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 305.

[2] – أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدًا، ص 60.

لقد وظف العديد من الشعراء هذا الرمز الذي يضم ويدمج نوعين من الحب وهما الحب الإلهي والحب البشري، ومن بين هؤلاء الشعراء نجد الشاعر الجزائري عثمان لوصيف الذي اعتمد على هذا الرمز الأنثوي في العديد من المقاطع في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء"، وهذا ما نجده في هذا المقطع أين يقول الشاعر:

يا بحر معذرة فسرّك لا يُقـــــــال

لكنني قد بت منك مبلبـــــــــلا

أهذي كأن بي اختبـــــــــــــال

أحببت فيك إلهـــــــــــــــة

هي طفلتي.. هي نصفي المفقود

مذ كان انفصـــــــــــــــال

يا نصفي المفقود إني عائـــــــد

من رحلة التيه الطويلـــــــــــة[1].

إن رمز المرأة كثيرا ما يوحي إلى دلالات جديدة توحي إلى الوجدان والشعور الإنساني المليء بالعواطف الجياشة العميقة التي يكنّها للمحبوب الذي لم يعد مقتصرًا على المحبوب البشري، وإنما تحول إلى محبوب إلهي، حيث يكون ذلك الرمز معبرًا عن تلك المحبة، ومتصلا بنوع من الخيرات والثروات التي أنعمها اللّه على عباده والمتمثلة في البحر الذي يرمز إلى النقاء والعفّة، وهي نفس

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 63 – 64.

الصفات التي تتميز بها المرأة، وهذا التشابه ربما هو الدافع الذي جعل الشاعر يربط بينهما، فالشاعر يجد في البحر مسكن حبيبته الذي تتواجد فيه لذلك نجده يخاطب البحر الذي جعل منه إنسانًا مشوّشًا مضطربًا يتكلم بطريقة لاواعية، وكأنه إنسان مجنون، وفي نفس الوقت يعترف بحبه للربة التي يعتبرها شطر من روحه الضائع ويود الإنضمام إليها بعد انقطاع ورحلة طويلة تعمها المتاهة والضلال، «**ولعل إلحاح الشاعر على استحضار المرأة في شعره، ينمّ عن رغبة إنسانية، واعية أو غير واعية، في اللجوء إلى ركن أرضي ملموس، يجدد حياته بالحب والخصب والنمو والإستمرار**»[1].

إن وراء كل غاية وسيلة، فالشاعر الصوفي المعاصر بصفة خاصة يلجأ للمرأة كوسيلة لتحقيق غايته المتمثلة في الوصول إلى الجبروت والجلال الإلهي، بحيث تكون المرأة السند المدعم المحسوس والمادّي الذي يعيد للحياة معناها الحقيقي من خلال الهوى والخصوبة والتتابع لأنها تشكل ثمرة الحياة المليئة بالسكينة والطمأنينة.

ويتكرر هذا الرمز كثيرا في مقاطع أخرى كقول الشاعر:

يا نورس البشرى! أعدني للبحـــــار

لأجتلي فيها مراياي التي تحت المياه

تلألأت يوم اشتعـــــــــــــــال

[1] – أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، ط 1، المؤسسة العربية، بيروت، 2001، ص 319.

فرأيت وجه الله يأرج ساطـــــــــعًا

وقرأت آيات الجمـــــــــــــــال

ورأيت وجه مليكتـــــــــــــــي

ذات المهابة والجـــــــــــلال[1].

في هذا المقطع يبين الشاعر مدى تعلقه بالبحار ورغبته الشديدة في الإلتحاق به مهما كانت الوسيلة، كونه يحمل هموم البشر ومكان تواجد الحبيبة، ويرمز إلى الجمال والصفاء حيث ينادي ويطلب من طائر النورس الدائم الوجود في البحر والموحي للبشرى أن يرجعه للبحار قصد صقل وتلميع مراياه التي تكون نقيضة النّور وعميقة عمق البحر، لذلك فالشاعر يتخذ من هذا الطائر وسيلة تقربه من تلك البحار التي تسمح له بمشاهدة جانب من جوانب الله المتمثل في الوجه المضيء المتألق، ويطالع على التحف ومعجزات الجمال والحس، ورؤية وجه آخر هو وجه مليكتة الجليل والعظيم، ولهذا نجد أن الشاعر جمع بين البحر والأنثى من خلال سمات متشابهة بينهما أهمها: الجمال والبهاء والسموّ، ما يجعل من المرأة «**أحد أهم منابع الشعر الخالدة، وقلة هم الشعراء الذين لم يهيموا بجمالها، ويتعبدوا في محرابها، والشاعر عندما يهرب إلى الأنثى فإنما هو يعبر عن رد فعل الذات المنكسرة التي عجزت عن مواجهة الواقع فالتجأت إلى أحضان المرأة كتعويض عن الفردوس المفقود**»[2].

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 61 – 62.

[2] – عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ط 1، مديرية الثقافة لولاية سطيف، 2000، ص 74.

هذا ويعد موضوع الحب والعشق موضوعًا بارزًا في أشعار المتصوفة، إذ لا نجد شعر صوفي منفرد أو محرّر من هذه الفكرة الرئيسية في كل عمل فني يبدعه الشاعر ففيه يكون رمز المرأة حاضرًا باعتباره «**رمزا مهما، إن لم يكن أهم رمز، في الشعر الصوفي على الإطلاق، ذلك أن المرأة في الغزل الصوفي والحب الإلهي هي رمز الذات الإلهية، وقضية الحب الإلهي، كما نعرف هي محور الشعر الصوفي... فإن الحب أو العشق هو الشطر الأول في الفلسفة الصوفية**»[1].

إن ما يجعل الشعر الصوفي شعرًا غزليا بامتياز هو وجود هذا الرمز الغزلي الذي يعد شعار للنفس المعبود، ومسألة الهوى الإلهي، ما يجعل من الحب أو العشق جزء من الصوفية، هذا ما يوضحه المقطع التالي أين يقول الشاعر:

يا طفلة الله البريئـــــــــــــة

يا شعاعا من ضلوع الماء يبزغ

إلى أن يقول:

أحبك أو أحـــــــــــــب الله

صوفيّ.. وأعبد مقلتيـــــــك

أقدس القدّوس باسمـــــــــك[2].

[1] – إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، ص 56.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 42.

ويقول أيضا:

والهوى عندي احتراق بالجملية والجميل

يا طفلتي هاتي يديـــــــــــــــــــك

وسبّحي مثلي هيـــــــــــــــــاما

إلى أن يقول:

واستسلمي لغوى الميـــــــــــــــــاه

ينكشف سر النزوع المستحيـــــــــــل!

مازال بي شغف إلى أغوار ســــــــرّك[1].

غالبا ما يعبر المحب عن مشاعره للمحبوب عن طريق الكلام العادي ونقصد هنا المحبوب البشري، في حين يلجأ الشاعر للتعبير عن ذلك الحب بواسطة الشعر، فهو يصف في هذه المقاطع محبوبته بالبساطة والنور الذي يطلع من الماء، ويربط بين الحب البشري والإلهي، حيث تتحد الأحاسيس الإنسانية المنتشرة بين البشر والأحاسيس التي تكون من قبل ذلك المخلوق البشري نحو الإله، وهنا يعترف الشاعر بمدى حبه لكلاهما أي المحبوبة والإله، فهو يخاطبها هي وفي نفس الوقت يخاطب اللّه، وهذا ما توضحه الأبيات 3، 4، 5 من المقطع الأول، إضافة إلى أنه يتحدث عن ذاته من خلال الضمير "أنا" ويخبرنا أنّه صوفي يعبد عينيها والإله معًا، أما في المقطع الثاني فهو يقرّ أن الحب والعشق قد سببا في معاناته لهذا يرغب في أن يجتمع مع

[1]. -المصدر نفسه، ص 42-43.

محبوبته لينغمسوا في عشق شديد وحب وولع عميق، وهذا يوحي إلى أن الصوفية يتخذون من الحب موضوعًا جوهريا في شعرهم ما يجعل «**توجههم إلى الذات العليا ومناجاتها وندائها والتعلق بها يتجاوز علاقة العابد بالمعبود والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق، بحيث تكون رغبة الإتصال والتشوق له أمرًا يغلب على الصوفي،... وحتى يترك كل ماعدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده**»[1].

فمن خلال هذا المنظور يتضح لنا أن المحب يشتاق دائما إلى محبوبه ما يجعله يعاني الحرمان ويتمنى اللقاء والوصول إليه، وهذا ما يوضحه الشاعر في قوله:

شوقا إلى الأعماق حيث توهجت أسطورتي

حيث السماوات.. المرايا.. والبـــــروق

وحيث طفلتي الجميلـــــــــــــــــــة

باللآلئ تستحمّ.. وتبتـــــــــــــــــــرد[2].

فالشاعر هنا اعتمد على لفظة "الشوق" التي تعتبر من بين الألفاظ الدالة على الحب، لهذا يستخدمها للإفصاح عن حبه الإلهي.

زيادة على ذلك فهو يشير إلى بعض أعضاء المرأة وخاصة العين كونها الأقرب إلى فؤاد الإنسان وعلامة من علامات جمال الأنثى، ما يجعلها ذات منزلة ومقام رمزي رفيع.

---

[1] – أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط 1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002، ص 155.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 52.

وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

رأيت البحر في عينين نجلا ويـــن

قلت: اللّه! هذي سدرتـــــــــــي

ومضيت أتبع خيط نور أخضر وهّاج

إلى أن يقول:

هذي سماواتي وهذي طفلتي نثرت

مفاتنها على أيقونة الأثبـــــاج[1].

ويقول أيضا:

آمنت بالعينين تزهر فيهـــــما

إشراقة المعنـــــــــــــــى

وصوفيّ أنا.. غمّست في غوريهما

لي روضة المغنـــــــــــــــى

سكنت غواهما وسكنت نبضهـــما[2].

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء ، ص 39 – 40.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء ، ص66.

بما أن الشاعر يتخذ من المرأة رمز للتعبير عن حالته النفسية وعن حبّه للّه، فإنه يجد في عينيها النطاق الواسع للتعبير عن الشوق الصوفي والذوبان الروحي فمن خلالهما يتبين ما في القلوب من حب وحنين وعشق إلهي، وبواسطتهما يتمكن المحب أو العاشق من مشاهدة ورؤية المحبوب أو المعشوق ولهذا فإن العينين تعكس ما في القلوب، وبهما يتصل الصوفي بالعالم الروحاني، ما يجعلها تختلف عن العيون العادية الحسيّة، إذ ترتقي من خلالها المرأة إلى مكانة عالية عند الشاعر الصوفي، وبالتالي تتميز عن سائر المخلوقات في الأرض لهذا فالشاعر «**يفر من واقعه ويحتمي بعيون امرأة، يسافر عبر أهدابها في المدى، وفي احتفائه "بالأنثى" ينفصل الشاعر عن العالم الأرضي "المادي" ويتعلق بفردوس الأنوثة، وبالعالم اللامرئي، فتأخذ المرأة بعدا جديدًا، فهي تتجرد من لباسها الظاهر، لتلتبس بعلاقات وأشكال متعددة تتساوق مع الباطن واحتمالاته**»[1].

فالشاعر عثمان لوصيف ذكر صفة من صفات العيون وهي العيون "النجلاء" التي رأى فيها البحر وطفلته الفاتنة ذات العيون المشرقة العميقة المغرية لذا فهي ترمز إلى النور، والحنين والعطف والجمال الأبدي، والحب الإلهي، النقاء العفة، الشوق، الجمع بين المحب والمحبوب... إلخ.

وخلاصة لما قلناه نجد أن الرمز الغزلي بمثابة السبيل الذي يتخذه الشعراء الصوفيين في بناء خطاباتهم الشعرية، ويتخذونه رمزا للتعبير عن أحاسيسهم الوجدانية، إضافة إلى أنهم يمتحون

[1] – عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص 74.

قدراتهم من هذا الرمز الأنثوي الموحي إلى الجمال والصدق، لهذا فالشاعر الصوفي يلجأ لمثل هذا الغزل للتعبير عن «**الحالات الشعورية الإنسانية، المستثارة في لحظات الوجد بالله، وفي حالات التعبير عن محبة العبد للرب، والقرب من حضرة قدسه**»[1]. هذا لكون الصوفية تتأسس في جوهرها على الحب الإلهي المخالف للحب البشري.

– الرّمز الخمري:

لقد كانت الخمرة في التراث الشعري ذات دلالة مادية تحيل على اللهو والمجون، ولكن سرعان ما تحولت في الشعر الصوفي إلى رمز عرفاني يتخذه الشعراء المتصوفة للتعبير عن مواجدهم ومشاعرهم وأحاسيسهم الباطنية، وذلك بعد صرفها عن «**دلالتها الأرضيّة المحرّمة، والعمل على حقنها بمعاني المحبّة الإلهية**»[2]. فالخمرة في العرفان الصوفي تتجاوز في جوهرها الدلالات المادية إلى دلالات معنوية روحية، لتشكل رمزا من رموز المحبة الإلهية، ولتعبر عن حالات الفناء التام في الذات الإلهية.

والملاحظ في الشّعر الصوفي كثرة استخدام لفظة الخمرة ومتعلقاتها حيث أصبحت «**حاضرة في كلّ مجالس المتصوّفة، وحاضرة أيضا في أشعارهم التي هي مجالس يتركونها لمريديهم ويحمّلونها أسرارهم، ومن ثمّ كان الشعراء الصوفيون أكثر استعمالا للخمرة من غيرهم، لا كرمز**

[1] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ط 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص 187.

[2] – أمين يوسف عودة، تجليّات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، ص 339.

للشرب والحضرة فحسب بل كرمز للإرتواء وللغيبة كذلك»[1]. فالغيبة هنا كما وردت في المعجم الصوفي «**ليست غيبة عن الإحساس وإنّما غيبة عن كلّ ما يتعارض والطرب، فهو يورث في الإنسان الطّرب والبسط والإدلال وإفشاء الأسرار الإلهيّة، وكلّ "غيبة" يغيب فيها الإنسان عن إحساسه فليست "بسكر" وإنّما فناء**»[2]. إنّ الشاعر الصوفي يستعين بالرمز الخمري للتعبير عن عالمه الروحي وفناءه في الله.

وبهذا فإن الخمرة الصوفية تتميز بالصفاء والنقاء، لذلك نجد الشاعر الصوفي يبحث عن رموز مثالية يصف بها خمرته لكي يجعلها تكتسب صفات مختلفة تماما عن حقيقتها الماديّة، وذلك لكونه قد «**وجد في الخمر ومتعلقاته ما يعنيه من توصيف حالته، والتعبير عن دلالته الصوفيّة، وهكذا قطع دلالات الخمر وألفاظها عن أصولها الأولى ووضعها في سياق تجربته الصوفية مما جعلها تحمل دلالات جديدة، لا تدلّ على الخمرة الأرضيّة، ولا تنصرف إلى السكر الحقيقي أو الواقعي وإنّما تفيض بوجد الصوفي وتشير إلى ما أصابه من اختلاط الوعي وغياب العقل**»[3]. فالخمر إذن في سياقه الدلالي الجديد الذي أضفاه عليه الشاعر الصوفي أصبح يشير إلى أعلى مرتبة من مراتب الحب الصوفي، فهو بذلك أقوى الرموز دلالة على درجات الإرتقاء في القيمة الروحية للوصول إلى الذات الإلهية، وعلى مقام الفناء أمام الجمال الإلهي، ومنه فقد «**بدت**

---

[1] – محمد بلحسين، شعرية الرمز الخمري عند الشاب الظريف –مقاربة نصيّة، مجلّة الخطاب الصوفي، العدد 1، مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، الجزائر، 2007، ص 231.

[2] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 1205.

[3] – أماني سليمان داود، الأسلوبيّة والصوفية، ص 172.

الخمرة بديلا رمزيا مناسبا؛ بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي التي يمكن أن نتبينها في غياب التوازن، وحسارة رقابة العقل، وحضور الرّعونة والتهتك والشطح»[1]. إن حالة السكر كثيرا ما ترتبط بالشطح، والشطح في المعجم الصوفي «**لفظة مأخوذة من الحركة لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم، فعبّروا عن وجودهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها»**[2].

وعليه فإنّ رمز الخمرة الذي يمثل المحبة الإلهية لدى المتصوفة شكل بديلا خمريًا «**يسبب النّشوة والفرح الروحيين والصوفي في حالة وجده بالمحبّة، أو في حال تجلّي الحق عليه بالمحبّة، يغمره فيض من اللّذة الروحية، تطغى على كل كيانه ويستثير الانتشاء بها، حركة في الباطن لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر العربدة على الجوارح، تفريغا لهذه الحركة الإنتشائية الباطنية، ثم لما تزول عنه منازلة الحال، تعود جوارحه إلى السكون مصحوبة بالإسترخاء والهدوء »**[3]. فالرمز الخمري كوّن بديلا خمريًا يحمل في طياته أبعادا دلالية إيجابية جديدة، فأصبحت الخمرة الصوفية من شأنها أن تبعث في وجد الصوفي الإبتهاج والسرور الروحيين فتغمره اللّذة الروحية، للوصول إلى أسمى درجات الروحانية.

أفاد الشعراء المتصوفة من الخمر ومصطلحاتها، فأصبحت تمثل تجربتهم الروحية، وذلك بعد أخذهم لتلك «**الصفات المحسوسة للخمرة في عينيتها الممتلئة، وجعلوا يصكونها ويعيدون**

[1] – أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، ص 337.

[2] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 650.

[3] – أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، ص 338.

صوغها بحيث تلائم ما يتعاطون من أذواق وأحوال ومواجيد ومعان وأسرار»[1]. أي أن الصوفية نقلوا الخمر من صفاتها الحسية وجعلوا منها رمزا مناسبا لمواجيدهم وأذواقهم، ولمقدار ما وصلوا إليه من أحوال، إذ أصبح وصفها بمثابة ترجمة لحياتهم الروحية، و «**رمزا على الحب الإلهي لأنّ هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجود والسكر والمعنوي والغيبة بالواردات القوية»**[2]. فإنّ رمز الخمر في الشعر الصوفي يمثل موضوعا للمحبة الإلهية و إن صح التعبير فإنّه يدل عن المحبّة الإلهية.

وهكذا فقد «**جاءت رمزيّة الخمر عند الصوفيّة فوق مستوى الواقع، ينسحب خلالها الشعراء من العالم الحسّي إلى عالم الحب الإلهي والعلم اللّدني اللّذين يتّسمان بالقدم والقدرة على النفاذ إلى حقائق الوجود كسرا لضيق الزمان والمكان»**[3].

ثم إنّ المتأمل في الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، سيلاحظ حتما كثرة استخدام الرّمز الخمري، ولكن مستويات توظيفه تتباين من شاعر لآخر، بل حتى عند الشاعر الواحد، فالشعراء المتصوّفة لجأوا إلى إستعارة واستلهام الموروث الخمري، ولكن بطريقة رمزية إيحائية فيوظفونها في أشعارهم للتعبير عن مواجديهم وأحاسيسهم الصوفية، ومن أمثال هؤلاء الشعراء نجد عثمان لوصيف الذي وظف الرّمز الخمري في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء"، حيث صادفنا فيه

[1] – عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفيّة، ص 362.

[2] – المرجع نفسه، ص 363.

[3] – أسماء خوالديّة، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص 65.

بعض النماذج الشعرية التي استحضر فيها الشاعر الرّمز الخمري في سياقه الدلالي الجديد، لذلك نجده يقول في طريقة رمزية:

يا أيّها العشاق لا تتبرّمـــــــــــــوا

هذا دمي متأجّـــــــــــــــــــج

هذي أباريقي لكم فيها شـــــــــــفاء

فخذوا.. خذوا من خمرتـــــــــــــي

كأسا يعطّرها الصـــــــــــــــــفاء

وتشرّبوا طعم القداسة كلكم عندي سواء[1].

لقد وظّف الشاعر في هذا المقطع الشعري عدّة معان دالّة على الخمر (أباريق، خمرة، كأسا، الصّفاء، تشرّبوا...)، حيث استلهمها من التراث الخمري في الشعر، وأفاد منها في الكشف عن أحواله الصوفيّة وذلك بعد أن حملها بدلالات رمزية، ليصور بها أجمل معاني الحب الإلهي وجعلها تتفاعل مع أذواقه ومواجيده.

وإنّ ما يميّز خمرة الشاعر عن غيرها في كونها قد أكسبها صفات تختلف عن حقيقتها المادية وتتمثل في الشفاء، والصفاء والنقاء، إضافة إلى ذلك وصفها أيضا بطعم القداسة، فكل هذه الصفات تحمل في طياتها دلالات رمزية تجعلنا بذلك نتأنى في تعيين مدلولها الرّمزي، لأنّه ليس

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 31.

من السّهل تعيينه، فالخمر هنا إذن «**في واقعيتها المليئة وطابعها الحسي العيني المباشر، تتجاوز المعطى المادي إلى وصيد مثالي مجرّد... فهي صافية لطيفة نورانية**»[1].

ويقول في موضع آخر:

يا طفلتي هاتي يديـــــــــــــــك

وسبّحي مثلي هيامـــــــــــــا

ولنضع في بهرجات السّهـــــــو

من إغواء هذا الأرخبيـــــــــل

فإذا سكرت من الغـــــــــــرام

تدثري بطفولتـــــــــــــــي

وتوسدي أهزوجتي جرسا خضيل

واستسلمي لغوى الميـــــــــاه

وعانقي حلمي بحلمـــــــــــك

ينكشف سرّ النزوع المستحيل[2].

نلحظ في هذا المقطع الشعري توظيف الشاعر لمدلولات الخمرة، حيث قام بنقلها من مضامينها الحسية إلى اعتبارها أداة للتعبير عن حالة وجدانية ميتافيزيقية تتجاوز الواقع وتلج إلى أعماق التجربة الصوفية الزاخرة بالمعاني والحقائق الكونية، والسكر هنا يقصد به الشاعر السكر

[1] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 370.

[2] - عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 43.

الصوفي الذي يحمل في طياته إيحاءات عميقة ذات دلالة رمزية تحيل إلى الحب الإلهي، فإنّ حالة السكر عند الصوفية كثيرا ما تتصل بالمحبة الإلهية.

والسكر الصوفي في جوهره «**غيبة وليس غشيّة، خمرة معنوية ترجع الروح إلى الإتحاد مع المحبوب، الذي يمثل حبه أصل وجود المتعينات والمعنى الحقيقي لحركة المتحرّكات. وعليه لا ترد الخمريات تجريدية جافة وإنما مشربة بالرّمز جياشة بالصور**»[1]. فالسكر إذن في هذا الموضع اسخدمه الشاعر في سياق فكري مرتبط بالرؤية الصوفية بعد أن جرّده من سياق اللّهو والمجون، فحمّله بدلالات إيحائية جياشة بالصور الرمزية التي تحيل إلى المحبة الإلهية ويظهر ذلك من خلال قوله (فإذا سكرت من الغرام).

كما أن هذا الشراب المسكر «**ليس إلا شرابا معنويا، ينبثق من حالة وجدانية إثر تلقيها واردا إلهيا قويًّا**»[2]. أي أن السكر بهذا المعنى عبارة عن استجابة لوارد إلهي قوي.

وفي نموذج شعري آخر في موضع آخر يقول عثمان لوصيف:

مرّت على شفتي الغصون نديـــــــة

فثملت من صبواتها وطراوة الأصماغ

وتهافتت حولي الزّهـــــــــــــــور

فرحت أهـــــــــــــــــــــذي

[1] – أسماء خوالدية، الرّمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدًا، ص 66.

[2] – أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص 337.

موغلا في مهرجانات البهاء الطاغـــي

ثم ارتميت على سريـــــــــــــــر

من شذى متمـــــــــــــــــــوّج

غنيت للدنيا نشيدًا خالـــــــــــــــدًا

وسقيت جرح الأرض كأسا ينتشـــــــي

بحبالها المتناغـــــــــــــــــي[1].

يصف لنا الشاعر في هذه الأبيات مدى إحساسه بالجمال أثناء وصوله لمرحلة السكر الروحي، لأن «**الإحساس بالجمال هو ضرب من السكر الروحي، ويصاحب هذا الإحساس على الغالب الغناء أو التغني بهذا الجمال والسكر به**»[2]. فبسبب هذا السكر وجد الشاعر نفسه في عالم آخر ملؤه الجمال والصفاء الرباني، فهو عالم يتصف بالكمال والبهاء وتنكشف فيه الحقائق والأسرار فيروق بذلك الحسّ، فالسكر إذن في هذا الموضع رمز للإحساس بسرّ الجمال.

كما أقر الشاعر أيضا في هذه الأبيات بأنّه سقى جرح الأرض كأسا من الخمر تعلوه فقاعات تنتشي، فإنّ «**ما يبدو منها من حبب (فقاعات) فهو رمز إلى الموجودات الحادثة أو الظاهر الحادث الذي لا يعوّل عليه**»[3].

---

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 54 – 55.

[2] – هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص 297.

[3] – المرجع نفسه، ص 298.

ويقول في مقطع شعري آخر:

يا أيها الحيـــــــــــــــــران

يا المنذور نـهبا للوسواس والشرود

الليل عسعس.. والظلام ممــزّق

بالحشرجات وبالعواصف والرُّعـــود

فابسط جراحك واقتـــــــــــــرب

من شمس هذي الكـــــــــــأس

أنت منادمي ومريـــــــــــــدي[1].

لقد شكلت الخمرة في هذا النموذج الشعري وسيلة لنسيان الجراحات والهموم التي تنتاب الحيران، لذلك نجد الشاعر يناديه ويطلب منه ترك جراحه ونسيانها ويدعوه للإقتراب من كأس الخمر، فهي في رأي الشاعر الحل الوحيد لتجاوز الأحزان والهموم النفسية لأنّ الخمر الصوفية في جوهرها «**تبدد الهموم والأحزان وتهيئ لشاربها أسباب الفرح والغبطة، يسكر الندامى ختمها ويحيي الموتى نضجها... وهي بعد ذلك سرّ الحياة وباطن الخليقة**»[2].

إن الخمر في هذا المقطع اكتست دلالة رمزية إيحائية للهروب من الواقع الأليم المليء بالتناقضات والصراعات، والولوج إلى عالم آخر يتصف بالكمال.

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 72.

[2] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 368.

ثالثا: الرمز الأسطوري.

إنّ توظيف الرّمز الأسطوري أدى دورا هاما في الشعر العربي المعاصر، لكونه يضفي على التجربة الشعرية بعدًا فنيًا جديدًا، ويشكل نظاما خاصًا في بنية الخطاب الشعري «**فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرّمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرّمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفيّة أو الفكريّة الشعوريّة، وذلك عندما يكون الرّمز المستخدم جديدًا**»[1]. أي أن التجربة الشعرية تلجأ إلى الرّمز حيث تعتبره كوعاء تصبّ فيه كل ماتحمله في طياتها من حالات نفسية شعوريّة، فتزوّد اللفظة بطاقات رمزية إيحائية جديدة.

فالأسطورة من بين أهم المظاهر الشعرية الزاخرة بالرمز المفعم بالدلالات الإيحائية، فهي بذلك تمثل أداة تعبيرية جمالية، اتخذها الشاعر المعاصر كرمز في شعره، وهدفه من توظيف الرّمز الأسطوري كان تجاوزا للغة العادية لأنّ «**اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة، تأثيرها وتشحب نظارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرّمز الأسطوري والأسطورة الرّامزة بمثابة مناجاة للآداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها**»[2]. وهذا يعنى أن الرمز الأسطوري يعيد للغة نظارتها

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 172.

[2] – رجاء عيد، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 369.

وتأثيرها وذلك من خلال خلق طاقات لغوية عميقة وجديدة مشحونة بدلالات رامزة، تُخرج اللغة بذلك من دلالتها العادية «**فإنّ اللغة عند مبدعي الأساطير والشعر ليس أداة اتصال فحسب وإنّما هي أداة سحرية للسيطرة على الأشياء والكائنات... فهي لغة تختلف عن اللغة العادية من حيث الكثافة والإيحاء والقدرة على الترميز والإثارة**»[1].

وبهذا فإنّ الأسطورة تندرج ضمن اللغة فتجعلها تختلف عن استعمالها العادي، وتميزها بخصائص مباينة للخصائص اللغوية المتداولة، حيث يقول صلاح فضل في هذا الصدد: «**تنتمي الأسطورة إلى مستوى اللغة وتمثل جزءا مندرجا فيها، بيد أن هذه اللغة – كما تستخدم في الأسطورة – تتسم بخصائص تميزها عن الإستعمالات الأخرى**»[2].

وتتضمن الأسطورة عطاءً فنيا وقيما فكرية، مما دفع الشعراء إلى استلهام الأساطير العربية فوظفوها في أغلب تجاربهم الشعرية على شكل رموز، ثم «**إنّ ما يربط الشاعر المعاصر بالأساطير... هو تلك السمات الفنية التي تتمتع بها هذه الأساطير ومنها القدرة على التشخيص والتمثيل، ومنح الحياة للأشياء الجامدة**»[3].

يلجأ الشاعر المعاصر إلى الأسطورة، فيعيد خلقها من جديد في قالب رمزي وفق رؤية شعرية جديدة للتعبير عن موقفه الشعري فإن الأسطورة في جوهرها «**تخفي معنى آخر تحت المعنى**

[1] – كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، د ط، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص 35.

[2] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 159.

[3] – كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص 38.

الظاهر، وإنّ لكل حكاية معنى وهدف. كما أنه قد يكون القصد من الأسطورة هو استثارة العجب، وتترجم الأسطورة السلوك عند جماعة معينة. دينية أو اجتماعية، وتنتمي بالتالي إلى العنصر المقدّس الذي تكونت حوله هذه الجماعة. وتتمكن الأسطورة من خيالنا ووجداننا بعمقها»[1]. بمعنى أن للأسطورة دور أساسي وفعّال في البناء الشعري لأنها ترد بأسلوب إيقاعي مبتكر، حيث تظهر معنى ولكن تقصد به معنى خفي وراء المعنى الظاهر.

كما نجد أن الشاعر المعاصر يتخذ من الشخصيات الأسطورية رمزًا يعبر به عما يجول في خاطره من أفكار ومعتقدات، حيث يقبل تأويلات مختلفة حسب السياق الذي ورد فيه فقد «**تستخدم كلمة أسطورة كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطوري نتيجة للطابع الرّمزي الذي يعطى لها»[2].**

ومن هنا يمكن القول بأن توظيف الأسطورة في الشعر هو بمثابة «**محاولة للإرتفاع بالقصيدة من تشخصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل والأم، وإلى إكسابها بعدا أعمق ومجالا أفسح وتأثيرا أرحب، ولتتجاوز في الوقت نفسه الآتي المحدد الزمنية إلى (الجوهر) الممتد في زمنية مطلقة»[3].**

إضافة إلى الرمز الغزلي والخمري نجد أن الشاعر "عثمان لوصيف" وظف الرمز الأسطوري، وذلك للتعبير عن نفسيته المضطربة من خلال شخصيات دينية وتراثية أسطورية اقتبسها الشاعر

[1] – رمضان الصباغ في النقد الشعر العربي المعاصر، ص 345.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – رجاء عيد، قراءة في الشعر العربي المعاصر، 372.

من التراث والحضارة العربية، ووظفها في تجربته الشعرية لتحمل بذلك دلالات وإيحاءات ومعاني متباينة من شخصية لأخرى حسب نوعيتها، كما تزيد من كثافة العبارات الرمزية الأسطورية ولهذا فإن الشاعر «**ينتزع من الأسطورة ومن الرمز لغته وقاموسه الشعري كذلك يستوحي منهما ومن صبغتهما الصوتية وصبغتهما الشكلية وإيماءاتها التي قد تكون لهما الأصول التاريخية العميقة**»[1]. أي أن للرمز والأسطورة تاريخ متجذر ما يلزم الشاعر بالعودة إليهما لاستنباط لغة وقاموس خاص به، زيادة على هذا فهو يمتح منهما الإيحاءات والتلميحات التاريخية المرتبطة بتاريخهما، وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

هذي بحار بائـــــــــــــــــدات

هذه لجج ممزقة وأخرى هائمـــــات

من هنا قد مرّ نـــــــــــــــوحُ[2].

ويقول أيضا:

وهناك أعمدة.. مدائن أقفرت من أهلها

وتقوّضت فيها المعابد والصـــــــــروح

أسائل كل مزمار يضيء الليل عن معنى

وأبحث في فضاء الروح عن مغنـــــــى

[1] – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 238

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 23.

أغني أو أصلي أو أبـــــــــــــــــوح[1].

لقد ذكر الشاعر في المقطع الأول نبي من الأنبياء الذين أعطى لهم الله مكانة عظيمة وعالية هو سيدنا نوح عليه السلام الذي تمكن من النجاة هو وجميع المؤمنين الصالحين بفضل عون الله تعالى، أما الكفار فقد أغرقهم الله في الطوفان، يقول الله تعالى: ﴿**قال نوحُ رب إنّهُمُ عصوني واتّبعوا من لمْ يزدْه ماله وولدُهُ إلاّ خسارًا ومكروا مكرًا كبّارًا و قالوا لا تذرن ألهتكم ولا تذرن ودًّا ولا سواعًا ولا يغوث ويعوق ونسرًا وقد ضلّوا كثيرًا ولا تزد الظّالمين إلاّ ضللاً**﴾[2].

فالشاعر كما رأينا سابقا شديد الإرتباط بالبحار التي أخذ يجول فيها قصد الوصول إلى اليقين المطلق، ويصفها بالبحار البائدات الهالكة الفانية، واللجج المشقوقة والمتحيرة الشاردة، أما في المقطع الثاني نجد أن الشاعر يتحدث عن ذاته من خلال ضمير "الأنا" (تقوّضت، أسائل، أبحث، أغني، أصلي...) فهو بهذا يعبر عن مدى رغبته في اكتشاف الظواهر الكونية، وهذا من خلال الصلاة والبحث في فضاء الروح وكل هذا كان من أجل أن تتضح له رؤية الكون ويتمكن من النجاة، فمن خلال «**الأسطورة وما تتضمن من عطاء تاريخي تكون إسقاطات الشاعر الرامزة، يتجاوز بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة وبين الدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري**»[3]. أي أن للأسطورة

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 25.

[2] – سورة نوح، الآية 21 –22 – 23 – 24.

[3] – رجاء عيد، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 369.

مرجعيات تاريخية تسمح للشاعر بأن يستمد منها بعض الرموز يجمع من خلالها بين النفس وأحزانها، وبين الحالات المزاجية المتواجدة في البناء الأسطوري.

وبهذا تكون شخصية نوح رمز من رموز الدين الإسلامي الرامزة للرجاء والأمل والنجاة، وسبيل لمعرفة الحقيقية المطلقة وهو ما يأمله ويتمناه الشاعر في حد ذاته.

كما وظف الشاعر شخصيات تراثية أسطورية يوضحها في هذا المقطع حيث يقول:

والسندباد.. ومن هنا مر الفنيقيون

أو ليس.. ابن ما جد وكلومبـــس

من هنا نزحت قبائـــــــــــــــلُ[1].

هناك علاقة بين شخصية السندباد والشاعر من حيث أنهما دائمًا الترحال في البحار، فالشاعر يبحث عن طفلته (محبوبته) المتواجدة فيها، أما السندباد فهو شخصية تراثية ذات أصول عربية معروف برحلاته الكثيرة من بلد لآخر ومن بحر لآخر، و هي رحلات مليئة بالمغامرات والإمتدادات والدلالات النفسية، لذلك لجأ الشاعر لمثل هذه الشخصية كونها تلائم تجربته الشعرية، فالسندباد «**يوحي برفض الواقع المتصلب، والبحث عن انبعاث جديد يبدد مرارة اليأس ويخصب الحياة بالأمل في ولادة جديدة منتظرة**»[2].

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 23 – 24.

[2] – عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، دار هومه للنشر، الجزائر، 1998، ص 90.

وبالتالي نجد أن السندباد رمز للمغامرة والبحث والمجازفة والإكتشاف، وهذا ما ينطبق على الفينيقيين وابن ماجد، إضافة إلى كلومبس الذي يُعد مكتشف قارة أمريكا، وبهذا نجد أن «**الرمز والأسطورة يساعدان على إيجاد الصورة الموحية التي تثري التجربة الشعرية ذاتها، ولاسيما عند شاعر فنان ذي إحساس مرهف وخيال خصب**»[1].

لكل تجربة شعرية صور خاصة بها تناسبها، فهي تختلف من تجربة لأخرى، ومن شاعر لآخر، فالرمز والأسطورة يلعبان دورًا هامًا في تزويد ذلك الشاعر بالصور التي يحتاجها لأنها تُغْني التجربة التي يريد الشاعر التعبير عنها خاصة إذا كان يتمتع بخيال واسع.

إلى جانب هذه الشخصيات نجد شخصية "أو قيانوس" يقول الشاعر:

من أين يأتيك الكـــــــــــــــلام؟

من رعشة تنتاب أوقيانوس نفسي

ثم تصعد مثلما يعلو الغـــــــمام[2].

إن للشاعر غاية من وراء استناده لهذه الشخصية الإغريقية التي تعمل على إضحاك الناس من خلال أعمال خفية لا جدوى منها، وهو مايشبه حالة الشاعر الذي يطوف البحار بحثا عن طفلته لكن دون نتيجة ترضيه، لهذا يحاول الشاعر أن يعبر عن كل ما في داخله من أحاسيس ومشاعر وخيبة أمل انطلاقا من شخصية أوقيانوس الأسطورية، ما يجعل من الأسطورة «**مخرج**

[1] – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 238.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 34.

نفسي اتجاه قلق الإنسان وحيرته وتمزقه... الأسطورة نوعًا من الإسقاط النفسي يهدف –بتمثيل طقوسها– إلى إعادة بناء المتناقضات في تجربة الإنسان، وما يناوش وعيه من ضغوط متعددة»[1].

فمهما تعددت الشخصيات الأسطورية دينية كانت أو تراثية، إلاّ أن الشاعر يرى فيها نوعًا من الترابط والتشابه كونه يتخذها لغاية واحدة وهي الإفصاح والتعبير عن حالته النفسيّة.

[1] – رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 372.

الفصل الثالث : بنية العتبات النصيّة

- أولا : بنية العنوان
- ثانيا : بنية الغلاف
- ثالثا: التفاعل النصي

أولا: بنية العنوان:

لقد عدّ العنوان من بين أهم العتبات النصية التي لا يمكن الإستغناء عنها نظرًا لما له من مكانة متميّزة في الأعمال الأدبية المعاصرة على وجه الخصوص، فهو العتبة الرئيسية التي لها تأثيرًا كبيرًا وأهمية بالغة في بناء النّص، «**ويساهم في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصًّا معاصرًا غامضًا مكثفًا معتمدًا معقدًا على تحطيم جميع الأنساق المعرفية واللغوية**»[1]. فالعنوان يعمل على فكّ الغموض والإبهام الذي يعم النص، فيخلصه من كل تلك التعقيدات، ولاسيما إذا كان النص معاصرًا يعتمد على كسر كل الأنظمة المعرفية واللغوية.

وبهذا فقد أصبح العنوان «**المرتكز الرئيس والبؤرة الفاعلة التي يمكن ربط الدّاخل بالخارج النصّي، ومن ثم معرفة المتن النصّي وفهمه حيث يتمظهر على شكل مادة مكتوبة**»[2]. ومن هنا نفهم بأن العنوان من أكثر العتبات فعالية في ربط المحتوى الداخلي بالخارجي للنص، وهذا ما يولد فهم المتن النصي ومعرفة بنياته الدّاخلية.

---

[1] – عبد الغاني خشّة، إيضاءات في النّص الشعري الجزائري المعاصر، ط 1، دار الألمعيّة، قسنطينة، الجزائر، 2013، ص 56.

[2] – محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، رواية ما بعد الحداثة (قراءة في شرفات إبراهيم نصر اللّه، ط1، دار الأمان، الرباط، 2013، ص 14.

إنّ العنوان هو العنصر الأساسي الذي يستعين به القراء للولوج إلى أعماق النص، ولذلك يمكن اعتباره «**كأحد أهم مصاحبات النص وبمثابة المدخل الرئيسي إلى ردهات النص وغرفه فهو وإن كان مختصرا مقتضبا، فإنه المكثّف لدلالات النص والواجهة الأولى التي يطلُّ بها النص على قرّاءه**»[1].

ومن ثم فإنّ العناوين تمثل بذلك محورًا رئيسيًا وهامًا بالنسبة للمتلقي فهي عبارة عن «**مفاتيح إجرائية تعطي للمتلقي صورة استباقية عن المتن وتمنحه شحنة دلالية مكثّفة تدفعه للبحث عن جمالياتها في المتن**»[2]. فالعناوين إذن تمنح للمتلقى صورة أولية عن محتوى المتن قبل الولوج إلى عالم النص، فهي مفاتيح ضرورية تساعد المتلقي في فهم المتن، وذلك من خلال ما تقدمه له من دلالات إيحائية تجعله يبحث عن جمالياتها داخل النص.

ومنه يتضح لنا بأن العنوان من بين «**العتبات الدلالية التي توجه القارئ إلى استكناه مضامين النصوص وتفكيك شفراتها واستقراء محمولاتها الدلالية، بما يعطيه من انطباع أولي على المحتوى، وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقي، فهو أول مثير سيميائي في النص من**

---

[1] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ط 1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 128.

[2] – عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر –أحمد العواضي أنموذجا–، ط 1، دار غيداء، عمان، 2011، ص 71.

حيث إنّه يتمركز في أعلاه، ويبثُّ خيوطه وإشعاعاته فيه»[1]. إن طبيعة العنوان هي التي تعمل على جذب المتلقي وإغراءه للدخول إلى عالم النص وقراءته، فتحفزه بذلك على تفكيك البنيات الدلالية للنص وتأويلها.

ومع ظهور الشعر المعاصر ازدادت العناية بالعنوان أكثر من السابق، فأصبح عنصرا ضروريًا يتَّخذه الشعراء المعاصرون كعلامة يسمون بها دواوينهم وقصائدهم، فيشكلون بذلك دلالات مكثفة لها بعدًا إيحائيا يحمّلون بها عناوينهم، لأنّ طبيعة العنوان في الشعر تفترض خرق قواعد اللغة العادية المباشرة والخالية من الإيحاء، إلى ابتكار لغة مغايرة ومختلفة جوهريًا عن اللغة المتداولة، وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من الشعرية، ولهذا فقد «**وجب أن يكون للعنوان الشعري خصائص معينة تمنحه الشحنة اللازمة للإدهاش ولإثارة خيال المتلقّي. وفي غياب تلك الخصائص يبقى العنوان عاديًا خاليا من الجمالية المطلوبة**»[2].

وعليه فإنّ العنوان الشعري يتميز بخصائص شعرية جمالية تثير خيال المتلقي، وتحفزه على اكتشاف أسرار النص، وبهذا يظلُّ العنوان «**المفتاح الأول للدخول إلى عوالم النص الشعري، لأنه المحفز الذي يزود المتلقّي بطاقة التأويل، ويبني أطر خارطة جغرافية، الذي سيحرك خلالها النص ويتفاعل لإنتاج العالم المتخيل الخاص بالمتلقي من خلال حيز متسع من الرؤية العامة**

---

[1] – عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 37.

[2] – محمّد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 103.

لمضامين العمل الشعري»[1]. فالعنوان إذن يعد بمثابة المرشد الأول الذي يساعد المتلقي على الدخول إلى عالم النص الشعري ومعرفة محتواه، وذلك بعد تأويله وفكّ شفراته فيشكل لدى المتلقي عالما متخيلا خاصًا به.

كما أنه يمثل دليلا نصيا يفسح للقارئ المجال للكشف عن إحالات النص وسبر أغوارها، فالعنوان «**دليل يميز نصا عن النصوص الأخرى ويفتح للقارئ أفقا على عالم شعري خاص، ويمتلك بنية ودلالة غير منفصلة على المكوّنات النصية الأخرى، وباعتباره عنصرًا علامتيا يخزن الكثير من أسرار النص»**[2].

تأسيسا على ما سبق، يتضح أن للعنوان أهمية كبيرة تنبثق من خلال كونه من أهم العناصر الأساسية المكونة للأعمال الإبداعية، حيث يزودها بخصوصياته الجمالية التي تمنح للمتلقي فرصة الإقتراب من النص.

كما يتبين لنا أن للعنوان وظائف متنوعة تزيح عن النص غموضه وكل ما يجعله مبهما غير مفهوم، فتسهل بذلك على القارئ فهم محتواه، فالعنوان هو الذي «**يسم النص، ويعيّنه، ويصفه**

---

[1] – عبد الغاني خشّة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص 57.

[2] – المرجع نفسه، ص 56.

ويثبته ويؤكده ويعلن مشروعيته القرائية، وهو الذي يحقق للنص كذلك اتساقه وانسجامه وتشاكله، ويزيل عنه كل غموض وإبهام»[1].

ولكن في الغالب لا يمكن استنباط أو إدراك معظم وظائف العنوان إلاّ من خلال النص، فبواسطته يمكن تحديد تلك الوظائف ومن ثم يسهل على القارئ فهم الرسالة التي يحملها العنوان في طيّاته، وهذا يحيل على أنه توجد علاقة وطيدة بين النص والعنوان، إلاّ أن النص في هذا الموضع هو الذي «**يمسك بتلابيب العلاقة، ويملي شروطها كونه الموجد لحياة العنوان»**[2].

ومن بين المهتمين بوظائف العنوان نجد الباحث جيرار جينيت في مؤلفه "عتبات"، والتي ترجمها عبد الحق بلعابد مركزا في ذلك على أهم الوظائف التي يمارسها العنوان، فجيرار جينيت حاول ترتيبها ترتيبا منطقيا كونها وظائف متشابكة فيما بينها، هذا ما يجعلها معقّدة وعسيرة للفهم، وبالتالي فهو يحدد وظائف العنوان فيما يلي:

– **الوظيفة التعيينية (F.De désignation):** وهي الوظيفة التعيينية التي تعين اسم الكاتب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس.

– **الوظيفة الوصفية:** وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيء عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الإنتقادات الموجهة للعنوان، وهي نفسها (الوظيفة الموضوعاتية، والخبرية،

---

[1] – جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط 1، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور، المغرب، 2015، ص 9.

[2] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصيّة، ص 129.

والمختلطة)،... غير أنه لا بد أن يراعي تحديدها الوجهة الإختياريّة(للمرسل/ المعنون)... وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدها "أمبرتوإيكو" كمفتاح تأويلي للعنوان.

- **الوظيفة الإيحائية(F.Connotative)**: هي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص، إلاّ أنها ليست دائما قصدية،... لهذا دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفيّة، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي.

- **الوظيفة الإغرائيّة (F.Séductive)**: يكون العنوان مناسبا لما يغري جاذبا قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصّه، محدثا بذلك تشويقا وانتظارا لدى القارئ... غير أن "جينيت" يرى بأنّ هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف[1].

ومنه نستخلص أن العنوان يتمتع بموقع إستراتيجي هام منحه قدرة نصية على أداء وظائف متنوعة، زودت العنوان باكتساب دور فعّال في تيسير الدخول إلى العوالم الدلالية للنصوص الإبداعيّة ويساهم في فهمها وتفسيرها.

[1] - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص 86 - 88.

● **دراسة بنية عنوان "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف:**

يواجه القارئ أثناء دراسته وتحليله لديوان "جرس لسماوات تحت الماء" للشاعر "عثمان لوصيف" عنوانه الغامض الذي يجعل القارئ يتساءل عن الفحوى والمغزى الداخلي لهذا العنوان، ومقصديته الحقيقية، فالشاعر اعتمد على تقنية الإيحاءات والترميز وتجنب التعبير المباشر والإفصاح عن دلالات العنوان الباطنية، وهذا قصد إثارة القارئ وجعله يتفاعل مع النص الشعري الذي يحمله هذا العنوان والذي يعد «**مفتاح سحري يفتح لنا أبواب النص الموصدة، ويكشف عن دلالاته**»[1]. وبالتالي يكون العنوان بمثابة النافذة المطلة على المتن الشعري، والتي تساند بدورها القارئ في الكشف عن أسراره وخباياه، وبهذا لا يمكن الفصل بين النص وعنوانه لأن «**النص كون مفتوح (open-end) بإمكان المؤول أن يكشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية**»[2].

لقد أعطى الشاعر "عثمان لوصيف" لديوانه هذا عنوانًا على شكل «**لوحة مقلوبة تماما ينسحب فيها العلوي؛ أي السماوات إلى الأسفل، ويرتفع فيها السفليّ؛ أي الماء، إلى الأعلى. فتتحقق نوع من المفارقة الشعرية تجمع بين التناقض الحادّ والتضادّ معًا في بوتقة واحدة يظهر**

---

[1] – عبد الحميد هيمه، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، د ط، دار الأمير خالد، قسنطينة، 2014، ص 336.

[2] – أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بنكراد، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004، ص 42.

عليها تماهي هذه العناصر المتنافرة مع بعضها بعض. ثم إنّ القارئ بعد هذا سيشعر بأنّ العنوان غامض حتى ليصعب فهمه واكتشاف المقصود من ورائه»[1].

وهذا ما يتيح للعنوان أن يحمل أبعادًا ودلالات باطنية داخلية يصعب اكتشافها وفهمها بسهولة، لأن الشاعر قلب الموازين المعتادة، حيث غير مكانة الأشياء حين جعل من السماء تأخذ مكان الماء والعكس صحيح، فكما نعرف أن السماء لا يمكن أن تنزل إلى الأرض ولا الأرض ولا الماء يصعد إلى الأعلى، هذا ما يولد المفارقة الشعرية، أي المراوغة والعبث في طرح الأفكار حيث يخفى ويضمر المدلول والمعنى الحقيقي الداخلي العميق ويبان المدلول الخارجي وينطبق هذا على عنوان هذا الديوان، فهذه المفارقة لم تكن عشوائية وإنما كانت نتيجة لقدرة وبراعة الشاعر على التلاعب في اللغة، ما يعطي النص مزيدًا من الجمالية والتعدد في القراءات، ومن هنا ينطلق القارئ في رحلة الكشف والبحث عن المعاني والدلالات المتنوعة لهذه المفارقة الشعرية التي يحملها العنوان، فيلجأ الشاعر لابتكار لغة يكون من خلالها عنوانه المكثف دلاليا والثري لغويا، ونظرًا لتعدد هذه الدلالات وتنوعها تكون «**اللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة واحدة ومعطاة بشكل سابق. إن مهمة اللغة على العكس من ذلك، لا تتجاوز حدود إمكانية الحديث عن تطابق للمتناقضات**»[2].

---

[1] – محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 243.

[2] – أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 42.

يضطر الشاعر إلى الإنزياح عن كل ما هو مألوف، والتخلي عنه قصد بناء عالم خاص به يجمع فيه بين المتناقضات، وبين أحاسيسه الذاتية الداخلية في عمل شعري مميز يختلف عن غيره من الأعمال الشعرية التي «**تكون عنواناتها مباشرة تكاد تخلو من الإيحاء، وهي لا تمنح القارئ العطش إلى التأويل إلى فقرًا كبيرًا في المعنى وتفسيرًا واحدًا لا يمكن الحياد عنه أو الإنتقال إلى غيره. بينما تتصف الأعمال ذات الإشتغال المختلف والعبارة الجديدة بعناوين مختلفة وذات إيحاء، بل إنها لغنية بشتى أنواع الدلالات التي يجد فيها القارئ ضالته**»[1]. ما يميز عمل عن آخر هو مدى قدرة ذلك العمل على التأثير في القارئ وتنشيطه، وهذا ما فعله شاعرنا عثمان لوصيف.

فإذا أردنا تفكيك هذا العنوان نجد أنه يتشكل من ثلاث كلمات (الجرس، السماوات، الماء) فالجرس له معنى لغوي وهو: «**الجرس مصدر، وهو الصوت نفسه، وقيل: الجرس الصوت الخفُّي**»[2].

أما معناه في المعجم الصوفي فهو: «**الكلام المجمل، أي الكلام من مقام الإجمال في مقابل**

[1] – محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 107.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، ط 1، ج 6، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 42.

التفصيل»[1]. وفي نفس المعجم نجد أن الجرس معناه: «**باب مقفل، فمن فصل مجمله وفتح مقفله اطلع على الأمر العجاب، والتحق بذوي الألباب وعرف ما صانه القشر من اللباب»**[2].

تتمركز كلمة "الجرس" في العديد من مقاطع الديوان، وإن صح التعبير لا يخلو أي مقطع من هذه الكلمة، فقد تكررت أكثر من أربعين مرة ما يجعلها تكون لُبّ الديوان، فيقول الشاعر:

تتناسل الأجـــــــــــــــراس

آه يا سلالات الكلام تقدّمـــــــي

وتشممي غيم الـــــــــــولادة

عانقي غضب الرعود ودمدمـــي

تتناسل الأجـــــــــــــــراس

يا عصماء لا تتجمّهـــــــــــي

تتناسل الأجـــــــــــــــراس[3].

لقد عمد الشاعر إلى تكرار عبارة " تتناسل الأجراس" ثلاث مرات في هذا المقطع، ومرد ذلك لما تحمله من دلالات كالتكاثر والتوالد، فالشاعر يسعى لنقل كل ما في قلبه من أحاسيس ويعبر

---

[1] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 253.

[2] – المرجع نفسه، ص 253 – 254.

[3] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 19 – 22.

عن رغبته في الوصول إلى الحضرة الإلهية والسمو إلى المراتب العليا والتقرب من الله من خلال لفظة الجرس التي تدل على صوت ذات الشاعر، فهو يطلب من سلالات الكلام بالتلفظ والبوح بكل أسرار الشاعر الداخلية، وكأن الشاعر هنا يخاطب نفسه ويطلب منه عدم السكوت والتكتم عن تلك الرغبات المتمثلة في رؤية الإله وهو ما عجز الشاعر إيصاله بصوته، ما جعله يستعين بالجرس كونه ذي صوت عالي يسمعه الجميع، ولعل ذلك يكون بمثابة الوسيلة والأداة التي تمكنه من تحقيق رغبته وحلمه ألا وهو الإلتقاء بربه ذي الجلالة والعظمة، وبهذا يكون الجرس دليلاً على «**بروز الهيبة القاهرية، وذلك أن العبد الإلهي إذا أخذ أن يتحقق بالحقيقة القادرية برزت له في مباديها صلصلة الجرس، فيجد أمرًا يقهره بطريق القوة العظموية. فيسمع لذلك أطيطا من تصادم الحقائق بعضها على بعض كأنها صلصلة الجرس من الخارج،... ولا سبيل إلى انكشاف المرتبة الإلهية إلاّ بعد سماع صلصلة الجرس**»[1]. بمعنى أن الجرس حلقة الوصل بين ذات الشاعر والذات الإلهية، وبالتالي اكتشاف ومعرفة حقيقة الإله والوجود، وهو الهدف الذي عمل الشاعر الوصول إليه.

وفي موضع أخر يقول الشاعر:

جرس يـــــــــــــــــــــدور

جرس القيامة والنشـــــــــــــــور

[1] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 251 – 252.

يهوى يفوح يرى يرن يضيء يركض

أو يطيـــــــــــــــــــــــــــــــر

جرس هو الكون الكبيـــــــــــــــــــر

وهو الصبابة والغرابـــــــــــــــــــة

والرحيل.. النار والشبق المريـــــــــر

جرس خرير أو حرير أو ذبـــــــاذب

إلى أن يقول:

جرس هو الأبدي فـــــــــــــــــينا

جرس النبوءات المـــــــــــــــرايا[1].

من الواضح أن الشاعر يجد في الجرس ملجأ له وملاذه للتعبير عن انفعالاته واضطراباته النفسية ومدى رغبته في مقابلة الله سبحانه وتعالى، وهذا ما تبين لنا من خلال هذا المقطع حين قام بإعادة لفظة "الجرس" ست مرات، فهو يربطه في كل مرة بشيء معين (كالقيامة والنشور، الصبابة والغرابة، الخرير، الحرير، ذباذب، النبوءات المرايا) أي أن للجرس عدة سمات وصفات يتميز بها، فالشاعر ربط الجرس بيوم البعث وهو اليوم الذي يعود فيه البشر لرّبهم ليحاسبهم على أعمالهم سواء كانت حسنة أو سيئة، ويبان الروح الطاهر العفيف والروح المتمرد العاصي لأوامر

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 16 – 17.

الله، وهنا يبدأ العد التنازلي لكلاهما، يقول الله تعالى: ﴿**لا أقسم بيوم القيامة ولا أقسم بالنفس اللوّامة أيحسب الإنسان ألّن نجمع عظامه بلى قادرين على أن نسوي بنانه بل يريد الإنسان ليفجر أمامه يسئل أيّان يوم القيامة فإذا برق البصر وخسف القمر وجمع الشمس والقمر يقول الإنسان يومئذ أين المفر كلاّ لا وزر إلى ربّك يومئذ المستقرُّ**﴾[1].

فجرس القيامة في هذا المقطع يقوم بوظائف منها: الهوى، الرؤية، يحدث رنين، يشرق، يطير، وبالتالي فهو يشمل الكون الكبير، أما الشاعر نجده وكأنه يرغب في تحقيق العدالة الإلهية ويأخذ كل واحد حقه من الحساب «**وهكذا تبدو لنا صوفية (عثمان لوصيف) دعوة لرفض الواقع الخارجي واستلهام عالم الباطن بوصفه قوة خفية متبصرة قادرة على إدراك الحقيقة الكامنة خلف مظاهر الأشياء، ولذلك فعثمان لوصيف لا يجد متعة إلا في التواصل مع المتعالي (الباطن)، وفي المقابل رفض الظاهر وإدانته**»[2].

وذلك الجرس الذي اعتبره الشاعر بمثابة المتمم لصوته، اتحد مع الأصوات الموجودة في الطبيعة كصوت الماء أي خرير، وحتى أصوات الحيونات كالذباذب والدود، إضافة إلى أن الجرس قد ارتبط باللّه الواحد الأحد الحي القيوم الذي لا يموت، قال الله تعالى: ﴿**واذكروا الله في أيام**

---

[1] – سورة القيامة، الآية 1 – 2 – 3 – 4– 5 – 6 – 12.

[2] – عبد الحميد هيمه، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 55.

معدودات فمن تعجّل في يومين فلا إثم عليه ومن تأخر فلا إثم عليه لمن اتقى واتقوا الله واعلموا أنّكم إليه تحشرون﴾[1].

يقول الشاعر:

يا أيها الجرس المخوّض في الردى

أعمارنا مهدورة لكننا أبدا نفـــــوح

في الســـــــــــــــــــــــــهو

كنت رأيت غيم زوابـــــــــــــــع

محمومة الأجراس غاضبة تـــــــدور

وكنت أسكن قلبـــــــــــــــــها

إلى أن يقول:

من علم الأجراس معجزة السفـــــرْ؟[2].

إن الشاعر هنا يخاطب وينادي الجرس الذي هو صوت ذاته، ويخبره عن حقيقة الموت، وكأن الشاعر يوعينا ويذكرنا بهذه النهاية الحتمية، أما في البيت الأخير فقد ذكر طريقة من الطرق التي يسلكها الصوفي لمعرفة الحقيقة والتواصل مع الله سبحانه وتعالى، وهي السفر من الكون

---

[1] – سورة البقرة، الآية 203.

[2] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 25 – 26.

السفلي الذي يهتم بكل ما هو مادي إلى الكون العلوي اللامادي، وبهذا يمكن القول بأن «**للصوفية نزوع واضح للسفر، لأنه وسيلتها إلى الإتصال بالذات الإلهية، وفي ظل هذه الرحلة تنتعش روح المريد، وتتعزز الصلة بين العبد وخالقه**»[1].

إلى جانب لفظة الجرس وظف الشاعر كذلك لفظة "السماء" والتي تعنى في المعجم اللغوي «**سقف كلّ شيء وكلّ بيت. وكلُّ سقف فهو سماء، ومن هذا قيل للسّحاب سماء لأنها عالية، والسّماء كلُّ ما علاك فأظلّك، ومنه قيل لسقف البيت سماء**»[2].

كما وردت في معجم لغوي آخر، حيث تعني «**السماء: سقف البيت، وكل عال مطلّ سماء، حتّى يقال لظهر الفرس سماء، ويتّسعون حتى يسمّوا النبات سماء**»[3].

أمّا في المعجم الصوفي فتعني: «**الأرض هي صفات الخلق في مقابل صفات الحق (سماء) والسفل في مقابل العلو (سماء)، وعالم الفساد في مقابل عالم الصّلاح (سماء)**»[4].

وكذلك وردت لفظة السماء بكثرة في القرآن الكريم، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**ألم تر أنّ اللّه خلق السماوات والأرض بالحق إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد**﴾[5].

---

[1] – عبد الحميد هيمه، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 392.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، ط 1، ج14، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 2003، ص 488 – 489.

[3] – أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، د ط، المجلدّ الثالث، دار الجبل، بيروت، د ت، ص 98.

[4] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 63.

[5] – سورة إبراهيم، الآية 19.

فالسماء إذن ترتبط بالإرتفاع والعلو، فكلُّ عال لا يمكن الوصول إليه هو سماء، وبهذا فهي رمز للعلو واللاّوصول، كما ترتبط أيضا بالحق، بحيث تمثل السكن الأوّل للإنسان.

لقد تناول الشاعر لفظة "السماء" كذلك في محتوى ديوانه أي أنه لم يكتف بذكرها في العنوان فحسب، وإنما وظفها أيضا في مقاطع الديوان، حيث وردت بدلالات رمزية مختلفة في كلّ مقطع من مقاطعه ومثال ذلك قول الشاعر:

يا بحرها.. يا بحر طفلتي التي أحيا بـها

يا أخضر الخصلات والأمـــــــــواج

خذني إليك أعد سماواتي التي ضيّعتها

من ألف قرن غابـــــــــــــــــــر[1].

إن الشاعر في هذا المقطع يريد استرجاع سماواته التي ضيعها منذ قرون، وكأنّ الشاعر يعود بنا إلى زمن سيّدنا آدم عليه السلام الذي غادر السماوات بسبب ذنب اقترفه، وبهذا فالسماء يضيعها الإنسان بسبب جسده وحبه للشهوات والملذّات، لذلك أراد الشاعر استعادة السماوات التي فقدها علّه يصلّح كل الأخطاء التي ارتكبها ليخفف بذلك من آلامه وجراحاته النفسيّة.

يقول في موضع آخر:

كانت بحار سبعـــــــــــــــــــة

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 38.

مثل السماوات الطباق بعيدة الآفـــــاق

فيها رأيت المعجزات.. رأيت ظلّ أميرتي[1].

لقد شبه الشاعر في هذا المقطع البحار بالسماوات السبع في ارتفاعها وبعدها، حيث لا يمكن الوصول إليها لأنّها بعيدة الآفاق، ورأى فيها المعجزات وظلّ أميرته، فالشاعر في هذا الموضع وصف لنا رحلته في البحار كيف كانت، وذكر لنا الأشياء التي رآها فيها، وكأنّه يشبهها برحلته الروحية.

أمّا لفظة "الماء" فلم نجد لها أيّ أثر في المعاجم اللغويّة أي لم يتعرض لها اللغويون في معاجمهم، ولكن عادة ما نجد الماء يرمز به إلى الخصوبة والطهارة والصّفاء، ووردت لفظة الماء كذلك في القرآن الكريم بكثرة ومثال ذلك قوله تعالى:﴿**أو لم ير الذين كفروا أن السّموات والأرض كانتا رتقًا ففتقنهما وجعلنا من الماء كلّ شيء حيّ أفلا يؤمنون**﴾[2].

وتظهر لفظة "الماء" أيضا في قوله تعالى: ﴿**واللّه خلق كلُّ دابّة من ماء فمنهم من يمشي على بطنه منهم من يمشي على رجلين ومنهم من يمشي على أربع يخلق اللّه ما يشاء إنّ الله على كلّ شيء قدير**﴾[3].

---

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 44.

[2] – سورة الأنبياء، الآية 30.

[3] – سورة النور، الآية 45.

فالماء مرتبط بالله سبحانه وتعالى وبالخلق، فكل شيء حي فهو مخلوق من ماء، لأن الماء هو الحياة وأصل كل الموجودات وسبب بقاءها على قيد الحياة.

كما نجد أنّ لفظة "الماء" عند الصوفيين مرتبطة بالخير والنماء والعطاء، ولكنّها ترتبط أكثر بالسقي لأنّه مصدر تواجد الخيرات على وجه الأرض ونمائها ويظهر ذلك من خلال الآية الكريمة من قوله تعالى:﴿**وفي الأرض قطع متجاورات وجنّات من أعناب وزرع ونخيل صنوان وغير صنوان تسقى بماء واحد وتفضل بعضها على بعض في الأكل إنّ في ذلك لآيات لقوم يعقلون**﴾[1]. وكذلك في قوله تعالى: ﴿**الله الذّي خلق السموات والأرض وأنزل من السّماء ماء فأخرج به من الثّمرات رزقًا لكم وسخّر لكم الفلك لتجري في البحر بأمره وسخّر لكم الأنهار**﴾[2].

فمن خلال قراءتنا للديوان بتمعن وجدنا بأن الشاعر لم يذكر لفظة "الماء" في العنوان فحسب وإنّما وظفها كذلك في أغلب مقاطع الديوان، ولكنها وردت بدلالات مختلفة في كل مقطع، حيث يقول:

أنا ذاهل.. عبق الهبوب يهزنـــــــــــي

وتهزني ذكرى البدايـــــــــــــــــة

حين بات الماء يسري بي إلى دنيا من الإشراق

---

[1] – سورة الرعد، الآية 4.

[2] – سورة إبراهيم، الآية 32.

حيث الأبجديات البريئة حُـــــــــــــــرّة[1].

ويقول في موضع آخر:

الماء إشراق الهـــــــــــــــوى

وإلهنا لا زال يزرع روحه في الكائنات

وروحه روحي أنـــــــــــــــا[2].

لقد وظف الشاعر في هذين المقطعين مفردة "الماء" وربطها بالإشراق، فالماء في رأي الشاعر هو الأمل الوحيد الذي سينقله من عالمه المؤلم إلى غد مشرق مليء بالخير، وإلى عالم تغمره البراءة، لأنّ الماء في نظر الشاعر يرمز كذلك للبراءة والصفاء، وهو الذي يمسح الذنوب ويطهر النفوس من المعاصي، ويظهر ذلك أيضا في قوله:

ياطفلة الله البريئـــــــــــــــة

يا شعاعا من ضلوع الماء يبــزغ[3].

---

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 33.

[2] – المصدر نفسه، ص 48.

[3] – نفسه، ص 42.

ففي هذا المقطع ربط الشاعر الماء بالبراءة ورأى أن الشيء الذي خلق من ضلوع الماء تكون روحه بريئة وصافية خالية من الذنوب والمعاصي، لذلك نجد الشاعر ينادي طفلة الله ويسمها بالبراءة، كما يشبّهها بالشعاع الذي يبزغ من ضلوع الماء، لأن الماء في رأيه رمز للصفاء والبراءة.

وفي مقطع شعري آخر وفي موضع آخر يقول:

يا بحر روحك حرّة وأنا سجين الطّين

حوّلني إلى ماء لعلّي أبتـــــــــدي

أو تهتدي روحي إلى معراجـــــــي[1].

من خلال هذا المقطع يتبين لنا بأن الشاعر قد ربط الماء بالتحرر، لأنّ الماء هو «**رمز لكلّ ما يتدفّق ويتحول ولا يقرُّ على شكل ثابت أي كل ما يتوق إلى التحرُّر والإنعتاق**»[2].

فالشاعر في هذا الموضع اتخذ من الماء وسيلة للتخلص من الجسد الذي هو سجين الطين ويروم إلى التحرّر من رتابة الحياة المادية، ويطمح إلى معانقة المطلق السرمدي الذي سيعوضه عن فراغه الوجودي، كما أراد التسامي والتعالي بروحه والعروج بها إلى الروحانيات.

وبهذا يمكن القول أن عثمان لوصيف قد أبدع في الجمع بين الكلمات الثلاث، والتي شكل من خلالها عنوان هذا الديوان، وهذا لا نجده إلا عند الشاعر الحاذق البارع في التعامل مع اللغة،

---

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص 39.

[2] – محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 245.

واختيار الكلمات التي تناسب موضوعه وتعبر عن تجربته الذاتية، فالشاعر جعل لكل لفظة أبعاد ودلالات متباينة من مقطع لآخر، لكن هذا الإختلاف لا ينطبق عند اجتماع هذه الألفاظ (الجرس، السماوات، الماء) بل على العكس فهي متقاربة دلاليًا، فالجرس يرتبط مع السماوات باعتباره يرمز لصوت الشاعر أي ذاته، في حين ترمز السماوات إلى المكان العلوي أين يتواجد الإله، وهو المكان الذي يرغب الشاعر إيصال وإسماع صوته، ومن جهة أخرى ربط الشاعر بين السماوات والماء وهذا لكون السماوات توحي إلى العدالة والحقيقة واليقين، وفي المقابل يوحي الماء إلى النقاء والصفاء، وهو ما لا نجده في الحياة المادية، وإنما يتحقق فقط في السماوات العليا.

وبما أن الشاعر قد جمع بين هذه الكلمات، فمن الضروري إيجاد أدوات تربط بينها، فهو جمع بين الشطر الأول بحرف الجر وهو "اللام" (جرس لسماوات)، أما الشطر الثاني فقد جمع بينه عن طريق ظرف المكان وهو"تحت" (لسماوات تحت الماء)، وهو الظرف الذي غير الصورة الحقيقية المألوفة وقلبها، ما جعل من العنوان غامض وحامل لمعان باطنية.

ثانيا: بنية الغلاف:

يعد الغلاف من بين أولى العتبات التي يواجهها القارئ أثناء دراسته لأي كتاب أو ديوان شعري، فهو يحتل الواجهة الأمامية لتلك الكتب أو الأعمال الأدبية، كما يعطي للقارئ بطريقة أو بأخرى صورة مسبقة أو فكرة أولية حول محتوى ومضمون تلك الأعمال قبل الولوج إلى أعماق النصوص الشعرية، ولهذا لا يمكن أن نتصور كتابا دون غلاف خارجي يعكس فحوى النص

الداخلي، وذلك الغلاف يحتوي على صور معينة تكون ذات صلة بالمتن الشعري من جهة، وبصاحب النص من جهة أخرى، حيث «**يسعى واضع الصور الفوتوغرافية على الغلاف إلى تحقيق أكبر قدر من الإندماج بين (السيرة الشخصية) لصاحب الصورة ونصه المنسوج من خيوط الكلمات التخييلية رغبة منه في استكمال نصّ مفترض طرفاه: السيرة من جهة، والنّص السردي من جهة أخرى**»[1]. أي أن تشكيل الصور الفوتوغرافية على الغلاف لا يتم بطريقة عشوائية، وإنما توضع من أجل تحقيق الشمل بين السيرة الشخصية المرتبطة بصاحب الصورة، والنص الشعري الذي يتشكل عن طريق جمع عدة مفردات وألفاظ تكون مليئة بالخيال، ولعل هذا ما يساعد واضع الصورة على إتمام نصه الشعري الذي يتكون من مكونين وهما النص السردي والسيرة الشخصية لصاحبه، أي صاحب النص.

بما أن الصورة جزء من الغلاف الخارجي للكتب فإن هذا الأخير يزين «**بصورة شخصية منتخبة انتخابا خاصًا وهي جزء من السيرة الشخصية، وهما مادتا النص المصغّر الذي يعدّ رافدًا من روافد استكمال النص**»[2]. وبهذا نجد أن الصور لها دور فعال في إضافة جمالية للغلاف، وبالتالي يقوم هذا الأخير بإعطاء صورة ملائمة للكتاب، أما الصور الشخصية الذاتية فهي تعكس حقيقة السير الشخصية، أي أن من خلال رؤية الصورة والتمعن فيها تتضح لنا طبيعة الشخصية.

---

[1] – عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ص 125.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

أما بخصوص الشاعر فله بصمته الخاصة في تصوير الغلاف وبناء النص الشعري كونه يسعى إلى «**إعادة تشكيل النص عبر الرسم، ومن ثمة إعادة تمرير المعنى عبر تشكيل نصي يعتمد على تحويل البنية اللغوية بتركيبتها النحوية والصرفية والدلالية إلى مستوى آخر من التشكيل يؤسس للقراءة العينية البصرية للرسومات الحاملة لعلامات ورموز ودلالات تختلف اختلافًا جذريا عن العلامات اللغوية التي تظهر في النص الشعري**»[1].

فالشاعر يتخذ من الرسم أداة لإعادة تشكيل النص من خلال تحويل معانيه وبنياته اللغوية وتراكيبه إلى مستوى تشكيلي آخر يعيد هيكلته من جديد، فيؤسس بذلك للقارئ قراءة بصرية لتلك الرسومات التي تحمل في أعماقها علامات ودلالات رمزية مختلفة تماما عن العلامات اللغوية التي تتجلى داخل النص الشعري، ولهذا «**يأخذ الرسم أهميته في المدّونة الشعرية الجزائرية لما بعد الثمانينيات من خلال إعطاء إمكانية التجريب الشعري أبعادًا فنية وجمالية لم تعهدها هذه المدّونة قبل هذه المرحلة وتتجلى من خلال إمكانية التشكيل الشعري من زاوية حداثية**»[2]. أي أن الرسم بعد هذه المرحلة أصبح ذا أهمية كبيرة لما له من دور فعّال في عملية التشكيل الشعري الجزائري، وما يضفيه عليه من أبعاد جمالية ضرورية تزوّد القارئ بصورة أولية عن مضامينه،

---

[1] – عبد القادر رابحي، المقولة والعراف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، دار القدس العربي، وهران، 2016، ص 134.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

فالرسم إذن بهذا المعنى أصبح من ضروريات المدونة الشعرية الجزائرية لأنه يمنح لها قيمة أكبر، **«وبهذا تكون اللّوحات أو الرسومات ذات قراءة للنّص، ولكنّها قراءة بلغة الألوان وليست لغة الكلمات، عمد فيها الفنان إلى محاكاة النّص ومحاولة استقراء بعض دلالاته، وبالتالي فهي ذات حمولة رمزيّة كونها قابلة لاستثمار تأويلي، وكونها تمثل مستوى ثانيا من مستويات التّعبير، وهو التّعبير البصري، أو الذي يولي أهمية للبصر كلغة تعبير أولى أو كوسيلة أولى للتأثر والإتّصال، كون القارئ لا يوفر جهد فك رموز الكلمات بل جهد الإبصار والتّأمل»**[1].

من خلال ماسبق، يتضح لنا أن للغلاف دور هام في إبراز قيمة وأهمية الأعمال الشعرية والتي بدورها لا يستغني عن هذه المادة الفعالة التي تستند على رسومات وصور معينة تطابق مضمون المتن الشعري، وتعكس طبيعة التصوير المتمثلة في اللوحات والرسومات.

وعند تأملنا لتصميم غلاف ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" نجد أنفسنا أمام تساؤلات وتخمينات عدّة حول مضمون هذا العمل الشعري، لأن المؤلف قدّم لنا صورة تشكيلية غامضة غير واضحة، مما جعلنا نبحث عن دلالاتها ومعانيها الحقيقية الباطنية، وإذا حاولنا التمعن بدقة في العنوان الرئيسي والصورة فإننا نعتقد أن كلاهما يعكس صورة الشاعر الذاتية.

[1] – نسارك زينب، شعرية قصيدة عاشور فني من خلال "رجل من غبار"، د ط، دار الأمل، 2009، ص 82.

وإذا أردنا إعطاء وصفا دقيقا لهذا الغلاف، فإننا نجد أنه يحتوي على خمس محتويات نذكرها فيما يلي:

أ – اسم المؤلف: نجده في أعلى الغلاف وتحديدًا في الجهة اليسرى "عثمان لوصيف"، حيث كتب بخط متوسط ملون بلون بني فاتح، قصد لفت انتباه القارئ وإسناد هذا الديوان إلى نفسه وإثبات ملكيته، ليميزه بذلك عن غيره من الدواوين الشعرية الأخرى.

ب – عنوان الديوان: فقد كتب تحت اسم المؤلف وبالضبط في وسط الجانب الأيسر لواجهة الغلاف بخط غليظ، ملون بالبني القاتم لشدّ انتباه ونظر القارئ.

ج – الألوان: نلاحظ امتزاج الألوان على سطح الغلاف بين اللون الأبيض والبنفسجي المائل إلى الوردي لما لهما من دلالات رمزية، فاللون الأبيض غالبا ما يُرْمَزُ به إلى الصفاء والنقاء والأمل.

د – الصورة التشكيلية: اعتمد المؤلف على نمط جديد من التصوير، وهذا قصد التعبير عن فكرته بطريقة غير مباشرة، حيث تتمركز بالضبط في الجهة اليمنى ملونة بلون بني يميل إلى الإسوداد، فهي عبارة عن صورة خيالية غير واقعية على شكل امرأة تتوغل في السماء تحيط بها مجموعة من الكواكب من جوانب مختلفة، وفي قلبها أي وسط الصورة نرى بوضوح ظهور الشمس.

فمن خلال هذه الصورة الخيالية استطاع الشاعر اختزال محتوى الديوان عبر هذا الرمز الأنثوي الذي أخذ مكانة هامة وخاصة عند الشعراء الصوفيين أمثال عثمان لوصيف، الذي صوّر لنا المرأة في السماء محاطة بالكواكب الأجرامات، وذلك لكون الشاعر متأثر إلى حدّ ما بالمتصوفة الذين يرون في المرأة كل صفات الكمال والجمال المطلق، وعنصرًا لازما لتشكيل النص الشعري، وبالتالي يتخذون من هذا الرمز وسيلة للتعبير عن محبتهم وشوقهم للّه، وذلك حينما ربطوه بالحب الإلهي، كما يعبرون من خلاله عن دلالات صوفية باطنية، لكون المرأة دليل على الحق والصدق.

ولعل ما جعل المؤلف يختار هذه الصورة كونها تتناسب مع العنوان وتجسده فكلاهما يحملان دلالة واحدة، ولكن بطريقة تعبيرية مختلفة.

أما الغلاف الخلفي للديون فهو يحتوي على مقطع شعري يتكون من بيتين:

يابحر كنت أنوثة أخـــــــــــرى

ومن سكن الأنوثة مرّة بلغ الكمال!

فهذا المقطع يتضمن ثلاثة ألفاظ صوفية وهي: (البحر، الأنوثة، الكمال)، وهذه الألفاظ لها معان صوفية فالبحر في المعجم الصوفي هو «**السلوك الباطن المعنوي بالأعمال النفسية**»[1]. أما لفظة الكمال فتدل على «**التحقيق الوجودي، لا الكمال الخلقي، أي الأمر المحمود عرفا وعقلا**

[1]. – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 184 .

وشرعا، وعلى ذلك يكون الكمال هو من كان في ذاته: صورة جامعة لكل الحقائق... والكمال المطلق لله سبحانه وتعالى»[1].

فالشاعر استعان بهذا المقطع الشعري ليجسد من خلاله العلاقة القائمة بين هذه الألفاظ الصوفية، فهو ربط البحر بالأنثى لكونهما يجتمعان في عدة صفات منها: الجمال، الصفاء، السمو... فمن خلال البحار يتمكن الشاعر من رؤية وجه حبيبته، وبالتالي مشاهدة وجه الله وتلك الحبيبة ما هي إلاّ رمز للحب الإلهي، كما أسند الشاعر صفة الكمال للمرأة، وهي السمة التي أعطاها الشعراء الصوفيين لها.

وفي الجهة اليسرى من الغلاف الخلفي نجد نفس الصورة التشكيلية التي وجدناها في الواجهة الأمامية للديوان، لكن تختلف عنها في طريقة تشكيلها، لأن المؤلف قام برسمها بطريقة مقلوبة، ولعل سبب ذلك يعود إلى طبيعة العنوان "جرس لسماوات تحت الماء" أي قلبت الأماكن فنزلت السماء إلى الأسفل ورفع الماء إلى الأعلى، لهذا عمد الشاعر إلى إعطاء صورة مقلوبة لتتطابق بذلك مع عنوان الديوان.

[1]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي ، ص 982.

فالشاعر الصوفي يرتقي من خلال رمز المرأة إلى المحبة الإلهية، لتكون المرأة «**تجسدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفيزيائية... وتوحي بانسجام الروحي والمادي، والمطلق المقيد في الأشكال المتعينة**»[1].

ثالثا: التناص:

3-1- التأصيل الغربي:

لقد شغلت نظرية التناص فكر العديد من الباحثين والدارسين على اختلاف وتباين آرائهم وتوجهاتهم الفكرية والنقدية، مما أدى إلى تعدّد وتباين المفاهيم المتعلقة بالتناص، وأصبح من الصعب تحديد مفهوم جامع وموحد له.

وعليه سنحاول عرض أهم الآراء البارزة في النقد الغربي، والتي ساهمت بدورها في تطوير وبلورة هذه النظرية، ولهذا سيكون تركيزنا على أبرز أعلامها، فكان أوّل من نظّر لها ميخائيل باختين الذي مهّد الطريق لظهور مصطلح التناص، فوضع مفهوما مقاربا له وهو مفهوم الحوارية،لأن «**المصطلح الذي يستخدمه باختين للدلالة على العلاقة بين أيّ تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية dialogism** »[2].

---

[1] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند المتصوفة، ص 147.

[2] – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية ، بيروت لبنان،1996، ص121.

جاء بهذا المصطلح كرد فعل على انغلاقية النص، فهو يرى بأنه توجد علاقة حوارية داخل النص الواحد، وتداخل بينه وبين نصوص أخرى، ففي رأيه «**لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما**»[1]. فجميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر، هي بالضرورة علاقات تناص.

كما أن مفهوم الحوارية الذي أقر به باختين، يقصد من خلاله تلك العلاقات التي تربط بين الملفوظات يقول في هذا الصدد «**يدخل فعلان لفظان، تعبيران إثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللّفظي**»[2]. فاللفظ في منظور باختين ليس مجرّد من الملفوظات الأخرى بل توجد علاقة حوارية تربط بينها، وهذا ما يؤكده من خلال قوله: «**الأسلوب هو الرجل؛ ولكن باستطاعتنا القول: أن الاسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الإجتماعية مجسدين عبر الممثّل المفوّض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول**»[3].

---

[1] – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 121.

[2] – المرجع نفسه، ص 122.

[3] – نفسه، ص124.

إن ميخائيل باختين يؤكد على العلاقة الحوارية الموجودة بين النصوص حيث قام بقلب العبارة التي تقرّ بأن "الأسلوب هو الرجل" ليقول أن "الأسلوب هو الرجلان" وفي هذه العبارة تأكيد على علاقة النص بغيره من النصوص السابقة والمعاصرة.

وهكذا تبين لنا فيما سبق تقديمه أن ميخائيل باختين أشار إلى التناص في صورته الأولية دون تحديد دقيق له، فاكتفى بحديثه عن "الحوارية"، والتي اتخذها كمبدأ نقدي يؤكد من خلاله على وجود ترابط بين النصوص الأدبية، فمصطلح الحوارية إذن بهذا المعنى يحمل بعدا تناصيا.

ومن هنا يمكن القول أن باختين فسح المجال لظهور مصطلح التناص حيث أفادت منه جوليا كريستيفا في تطوير وبلورة مصطلح الحوارية إلى ما يسمى بالتناص Intertesctualité، فهي بذلك أول من أدخل هذا المصطلح في النقد الغربي بعد أن اتكأت على آراء وأفكار ميخائيل باختين وبهذا فقد استطاعت جوليا كريستيفا «**أن تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية) متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية، والرؤية الإجتماعية التي تركز على الوثيقة، ومشيّدة في الآن نفسه لشعرية جديدة تنظر الى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن**»[1].

[1] – عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم: محمد العمري، د ط، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص19.

إن التناص في منظور جوليا كريستيفا يعمل على تحويل النص المغلق إلى نص مفتوح على نصوص أخرى، فيتجاوز النص بذلك التصور البنيوي إلى الإنفتاح على الإنتاجية النصية، لذلك نجدها تحدد هذا الأخير بقولها: «**النص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بوساطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه**»[1].

فالتناص في رأي كريستيفا هو البؤرة المركزية الفاعلة داخل النص، والتي تساهم في بناءه من خلال تقاطع عدد كبير من النصوص السابقة عليه أو المتزامنة معه، وبهذا فإنها تعرّف التناص على أنه «**تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص، أو نصوص أخرى**»[2]. من خلال هذا المفهوم يتضح أن جوليا كريستيفا تعتبر التناص نتاج لتداخل النصوص داخل النص الواحد.

ومنه فقد أصبح النص في رأيها «**لوحة فسيفسائية من الإقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص، التي يعيدها عن طريق التحويل، والنفي، أو الهدم، وإعادة البناء**»[3].

---

[1] – جوليا كريسطيفا، علم النص، ص21.

[2] – عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص15.

[3] –المرجع نفسه، ص ن.

فالنص عند كريستيفا عُدّ كالفسيفساء التي تتشكل من مجموعة من النصوص السابقة والمعاصرة فتدمج في سياق ملائم ومتناسق لتولد بذلك نصا جديدا يحمل دلالات جديدة .

كما يتبين لنا أن جوليا كريستيفا قد أخذت بمبدأ التحويل transposition الذي يعد هو الآخر آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص، وهذا ما جعلها لم تقف عند حدود قولها أن التناص عبارة عن لوحة فسيفسائية، بل أضافت فوق ذلك أن كل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى.

ولكن لم تقف محاولة تحديد مفهوم مصطلح التناص لدى الباحثة جوليا كريستيفا فحسب، وإنما توجد محاولات أخرى جاءت بعدها من طرف العديد من الباحثين الذين حاولوا أيضا ضبط مفهوم مصطلح التناص من أمثال جيرار جينيت الذي يعد من بين أهم أعلام النقد الغربي الذين أولوا عناية كبيرة بمصطلح التناص الذي أطلق عليه تسمية (المتعاليات النصية) فهو المصطلح الذي حاول رصد العلاقات النصية فيه.

وعليه فقد «**قام جيرار جينيت بمراجعة شاملة لمفهوم التناص، اعتمادا على تصور جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع النص، بل أضحت متصلة بإطار أعم وأشمل هو "المتعاليات النصية". هذا المفهوم الذي يتجاوز "جامع النص"، إلى كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى**»[1]. وهذا يعني أن جيرار جينيت قد اتخذ من مصطلح

[1] – عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 21.

"المتعاليات النصية" كبديل أعم وأشمل من مصطلح "جامع النص" ويتجاوزه إلى حد ما، ثم إن مصطلح "التعالي النصي" اعتبره جينيت من أكثر المصطلحات ارتباطا بموضوع الشعرية فهو بمثابة تصور جديد لها.

وبهذا فقد أضحى «**مفهوم التناص أكثر حصرا وتحديدا عما كان عليه في الماضي، يعرفه "جيرار جنيت" بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر**»[1].

كما نجد أن جيرار جنيت لم يركز على النص في حد ذاته بل إنه وجه جلّ اهتمامه إلى "التعالي النصي" الذي يكتنه النص، والذي يقصد من خلاله تلك العلاقات التي تربط النص مع غيره من النصوص الأخرى، لذلك نجده يقول: «**لا يهمني النص حاليا إلاّ من حيث "تعاليه النصي" أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص : هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي" وأضمنه "التداخل النصي"**»[2].

انطلاقا مما سبق، يتضح لنا بأن مصطلح التناص قد شهد إقبالا كبيرا من قبل العديد من النقاد الغربيين الذين حاولوا امداده بمفاهيم عديدة امتاحها أغلبهم من المبدأ الحواري الذي جاء به باختين.

---

[1] – المختار حسني، نظرية التناص، علامات في النقد، المجلد العاشر الجزء 34، الفلاح للنشر، بيروت، لبنان1999، ص253.

[2] – جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص90.

3 – 2 – التأصيل العربي:

لقد اهتم النقاد العرب المعاصرين بقضية تداخل النصوص، الناتج من التأثير والإنفتاح المتبادل بينها، فالنص «**ليس شيأ موحدًا أو مستقلا، لكنه مجموعة من العلاقات مع النصوص الأخرى**»[1]. فهو لا يكتمل إلاّ إذا كان له تفرعات وصلات مع مختلف النصوص، والتي بدورها تمنحه إضافات جمالية شعرية تجعله نصا كاملا.

فهؤلاء النقاد اتكئوا على آراء وأبحاث وكتابات النقاد الغربيين أمثال جوليا كريستيفا ورولان بارت وجيرار جينيت... وغيرهم، في بناء وتأسيس رؤاهم وبحوثهم ونظرياتهم الخاصة بكل ناقد، باعتبار أن هناك اختلاف حول تحديد وظبط تعريف أو ترجمة موحدة لمصطلح "التناص" intertesctualité : «**وهي كلمة مركبة من inter و tesctualité، ترجمت إلى العربية بـ "التناص" والتداخل النصي أو التفاعل النصي وغير ذلك**»[2]. ولعل هذا الإختلاف هو من خلق نوع من الجدل بين النقاد، وتباين في الترجمات.

ويعد محمد مفتاح من بين النقاد العرب الذين سلطوا الضوء على مختلف الجوانب والزوايا المتعلقة بالتناص في مؤلفه (تحليل الخطاب الشعري– إستراتيجية التناص) أين تناول فيه تعاريفه

---

[1] - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، تر: عبد العزيز حمودة، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 297.

[2] – عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص16.

ووظائفه وأنواعه... وغيرها، فهو يرى أن التناص هو «**تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة**»[1].

ومعنى هذا أن التناص لا ينتج من عدم، وإنما هو نتيجة لتراكم وتكدّس مجموعة من النصوص فيما بينها مع نص آخر يكون قد وقع لكن بطرق مغايرة، أي أن النصوص هي التي تخلق وتشكل التناص الذي يتحول بعد ذلك إلى مصطلح صعب ومعقد، وهذا ما يؤكده محمد مفتاح في قوله:«**إن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الظبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به... إن هذه المؤشرات تجعل النص يُقرأ بعدة تشاكلات وإن كانت تلتقي في بؤرة معينة واحدة**»[2].

فالقارئ أثناء دراسته لأي نص شعري مهما كان نوعه يجد نفسه أمام أصعب الظواهر اللغوية وهي ظاهرة التناص التي تحرك عقل القارئ وتجعله يبحث عن ماهيتها، وبالتالي القدرة على التحكم فيها، ولكن هذا لا يتحقق إلاّ إذا كان ذلك القارئ متمكنا ومثقفا له من القدرات اللازمة للتفضيل والترجيح، فالتناص له علامات تمكنه من إزالة الستار عن نفسه، ويترك المجال للقارئ لاكتشافه والتمسك به.

---

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص121.

[2] – المرجع نفسه، ص131.

وإذا كان محمد مفتاح يرى أن القارئ يجب أن تتوفر فيه تلك الشروط المعرفية لفهم التناص فإنه في المقابل يرى أن «**الكاتب أو الشاعر ليس إلاّ معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره ومؤدى هذا أنه من المبتذل بعد هذا أن يقال أن الشاعر قد يمتص أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه تفسر بعضها بعض، وتضمن الإنسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه**»[1].

كما قدم محمد مفتاح بعض الآليات الإجرائية وهي:

«**– التمطيط: ويحصل بأشكال مختلفة: وهي الأنا كرام (ويشمل الجناس بالقلب والتصحيف) والبارا كرام والشرح والتكرار والإستعارة والشكل الدرامي وأيقونة الكتابة وكلها آليات تشكل أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة، وكيفما كانت مقصدية الشاعر.**

–الإيجاز: ويحصل بكل أشكال الإحالة التي قسمها حازم القرطاجاني إلى: إحالة محاكاة، أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة»[2].

وبهذه التعريفات والآليات التي قدمها محمد مفتاح يكون التناص من بين أهم الأساسيات للنص الشعري، لأنه يقدم له جماليات فنية ولغوية تجعل ذلك النص مكثفا دلاليا ولغويا، وبالمقابل تساهم تلك النصوص الشعرية في تكوينه، وبهذا تكون بينها علاقة تكامل.

---

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص124.

[2] – عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص28.

وعلى صعيد آخر يوضّح محمد مفتاح العلاقة القائمة بين التناص ومختلف المصطلحات العربية كمصطلح المعارضة والسرقة، فهذه المصطلحات لها تعاريف ومفاهيم متجذرة من الغرب، ولكن يقرّ محمد مفتاح على أن مهما كانت هذه «**التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة، المناقضة، السرقة**»[1]. فهو أعطى لكل هذه المصطلحات الثلاث تعريفا في سياقها العربي.

وأشار محمد مفتاح إلى الحوارية المتواجدة في النصوص الشعرية و«**انطلق من مسلمة تفيد أن مسألة الحوار لا تسلم منه "اليد الأولى " ولا " اليد الثانية" ولا نص "الدرجة الأولى" ولا "الدرجة الثانية" فلا اختراع كلي ولا ابتداع كلّي**»[2].

وتأسيسا على ما سبق، فإن التناص مقوّم أساسي من مقومات النصوص الشعرية أو الخطابات اللغوية، إذ لا يمكن أن يتم فهم ومعرفة قصدية تلك النصوص إلاّ من خلاله، لأنه عبارة عن نتاج عدّة نصوص منسجمة فيما بينها، لذلك فهو يبيّن أوجه الإختلاف والتشابه بينها ما يساعد على فهمها، وبالتالي نقول أن محمد مفتاح وجد مقابلا لمصطلح intertesctualité وهو التناص.

---

[1] –محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 121–122.

[2] – عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص27.

أما سعيد يقطين، فهو يفضّل استعمال التفاعل النصي بدلا من التناص، وبالتالي يكون التفاعل النصي مقابل hypeertesctualité، فالتناص حسبه متعلق «**بالصّلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا، عن قصد أو غير قصد. وأيّ نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلاّ أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة، أو المعاصرة له. لهذا السبب نذهب إلى أنه سمة متعالية عن النص، او إلى أن تجسّده رهين بأي تحقق نصّي**»[1].

فالتناص بهذا المفهوم، وسيطا بين نوعين من النصوص السابقة واللاحقة، حيث لا يتم فهم وإدراك المحتويات والمعطيات المقدَّمة من طرف تلك النصوص اللاحقة، إلاّ إذا كان لدينا معلومات وحقائق بين النصوص السابقة.

وبخصوص عناية واهتمام العرب بالتفاعل النصي يصرّح سعيد يقطين قائلا: «**كانت معالجة العرب للتفاعل النصي قاصرة. تمت بناء على الجزئية والتجزيء، واهتمت بما أسميناه بالتفاعل الخاص، ولم تهتم بالعام، فكانت ممارستهم في هذا المجال تنحو إلى تعديد المدلولات، ورصد الجزئيات حول علاقات النصوص ولم تؤطر مختلف تفكيرهم في الظواهر البلاغية التي اعتنوا**

[1] – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر، القاهرة، 2006، ص17.

بها»[1]. أي أن هناك تفاعل نصي عام وخاص، وهذا الاخير كان له نصيبا أكبر من الإهتمام من قبل العرب على عكس التفاعل العام الذي لم يكترثوا به، أي فضّلوا الخاص على العام.

ويحدد سعيد يقطين ثلاثة أنواع للتفاعل النصي وهي:

«- المُناص: بنية نصية متضمنة في النص كما هي .

- المتناص: بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى.

- الميتانص: بنية نصية يعلّق بواسطتها»[2].

وعلى هذا النحو، يكون التناص ذا تأصيل غربي ومن ثَمّ عربي، فالنقاد الغربيين لهم الأسبقية في التأصيل والتطرق لمثل هذا المصطلح، وهذا ما أشرنا إليه سابقا، إذ نجد أن لكلّ ناقد غربي طريقته في تسمية وتوظيف مسوغات لفظية له هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد الأمر ذاته عند العرب من حيث التباين والإختلاف في ترجمة هذا المصطلح وإيجاد مقابلا له بالعربية، فهم تأثروا بأفكار الغربيين في فهم آليات التفاعل النصي واستغلالها كأداة إجرائية جدُّ فعّالة في مجال تحليل الخطاب.

---

[1] - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص36.

[2] - المرجع نفسه، ص51.

3-3- التناص الديني:

لقد تعددت المصادر التي ينهل منها الشعراء المعاصرين بتعدد توجهاتهم الفكرية والمعرفية، ومن بين هذه المصادر نجد المصدر الديني خاصة القرآن الكريم، الذي يعتمده الشاعر في تدعيم نصوصه الشعرية، من خلال استحضار آيات قرآنية وسير نبوية فتكتسب بذلك نصوصه «**قوة ومصداقية نابعة من قوة ومصداقية النص القرآني من جهة، ويرتفع بقضاياه المطروحة إلى مطاف القضايا القرآنية من جهة ثانية، فتكسب قدسيتها منه**»[1].

اتكأ الشاعر الجزائري المعاصر على مفردات ومعاني القرآن الكريم في نسج خطابه الشعري، بحيث «**يقتبسه من النص القرآني مازجا تراكيبه ومفرداته في تراكيب ومفردات النص ليكتسب من قوتها وثرائها**»[2]. وبهذا فإن النصوص القرآنية من أكثر المصادر توظيفا في مضامين الخطابات الشعرية فضلا عمّا تحمله من معان كثيرة ذات دلالات عميقة تلهم الشاعر وتساهم في إثراء نصوصه الشعرية، فتجعله يرقى إلى أسمى درجات الإبداع.

---

[1] – عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص155.

[2] – علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية (في النصف الثاني من القرن العشرين)، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2013، ص253.

إن المتصفح لديوان "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف، يلحظ هذا الحشد الهائل من الإقتباسات القرآنية التي اعتمد عليها الشاعر لإشباع نصوصه بألفاظها وعباراتها المستمدة من التراث الديني الإسلامي، وهذا عند المزج بين لغة الشاعر المبدع ولغة القرآن المقدس.

اختار عثمان لوصف من القرآن الكريم ما يناسب تجربته وموضوعه وأفكاره، فالنص القرآني بما فيه من دلالات ومعاني يمتاح منها الشاعر ما يحتاجه من عبارات ويدرجها من نصوصه، وهذا ما يوضحه عثمان لوصيف في قوله:

في عينيك علي انتهي في اللغز

آه..لحظة! يا طفلـــــــــــة

من زنجبيل ساطع أو سلسبيل

يا آية الله البهيـــــــــــة[1].

فالمتمعن في هذا المقطع يكتشف أن الشاعر قام باستحضار آية من الآيات القرآنية أين يقول الله تعالى: « **قواريرا من فضة قدروها تقديرا ويسقون فيها كأسا كان مزاجها زنجبيلا ، عينا فيها تسمى سلسبيلا**»[2]. ففي هذه الآية يحدثنا الله على قوارير الشراب المصنوعة من الفضة والمملوءة بالشراب أي الخمر الذي يحتسبه الأبرار، فمن الواضح أن لهذه القوارير مكانة هامة عندهم وهذا

---

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص41.

[2] – سورة الإنسان، الآية 16-17-18.

ما تجلى لنا من خلال قوله قدّروها تقديرا، أما محتوى الكؤوس الزجاجية فهو عبارة عن مزاجا زنجبيلا، أما السلسبيل فتطلق على اسم من أسماء العيون المتواجدة في الجنة. ولعل استلهام الشاعر لمثل هذه الآية كان بهدف الربط بين نوعين من العيون، العين المتواجدة في الجنة أي السلسبيل، وعين طفلته أي حبيبته، فهو بهذا يكون قد أضاف لتعبيره هذا نوعا من القوة والقدسية، وبالتالي وضوح المعنى وفصاحته، وهذا الإعتماد على القرآن الكريم يوضح مدى تمسك عثمان لوصيف بالمعاني والألفاظ القرآنية ومضامينه التي وزعها على مختلف نصوصه الشعرية، ما يجعل من التناص في علاقة مع النص القرآني، ولهذا فإن «**التفاعل النصي لا يتجاوز المعاني القرآنية، وإنما يضيف إليها معاني أخرى إشباعا للدلالة دون مخالفة**»[1].

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

لكن عاصفة من النيران هبت

كانت الأشجار تبكـــــــي

تستحيل إلى دخـــــــــان

والحرائق تستشيط وتشهق

أهي الجحيـــــــــــــم؟[2].

---

[1] – آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص278.

[2] –عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص57–58.

فالملاحظ في هذا المقطع أنه يتقاطع مع قوله تعالى:«**إن شجرة الزقوم طعام الأثيم كالمهل تغلي في البطون كغلي الحميم خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم**»[1]. ففي هذه الآية يخبرنا الله عن فئة معينة من الناس وهم الكفار الذين لا طعام لهم إلاّ الزقوم، وقد شبهه الله بالمهل التي تغلي في بطونهم ليتذوّقوا طعم الجحيم .

عمد الشاعر إلى استنصاص القرآن الكريم ليؤكد فكرته القائمة على وجوب تحقيق العدالة الإلهية بين البشر، وهذا هو المسعى الذي يرغب الشاعر الصوفي تحقيقه، ولهذا لجأ الشعراء إلى القرآن باعتباره المصدر الأساسي الذي يعتمد عليه لتشكيل وتدعيم نصوصه أو خطاباته الشعرية ما يجعلنا نقول أن الخطاب الصوفي حقّق «**تفاعلات وتعلقات عدّة وبمستويات مختلفة بالقرآن الكريم، وأسهم هذا التحقق في إنتاج أشكال تعبيرية... وقد حاول المتصوفة التعامل مع أكثر النصوص القرآنية تحفيزا تبعا لخلفيات التفاعل الفكرية**»[2].

ويقول الشاعر في موضع آخر:

يا أيها الحيـــــــــــــــــــــــران

يا أيها المنذور نهبا للوسواس و الشرود

الليل عسعس..والظلام ممـــــــــــزق

---

[1] –سورة الدخان، الآية 43،44،45،46،47،48.

[2] –آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص281.

بالحشرجات وبالعواصف والرعـــــود[1].

إن المتأمل في هذا المقطع يجد أن عثمان لوصيف قد استحضر مفردة من مفردات القرآن الكريم، والتي تتمثل في مفردة (عسعس) الواردة في الآية الكريمة من سورة التكوير في قوله تعالى:«**والليل إذا عسعس**»[2]. فالشاعر لم يستحضر الآية كاملة بل اقتطع جزءا منها ومزجه في هذا المقطع الشعري لكي يخدم به المعنى ويقوي دلالته، حيث اتخذ كلمة عسعس لينبّه من خلالها الحيران ويخبره بأن الليل قد أقبل ظلامه فيقال عسعس الليل إذا أقبل ظلامه، وبهذا فإن لفظة عسعس تستعمل في الإقبال والإدبار.

وعليه فإن التناص القرآني في هذا المقطع يبدو جليا في مفردة عسعس التي اقتبسها الشاعر من سورة التكوير.

ويستلهم الشاعر في مقطع شعري آخر العدد (سبعة) المذكور في النصوص القرآنية ويظهر ذلك من خلال قوله:

كانت بحار سبعـــــــــــــة

مثل السماوات الطباق بعيدة الافاق

---

[1] –عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص71.

[2] – سورة التكوير، الآية 17.

فيها رأيت المعجـــــــــــــزات[1].

يتجلى التناص في هذا المقطع في استحضار الشاعر لرمزية العدد سبعة الذي اقتبسه من النصوص القرآنية ويبدو ذلك جليا في الآيتين الكريمتين من قوله تعالى: «**والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفذت كلمات الله**»[2]. ومن قوله تعالى:«**ثم استوى إلى السماء فسوّاهن سبع سماوات**»[3]. فالشاعر في هذا المقطع لم يقم باقتباس الآيتين كما وردتا في القرآن الكريم، بل أخذ المعنى الذي يخدم فكرته، فحاول توظيف رمزية العدد سبعة وفق منظوره الخاص ليكسب نصوصه الشعرية دلالات مكثفة، فتصبح أكثر ثراء، لذلك نجده يرمز بالعدد سبعة إلى رحلاته العروجية إلى أعلى المراتب، وهذا لدليل على تأثر الشاعر بالمتصوفة الذين اعتبروا «**أن بعض الأعداد تكتنز أسرارا لاسيما تلك المذكورة في القرآن الكريم أو الأثر أو لتكرارها في منظومة الكون، أو لمقابلتها حرفا له خصائص و"أسرار" كونية لدى العارفين، مثال لذلك الرقم (7)**»[4].

وهكذا يكون عثمان لوصيف قد استلهم مفردات القرآن الكريم ودلالاتها ووظفها في ديوانه فتنوعت تلك الإستلهامات بين إعادة السياق والتعبير القرآني بطريقة اجترارية وبين تحوير دلالات

---

[1] – عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص44.

[2]– سورة لقمان، الآية 27.

[3] – سورة البقرة، الآية 29.

[4] – أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص49.

القرآن قصد استنسال سياقات جديدة تتماشى مع السياقات الصوفية التي يرنو إليها الشاعر«**فكلما قل الإشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة**»[1].

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص25.

خاتمـــــــــــــة

خاتمة

بدا الإشتغال النصي في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" مرتبطا بجملة من الجماليات الفنية التي شكلت أسس معمارية القصيدة عند عثمان لوصيف.

ومن خلال معاينتنا لنصوصه بأدوات إجرائية معاصرة اتضح لنا بأن نصوصه تمتح من مصادر معرفية وجمالية عدّة لتشكل رؤية فنية فريدة من نوعها.

وعموما نجمل أهم النتائج التي أفضى إليها البحث في النقاط التالية:

- شهد مصطلح الشعرية في النقد الغربي والعربي اختلافا وجدلا بين النقاد، فتباينت آراؤهم في تحديد ماهيته، فلكل ناقد تصوره الفكري الخاص لهذا المصطلح لذلك لم يستطيعوا التواضع على مصطلح جامع ومفهوم شامل للشعرية.
- تعكس اللغة الشعرية تجربة الشاعر الذاتية وتصور معاناته، لذلك يلجأ إليها الشاعر ويتخذها كأداة تعبيرية عن آرائه الخاصة.
- تشكل الصورة الشعرية لدى الشعراء المعاصرين عامة وعثمان لوصيف خاصة عنصرا أساسيا للتعبير عن تجاربهم الشعرية بلغة إيحائية جديدة، فهي من أكثر عناصر البناء الشعري نقلا لأفكارهم ومشاعرهم.
- تتحدد براعة التصوير الفني من خلال إمكانية الشاعر في الإبداع، وقدرته الخيالية على رسم صور معبرة عما يختلج نفسه.

- يستند الشاعر الصوفي المعاصر في تصويره الفني على الرؤيا الصوفية الإستكشافية، والتي يلجأ فيها إلى الخيال لأنه الأكثر تعبيرا عن تجاربه الروحية وعن مدى رغبته في الوصول إلى الحضرة الربانية.
- تعددت أنماط التصوير الشعري في ديوان عثمان لوصيف، الذي حاول من خلالها تصوير حالته النفسية فاختار أنماطا تتناسب وتجربته الشعرية.
- إن طبيعة التجربة الشعرية الصوفية تقتضي اتخاذ اللغة الرمزية أداة للتعبير عن الحالات الوجدانية الباطنية للشاعر الصوفي، حين تتسع به الفكرة وتضيق به العبارة.
- إن الرمز الصوفي من أقوي الرموز تعبيرا عن الحالة الوجدانية للشاعر الصوفي، وأكثرها نقلا لهمومه الوجدانية، ليعبر عن تطلعه لعوالم أفضل وأكثر رحابة وامتلاء.
- اتخذ الشعراء الصوفيين من الرمز الأنثوي وسيلة للتعبير عن محبتهم وشوقهم للإله، واعتبروه رمز للحق والكمال والجمال المطلق.
- شكل الشعر الخمري ومصطلحاته مادة أساسية للشعراء المتصوفة، فحوّلوا دلالاته المادية إلى دلالات رمزية لتتناسب مع تجاربهم الروحية وأحوالهم الصوفية، فوجدوا فيه ما يعبر عن مواجيدهم وحبهم الإلهي.
- تأثر الشعراء المعاصرون بالأساطير القديمة فحاولوا إضفاء دلالات جديدة عليها تتناسب مع مضامينهم الشعرية، من خلال إكسابها لأبعاد فنية معاصرة تخرج اللغة من دلالاتها العادية إلى دلالات عميقة معبرة عن أفكارهم بطريقة جديدة.

- استلهم عثمان من التراث العربي شخصيات أسطورية وأدمجها مع تجربته الذاتية ليضيف بذلك دلالات رمزية توحي بهمومه الحاضرة المتطلعة للإرتواء الروحي والوجداني.
- لم يعد العنوان في الشعر المعاصر مجرد لافتة إشهارية للأعمال الإبداعية، بل أصبح يشكل عتبة رئيسية تمكّن القارئ من اكتساب صورة استباقية عن المتن الشعري قبل الولوج إلى أعماقه.
- يكتسي العنوان في الشعر الصوفي المعاصر طابعا إغرائيا نظرا لما يحدثه من جذب للقراء وتشويقهم لمعرفة البنيات الدلالية للنص، فيتشكل بذلك أفق الإنتظار لدى القارئ.
- لقد شكلت نظرية التناص في الخطاب الشعري الصوفي أداة طيعة يعتمد عليها الشعراء في بناء نصوصهم لرصد أشكال تفاعل النصوص السابقة بالنصوص اللاحقة والتأكيد على عنصر المثاقفة وانفتاح النصوص على خطابات متنوعة.
- احتل التناص القرآني حيزا كبيرا في الخطاب الشعري الصوفي الجزائري المعاصر، فعمل الشعراء على امتصاص سياقات دلالية قرآنية، فحاولوا توظيفها وفق سياقات جديدة تتناسب وتجاربهم الصوفية.

ثبت المصادر والمراجع

I- المصادر:

أ - القرآن الكريم

ب- الدواوين الشعرية:

1- لوصيف عثمان، جرس لسماوات تحت الماء، د ط، جمعية البيت للثقافة والفنون، حسين داي، الجزائر، 2008.

ج- المصادر العربية القديمة:

1- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، د ط، المجلد3، دار الجيل، بيروت، د ت.

2- ابن منظور، لسان العرب، ط1، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.

3- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 2000.

4- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تح:عبد السلام محمد هارون، ط2، ج3، 1965.

5- الجمحي ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، د ط، السفر الأول، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د ت.

6- العلوي ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط1 ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.

7- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، د ط، دار الكتب الشرقية، د ت.

8- القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، قدم له وشرحه وفهرسه صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1996.

II- المراجع:

أ- المراجع المترجمة:

1- إيكو أمبرتو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004.

2- تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، 1990.

3- تودوروف تزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات ونشر، بيروت لبنان، 1996.

4- جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

5- جينيت جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، د ت.

6- طاليس أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

7- كريسطيفا جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

8- كوهين جان، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، تر وتح: أحمد درويش، د ط، دار غريب، القاهرة، 2000.

9- كوهين جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

10- ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، تر: إبراهيم خورشيد، ط1، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، 1984.

ب- المراجع العربية:

1- أبو ديب كمال، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت، 1987.

2- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة ، ج4، د ط، دار الساقي، د ت.

3- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ط2، ج 2، دار العودة، بيروت، 1979.

4- أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، ط2، دار الأداب، بيروت، 1989.

5- أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، ط5، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1986.

6- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994.

7- البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1986.

8- الصائغ عبد الإله، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999.

9- الطبال بركة فاطمة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ط1، المؤسسة الجامعية، 1993.

10- العبيدي علي عزيز، الموسيقى وشعر الحب في الفكر الصوفي، د ط، دمشق، 2011.

11- العيد يمنى، في القول الشعري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1978.

12- الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية للنموذج معاصر، ط4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

13- الكاشاني عبد الرزاق، المصطلحات الصوفية، ط1، دار المنار، القاهرة، 1992.

14- المعتوق أحمد محمد، اللغة العليا دراسة نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، المغرب، 2006.

15- الموسى خليل، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ط1، الهيئة العامة السورية للكتابة، دمشق، 2010.

16- الموسى خليل، جماليات الشعرية، د ط، إتحاد كتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، 2008.

17- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، د ط، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، 2007

18- بلحاج كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، د ط، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.

19- بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت) من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2008.

20- بلعلى آمنة، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين) -دراسة- ،من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

21- بنيس محمد، الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، ط2، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

22- تاوريريت بشير، الحقيقية الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

23- جودة ناصر عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، 1978.

24- حامد أبو زيد ناصر، هكذا تكلم ابن عربي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

25- حسان علا السعيد، نظرية الرواية العربية(في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1، مؤسسة الوراق، عمان، 2013.

26- حسني المختار، نظرية التناص علامات في النقد، المجلد العاشر، ج 34، الفلاح للنشر، بيروت، لبنان، 1999.

27- حفظ الله واصل عصام، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر-أحمد العواضي أنموذجا-، ط1، دار غيداء، عمان، 2011.

28- حمداوي جميل، سيموطيقا العنوان، ط1، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور، المغرب، 2015.

29- حمود عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، تر: عبد العزيز حمودة، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

30- خشة عبد الغاني، إيضاءات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ط1، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، 2003.

31- خوالدية أسماء، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2014.

32- دربال ماهر، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، د ط، د ت.

33- ديركي هيفرو محمد علي، جمالية الرمز الصوفي، ط1، دار التكوين، دمشق، 2009.

34- رابحي عبد القادر، المقولة والعراف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، دار القدس العربي، وهران، 2016.

35- زاوي العموري، شعرية العتبات النصية، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013.

36- سعيد محمد الأمين، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، د ط، دار فيسيرا، 2013.

37- سليمان داود أماني، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002.

38- سلمان نور، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، د ط، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1954.

39- عبيد محمد صابر، البياتي سوسن، رواية ما بعد الحداثة (قراءة في شرفات إبراهيم نصر الله)، ط1، دار الأمان، الرباط، 2013.

40- عشرى زايد على، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002.

41- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

42- عودة أمين يوسف، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008.

43- عودة أمين يوسف، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2001.

44- عيد رجاء، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، د ط، منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، الإسكندرية، 2003.

45- غنيمي هلال محمد، الأدب المقارن، ط3، نهضة مصر، القاهرة، 2001.

46- فتوح أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1989.

47- فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.

48- محمد منصور إبراهيم، الشعر والتصوف أثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، د ط، دار الأمين، 1996.

49- مرتاض عبد الملك، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل أهم قضايا الشعر المعاصر)، ط1، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2009.

50- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

51- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994.

52- نسارك زينب، شعرية قصيدة عاشور فني من خلال "رجل من غبار"، د ط، دار الأمل، 2009.

53- هيمه عبد الحميد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، دار هومه، الجزائر، 1998.

54- هيمه عبد الحميد، الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، د ط، دار الأمير خالد، قسنطينة، 2014.

55- هيمه عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر(دراسة نقدية)، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

56- هيمه عبد الحميد، علامات في الإبداع الجزائري، ط1، مديرية الثقافة لولاية سطيف، 2000.

57- وغليسى يوسف، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ط1، دار جسور، المحمدية، الجزائر، 2009.

58- يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر، القاهرة، 2006.

III - المجلات:

- المجلة العلمية لكلية التربية، العدد 4، د ت.

- مجلة الخطاب الصوفي، العدد1، مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، الجزائر، 2007.

فهرس المحـــــتويات

فهرس المحتـــــــــــويات	الصفحة
مقدمة.....	أ – ب
مـــــــدخل: **تأصيل مصطلح الشعرية**	4 – 40
أولا: مصطلح الشعرية عند الغرب..... ثانيا: مصطلح الشعرية عند العرب.....	4– 22 22 – 40
الفصل الأول: **بنية اللغة الشعـــــــرية**	42– 96
أولا: غموض اللغة الشعرية..... ثانيا: المعجم الشعري..... ثالثا: الصورة الفنية..... 3 –1 – أنماط التصوير الفني في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف..... 3 – 1 – 1 – صور تراسل الحواس..... 3 – 1 – 2 – الصورة التشخيصية..... 3 – 1 – 3 – الصورة النفسية..... 3 – 1 – 4 – الصور الإرتدادية (صور الطفولة)..... 3 – 1 – 5 – الصور الإشراقية الصوفية.....	44–54 54 – 75 76– 96 82– 96 83 –85 86_ 88 88_ 91 92_ 93 93_ 96
الفصل الثّاني: **بنية الرمـــــــــــز**	98– 130
أولا: مفهوم الرمز..... ثانيا: الرمز الصوفي ..... – رمزية المرأة (الأنثى)	98– 101 102–104 104– 114

– الرمز الخمري.....	114– 122
ثالثا: الرمز الأسطوري.....	123– 130
الفصل الثالث **بنية العتبات النصـــــــية**	132–177
أولا: بنية العنوان.....	132– 152
ثانيا: بنية الغلاف.....	152 – 159
ثالثا :التفاعل النصي.....	159– 177
3 – 1 – التأصيل الغربي.....	159– 165
3 – 2 – التأصيل العربي.....	165– 170
3 – 3 – التناص الديني.....	171– 177
خاتمة.....	179 – 181
قائمة المصادر والمراجع.....	183 – 191
فهرس الموضوعات.....	193– 194

الكلمات المفتاحية الواردة في البحث:

- الشعرية
- الطبيعة
- التصوف
- الرمز الصوفي
- الباطن
- الحالات الشعورية و النفسية
- المعاناة
- المقام
- الأحوال
- المرأة
- الكمال
- الجمال
- الحق
- الخمر
- الشطح
- الوارد الإلهي
- الأسطورة
- التناص
- القرآن الكريم

ملخص البحث:

إن سبر أغوار الشعر الجزائري المعاصر ليس أمرا سهلا نظرا لما تحمله نصوصه من إشكالات فنية معقدة تدفع الباحث للإستعانة بأدوات إجرائية معاصرة، وهذا ما اتضح لنا من خلال نصوص ديوان جرس لسماوات تحت الماء لعثمان لوصيف الذي توفرت فيه معظم الخصائص الجمالية كاللغة الشعرية التي كانت في مجملها غامضة إيحائية وهي نفس الصفات التي تتميز بها اللغة الصوفية التي اعتمد عليها شاعرنا عثمان لوصيف ، إضافة إلى الصورة الشعرية التي تعتمد بدورها على تلك اللغة الشعرية لتصور من خلالها عن حالات شعورية نفسية للشاعر، فهي لاتكتفي فقط باللغة الشعرية وإنما تلجأ إلى الخيال الشعري لتدعم الفكرة المراد تصويرها، هذا ونجد أيضا في هذا الديوان الرمز الصوفي الذي يعد بمثابة أداة يعبر من خلالها المتصوفة عن مواجيدهم وحبهم الإلهي وهذا من خلال الرمز بأنواعه الغزلي والخمري إضافة إلى الرمز الأسطوري، كما يحتوي الديوان على مكونات خارجية تتمثل في العنوان والغلاف .