الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية: الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

جماليات النص الشعري الجديد ديوان نمش وهديل لعثمان لوصيف– أنموذجاً–

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي. تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

* رقية ذياب

إشراف الأستاذ:

*الصالح زكور

لجنة المناقشة

الرقم	الأستاذ	الصّفة	الجامعة
01	د. حمزة حمادة	رئيسا	جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي
02	أ. الصالح زكور	مشرفاً ومقرّراً	جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي
03	أ.علي قرباع	عضوا	جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي

السنة الجامعية: 1436 ـ 1437هـ / 2015 ـ 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

تم بحمد الله

﴿قَالُواْ سُبۡحَٰنَكَ لَا عِلۡمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمۡتَنَآۖ

إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ﴾

سورة البقرة الآية 32

صدق الله العظيم

شكر وعرفان

إن لمن دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن أتقدم بخالص الشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل:

"الأستاذ الصالح زكور"

الذي كانت له بذرة ميلاد هذا العمل المتواضع، وكان لي شرف تلقي ملاحظاته المعنوية القيمة بخصوص هذا الموضوع وتتبع مراحل خروجه إلى الضوء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة الأفاضل أعضاء اللجنة المناقشة.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذتي الأفاضل

بجامعة حمه لخضر – الوادي – وخصوصا أساتذة معهد الآداب واللغات.

ولي في الأخير أسمى معاني الامتنان إلى الصديقة التي وقفت بجانبي

طوال عملي هذا "شيماء عبيد"، وإلى كل من ساعدني وكان لهم فضلا

في تذليل صعوبات هذا البحث.

رقية

مقدمة

يساهم النص الشعري بشكل واسع في إعطاء إنتاج وفير لأدبية النص العربي، الذي استطاع أن يحتل مكانة مميزة في التكوين المرجعي للعقلية العربية، نتيجة مهارات الكبيرة، حيث استطاع التعبير عن أحداث وعن الواقع المعاش، بل تعدى ذلك، حيث جعل هذا الواقع يتخذ مواقف تظهر بطريقة ما وكأنها انعكاس لهذا الإنتاج الشعري.

ونجد للنص الشعري أبعاد مختلفة، وهي حصيلة المعاناة الصادقة النابعة من التجارب التي تختلف من شاعر إلى آخر.

إن الحرف الذي يستخدمه الشاعر يكون قد مر في ذهن مرات وبذلك يقع من النفس الموقع الحسن، ومثله الكلمة فالجملة، ومن ثم الفكرة التي أظهرت للوجود فالنص الشعري محصلة صراع داخلي وخارجي على السواء ، قد بلغ المتلقي في صورته النهائية معبرة ومؤثرة.

فالبحث في جماليات الشعر، بحث لا ينفذ عطاؤه ولا تجف منابعه، فهو الذي يمد للنص أسباب الوجود ومكامن الإبداع والخلود، وقد اخترق المغامرة للغوص في هذا المحيط اللامحدرد أملا أن أبشع جوعي المعرفي وأن أبرز بعض مكامن الجمال في الشعر العربي الحديث، من خلال ديوان "نمش وهديل" لأمير شعراء الجزائر عثمان لوصيف.

وأسباب اختياري لهذا الموضوع كثيرة منها:

1) الميل الخاص للدراسة الجمالية .لما يلحق المخلص لها من لذة لاكتشاف ,ومتعه الجمال وكذلك لان جماليات النص في الشعر تجعل الدارس يبحث عن العناصر والأساسيات والفنيات التي جعلت نصا ما يتوفر على العناصر الفنية الجمالية وأنا أميل إلى مثل هذه الدراسات.

2) وسبب اختياري لشاعر "عثمان لوصيف "ناتج عن رغبتي ورغبة الأستاذ المشرف، وذلك ما حتمته المسؤولية الملقاة على عاتقنا ألا وهي دراسة الأدب الجزائري وإبراز مكامن جماله والتنويه به.

3) غنت تجربة شعر "عثمان لوصيف" والتي تجاوز إنتاجه 20 مجموعة شعرية يجدر بالبحث الالتفات إليها.

والبحث يحاول أن يجيب عن عدة إشكالات منها:

1) ما الجمالية التي اعتمدتها القصيدة الحديثة، وما هي الفنيات التي اتصفت بها وتميزت؟

2) كيف صاغ عثمان لوصيف صوره، ومما شكلها؟.

3) كيف صاغ إيقاعه، وما مدى تحرره من قوالب موسيقى الشعر العربي؟

4) وما مدى تأثره بالتيار الأدبي الغربي الذي هيمن على الساحة الأدبية العربية عموما، والساحة الأدبية الجزائري خصوصا.

وللوصول إلى الإجابة عن هذه الإشكالات اتبعت الخطة التالية:

مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة

يتضمن المدخل على: ماهية الشعر، وأهم تطورات الشعر العربي الحديث وخصائص القصيدة الحديثة.

والفصل الأول بعنوان جماليات الألفاظ و التراكيب تناولت فيه مبحثين وهي: المبحث الأول: جماليات الألفاظ وحقولها الدلالية. والمبحث الثاني: جماليات التراكيب وانقسم بدوره إلى أربعة مطالب وهي: 1- الجملة الخبرية، 2- الجملة الإنشائية، 3- الضمائر، 4- دراسة الجمل النحوية.

والفصل الثاني بعنوان جماليات الصورة الفنية وتناولت فيه ثلاثة مباحث وهي:

المبحث الأول: مفهوم الصورة الفنية، وقسمته إلى ثلاث مطالب وهي: 1- الصورة الفنية عند النقاد العرب القدامى، 2- الصورة الفنية عند النقاد العرب المحدثين، 3- الصورة الفنية عند الغربيين. أما المبحث الثاني المواد المحسوسة وغير المحسوسة للصورة وانقسم بدوره إلى مطلبين:1- المواد المحسوسة، 2-المواد غير المحسوسة. والمبحث الثالث: وسائل تشكيل الصورة وانقسم بدوره إلى أربعة مطالب وهي: 1- التجسيم، 2- التشخيص، 3- تراسل الحواس, 4- مزج التناقضات.

والفصل الثالث بعنوان جماليات الإيقاع وتناولت فيه ثلاثة مباحث وهي: المبحث الأول: الإيقاع، وانقسم بدوره إلى ثلاثة مطالب وهي: 1- مفهوم الإيقاع، 2- الإيقاع في النقد العربي، 3- وظائف الإيقاع. المبحث الثاني بعنوان: مستوى الإيقاع الخارجي وجمع بين مستويين: 1- الوزن، 2-

القافية. والمبحث الثالث: بعنوان مستوى الإيقاع الداخلي وجمع بين مستويين: 1- التكرار، 2- التماثل الصوتي وحروف اللين.

وكانت الخاتمة تسجيلا لأهم نتائج البحث الذي أقطع في يقين لا يكتنفه أدنى شك أني لم أحط بكل جوانبه، وإنما بالنزر القليل.

اعتمدت في ذلك منهجا جمع بين آليات المنهج الأسلوبي، من وصف وإحصاء واستقراء، والمنهج الجمالي الذي يروم الربط بين الحالة النفسية للمبدع وما يبدع على المستويات المختلفة، لتشكيل النص، وبين إحساس المتلقي بما يقرأ.

ولقد اعتمد البحث على بعض المراجع التي ساعدتني في إنجازه، مثل: "الصورة الأدبية" لمصطفى ناصف، و"الأساليب الإنشائية في النحو العربي" لعبد السلام هارون، و"الشعر العربي المعاصر وقضاياه" لعز الدين إسماعيل، و"نظرية إيقاع الشعر العربي" لمحمد العياشي.

وإذاً جرت العادة في مثل هذه الأبحاث أن يؤتى على ذكر الصعوبات التي اعترضت الباحث في مهمته أني لا أعد ما صادفني بصعوبة، بل هو شرف لا يحظى به إلا من وفقه الله لاستكمال دراسات عليا التي راضها الكثير من الطلبة فتمنعت ووفق إليها آخرون- وقليلا ما هم- فالحمد لله من قبل ومن بعد والشكر الموصول إلى كل من أعانني، وأخص أستاذي المشرف: الصالح زكور الذي تخطت علاقة به علاقة الطالبة بأستاذها، لتبلغ حدا لا أبعد إن سميته تبنيا- ونعم الوالد كان-، فله جزيل الشكر وبالغ الاعتذار على ما فرطت.

المدخل

1- ماهية الشعر

2- أهم تطورات الشعر العربي الحديث

3- خصائص القصيدة الحديثة

المدخل:

الشعر من أقدم وأرسخ أشكال التعبير الفني التي عرفها الإنسان، إنه جنس أدبي كوني مشترك بين جميع الأمم والشعوب. كان وما يزال ضرورة من ضروريات الحياة الإنسانية، إلى جانب أشكال ثقافية وفنية أخرى مثل الرقص والحكي والتمثيل[1]...كما يقول عز الدين إسماعيل: "إن الشعر من أشهر الفنون الأدبية وأكثرها انتشارا وربما كان ذلك في عهد البشرية به فالشعر هو الصورة التعبيرية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان منذ العصور الأولى"[2] ولكل مرحلة تاريخية مذاهبها الأدبية، ولكل مذهب أدبي مفاهيم الشعرية الخاصة، ويختلف مفهوم الشعر باختلاف المراحل التاريخية وظروفها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، فمفهوم الشعر ليس منفصلا عما يجري من تحديد في المفهوم الفلسفي والفكري والسياسي والاجتماعي.[3]

1- ماهية الشعر:

يتحدد مفهوم الشعر تبعا لتعدد المذاهب والأزمنة بل إنه قد يتنوع داخل المذهب الواحد نتيجة اختلاف الشعراء فيه، و تعددت تعاريف ومفاهيم الشعر:

عند علماء اللغة والأدب هو كلام موزون مقفى يدل على معنى .

وعرفه الشريف الجرجاني بقوله: "كلام مقفى موزون على سبيل القصد".

وربط الجاحظ الشعر بفن التصوير في قوله "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير" ولعله متأثر في ذلك بالفكر والأدب اليوناني الذي يعتبر الشعر كالرسم كما قال هوراس.[4]

وعرفه بن سيناء أيضا "الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات مثقفة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم".[5]

---

[1] عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص5.

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، (د.ط)، (د.ت)، ص97.

[3] أحمد بزون، قصيدة النثر، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص24.

[4] ينظر: محمد خنفر، اتجاهات الشعر العربي في المغرب، مذكرة الليسانس، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1988، ص123.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص124.

2- أهم تطورات الشعر العربي الحديث:

إن المتأمل في تاريخ الشعر في العصر الحديث أن القصيدة العربية قد عكست كثيرا من سمات التطور والتجديد على كافة المستويات، في بداية النهضة نجد المدرسة الإحيائية في القرن التاسع عشر قد استقر في شكله الذي اصطلح على تسمية بالشعر العمودي، أو الشعر التقليدي وظلت القصيدة العمودية حتى عصر النهضة في الأدب الحديث، يجري على نمطه الذي كان سائدا، محافظا على شكل القصيدة التقليدية سواء في بحورها الخليلية أو قافيتها الموحدة أو بيتها المكون من صدر وعجز.[1] كما ظلوا محافظين على الوظيفة الأخلاقية للشعر، فالبارودي على سبيل المثال. يرى أنه "لو لم يكن من حسنات للشعر إلى تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام وتبنيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها ، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها الذي همه مطمح"[2]

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، بدأ الشعر العربي الحديث يغير نمطه وكانت أهم تجديداته متصلة بالموضوعات وإن ظل شكل القصيدة يتبع القالب التقليدي ولا يخرج عنه، وأصبح من أهم الأغراض شعر الحماسة والكفاح ضد الاستعمار، والفناء للوطن والدعوة للإصلاح الاجتماعي، والثورة ضد الفقر والجهل والمرض، والدعوة للحاق يركب الأمم.[3]ومع النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي أخذت النهضة الفنية في الشعر العربي الحديث تتبلور في اتجاهات فنية محددة بلغت ذروتها خلال القرن العشرين ومع بدايات هذا القرن جاء الشعراء المعاصرون سواء في المشرق العربي أو في المهجر الأمريكي ثاروا على النموذج القديم للقصيدة من حيث المحتوى والصياغة، وأصروا على أن يكون الشعر: "تعبيرا عن ذات الشاعر" ولا شيء سواها[4] وعلى يد رواد هذا الاتجاه، بدأ التجديد في القصيدة الحديثة يتجاوز المعاني والصور والأفكار إلى تجارب فنية تتصل بالشكل فبدأت محاولات الشعر الحر والشعر المرسل الذي لا يتقيد فيه الشاعر بالوزن وقد لا يتقيد بالقافية أيضا.

---

[1] ينظر: محمد خنفر، اتجاهات الشعر العربي في المغرب، ص129.

[2] د. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار نوبار، القاهرة، ط1، 2000، ص7.

[3] ينظر: محمد خنفر، اتجاهات الشعر العربي في المغرب، ص129.

[4] ينظر: د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص7.

ومن أهم هذه الاتجاهات والمدارس أيضا: مدرسة الإحياء، وجماعة الديوان وجماعة أبولو ومدرسة المهجر.

وعندما وصلت مسيرة الشعر الحديث إلى الأربعينيات من القرن العشرين حتى تحول نمط القصيدة العمودية أو ما يسمى بالقصيدة التقليدية إلى نمط جديد هو الذي عرف بالشعر الحر، وقد تعددت أشكاله بين الشعر المطلق والشعر الحر والشعر المنثور .[1]

أ- الشعر المطلق: وهو شعر موزون ولكنه غير مقفى، فالشاعر يخلص نفسه من قيودا لقافية ليصب اهتمامه على المعاني وحدها.[2]

ب- الشعر الحر: هو شعر لا يتقيد بوحدة الوزن والقافية، وهو يعتمد على البحور الصافية.[3]

ج-الشعر المنثور: ويسمى قصيدة النثر، وتكون خالية من الوزن العروضي متخلية عن القافية.[4]

3- من خصائص القصيدة الحديثة:

امتاز الشعر الحديث بعدة ملامح وخصائص نذكر منها:

1- الانزياح: كمفهوم أسلوبي هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب واسر"[5]

2- الغموض: هو اختفاء المعنى خلف ستار اللفظ بحيث يصبح من الصعوبة الوصول إلى المعنى.[6]

3- الرمز والأسطورة: يعرف أدونيس الرمز بقوله: "أنه اللغة التي تبدأ جين تنتهي لغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة أنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له".[7]

---

[1] ينظر: محمد خنفر، اتجاهات الشعر العربي في المغرب، ص129.

[2] ينظر: أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم الملايين، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص94.

[3] المرجع نفسه، ص97.

[4] ينظر: محمد أحمد ربيع، تاريخ الأدب العربي الحديث، عمان – الأردن، (د.ط)، 2006، ص134.

[5] ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1937، ص93.

[6] ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل "قراءة في الشعر المغاربي" دار مؤسسة المواطنين

[7] علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت – لبنان، (د. ط)، 1972، ص160.

وكما جنح الشعراء المحدثون إلى توظيف الشخصيات الأسطورية كأخناتون، باريس، أثينا، وعرفها عبد المالك مرتاض: "مزيج من كل شيء في كل شيء، فهي حكاية خالصة وهي حكاية مستوحاة من حوادث تاريخية، وهي قصة سردية، وهي تاريخ أبطال، وهي تاريخ أجداد، وهي سيرة حيوانات".[1]

وهذه الخصائص من المنظور النظري أما من المنظور التطبيقي فسأتطرق إليها دراسة ونقدا منظور جماليات النص الشعري الجديد من خلال ديوان الشاعر الجزائري عثمان لوصيف.

[1] عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د. ط)، 1989، ص13-14.

الفصل الأول

جماليات الألفاظ والتراكيب

توطئة

أولا: جماليات الألفاظ وحقولها الدلالية

ثانيا: جماليات التراكيب

1- الجملة الخبرية

أ- الجملة المؤكدة

ب- الجملة المنفية

2- الجملة الإنشائية

أ- الجملة الطلبية

ب- الجملة غير الطلبية

3- الضمائر

4- دراسة الجملة النحوية

توطئة:

اللغة هي الأداة الأساسية للشاعر – والأديب عموما – أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل للتشكيل الشعري المعروفة؛ أي أنها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها وتمارس دورها في إطارها.[1]

وإذا كان الناثر يستخدم اللغة كما يستخدمها الشاعر، فإن ثمة فروقا جوهرية بين استخدام الشاعر اللغة، واستخدام الناثر لها، أو بين "لغة الشعر" و"لغة النثر"؛ لأن الشعر لغة خاصة داخل اللغة ينذر الشاعر نفسه ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها.[2]

كما يعرف العقاد اللغة الشعرية بقوله: "إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن من كلام الشعراء..."[3]

وإن اللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر هي العمود الفقري الذي تقوم عليه قصائده، وبما يحقق استقلاليته وشخصيته وتميزه؛ لأن كل تعبير عن الإحساس والانفعال والتفاعل مع القصيدة تفرض عليه استخدام نمط معين من اللغة، وعثمان من أبرز الشعراء الذين يمتلكون قاموسا شعريا زاخرا باللغة الشاعرة، ويتضح هذا من خلال ألفاظه وتراكيبه.

أولا: جماليات الألفاظ وحقولها الدلالية

– من خلال دراستنا لديوان عثمان لوصيف استخلصنا أن الشاعر في كل قصائده استعمل اللغة العربية الفصيحة، وقاموسه اللغوي من جاري كلام عصره، مع الفصاحة والنقاء ولقد اقترب لغته الشعرية بما يسمى بلغة الحياة اليومية والشاعر نقل لنا أيضا أفكاره بألفاظ بسيطة وسهلة وتتميز بالسلاسة واليسر وتنطبع بطابع الرقة والهدوء والشفافية الهاتفة كما نجدها في قصيدته "فراشة":

فرَاشَةً

[1] د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة بن سينا، مصر، ط4، 1423هـ-2002م، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] العقاد عباس محمود، اللغة الشعرية، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو، مصر، (د، ط)، 1960، ص8.

حَطّتْ عَلى قَلْبي

فَأيْقظَتْ زنَابِق الْحبِّ

حَديثُهَا السَّلسلْ مِنْ كوْثَر

وريحُهَا منْ غَيْر السُّحبِ.[1]

رغم أن الشاعر استعمل لغة سهلة وبسيطة لكننا سجلنا لبعض المفردات الصعبة كرسي السوسن في قصيدته فراشتان:

هُمَا رسِيسْ السّوسنْ.[2]

رسيس: مصدر "رس" وتعني: بدء الشيء، أو بقيته وأثره.

السوسن: جنس نباتات الأيرس من الفصيلة السوسنية، تسمو إلى نحوه 6 سم تنتهي بزهرة أو عدة زهور جذابة. وهي نباتات معمرة تنبت في أوروبا وبلاد البحر المتوسط، وتعرف بعض أصنافها بجذور الطيب لأنها عطرية.

وكذلك كلمة مضرجة في قصيدة الناقة:

مُضْرجَة بالضّراعاتِ

مثْخنْة بالتّباريحْ.[3]

مضرجة: مفعول من "ضرج". مضرج بالدماء: ملطخ به. ضرج الكلام: زوقة وحسنة.

وكلمة مثخنة: جمع (ث.خ.ن). مفعول من أثخن. منخن بالجراح: مثقل بكثرة الجراح.

وفي قصيدته توقيعات على المتدارك كلمة الحندس

فِي أحْشاء الحُندسْ

يَنْمُو النّرجسْ.[4]

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر الجزائر، 1197، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص8.

[3] المصدر نفسه، ص16.

[4] المصدر نفسه، ص32.

الحندس: الضلمة وفي الصحاح الليل الشديد الظلمة.

وأيضا كلمة السرخس في قصيدته الغريق:

لفِّيهْ يا أصْدَافْ

لفّيهْ بالأنْسجَة أوْ بالسَّرخسْ الشّفافْ.[1]

السرخس: جنس نباتات برية وتزيينية من فصيلة مستورات الزهر الوعائية، تنبت في الغابات والحقول والجدران.

وفي قصيدته إلى الحجر كلمة ينهمر:

في الدّجى...والمطَرْ

لمْ يزَلْ ينْهمِرْ.[2]

انهمر ينهمر، انهمارا. فهو منهمر أي سال بقوة، انصب، انسكب.

وبالرغم من أن شعر عثمان لوصيف ألفاظه كانت سهلة واستعمل اللغة العربية الفصحى وإن لغة الشاعر فليست ارتباطا حرفيا قاموسيا ولا علاقات ذهنية مجردة وإنما هي تستمد إشعاعاتها وإيحاءاتها من تجربة الشاعر وأصالته التي تقوم على ذوقه الرفيع وإحساسه العميق ووعيه للكلمات وأبعادها وأبعاد أبعادها وأن لغته تعبيرية جياشة مفعمة بالخصوبة التي تفيض بها ذاكرة الشاعر طوال الوقت لتصنع دفقا يتغشى أعماقنا وبضعنا عند مكامن الدهشة. كما يقول أحد النقاد: "إن للألفاظ أرواحا ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الروح في جوها الملائم لطبيعتها فتستطيع الإيحاء الكامل".[3] وبعد الاطلاع عن ديوان عثمان الوصيف "نمش وهديل" يمكن حصر الألفاظ التي شكلت قاموسه اللغوية في:

1- الطبيعة: أخذ موضوع الطبيعة حيزا واسعا من شعر عثمان الوصيف الذي اعتبره مهر باله من واقع الحياة المؤلمة فذكر في قصائده ما يلي: ريح – السحب – الرمل – العشب – الهوى – زنجبيل

[1] المصدر السابق، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص85.

[3] كامل محمد عويطة، إبراهيم باجي شاعر الأطلال، دار الكتب العملية، بيروت-لبنان، ط1، 1993، ص161.

– ندى – اللهب – السوسن – الرعد – شوك – الجو –النار – الأرض – الماء – الليل – النجمة – الصحاري – النجم – الرماد – البروق – الزوابع – حجر – الخشب – السماء – الطبيعة – زهرة – صخرة – الياسمين – النخل – الشمس – العاصفة – الضوء – قرنفلة – شعلة – الحرير – نوار – الوردة – الطين –السعفات– اللؤلؤة – الأمواج – الشطوط – الظل – البساتين – نرجس – الظلام – الرطوبة – الصقيع – الموجة – الربيع – الحجر – كوكب – الحدائق – الفلك – الشلال – الملح – العتمة – المطر – قمر – النهر – الثمر.

2– معجم مأساوي: تجلى هذا المعجم كثيرا في أشعار عثمان لوصيف لأنه يعبر عن حالات اليأس والحيرة والضياع. ويتمثل ذلك في قصيدته مرثية.

1 ـ هُو ذَاَ كالجُثَّةِ هَامدَة

يدهُ العطِش تمْتدُّ إلى الشّلاّل...ولَا تصِلُ

ماْ أصْعبَ أن يكْسُر سيْفَ الفَارسْ

ما أصْعَب أنْ يخْذُل في المعْرَكَة البَطَل

هُو ذَا في أوجّ الموْت

يذرّ نثَار الملْح علَى الجرْحِ.[1]

2 ـ كتُب الرّمْل لا تستقرّ علَى صُورةٍ

والمدَى يتجهّم

والنّجم يذْبُلْ مسْتلمًا للرّمادِ

وأنْتِ تخوُضينَ وحْدكِ أوْ قيَاس الموْتِ[2].

وذلك نجدها في قصيدة الناقة، وكذلك أيضا يظهر في عدة مصطلحات وظفها الشاعر ليعبر بها عن ما يقاسيه من أحزان ومآسي ويتضح في الجرح – البكاء – ذبحت – الدم – التهلكة – الوديع – الشتم – الموت – الليل – الجنون – الضرب – الجوع – المستحيلة – مبهمة – العراء –

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص16.

مطعونة – النار – الدمع – الزوابع – الريح – الحجر – تاهت خطاي – الضياع – الشعب – متقلب – وحيدا – الأعاصير – الكسر – الحلم – النفي –المتيبس– المسوس – الفقراء – الألم – المعذب – الجنة – آه – الخمرة –المريضة.

3– المعجم الصوفي: وهو معجم حديث العهد وبرز كظاهر فنية متميز لدى الشعراء ويتجلى بصورة أحلى لدى عثمان لوصيف ويقوم هذا المعجم في الألفاظ التالية التي وظفها الشاعر:

رحماك يا رب – التهلكة –الحجيج– عهد آدم – النار – ناقة الله – رائحة الموت – فواح الألوهة – صرت ملاكا بهيا– عرش النبوات – ليلة القدر – في ومضت الروح – في مدن الله – أصليّ وأبكي – من ألهمنا الحدس –نكتب قرآن العشق – أيتها الآلهة البلهاء – الكهان – أيتها الجمرة المستبدة – شيق الله – زهرة النار – عروس السماء – البراق الإلهي – السلام على الأنبياء – طيف النبوة – نبي تحدر من عسل النخل – هل الحب معصية – الصلاة على ركبه امرأة – يا وترا – ملاكا يرف – سيد الأنبياء – سلسبيلا ونارا – آية وعروسا – قرنفلة الله – نار الأخوة – لا إله ألا الله – آيتان في كتاب الله – باسم الله – ففي الرسل – سجد لله – خشوع الدعاء – سورة الأنبياء – نار الشهاب – اللهيب – فورة النار – أضرم النيران – الخليفة – سجادة.

ونجد الشاعر في قصيدته قديسة يقول:

أَقُولْ:

لَا إله إلاّ الله

ومُقْلتَاكَ

آيَتانْ في كتَاب الله

وأنتِ...

يا معبُودتِي

قدّيسَةٌ تعْشقُ باسْم الله

أقُولُ:

لَا إله إلاّ الله.[1]

4- ألفاظ دالة الشوق والحب: حطت على قلبي – حديثها السلسل– ريحها – بريئة – فوق صدري حطت – في فمي أغنيتان– غزل – ذبحت قلبي – العشق – حبيبته – عاشقة – قبلات – نشوة – عانقت – ما أروع الحب – القلب – الحب جنون – في سموات عينيك – الحبيبة – اللؤلؤ العاشق والمرجان – الحنين –القيتارة– القبل .

5- ألفاظ دالة على الأمل والانطلاق والتجدد: وهذه الألفاظ اتخذها الشاعر وسيلة للهروب من واقعه الأليم منها: أيقظت زنابق الحب – المشي – تستفيق – شهوة العشب – مهجتي تحلق – صليت للرحمن – للضوء أجنحة –حلم – ينمو – النرجس – صباح – مشى في المدينة – ياوترا يتقطع كي يولد الكون – تبدأ المعجزات – أحمل مملكة في دمي – صبرا –يستومض تلك البروق – حلقت في زرقة الهواء – نعانق نور الصباح – يتنفض– ينهض – ها أنا – قادم أفتح الباب – إنني...هنا أنتظر.

6- ألفاظ قرآنية: ليلة القدر – بسم الله – سورة الأنبياء – الخليفة – لا إله إلا الله – سيد الأنبياء – رحماك يا رب – ناقة الله – سلسبيلا – نارا – الصلاة – آية – كتاب الله – الرسل – التهلكة – ملاكا – آدم – قرآن – الآلهة – معصية – أصلي – النبوات – السلام على الأنبياء.

7- ألفاظ مدنية: الرمل – الأرض – الصحاري – أقاليم – ملعب – البلدة – مسقط رأسه – السجن – الطرق – الشطوط – المدائن – الخزائن – البساتين – الحجرات – القافلة – الحدائق – كهوف.

8- ألفاظ الوقت: الفجر – يوم – بات – لحظتين – عهد – ثانية – منذ عشرين قرنا – الوقت – الزمان – الدقائق – ليلة القدر – الليل – الصباح – البكر – تشرق الشمس.

[1] المصدر السابق، ص48.

9- ألفاظ الحيوانات والحشرات: فراشة – الغزال – الذئاب – الطواويس – الديكة – البهائم – السمكة – الناقة – الذبابة – النمل – السندباد – صقر – البلبل – الضفادع – العنكبوت – نسور.

10-ألفاظ النار: الجمرة – اللهيب – فورة النار – أضرم النيران – التهلكة – الشموع – نار الشهاب – أشعلني – النيران – الضياء – الرماد.

11-ألفاظ موسيقية: أغنيتان – الفنان – شعرا – مدائح – دندنة – أجراسه – مزامير –قيتارة– زخات – القصيدة – الغناء.

12-ألفاظ المرأة: فراشة – بريئة النظر – ريحها من عنبر – كانت تحل شعرها – هاتي يدك اليمنى – من عينيك إذ تعنيقان العشق – الزهوة الفيروزجية– عذراء – تاج العروس – بنت الربيع – النساء – فلا – نرجس – الفيروز – ساحرة – الحبيبة – المريضة – قديسة – سلسبيلا – ركبة امرأة – شبابة– الياسمين – عاشقة الضوء – تحنو عليا بثديين.

من خلال دراستنا للألفاظ نستنتج أن الشاعر استوعب المذهب الرومانسي، ووظف كل جماليات المذهب بالرجوع إلى الطبيعة لاستلهام الصور، وتحصيلا من ذلك نجد أن المواد المحسوسة لصور عثمان لوصيف أغلبها يدخل ضمن عالم الطبيعة الفسيح، والعلة المتبقية تدخل ضمن عالم المصنوعات. وتلك ميزة طيبة في شعره، إذ أن الشعراء الفحول من كل أمة لم يبلغوا من مراتب الشعر ما بلغوا، حتى استعانوا بالطبيعة فاتخذوا من محاسنها تيجانا لقصائدهم.[1] بل إن عثمان يطمح إلى بلوغ قمة الشعر ولم يبلغ قمة الشعر إلا من نال من الطبيعة المدد الأعظم والحظ الأوفر.[2]

ومن الطبيعة منها ما عايشها الشاعر في بيئة الصحراوية كالرمل والعشب – الزوابع – النخل – الصحاري – الريح – الرماد...ومنها ما عايشه خارج هذه البيئة كالموج – الشطوط – الطين –

[1] محمد السباعي: الصور، شركة فن الطباعة، مصر، (د، ط)، 1946، ص76.
[2] المرجع نفسه، ص 76.

الموجة – الشلال...وطبيعي أن تكون الصور الحديثة بما فيها صور عثمان "مادتها ما تعطيه الحواس وما يتناثر قريبا منا من فتاة الحياة الأليفة".[1]

وإن هذه المجالات تتواصل فيما بينها داخل القصيدة الواحدة عند عثمان لوصيف، فتتداخل موادها في الصور، وتصبح متآلفة متآخية لترسم العالم الداخلي للمبدع، فتحرر أفكاره ومشاعره، وتبلغ إلينا من غير تقرير متحجر أو سرد جاف، ولا تكاد تخلو من جملة من القصائد، ينفرد بها على سائر المجالات، وإنما هي لحمة واحدة يستحضرها الذهن لحظة الإبداع يقطف منها ما يتناسب وتلك الحالة، ويترك الباقي إلى حين.

ويوحي اختيار الشاعر لتلك المواد المحسوسة دون سواها من مواد الوجود بحس فني تجاه اللغة، تنطبع في ذهن المتلقي فتشير فيه أحاسيس القبول، أو الرفض ومن ثمة يتدارك الشاعر تجربته إلا أن ذلك الحس الفني لم يكن ابتكارا كله، بل فيه شيء من التبعية، حيث أن عددا من تلك المواد تم استهلاك قسط من طاقاته التصويرية، حتى صار من المألوف أن الملح يصور العقم والهلاك، والحمامة.

ثانياً: جماليات التراكيب:

يشكل جمالية التراكيب مبحثا هاما في الدراسة الجمالية، لذلك اصطفى باهتمام الدارسين فانعقدت البحوث والدراسات حوله.

يعرف جورج مونان التركيبة في كتابة (مفاتيح الألسنية) بأنها "دراسة هيكل الجملة، والجملة في النحو التركيبي هي بناء لغوي مستقل بذاته تترابط عناصره المكونة ترابطا مباشرا"[2]. وإن دراسة الملامح الجمالية تقتضي دراسة التراكيب اللغوية التي تشكله، وتعتبر هذه الدراسة دراسة بلاغية ودراسة نحوية ومن الدراسة البلاغية ما يلي:

1- الجمل الخبرية: وهو أن الكلام إن احتمل الصدق والكذب لذاته، بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، سمي كلاما خبريا. والمراد بالصادق ما طبقت نسبة الكلام فيه الواقع،

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، مصر، ،ط1،1958، ص64.

[2] جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لدراسات، ط2، 1987، ص40.

وبالكاذب ما لم تطابق نسبة الكلام فيه الواقع،[1] وجاءت الجمل في قصائد "نمش وهديل" مثبتة أي مؤكدة، وجمل خبرية منفية.

أ–المؤكدة: لقد وردت الجمل المؤكدة بكثرة في الديوان وذلك لحرصا منه على تثبيت المعنى وتقريره في الذهن، لأن الأصل في إيراده "يكون المخاطب مترددا في الخبر، طالبا للوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه، تقوية الحكم...أو أن يكون المخاطب منكرا للخبر الذي يراد إلقاءه إليه، معتقدا خلافه، فيجب تأكيد الكلام، بمؤكد أو أكثر، على حسب حالة الإنكار قوة وضعفا"[2] وعثمان يأتي بصور عديدة للتوكيد في قصائده الشعرية من هذا الديوان، لنشر من قريب أو من بعيد إلى ما يحيط بتجربته من إنكار ورفض؛ لأنه يذكر في شعره ما لم يألفه الناس وما هو من بعيد عن التصديق، ومجانب للسائد بين جمهور الناس، كما يدل التوكيد على قلق الشاعر نفسه، ومحاولته الذاتية للوثوق مما بقوله أو يأتي به من باب مضاعفة المعنى، ليكون مقاربا لما يحس به أو يعيشه.[3]

ومن أبرز صور التوكيد عند الشاعر ما يأتي:

- الحروف المشبه بالفعل "أكد" وهي إن، أن، كأن وذلك في قصيدته "شعاع" ويأتي النبي:

إنّ مَرايَا تشُفّ

إنّ ملاَكاً يرُفّ

وعيْنيْن تشْتَعلاَنْ بفَيرْوزَة الأبَديّة.[4]

- تكرار الألفاظ، ويتضح ذلك من خلال قصيدته "الناقة":

نَاقةُ فيْ مهبِّ الجنُّونْ

تشقُّ الدّجَاجِ ولا تنْثنِي...

نَاقة الوَجْد والصُّبوَاتِ المرّيرةْ

[1] عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1421هـ/2001م، ص13

[2] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصهيلي، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، ط1، 1999م، ص57–58.

[3] ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص121

[4] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص42.

تضْربُ فيْ القيْظِ عَبْر القفّارِ

تَخُبّ...

تَخُبّ...

مُدوزَنةِ الخُطوَاتِ

مُسمَّرةِ القَطرَاتِ.[1]

وفي قصيدته أيضا "الصخرة":

صَخْرَة...

آهْ! اِحتجَاجُ الطّفولَة لغْوّ

ومنْ قَال إنّ دمُوع الصّبَابةِ لهْوِ

ومنْ قَالَ إنّ عرُوشَ السّمَاء المنِيعةِ.[2]

- حروف السين المقترن بالفعل المضارع، وذلك في قصيدته ليكن ما يكون

سَيقُولُونْ إنِّكَ زَائغْ

ويقُولُونَ عنْكَ مراوُغْ

وسَيَلْعنُكَ اللاّعنُونْ

ب- المنفية: يقدر عثمان لوصيف ما كان حريصا على تثبيت حقائق قد آمن بها واقتنع من خلال توظيفه للأنساق اللغوية التي تترجم قوة الدلالة عنده، كان حريصا أيضا على نفي وتفنيد ما قد يحمله المخاطب من قناعات وتصورات وتوجهات قد ارتسمت في ذهنه – ربما – جراء قصور منه، أو جراء تصوير آخر يراه هو صوابا، كما في قصيدته ليس لي إلا الجنون:

رُبمَّا كَانَ مِن الْحِكْمَة

أَنْ أَعْدِلْ عَن هَذا الجُنُونْ

رُبَمَا...لَكنْ! ومَاذَا؟

[1] المصدر السابق، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص38.

لَيْسَ لي فيكُمْ سَهْوَى هَذَا الجُنُونْ

لَيْسَ لي إلَّا الجُنونْ.[1]

بلغ عدد الجمل المنفية اثنين وذلك بأداة النفي التي تحقق بها انتقاء الدلالة في تلك الجمل، فهي: "ليس"

وأيضا في قصيدته "تاج العروس":

لَا طَبَاشِيرْ

لَا حرْفً في اللّوْحِ

إلّا الدّموع...الدّمُوعْ

تَتلأْلأْ مثْلَ الشّموعْ

نسيّ الدّرْسِ...

أصْبَحَ يجْهَلُ حتّى القِراءَة

نَسيَّ العلْمُ...

لمْ تبْقَ إلّا البرَاءَةِ

والخُلاَصَة

كَانَ ينْزعُهَا كالرّصّاصَةِ.[2]

وتتضح الجملة المنفية في الأداة "إلا" وفي "لم" وذلك في مخاطبة الشاعر طلابه في يوم فراقه، فهو يخاطبهم على عدم بقاء أدوات العلم مثل الطباشير والحروف على اللوح ويخبرهم بأنه لم يبقوا تبقى إلا البراءة.

2- الجملة الإنشائية: إن كان الكلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به، سميّ كلاما إنشائيا، والأسلوب الإنشائي ينقسم إلى قسمين:

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص74.

أ- الجملة الطلبية: هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب وقد قسموه النحويون إلى تسعة أقسام: نداء – أمر ونهي – واستفهام – دعاء وعرض – تحضيض – تمّن وترج[1] ونذكر ثلاثة من أقسامه:

– النداء: وهو المنادى بحرف نائب عن أدعو، والأصل في مناداة القريب أن يكون بالهمزة أو أي، وفي نداء البعيد أن تكون بغيرهما، وقد يعكس الأمر فيدعى القريب بدعاء البعيد لغرض بلاغي كعلو المدعو نحو: يا لله، أو لانحطاط درجته عن درجة الداعي نحو: يا هذا تأدب. وقد ينزل البعيد منزلة القريب، فتستعمل له أداته إيثاره إلى أنه قريب المكانة وأنه نصب العين.

والنداء قد يأتي لغير طلب الإقبال كالإغراء والاختصاص والندبة والاستغاثة والتعجب والتوجع.[2]

ويتمثل في ديوان ذلك في قصيدة آه...يا زمن اللؤلؤة![3]

ويتضح في عنوان القصيدة أن الشاعر ينحصر على زمن اللؤلؤة وذلك ما يسمى بنداء الندبة.

وفي عنوان القصيدة أيها الشيخ...[4]

حيث أن الشاعر خصص بندائه إلى الشيخ.

ونجد أيضا نداء الإغراء في قصيدة "الغريق":

لفّيهْ يَا أصْدافْ

لفّيه بالأشَنّة أوْ بالسّرخَسْ الشَّفَافْ

وأَنْتِ...يَا أسْمَاكُه الحَبَيبةْ

مُرّي عَلَى أحْداَقِه

بالصّورْ الغَرِيبَة

والحُلُمْ الضّيَاءْ

[1] ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، (د، ط)، (د، ت)، ص139.

[2] عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص18.

[3] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص52.

[4] المصدر نفسه، ص67.

وَرَقْرَقي الأَلْوَانْ

سَاحرَةً رَطِيبةً.[1]

ويقصد الشاعر هنا حث الأسماك على الغريق

– **الأمر**: وهو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أو إدعاء؛ أي سواء أكان الطالب أعلى في واقع الأمر، أم مدعيا لذلك، والأصل في الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب، وقد يأتي لمعان أخرى على سبيل المجاز، تفهم من المقام،[2]ويتمثل ذلك في قصيدة الغريق من الديوان:

لفّيهْ يَا أَصْدَافْ

لفّيهْ بالأَشَنّة أوْ بالسرْخَسْ الشّفَافْ

وأَنْتِ...يا أسْمَاكُهْ الحَبيبَة

مُرّي عَلى أحَدَاقهْ

والحُلَمْ والضّيَاءْ

ورَقْرْقي الأَلْوَانْ

سَاحرَة رَطيبَةً

وَرْصعي شَفاهَهْ الزّرْقَاءْ

باللؤْلؤْ والعَاشقْ والمرْجَانْ.[3]

وهنا وظف الشاعر أفعال الأمر وذلك في "لفيه – مرّي- رقرقي – رصعي" لكنه جاء على سبيل المجاز.

ونجد أيضا في قصيدة "طوفان":

إنَّهْ الطُّوفَانْ

هَاتِ يَدَك اليُمْنَى

[1] المصدر السابق، ص56.

[2] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص14.

[3] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص57/56.

ارْكَبِي الفُلْكَ مَعي واسْتبْشرِي

مِني...وَمنْ عَيْنَيْك إذْ تَعْتنَقَانْ العِشْقْ

هَذي الزّهُورْ الفيْرُوزجيّة.[1]

وجاءت أيضا على شكل أفعال الأمر "هاتي – اركبي – استبشري"

– **الاستفهام**: وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وله أدوات كثيرة منها الهمزة، وهل، ومن، وما، ومتى، وأين، وكيف، وكم، وأيّ.[2]

ويتبين ذلك في قصيدة "شعاع...ويأتي النبي":

هَلْ قَرَأْتَ عَنْ السَنْدبَادْ الّذِي جُنّ بالبرْقْ

عَنْ زَهْرَةِ الرّملِ كَيْفَ تَصيرُ دِمَاءْ

عَنْ نَبِي تَجْدَر منْ عسَل النخَلْ واللّبن اليَدوِي

وَحينَ أُحبّ رَمتْه القبَائلْ بالْكُفْرِ؟

مَاذَا؟

هَل الحُبٌ معْصيَةً

والصَّلاةْ عَلى رَكْبَة صَاغَها الله منْ نُوره لعْنةً؟[3]

وظف الشاعر أدوات الاستفهام في هذه الأبيات "هل– لماذا –كيف"

فكيف هنا ما تسأل به عن الحال وخرجت الأداة أيضا هنا على معناها الحقيقي وهو التعجب

ونجد أيضا في قصيدة "الصخرة":

صَخْرَة...

آه...مَنْ قَالَ إنّ احْتجَاجْ الطّفولَة لغْوّ

ومنْ قَالَ إنّ دُمُوعَ الصّبابَة لهْوّ

[1] المرجع السابق، ص77.

[2] ينظر: عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص18.

[3] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص41.

ومَنْ قَالَ إن عَرُوسْ السّمَاءْ المنيعَة

لا تُبَارِكْ شبّابَة اليَاسْمِينْ؟![1]

فمن هنا جاءت لشرح الاسم أو حقيقة الشيء وهو "لغوّ – لهوّ" وهنا أيضا أنت عن صيغة التعجب.

ب– الجملة الغير الطلبية: وهو ما لا يستدعي مطلوبا وما لا يتلزمه ليس حاصلا وقت الطلب، وله صيغ كثيرة منها التعجب والمدح والذم والقسم وأفعال الرجاء، وكذلك صيغ العقود.[2]

– التعجب: وهو تفعل من العجب، وله ألفاظ كثيرة غير مبوّب لها في النحو،[3] وقد ورد التعجب في قصيدة "مرثية" يقول الشاعر:

هُوَ ذَا كالجثّة هَامِدَة...

يَدَهُ العَطِشَ تمْتدّ إلَى الشَلاّلْ...ولَا تَصلُ

مَا أصْعبْ أنْ يكْسُر سيْفِ الفَارسْ!

مَا أصْعبْ أنْ يخْذُلَ في المعرَكَة البَطَلْ![4]

وهنا عبر الشاعر من خلال تعجبه بأنه كيف يكسر سيف الفارس وأن يخذل البطل؛ أي أن رغم أنه بطل وفارس يخذل ويكسر.

ونجد في قصيدة "توقيعات على المتدارك" يقول الشاعر:

الشّعْرَ...جُنوُنْ

والحبَّ...جنُونْ

منْ ألْهمْنَا الحدْسَا

حينَ فقدْناَ الشمْسَا؟

---

[1] المصدر نفسه، ص38.

[2] ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص139.

[3] بركات يوسف هبود، شرح قطر الندى وذل الصدى، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (د، ط)، 2001، ص328.

[4] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص78.

في أَحشَاءِ الحنْدسْ

ينْمو...النَرْجسْ![1]

وهنا أيضا عبر الشاعر على حيرته بالتعجب؛ أي أن الشاعر متعجب كيف ينمو النرجس في أحشاء الحندس.

وأيضا في قصيدة "الكثبان" يقول:

قلْت: أدرِّكْهَا

قُلْت: أسْبقْ الوقْتِ

رُحْت أُهرولْ عبدَ الفجّاجْ

فتَاهتْ خَطَايْ

وَضَاعَتْ يَدَايْ

تَعبتْ...ومَا تعَبَ الوقْتَ!

آه! حبيْبَاتْ رمْلٍ مذْهَبّة

مُتقلّبَة.[2]

نرى الشاعر هنا من خلال تعجبه واستعظامه بالوقت.

3- الضمائر:

هو اسم لما وضع المتكلم ك: "أنا" أو المخاطب كانت أو لغائب ك: "هو" أو المخاطب تارة أو لغائب آخر. وهي تثير إلى كلمات مثل: أنا وأنت، وهي قد تأتي بارزة وهو نوعان: متصل، منفصل، أو تأتي ضمير مستتر ليس له صورة في اللفظ؛ أي أن الضمائر مبنية على ثنائية الغياب والحضور".[3]

وقد استعمل الشاعر الضمير بأنواعه الثلاثة: الغائب، المخاطب، المتكلم، موزعة على سائر القصائد.

---

[1] المصدر السابق، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] ينظر: أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، حسب منهج متن ألفية في بن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص79.

أ- الغائب: ونجده في قصيدة "عبقري" يقول الشاعر:

دَمّهُ نَافرً...

وَحْدَهُ يَزْرَعُ الرعْد منْ حَوْلهُ

وحْدُهُ فَارسْ المعْرَكَة.[1]

وتجد الشاعر هنا يتحدث على العبقري وذلك يتضح من خلال العنوان واستعمل الشاعر الضمير المتصل "الهاء" التي تدل على الغائب

وتجد أيضا في قصيدة "الغريق" يقول:

حِينَ ارتْمِى فِي غمْرةِ الأمْواجِ

والزبَدِ الأجَاجِ

مرّ سحَابُ مُظْلَمْ.

فهنا الشاعر وظف الضمير المستتر تقدير "هو" وهو يقصد الغريق ونجد ذلك في "ارتمى – مرّ"

وأيضا في قصيدة "مرثية" يقول:

هُوَ ذاَ فِي أوَجِ الموْتش

يَذْرق نثَارْ الملْحُ عَلىَ الجرْحِ

ويرْفَعْ رايَةُ دَمّه فتَسيْل الأرْضْ مدَادًا مسْنُونًا

والنارْ...النار تَفْحّ ونَشْتَعلْ.

وظف الشاعر الضمير الغائب المنفصل "هو"

ب- المخاطب: ويشمل الضمائر: أنتَ – أنتِ – أنتم – أنتما –أنتن – كاف المخاطب – تاء وياء المخاطبة.

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص10.

والأمثلة من قول الشاعر في قصيدة: آه...يا زمن اللؤلؤة!"

سَائخٌ أنْتَ...في هَذهِ البرَكَة الَمالحَة

في الطحَالبْ، في الطينْ، في الأوْبئَة

ليْسَ بيْنَ يديْكَ سِوَى

هَذِه السّعفَات المريضَة

والضّفَادعْ...والرّغوَة الطّافحَه.[1]

نجد الشاعر هنا وظف ضمائر المخاطب وهي المنفصل: أنت، المتصل الكاف المتصلة في "يديك" وهو يخاطب "زمن اللؤلؤة" والمخاطبة هنا جاءت واضحة.

ويقول أيضا في القصيدة "المنفذ":

هَكذَا...

نجْمُكَ المرتْجيَ هَاربْ

وتجُولْ فَلسْتَ تَرَى

في المدَائنْ...إلّا بغَالاً تهُرْولْ

أوْ بهلوَاناً

تخُمّرْ...واسْتَحواذَا.[2]

ومن خلال هذه القصيدة وظف الشاعر ضمير المتصل "الكاف" والضمير المستتر "أنت" في "تهرول – تنمرّ – ترى" وهو يخاطب المنفذ.

ج- المتكلم: وظف الشاعر ضمير المتكلم أنا – نحن، فالشاعر انطلق من ذاته إذ يقول في قصيدته: "فراشة":

حينَ أرَاهَا

أنْحنَي خَاشعًا

مبْتهلًا

[1] المصدر السابق، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص64.

نجد أنه الضمير المتصل الياء وهي تدل على الشاعر.

وأيضا في قصيدته "عبقري":

أحُبُّ الزنَابقَ لكنّها طَعنَتْني مِنَ الخلْفِ

قَال...وضَمّ إلى صدْرِهِ المنقُّورِ باقاتٍ

شوْكٍ تنزّ دَمًا...ثُمَّ أَجْهَشْ شِعْراً.[1]

وظف الشاعر الضمير المستتر أنا في: أحب – أجهش، وإن الشاعر هنا يتكلم باسم العبقري.

وفي قصيدة "أغنية الضوء" يقول:

أنَا والضوْءِ نبْضً لنبضْ

وهمْس لهمْسْ

نَطيرٌ معًا...

ونحُطّ معًا...

نتغَاوَى معًا...

ونمُوجْ معًا...

إننَا جوْهرْ يتغَلْغَلْ فِي جَوْهرْ

وحفيفْ يلفُّ حفيفًا.[2]

نجد الشاعر هنا وظف الضمير أنا الذي يعبر به عن نفسه والضمير "النون" المتكلم الذي يدل على نحن: إننا.

ومن خلال دراستنا للديوان نجد أيضا أن الشاعر وظف ضميرين في قصيدة واحدة. ونجدها في قصيدته "إلى الحجر" حيث يقول:

هَا أنَا...قَادمٌ منْ كهوُفْ المرَارَاتْ

والموْتْ

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص27.

مدّ يديْكَ

افْتحْ البَابْ

إني...هنَا انْتظْر.[1]

مزج الشاعر بين ضميرين أنا وأنت وتدل كحوار في القصيدة، والحوار الخارجي جاء ليقدم المحيط الذي يحي فيه الشاعر، والحوار الداخلي إنما يعبر عن الواقع النفسي العميق للشاعر.

4- دراسة الجمل النحوية:

كما هو معروف أن الجملة في اللغة العربية تكون إما اسمية أو فعلية، فالجملة الاسمية إما تركبت من مبتدأ أو خبر، وهي تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء "أما الجملة الفعلية فهي: ما تركبت من فعل وفاعل، أو من فعل ونائب فاعل، وهي موضوعة لإفادة التجدد والحدوث في زمن معين"، فتتكون من فعل+فاعل إذا كان الفعل لازما، ومن فعل+فاعل+مفعول به إذا كان الفعل متعديا.

وبعد الاطلاع على ديوان عثمان لوصيف نجد أنه يستخدم الجمل الاسمية والفعلية داخل القصيدة الواحدة، ويرجع استخدام هذه الجمل عند الشاعر إلى الحالة النفسية التي تنتابه.

والجدول التالي يلخص لنا ورود عدد الجمل الاسمية والفعلية:

عنوان القصيدة	الجمل الفعلية	الجمل الاسمية
فراشة	8	6
فراشتان	8	23
عبقري	16	18
الناقة	17	27
الكثبان	22	28
أغنية الضوء	36	27
المعبودة	11	21

[1] المصدر السابق، ص84.

توقيعات على المتدارك	12	12
شاعر ملعون	4	7
الصخرة	2	13
شعاع... ويأتي النبي	33	55
ليكن ما يكون	6	2
قدّيسة	2	7
الليلكة	3	4
المنفى	1	19
آه...يا زمن اللؤلؤة	4	7
الغريق	20	38
ليس لي إلا الجنون	8	13
المنفذ	9	10
آ...يا شاعري	13	8
أيها الشيخ...!	9	12
العندليب	6	5
تاج العروس	21	25
طوفان	5	13
مرثية	5	17
الزيتونة	7	10
إلى الحجر	5	17

من خلال نتائج الجدول الذي درسته أجد أن الشاعر أكثر من الجمل الاسمية وهي 444مرة في هذه القصائد؛ لأن كثرة الجمل الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت الشيء ليس غير.

وقد تخرج الجملة الاسمية فتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحديث في مقام المدح أو الذم.

وكما نجد الشاعر استعمل الجمل الفعلية أيضا بكثرة دال على رغبته في إضفاء طابع الحيوية والحركة الشعرية، فترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي، مما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب مع هذه التجربة.

الفصل الثاني

جماليات الصورة الفنية

توطئة

أولا: مفهوم الصورة الفنية

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1- الصورة الفنية عند النقاد العرب القدامى

2- الصورة الفنية عند النقاد العرب المحدثين

3- الصورة الفنية عند النقاد الغربيين

ثانيا: المواد المحسوسة وغير المحسوسة للصورة

1- المواد المحسوسة

2- المواد غير المحسوسة

ثالثا: وسائل تشكيل الصورة

1 ـ التجسيم

2ـ التشخيص

3ـ تراسل الحواس

4ـ مزج التناقضات

توطئة:

إذا ما نظرنا إلى الأدب بوجه عام وجدناه يرتكز على دعا متينا أساسيتين النثر والشعر اللذان يتميزان بالإبداع الفني الذي يحتاج إلى جمالية عميقة وهذه الخبرة لا تأتي إلا بتوظيف كل ما يحتاجه هذا الإبداع الذي ما هو إلا صورة فنية جمالية تعكس تركيب الجمال والعواطف الإنسانية إذن "فالفكرة صورة عقلية للتجربة في حين أن الصورة الشعرية هي من المعادل الفني للفكرة، فالشاعر باستطاعته أن يحول الأفكار إلى تجارب شعرية لتوفير ما يمكن تسميته بالمناخ الشعري، وبتوظيف الأدوات الفنية وعلى رأسها الصورة التي تمثل جوهر التجربة الفنية."[1]

كما أن الصورة مرتبطة ارتباطا وثيقا بتجربة الشاعر فيحاول من خلالها نقل انطباعاته وعواطفه فيكون ذلك عبر ما يستخدم من ألفاظ وموسيقى وخيال[2] ومن هنا علينا أن نقر أن مصطلح (الصورة الشعرية) من المصطلحات النقدية الأكثر حظوة في النقد الأدبي المعاصر، ذلك أن الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الهامة التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسل بها في الحكم على الأعمال الأدبية، وأصالة التجربة الشعرية فالصورة الشعرية، كما نعتت لب العمل الشعري الذي يتميز به، وجوهره الدائم والثابت، بل إن ذات الشاعر ل "تتحقق موضوعيا في الصورة أكثر مما تتحقق في أي عنصر آخر من عناصر البناء الشعري.[3]، وحديثنا هذا، لا يعني أنها قد أخذت حقها من الدراسة والتحليل بل إن المصطلح لا يزال غامضا عند بعض النقاد والدارسين، ومرجع هذا- في نظرنا- إلى المصطلح ذاته من جهة، ولارتباطاته، وتداخله مع مصطلحات أخرى، مثل (الصورة الأدبية)، و(الصورة الفنية)، و(الصورة البلاغية)، و(الصورة البيانية)، و(الصورة المجازية) من جهة ثانية، ناهيك عن كثرة مفاهيمه، وتعدد

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، (د.ط)، (د.ت)، ص55

[2] ينظر: إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر، (د.ط)، 2000م، ص99.

[3] محمد حسن عبد الله، الصورة.. والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة (د.ط.ت)، ص99

دلالاته المنبثقة عن الاتجاهات الأدبية المختلفة، والمناهج النقدية المتعددة. وتطور العقول المعرفية التي يستند عليها النقد الأدبي الحديث والمعاصر في تقييمها.[1]

أولا: مفهوم الصورة الفنية:

كانت مشكلة تحديد المصطلح ولازالت تخلق تضاربا في إدراك المفاهيم الحقيقية للألفاظ ولعل من أهم المصطلحات التي شاع ذكرها في مجالات النقد والأدب الحديث والمعاصر، مصطلح الصورة التي برز مفهومها النقدي في أوروبا نهاية القرن التاسع عشر وغزة القرن العشرين.[2]فالشاعر "يفكر بالصورة والتعبير بالصور لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها[3]ومن هذا المنطق ارتأينا أن نعرف "الصورة في اللغة والاصطلاح".

أ– لغة: ورد في لسان العرب أن لفظ الصورة مشتق مادة (صور) والجمع صور، وصور، وقد صوره، فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، يقال صورة الفعل كذا أو كذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا، أي صفته، وصوره الله صورة حسنة فتصور[4]

وفي القاموس المحيط "فالصورة بالضم الشكل (ج) صور كعنب... تستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة...[5].

وفي المعجم الوسيط، الصورة هي "الشكل" والتمثال المجسم، وفي الترتيل العزيز هي: "الذي خلقك فسواك فعدلك * ﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾[6].

---

[1] ينظر محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، الرباط، مطبعة المعرفة الجديدة، المغرب:ط121:1993،1،وينظر أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، النظرية والتطبيق128 –129 والأخضر عيكوس (مفهوم الصورة الشعرية حديثا) مجلة الأدب، جامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، العدد 03، سنة1996.

[2] ينظر: محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة جامعة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة تلمسان، 1995،ص2.

[3]عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة. الجزائر، ط1، 2003، ص97.

[4]ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص473.

[55] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي، القاموس المحيط، ج2، بالمطبعة الحسنة المصرية، ط2، 1344هـ، ص73.

[6]سورة الانفطار، الآيتان: 7–8

والصورة المسألة أو الأمر يقال: هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة، وخياله في الذهن والعقل.[1]

أما العلامة "الشيخ عبد الله العلايلي" فيعرفها في معجمه "الصحاح في اللغة والعلوم بقوله "جمع صور عند أرسطو" تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء أو حقيقية أو كماله، عند "كانط" صورة المعرفة، هي المبادئ الأولية التي تشكل بها مادة المعرفة، وفي المعرفة "الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر يدرك أول ويؤدي إلى النفس"[2]

وفي مختار الصحاح نجد مفهوم الصورة "ص و ر" الصور" القرن ومنه قوله تعالى ﴿ يَوۡمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِۚ ﴾.[3]

وقرأ الحسن: "يوم ينفخ في الصور"(تفتح الواو) و(الصور) بكسر الصاد، لغة في الصور جمع صورة و(صوره تصويرا) (فتصور)،(فتصور)(تصورت) الشيء توهمت (صورته وتصور) لي (التصاوير والتماثيل)[4]

الصورة، في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية "هي خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجردة"[5]

إذا فالمعنى اللغوي للصورة يدور حول الهيئة، وصفاتها والشكل الذي تبدو عليه، مادتها وهي أيضا لا تنفصل عن المادة لأنها من تركيبها وداخله في تكوينها، فهيئه الإنسان وصورته لا تفارق جسمه، وسلوكه إنها هو مرتبط بمادة جسمه.

[1] إبراهيم مصطفى حسن الزيات، حامد هعبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، اسطنبول، 1989، ص252.

[2] الشيخ عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، (د، ط)، 1974م، ص744.

[3] سورة الأنعام، الآية 73.

[4] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. مختار الصحاح، الدار النموذجية، بيروت، ط2، 1416هـ -1996م، ص356.

[55] إميل يعقوب، بسام حركة، مي شيحاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسها القاهرة للتأليف والترجمة، والنشر، بيروت، لبنان، ط1، فبراير 1987، ص247.

ب- اصطلاحا:

تعددت مفاهيم الصورة واختلفت اختلافا أصحابها واتجاهاتهم وتصوراتهم فكل يعرفها بحسب رؤيته الخاصة، في تراثها النقدي.

فصورة الشيء هي يوجه خاص الكيفية التي تتميز بها مادته، فصورة الشيء هي تشكيليه أو بناؤه، الذي يجعله يتميز من الأشياء المنتمية إلى فصيلته [1].

فالصورة الفنية هي تحويل الأفكار المجردة إلى إمتثالات تنفعل لها الحواس انفعالا جماليا، إنها تجسد الأفكار المجردة، وتصور أو تجسم الخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية(حسية وخيالية)، وتستعمل كلمة (الصورة) بمادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي.[2]

وحسب قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية هي" ما ترسمه لذهن الملتقي كلمات اللغة شعرا ونثرا، من مع الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلة، وتكون إما بفكرة نطقية، تقريرية ترسم معادلة فنية جمالية، يوحى بالواقع ويرمى إليه بأشباهه من الرسوم، واللوحات عن طريق الحشد اللغوي الإيقاعي والتقنيات الأسلوبية، واللغوية المختلفة.[3]

1- الصورة الفنية عند النقاد العرب القدامى:

تم تناول الصورة من وجهات عديدة لدى النقاد القدامى والمحدثين ويحسن بنا التوقف حتى نستعرض شيئا من آرائهم في مفهوم الصورة:

عرفها الجاحظ بقوله" هي تسمية الشيء باسم غيره، إذا قام مقامه"[4] كما يرى أن الصورة في شكل العمل الأدبي دون مضمونه[5]

ويحدد موقفه في هذه القصيدة حتى يورد مصطلح التصوير في سياق تعريفه للشعر، ويقول" المعاني المطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة

[1] شادي عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ج1، القسم الثاني، ديوان للمطبوعات الجامعية، الجزائرية، (د.ط)، (د.ت)، ص70.

[2] شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص70.

[3] إميل يعقوب قاموس المصطلحات، اللغوية والأدبية، ص247.

[4] عبد العزيز عتيق، علم البيان الآفاق العربية، دار النهضة، بيروت، (د، ط)،1985، ص127.

[5] علاء أحمد عبد الرحيم، الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء وهير، ص 55.

الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب في النسج وجنس من التصوير"[1]

ويظهر من خلال مقولة الجاحظ أن الأمور التي أحال إليها معظمها تتعلق بالصياغة، في فصله بين اللفظ والمعنى فالشأن أن المعنى قد يكون واحدا، ولكنه في صور مختلفة، ولعل حديثه عن الصياغة وإحكام النسج في العبارات، وتخيير اللفظ، والأوزان، أنه يقصد الصورة دون أن يذكرها[2]

ويأخذ العسكري فكرة التصوير من الجاحظ حين أشار إلى الصورة باعتبارها قائمة على حسن تشكيل الألفاظ وجودة صياغتها، وينتهج أسلوب الرماني في تحليله للآيات القرآنية لكنه يرجح التعبير الاستعاري عن التعبير الحقيقي في إخراج ما يرى إلى ما يرى فهو يجد في قوله تعالى:

﴿ وَلَا تَجۡعَلۡ يَدَكَ مَغۡلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبۡسُطۡهَا كُلَّ ٱلۡبَسۡطِ ﴾[3]

"إن التعبير الاستعاري في الآية أبلغ في تصوير الإمساك والقبض من التعثر الحقيقي".[4]

وذلك لأن العمل مشاهد والإمساك غير مشاهد فصور له قبح المغلول ليس ليستدل به على قبح الإمساك"[5].

ولعل الجانب لقضية الصورة تظهر بجلاء مع عبد القاهر الجرجاني في سياق تعريفه لمعنى النظم إذ يقول سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم، فكما أن مجالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة... كذلك مجال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه"[6]

[1] الجاحظ، الحيوان، ج30، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3 ، 1969م، ص 131.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصدر، (د، ط)، ص17.

[3] سورة الإسراء، الآية :29.

[4] محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص3.

[5] المرجع نفسه، ص3-4.

[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق أبو فهد محمود شاكر، مطبعة المدني، ط3، (د، ت)، ص197.

يقصد الجرجاني أن الجودة في العمل الفني تقوم على حسن النظم وتجسيد المعاني المرتبة في النفس في شكل الصور.

وقد تشكل مفهوم الصورة بمشتقاتها في أماكن مختلفة، وبمفاهيم شتى أيضا.

"إذا دل المصطلح عنده... أحيانا على التقويم الحسي للمعنى ممثلا في الاستعارة والتشبيه والتمثيل"[1] يقول مثلا:" إنك لا ترى بها الجماد، حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية والمعاني الخفية بادية جليلة... إن شئت أترك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها جسمت حتى رأتها العيون"[2]

وما نجمله في رأي الجرجاني حول الصورة هو أنه لم يتجاوز حيز التشكيل في الصياغة ويدل على ذلك قوله السابق الذي أورد في سياق تعريفه للنظم، حتى أصبحت عنده الشكل الذي تتجسد فيه[3]

فلقد توصل النقاد القدامى إلى مفهوم الصورة باعتبارها الشكل الأدبي محورا للصورة كما أنهم ربطوا الصورة بالصفة الشكلية الخاضعة لمنطق العقل والواقع وكان جوهر اهتمامهم بالسياق على حساب المعنى.

فكثير ما يميز الصورة عندهم إذا ما اعتبرناهم مصورين، هو أنك" تجد الشاعر يلتقط صور متتابعة كأن ليس له غاية من هذا الشعر إلا التصوير ولكنك إن حاولن أن تفحص هذه الصورة وجدتها في الغالب من المنظور[4]

وبناء على هذا، لم تتعدد وسائلها الفنية أو أشكالها البلاغية من تشبيه أو كتابة أو استعارة، عوجلت في إطار من الجزئية والانفصال بين أجزاء القصيدة وعناصرها.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، (د، ط)، 1974م، ص341.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد عبد العزيز النجار، القاهرة، مطبعة محمد على صبيح وأولاده، (د، ط)، 1977، ص48.

[3] ينظر، محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص06.

[4] إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص194.

2- عند النقاد العرب المحدثين:

تختلف الصورة في النقد الحديث اختلافا كبيرا عنها في النقد القديم فلقد أسال الموضوع الصورة الكثير من الحبر على صفحات النقد العربي الحديث، إذا اشتغل البلاغيون العرب المحدثون بمفهومها، وعناصر تشكيلها.

والشاعر الحديث يكثر من تتابع الصورة كثيرا وتفوق ما شاهد عند الشاعر القديم، ولكنه ينفر من استخدام الصور في البرهان والإثبات ويجد أن يجعل الصورة جديدة أولا ناقلا للتأثير مترابطة في مجموعها، بحيث يكون منها صورا كبرى، على أن صعوبة ما يحاوله الشاعر الحديث " بقوقعه في الاضطراب، فتجيء الصورة محشودة أو مجتلبه، فيخل بالترابط الذي يريده، وتعجز قصيدته عن تحقيق ما يريده لها عن عناية لأنها أغرقت في التوجه نحو تلك الغاية[1].

ويرى جابر عصفور في هذا الإطار أن الصورة أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني، إذ يقول:" هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها، عند مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته، إما جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية".[2]

وهذا معناه أن الصورة خادمه للمعنى غايتها إيصاله إلى الملتقى بأية طريقة، غير أننا نلاحظ أن جابر عصفور قد أغفل أهمية الشكل الذي يتمثل في المظهر الخارجي الذي يحيل على المعنى.

أما الصورة عند عز الدين إسماعيل أنها الشعور المستقر في الذاكرة.... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسم أو النحت.[3]

ولحق أن اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة، وعدم إمكانية تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة، وشرط أساسي من شروط التصوير وإن كانت الصورة في جورها تنتمي إلى عالم الشعور أكثر

[1] إحسان عباس، فن الشعر، ص194.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص403.

[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة ، الجزائر، ط1، 2003م، ص57.

من انتمائها إلى عالم الدافع لأن الواقع فإنه يعيد تشكيل الواقع تشكيلا مكانيا جديدا، وفقا لحركات النفس التي تتجسد وتتلون مع كل دفقة شعور به، فالمسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل الصورة في الشعر الحديث هي... إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها[1] بمعنى أن تكون الصورة مجدية لأحاسيس الشاعر وعواطفه الشخصية فالفنان الحق هو الذي لا يصور بعيدا عن ذاته بالاعتماد على الصيغ الجاهزة بل هو الذي يصور بحسب شعوره وعاطفته مما يجعلنا نلغي نهائيا تلك الثنائية في التفكير.

وممن اهتم بجمال التقويم مصطفى ناصف حيث نجده يلقي بآرائه في الصورة فيعرفها قائلا:" الصورة في الأدب تطلق عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفه للاستعماري للكلمات[2].

ويبدوا أن مصطفى ناصف قد عاد بنا إلى بدايات التفكير النقدي حين أطلقت الاستعارة للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة(الصورة) الآن ومدلولها يتسع حيث شمل بعض الألفاظ مثل: التشبيه والكناية والمجاز.[3]

والواقع أن مصطفى ناصف، قد حاول تغيير هذا التعامل مع الصورة، حيث قرر تصحيح المفهوم التقليدي لها، الذي كان يعول على العلاقات الحسية بعيدا عن الملكات التخيلية الباطنية.[4]

ويلتقي معه في هذا المذهب جابر عصفور الذي يرفض أن تكون الصورة الفنية شبيهة بالمنطقية، فهي ليست تشكيلا عقليا واعيا، وليست تشكيلا اعتباطيا، لأن الشاعر يشكل فيها المكان والزمان تشكيلا نفسيا خاصا، متجانسا مع حالته الشعورية.[5]

ويتضح مما سبق أن الصورة عند كلا الناقدين قد اتخذت اتجاها مغايرا لما عرفناه عند القدماء.

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003م، ص57.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة ، القاهرة، (د، ط)، 1958، ص03.

[3] ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، (د، ط)، 1988، ص75.

[4] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، ص243.

[5] ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص163.

فالصورة في الشعر الحديث كانت عالم شديد الثراء، والتنوع، فهي تتراوح في طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة، وأكثرها تركيبا وتعقيدا، كما تتنوع مصادرها بتنوع مرجعية الشاعر الثقافية ومدى انفتاحه على الكون وإدراكه لتطور الواقع وما يتركه من أثر على المبدع، لأن الصورة الفنية في حقيقتها ليست نتاج ملامسة الواقع، بل نتيجة أثر الواقع على المبدع، لذلك فإن هوى حلم الإنسان المعاصر تقمص محاولة الهرب من المشهد الخارجي البهيج والدخول في عالم ملكوت الغيض الداخلي، إلى حيث العالم الممكن ولا محدودية رغباته والتطلع إلى ما وراء حدوده المعرفية.[1]

3- عند النقاد الغربيين:

ارتبط تحديد الصورة عند النقاد الغربيين بتعدد المدارس إذ تتباين مفهومها ويتقارب تبعا لاختلاف المرجعيات الفكرية للنظريات التي يتبناها النقاد في تعاريفهم، ثم من المواد التي تشكل منها الصورة حسب آرائهم[2]

يرى الماركسيون مثلا أن سر الجمال في العمل الأدبي هو مطابقة الواقع وتحريه في التصوير فالفن حسب رأيهم تقليدا للواقع والصورة الفنية في العمل الأدبي هي التصوير المترجم الذي تنعكس فيه بصفه كبيرة الجوانب الحسية للواقع، ومظاهر الطبيعية وحياة المجتمع.[3]

بل ويصبح جمال الصورة مقيسا بمدى المطابقة والصدق الواقعي، ولعل هذا ما يشترطه ديدرو حتى يبلغ التصوير درجة الجمال، يقول بعد أن يتساءل عن مكمن الجمال في التصوير" إنه في مطابقة الصورة للشيء"[4].

وقد وصلت المبالغة عند أصحاب هذا الرأي إلى حد تقضى فيه ذات الأديب في عملية التصوير، ولعل هذا من يقصده الروائي الروسي تورجينيف حين يرى أن "منتهى السعادة بالنسبة

[1] ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص97.

[2] محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص11.

[4] بيتروف، الواقعيه النقدية، ترجمه، شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق, (د، ط)، 1983م، ص43.

للأديب أن يصور الحقيقة بالضبط، وفي قوة حقيقة الحياة، حتى ولو كانت لا تتطابق مع ميوله الشخصية.[1]

وبهذا المفهوم تصبح الصورة وسيلة نقل تقريرية يحكم فيها على الشاعر بالصدق والمقاربة للحقيقة في الوصف أو الكذب، والبعد عن الواقع، ولم يحاولوا منحها بعدا جماليا أو نفسيا، وهو مذهب ذهبه كلوديل فاليري الذي اعتبر أدوات التشبيه "كوسائل استنتاج عقلي تصح للتعبير عن عالم المادة والمنطق والعلم غير صالحة للتعبير عن الرؤيا الفلسفية[2]

وعليه يصبح المنطق الذي يخضع له الشاعر ليس منطق العقل والواقع وإنما هم منطق مختلف، خاص به، كما عبر عنه كولردج في قوله: "قاس قسوة منطق العلم، وربما كان أكثر منه صعوبة لأن أكثر منه لطفا وأوفر تعقيدا.[3]

ولا نبرح مفهوم الصورة في التفكير الغربي، لنلقي الضوء على اتجاه آخر تعد الصورة إبداعا ذهنيا صرفا. وقد ظهر هذا الاتجاه عند الشاعر الفرنسي بول رفردي الذي يجعل الصورة "إيداعا ذهنيا صرفا لا يمكنها أن تنسيق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا روعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة التي غالبا ما تكون قاصرة، بين حقيقتين واقعتين لا تتناسب بينهما، وإنما يمكن إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل[4].

إن الفنان الحقيقي هو ذاك الذي يتجاوز ما تحمله دلالات الألفاظ اللغوية لأن" مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية واكتشاف علاقة ويتحرك الخيال بين قطبين والإدماج الحي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين قطبين تمثل أهو ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية[5].

---

[1] العصري مكارم، الرواية الروسية في القرن 19، سلسلة عالم المعرفة، ع117، 1981، ص 40.

[2] محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص12.

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 124.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه، ظوهر الفنية والمعنوية، دار العودة والثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص133-134.

[5] محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 49.

ونخلص إلى قول بأن مفهوم الصورة في النقد الغربي يتأرجح بين عدة مذاهب وفكريات واختلف تبعا لاختلاف المرجعيات الثقافية للمدارس النقدية في الفكر الغربي.

ثانياً: المواد المحسوسة وغير المحسوسة للصورة:

لقد تم التأكيد فيما سبق على أن الصورة الفنية تركيبة لغوية، تجمع بين عناصر متنوعة ومفردات متباينة، لتقيم بينها علاقات جديدة خلاف العلاقات الواقعية المعتادة، وهذا يعني أن الصورة لا تأتي من فراغ بل لابد لها من مواد وخامات أولية تنهض عليها، يتولى الخيال الفني عملية اختيارها وتفعيلها.

فمواد الصورة إذن هي العناصر التي تتكون منها سواء أكانت كلها محسوسة أو بعضها محسوس والآخر معنوي غير محسوس. ولذلك كان" التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه[1]، وهذه المدركات الحسية في ديوان "نمش وهديل" متعددة ومتنوعة بحيث تصعب السيطرة عليها إذا لم نلجأ إلى التصنيف العام والمسح الشامل.

وقد أسفرت عمليات: الرصد، ثم الاستقراء، ثم التصنيف عن وجود محورين كبيرين تدور حولهما كل مواد صور عثمان الوصيف هما: المواد المحسوسة، والمواد غير المحسوسة، وسيتم تناول كل محور في فصل مثقل، ولتكن البداية بالبسيط والسهل أي المواد المحسوسة.

1- المواد المحسوسة:

تعني بالمواد المحسوسة كل العناصر التي تدرك لإحدى الحواس البشرية الخمسة: العين والأذن، واللسان، والأنف، والجلد، وعليه تكون المواد المحسوسة شاملة لكل مدركات عالم الحس: مبصرات، ومسموعات، ومذوقات، ومشمومات، وملموسات لأن الصورة الفنية-قبل كل شيء- هي"تشكيل

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.

لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس"[1]

باعتبارها" منابع المعرفة ووسائلها في الإنسان، وبها يدرك ما يحيط به، وينفذ عن طريقها إلى العالم"[2] ليستفيد من موجوداته.

ومن المواد ما يمكن إدراكه بحاسة واحدة، ومنها ما يمكن إدراكه بأكثر من حاسة كذلك الصورة الفنية قد تكونها حاسة منفردة، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوينها، وتسمى حينئذ الصورة المتكاملة[3]، وهي التي تقابل الصور البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، واللمسية مجتمعة كلها أو بعضها في عمل أدبي واحد.

ورغم كثرة المواد المحسوسة للصور الشاعر وتنوعها فإنها لا تخرج عن المجالات الدلالية الآتية: السماء ومتعلقاتها والماء ومتعلقاتها والأرض ومتعلقاتها والنار ومتعلقاتها وهذه المجالات تنتمي إلى حقل الطبيعة الجامدة، والمجالات النبات ومتعلقاته، والجسم ومتعلقاته، والمصنوعات ومتعلقاته، وهذه الثلاثة تنتمي إلى حيز الطبيعة الحية، وتحصيلا من ذلك نجد أن المواد المحسوسة لصور عثمان الوصف أغلبها يدخل ضمن عالم الطبيعة الفسيح، والقلة المتبقية تخل ضمن عالم المصنوعات. وتلك ميزة طبيعة في شعره، إذ أن" الشعراء الفحول من كل أمه، لم يبلغوا من مراتب الشعر ما بلغوا، حتى استعانوا بالطبيعة، فاتخذوا من محاسنها تيجانا لقصائدهم"[4]، بل أن عثمان الوصيف يطمح إلى بلوغ قمة الشعر.

"ولم يبلغ قمة الشعر إلا من نال من الطبيعة المدد الأعظم والحظ الأوفر"[5]

وقد اختار شاعرنا من الكم الهائل لمواد الوجود عددا من المواد المحسوسة لينسج بها صوره، كررها في عدد من قصائده. وادخلها في عبارات المجاز، والترميز باعتبارهما من السبل الهامة للتصوير

[1] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص:30.

[2] عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1964، ص99.

[3] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص: 68.

[4] محمد السباعي: الصور، شركة فن للطباعة، مصر، (د، ط)، 1946، ص:76.

[5] المرجع نفسه، ص: 76.

الشعري. وهذا الاختيار يعود أساسا إلى نشاط خيال الأديب ثم إلى العاطفة، لأن "الخيال الفني... اختيار وتنصيف وتصرف...". والعاطفة أحاسيس متباينة تجاه الأشياء المراد تخيلها، حيث تستعمل عند بعضها وتسكن مع الأخرى. وبناء على ما ذكر يمكن توزيع تلك المواد المحسوسة حسب مجالاتها الثمانية كما في الجداول الثلاثة الآتية:

الجدول الأول: الطبيعة الجامدة (الصامتة):

المجالات	السماء ومتعلقاتها	الماء ومتعلقاتها	الأرض ومتعلقاتها	النار ومتعلقاتها
المواد المحسوسة	السحب-الهواء-الرعد-الجو-فضاء-النجمة-البروق-الفجر-أقاليم-الريح-الزوابع-الأعاصير-السموات-الليل-الشمس-الصباح-العاصفة-الربيع-القمر- الكوكب	الماء-الكوثر-الندى-الشلال-المياه-الأمواج-الشطوط-الملح-المطر	الرمل-الأرض-الصحاري-الرمال- الحجر-اليابسة- الطين-الأحداق	اللهب-النار-الرماد-الجمرة-النيران- الشهاب

إن الخانة الممتدة المتطاولة في الجدول وهي خانة السماء ومتعلقاتها بما فيها عناصر علوية كالنجم، والقمر، والشمس... تجسد نزعة الشاعر نحو المثالية، ورغبته في عالم أنقى من العالم الذي يحي فيه، وأمله في الارتفاع من حضيض المادية المسعورة إلى حياة تقيم للمعنويات وزنا. وللقيم الإنسانية شأنا. ولذلك كان عدد العناصر الأرضية التي تجسد الاتجاه المضاد للاتجاه السابق قليلا محدودا، ومهما كانت هذه الدلالات النفسية التي تصورها مواد الطبيعية الجامدة إيجابية أو سلبية فإن

قيمتها الفنية تكمن في تحول عدد منها عند التصوير إلى رموز. وقد "اعتبر المحللون النفسيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف"[1] وفي هذه الحالة فقط يغدو لشاعرنا الحقا في التلاعب بالمواد الطبيعية أرضية أو سماوية لتنسيقها -بعد ذلك- في صور موحية رامزة.

هذا ومن الطبيعي أن تكون المفاهيم التي تسوقها صور عثمان إلى الوجدان إيجابية أو سلبية لأن الصورة "في فعاليتها على مستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الايجابية فقط، وإنما ترتكز أيضا، على الاستجابات السلبية "[2]. ويبقى الملتقى بما يمتلكه من خلفية ثقافية هو الذي يحدد مسارها إن كان سلبيا تشاؤميا، أو إيجابيا تفاؤليا.

وإذا كنا قد أخذنا من المواد السماوية موقفا إيجابيا لشاعرنا، وهو حلمه بحياة أفضل، فإن هذا لا يتعارض مع جنوحه إلى الانعزالية عن مجتمعه الأولي الصغير طولقة وإذا لم يجد الشاعر من يشاركه همه الفني فلا غرابة إن مال إلى الانعزالية ولذلك فإن "سيطرة العناصر... في كثير من الأحيان، بل إن هذا الخطاب الشعري قد تدل على الانعزالية التي يجنح حيالها الشاعر"[3] في كثير من الأحيان، بل إن هذا الأمر مؤكد في حق عثمان لوصيف على مستوى الفن الشعري، وعلى مستوى الواقع أيضا.

الجدول الثاني: الطبيعة الحية (المتحركة):

المجالات	الحيوان ومتعلقاته	النبات ومتعلقاته	الجسم ومتعلقاته
المواد المحسوسة	فراشة-فارس- الغزال-الذئاب- الطواويس- الديكة- أجنحة-	زنجبيلا- خشب الورد-الزنجبيل- النرجس- البذرة- الزهرة- الياسمين-	الرموش-الصدر- الأضلع- الفم- القلب-اللحم- الجسد- العين-

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص:123.

[2] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، ط 3، 1984، ص49.

[3] أعبو أبو إسماعيل: الدراسات البنيوية للخطاب الشعري، مجلة الفيصل، ع 85، السنة8، أفريل 1984، السعودي، ص:128.

	البهائم- السمكة- الناقة- قطيع- الذبابة- الريش- الطير- النمل- اللبن- صقر- الضفادع- العنكبوت-النسر.	الخضرة- النخل- قرنفلة- الفل- الأقحوان- الثمر.	الرحم- اليد- الشعر.

ويظهر أن خانة الحيوانات تحتل الصدارة في عالم الطبيعة الحية من حيث الكم، وفي هذا إشارة إلى الطبيعة البدوية المترسخة في كيان الشاعر منذ الطفولة حيث إنه نشأ في بيئة طولقة الصحراوية الرعوية، تلك البيئة التي تهتم بالحيوان الأليف فتربية للخدمة والارتزاق، ولا شك أن الطفولة" تراود خيال الفنان، وقلبه، وذهنه، وتشده إلى منطلقه الهنيء البريء"[1]. فلا عجب إن استحضر شاعرنا عند التصوير الفني ما ارتبط بطفولته من مجردات كالبراءة والسذاجة، والعفوية، واستحضر ما ارتبط بها أيضا من كائنات محسوسة، كالناقة، والفراشة، والضفادع، والذباب...

الجدول الثالث: المصنوعات ومتعلقاتها (غير الطبيعي):

المجال	المصنوعات ومتعلقاتها
المواد المحسوسة	الذهب- الصور- الخرائط- المسامير- النعش- الكمان- البلور- الجرس- المزمار- القيتارة- العطر- المرايا- الجوهر- المفاتيح- الكتاب- القهوة- الوتر- القنديل- الكتاب- السجادة- الخزائن- الباب- الدفاتر- الشمعة الطباشير- الرصاص- النظارة.

ويبدو في هذا الجدول الأخير مجموعة معتبرة من الآلات الموسيقية، وهي: المزمار، القيتارة الكمان، كما نجد فيه ما يدعم الوظيفة الصوتية لهذه الآلات من وتر، وجرس، وهذا إن دل على

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 165.

شيء فإنما يدل على ميل عثمان الوصيف إلى الطرب بالأصوات المتناغمة، والانتشاء بالنغمات المتآلفة، ولذلك فائدة في تأليف القصائد، لأن الموسيقى في الأدب هي ذلك "النعم الذي يشيعه كبار الأدباء، ونجاحة الشعراء، في أقوالهم، فتتعاون في آثارهم المعاني، والمباني، وجرس المفردات، والعبارات في تكوين أثر في رفيع المستوى "[1]. فكلما صاحب التصوير في النصوص الشعرية إيقاع موسيقى جيد كلما كانت أكثر رقيا وأجدر بالاستحقاق الفني.

هذه ملاحظة علة المواد المحسوسة في الجدول الثالث فقط، أما الملاحظة العامة لمواد الجداول الثلاثة فإنها تؤكد على بساطة تلك المواد وقربها منها ما

عايشه الشاعر في بيئته الصحراوية كالنخلة، والرمل، والناقة، والغزال...

ومنها ما عايشه خارج هذه البيئة كالشلال، والأمواج، والشطوط... وطبيعي أن تكون الصور الحديثة- بما فيها صور عثمان الوصيف- "مادتها ما تعطيه، الحواس وما يتناثر قريبا منا من فتاة الحياة الأليفة"[2]. فلا يهم أن تكون مواد وخامات الصور قديمة أو حديثة مألوفة أو غير مألوفة، ولكن المهم هو كيفية تركيبها واستعمالها لجعلها مصورة معبرة.

وإن هذه المجالات تتواصل فيما بينها داخل القصيدة الواحدة عند عثمان الوصيف، فتتداخل موادها في الصور، وتصبح متآلفة متآخية لترسم العالم الداخلي للمبدع، فتتحرر أفكاره ومشاعره، وتبلغ إلينا من غير تقرير متحجر أو سرد جاف، ولا تكاد تخلو من هذا التمازج والتداخل أي قصيدة. فلا يعني ضبط مجالات المواد المحسوسة. أن لكل مجال جملة من القصائد، ينفرد بها عن سائر المجالات. وإنما هي لحمة واحدة يستحضرها الذهن لحظة الإبداع يقطف منها ما يتناسب وتلك الحالة، ويترك الباقي إلى حين.

2- المواد غير المحسوسة للصورة:

إن كل خيال فني يمتلك جذورا وأصولا يرتكز عليها عند إنشائه للصور الفنية، فهو يستمد بعض عناصرها من مواد محسوسة- كما رأينا سابقا- ويستمد بعضها الآخر من مواد غير محسوسة.

[1] المرجع السابق، ص:271.

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، مصر، ط 1، 1958، ص: 64.

ونعني بالمواد غير المحسوسة كل المدركات التي لا ترجع في معرفتها إلى حواس الشاعر، وإنما تعود إلى ثقافته الذهنية، فهي أصول ثقافية جماعية تشكل الخلفية الفكرية لأمة ما، وعليها تبنى أصالتها وهويتها.

وشاعرنا عثمان لوصيف شديد الصلة بالأصول الثقافية الأمة العربية المسلمة أكثر من أصول أي أمة أخرى. ولذلك اتخذها منابع لتصويره الشعري، ويمكن ترتيب تلك المواد غير المحسوسة حسب مقدار استفادته منها الأكثر فالأقل. وحسب قربها من نفسه على النحو التالي: أ) القرآن الكريم، ب) التراث الصوفي، ج) الأدب العربي وأخيرا د) الأساطير والخرافات.

أ- القرآن الكريم:

من الأحكام النقدية المألوفة أن الشعراء العرب كانوا، ولازالوا يستمدون بعض مادة شعرهم من القرآن الكريم، قصد منحها الجودة والأناقة. وهذا الاستمداد لم يقتصر على التعبير بألفاظ القرآن الكريم فقط، بل ذهب إلى اعتباره أحد المصادر التراثية للصورة، لأن "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وهو القاعد الأولى فيه للبيان، وهو الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض"[1].

وموقف شاعرنا عثمان لوصيف من القرآن الكريم موقف المعظم لمعانيه، المعجم بأساليبه، المتمسك بلغته، فقد حفظه وهو في المرحلة الإعدادية، ومن العوامل أيضا التي مهدت لموقف عثمان لوصيف الإيجابي من القرآن الكريم، بيئته مسقط رأسه طوقته والتي معروفة بالتدين والمحافظة، كما كان لتدينه ودراسته لعلوم الشرعية واللغة العربية التي توجها بشهادة البكالوريا في هذه الشعبة، أثرا في الثبات على ذلك الموقف ولعثمان لوصيف في الاستفادة من القرآن لخدمة صورة الفنية- حسب ما ورد في ديوانه نمش وهديل طرق منها:

الطريقة الأولى التي سلكها في استيحاء صوره هي الاعتماد على مواقف أعلام قصص القرآن وفي مقدمة هؤلاء الأعلام النبي محمد صلى الله عليه وسلم في حادثة الإسراء والمعراج التي قال فيها عثمان لوصيف:

[1] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، مصر، ط 9، 1980، ص:61.

هَا سَمَاؤُكَ تفْتَحْ أبْوَابِهَا

والبرَّاقُ الإلهِيُّ يحْمُلُنِي

فِي رفِيفْ جِنَاحيْهِ ثمَّ يطِيرْ

السَّلاَمُ عَلَى الأنْبيَاءْ

أرَى سُدرْةَ المُنْتَهَى تَتَلأْلأُ بالخَضْرةِ الأَزَلِيَةْ.[1]

إن الصورة الجزئية لهذا المقطع (تفتح أبواب السماء، حمل البراق للشاعر، طيرانه به، تسليمه على الأنبياء، منظر سدرة المنتهي) مرتبة حسب التسلسل الأصلي المعروف لحوادث قصة الإسراء والمعراج، إذ ابتدأت بتفتح مسلك في السماء، ثم امتطاء النبي صلى الله عليه وسلم الدابة البراق لتنقله إلى سابع سماء حيث سدرة المنتهى، وفي طريقه كان من حين إلى حين يسلم على الأنبياء السابقين له، ومحافظة الشاعر- في هذه الموطن- على حرفية الأحداث جعلت استيحاءه بسيطا يخلو من الحذف والكشف.

ويقول في موطن آخر موظفا حادثة للطوفان العظيم وموقف نوح- عليه السلام- منه:

إنَّهُ الطُّوفَانْ...

هَاتِي يَدَكِ اليُمْنَى

ارْكَبِي الفُلْكَ مَعِي واسْتبْشِرِي.[2]

يبدوا أن الشاعر في صورته المركبة هذه وضع ذاته في موقف المنقذ، وهو الموقف نفسه عند نوح- عليه السلام- إذ أن هذا النبي لم يتخلى عن أنصاره المؤمنين، بل أنقذهم من الغرق المهلك، إلا أن عطفه النبوي كان أوسع من عطف الشاعر، حيث عمل على إنقاذ الحيوانات أيضا جاملا من كل صنف زوجين.

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص:39.

[2] المصدر نفسه، ص:77.

أما الطريقة الثانية التي سلكها عثمان الوصيف في التصوير بالمادة القرآنية فهي اعتماده على الحقيقة القرآنية الغيبية خاصة ما يدور حول الجنة، وعناصرها، ونعيمها كالكوثر، الثمر، الفردوس... يقول في أحد المقاطع في ديوانه:

سَاكِبةً فِي ذِهْنِي جُرَّةَ مِنْ أَغَانِي الفَرَادِيسْ.[1]

فهنا اختار الشاعر من مراتب الجنة أعلاها(الفردوس) لتحمل في مخيلة القارئ وحسه الشعور بالنعمة، والرفول في أثواب السرور والغبطة وهنا الشاعر ذكر فردوس بصيغة الجمع، وهنا دخلت الصورة، وجعلتها تكرس قمة اللذة والنشوة، فلا أعذب من أغانيها.

أما الطريقة الثالثة في استخدام القرآن كمصدر للصورة هي الاقتباس، وهو في عرف البلاغيين"أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات الكتاب الله تعالى خاصة"[2] والاقتباس بهذا المعنى نوع من التناصية فقط، لأن هذه الأخيرة مصطلح نقدي حديث شامل للعديد من أشكل اتصال النصوص ببعض، ولذلك "علينا أن نسلم أن التناصية تناصيات"[3]. فكل اقتباس تناصية، وليست كل تناصية اقتباس.

ونجد في ديوان عثمان الوصيف اقتباس كلمات من نصوص القرآن الكريم لتشكيل الصور الجزئية ومنها: رجوتك....فاقرأ كتابك [4].

المقتبس من الآية الكريمة: ﴿ ٱقۡرَأۡ كِتَٰبَكَ كَفَىٰ بِنَفۡسِكَ ٱلۡيَوۡمَ عَلَيۡكَ حَسِيبٗا ﴾[5]

ب- التراث الصوفي:

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص: 25.

[2] بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية ،دار المنارة ودار بن حزم، جدة وبيروت، ط 1، 1997، ص:931.

[3] يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، بونجمان، القاهرة، ط 3، 2000، ص: 98.

[4] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:42.

[5] سورة الإسراء، الآية:14.

إن التصوف –في جوهره– حالة متميزة يعيشها الإنسان إيمانا بقلبه وتصديقا بجوارحه، كأن يقتنع قلبه بفوائد الصدق، وتمارسه جارحة اللسان مع الناس، ومن المعلوم أن الحال لا يدرك بالمقال، إذ الألفاظ تعجز عن وضع تصور عام وشامل للمجردات، ولذلك لا يمكن معرفة التصوف معرفة تامة، إلا إذا عشنا هذه الحالة بأنفسنا وجربناها بذواتنا.

وبناءا على أن التصوف الحقيقي حال لا مقال، يعيشها كل متصوف بكيانه الخاص، تشكل عبر تراثنا الثقافي عدد هائل من تعاريف، إذ تباين مفهوم التصوف من علم إلى آخر، ولذلك قال أحد أئمته الشيخ زروق المغربي: إن التصوف قد "حد ورسم وفسر بوجوه تبلغ نحو الألفين مرجع كلها أن التصوف صدق التوجه إلى الله بما يرضاه من حيث يرضاه"[1].

إن هذا التعريف رغم صغر مبناه وشمولية معناه، ذو طبيعة دينية محضة، يرتبط بالشريعة الإسلامية ارتباطا مباشرا، ولو حاولنا إيجاد رابطا آخر بين الشعر والتصوف لأصبح معنى هذا الأخير: محاولة الشاعر من خلال تجاربه "الاتصال بالله، أو بالعوالم الأخرى التي لا يمكن الاتصال بها في الأحوال العادية"[2].

وإذا كان التصوف في عالم الشعر يحمل هذا المفهوم فإنه يبقى مشدودا بتراثنا الديني العريق شكلا ومضمونا إلا أن شاعرنا عثمان حاول تشكيل مفهوم خاص للتصوف يتماشى والظروف الحضارية الجديدة المحيطة به، حيث يعتمد تصوفه على جزء هام من القديم، وهو عنصر المحبة، لكن هذه المحبة لا تقتصر على المولى– عز وجل– فقط كما هو شأن التصوف التراثي، وإنما هذه المحبة هي السلاح الفعال لمقاومة الشرور الاجتماعية المحدقة به. كاحتقار بعض الناس لشعره أو تجاهلهم لمكانته الأدبية... فقد قدم لديوانه(نمش وهديل) بقوله: "إلى كل من يحبني وإلى كل من لا يحبني في أي مكان أو زمان أهدي هذه القصائد حبا وكرامة".[3]

[1] أحمد زروق: قواعد التصوف على وجه يجمع بين الشريعة والحقيقة، ضبط وتعليق الشيخ إبراهيم اليعقوبي، مطبعة الملاح، ط 3، 1968، ص: 6.
[2] عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د، ط)، 1955، ص: 67.
[3] عثمان لوصيف: نمش و هديل، ص: 2.

وكما مارس عثمان لوصيف التصوف في حياته الواقعية اعتمادا على المحبة. مارسه في حياته الشعرية أيضا، إلا أنه الحياة الشعرية بحكم خياليتها ومبالغتها الفنية تقدمت فيها المحبة وتزايدت لتتحول إلى عشق، حيث صور الشاعر نفسه بالعاشق في قصائده من الديوان:

أَحْمُلُ البرْقَ واليَاسْمِينْ

وأنَا سيّدِ الأنْبِيَاءْ... أنَا سيِّدْ العَاشِقِينْ![1]

حيث أن الشاعر في هذا المقطع أنه صور نفسه أنه سيد العشقين وإنه يبتغي الوصول إلى منصب إمام العاشقين.

كما نلمس في ديوان عثمان لوصيف تصويرا بواسطة استغلال مفهوم مصطلح(الحلولية)، وهو "أن الحق[عز وجل] اصطفى أجساما حل فيها بمعنى الربوية وأزال فيها معاني البشرية"[2]، ولذلك جعل الشاعر الله يأتي إليه، ونصب نفسه في مقام المشكل لجزئيات الكون، كل هذا لأن عثمان اكتسب بالحلول معاني الربوية والعظمة، والحقيقة أن "الله تعالى لا يحل في القلوب، وإنما يحل في القلوب الإيمان به والتصديق له"[3]، وكما أن الشاعر يكتب قوة نفسية هائلة عند كتابة القصيد المسؤولية المتقنة، وثقته الكبيرة بتأثير ما يكتب وأن الشاعر يستغل لمفهوم الحلول بالذات، وقوله في شطحات تصويرية يؤيده اعترافه وتصريحه لهذا المصطلح في قوله:

أرْوَاحُنَا أوْغَلَتْ

ثُمّ كَانَ الحُلُولْ... الحُلُولْ.[4]

وإلى جانب ما درست هناك عادة صوفية جديرة بالانتباه، يستعملها الشاعر محلا للتصوير والتخيل، لكنه لا يؤمن بصحتها هي ظاهرة الحلقات الصوفية أو ما يسمى عند العامة(الحضرة)،

[1] المصدر السابق، ص: 44.

[2] عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط 2، 1987، ص:82.

[3] المرجع نفسه، ص:82.

[4] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص: 29.

حيث لا يتوزع شاعرنا عن تبليغ بعض أفكاره، وعواطفه اعتمادا على تصوير شيخ الحضرة، ومن يلتفون حوله من مريدين وأتباع.

ويبدو أن لعثمان لوصيف اهتماما بشيخ الحضرة أكثر من مريديه وأتباعه، إذ يجد فيه نبها ثريا للتصوير. فيتابع تقلباته من الخارج والداخل، ابتداءا من زيه، إلى معداته، متى يصل إلى معتقده الداخلي الدفين في نفسه.

حيث يقول:

أَيُّهَا الشَّيْخُ...!

يَا ذَا التَّمَائِمْ... والجبَّةُ الزَّاهِيَةْ

لَكَ أنْ تسْترِيحْ

بِمَبْخَرَةْ

ومُرِيدِينَ حَوْلَكَ فِي هَدْأةِ الزَّاوِيةْ

لَكَ أنْ تتَرَنَّحَ فِي حَلقَاتِ السَّمَاعْ

وتلْتَمِسَ العفْوَ...والعَافِيَةْ

ولنَا نحْنُ أنْ نتَلظَّى

لِنا أنْ نُغَامِرَ فِي الظُّلمَاتِ[1]

هنا صور لنا الشاعر زي شيخ الحضرة، ليبين بعده قصور نشاطه مقارنة مع نشاط الشاعر الذي يبدع ويبتكر.

ويقول أيضا:

أَيُّهَا الشَّيْخْ...!

لمِلِمْ قَرَاطِيسُكَ السُّودْ

لمِلِمْ حَوَاشِيكْ... والخَرْقِ البَالِيَةْ

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص: 68.

آهْ لِمِلْمْ رُفُوفُكَ

لِمِلْمْ دُفُوفُكَ

وَارْمِ بِهَا فِي اللَّهِيبْ

بُخُورًا لأيَّامِكَ الفَانِيةْ[1]

هنا صور عثمان لوصيف معدات الشيخ من قراطيس، وخرق، ودفوف متخذا هذا التصوير سبيلا إلى رفض الشعوذة والدجل بإنكار مشروعية هذه الوسائل واعتبارها مضيعة للوقت، وإفناء باطلا لأيام العمر.

وإجمالا يمكن القول إن عثمان لوصيف غرف مرارا من معين التراث الصوفي الذي لا ينضب، حيث شكل مفهوما خاصا للتصوف. وخصوصية هذا المفهوم لا تتمثل في جدته ومخالفته للمفهوم القديم، وإنما نبعت تلك الخصوصية من قيامه على ركيزة هامة من ركائز التصوف القديم ألا وهي المحبة التي تسعى كل الموجودات لأنها جميعا من خلق المحبوب الأعظم الله- عز وجل- فالتصوف عند عثمان لوصيف ثورة قائمة على المحبة العامة الشاملة بغية إسعاد الآخرين أو إرشادهم إلى طريق السعادة على الأقل.

كما استثمر شاعرنا هذا التراث الخصب لصالح تصويره الشعري، معتمدا في ذلك على ثلاث أنماط كبرى وهي:

1)توظيف مفردات من المعجم الصوفي.

2)استغلال بعض المفاهيم الصوفية.

3)استثمار بعض عادات وأخلاقيات المتصوفين.

ج- الأدب العربي:

يعد الأدب العربي مصدرا هاما من مصادر الإلهام لدى عثمان لوصيف، والمقصود بالأدب العربي في هذا السياق الكتابات الأدبية باللغة العربية سواء أكانت أصلية أم مترجمة، كما لا يقتصر

[1] المصدر السابق، ص: 67.

هذا على الفنون الشعرية كالثراء، والمدح، والفخر...ولا على الفنون النثرية كالخطبة، والقصة، والوصية... بل يشمل أعلام الأدب أيضا قدماء ومحدثين.

والسبب في اللجوء إلى هذا المفهوم الواسع المرن للأدب هو تنوع ثقافة عثمان لوصيف إذ هو متنوع السماع والمطالعة، يتلفت إلى الأخبار الثقافية الوطنية والعالمية في شتى النواحي، ويطالع كتبا متباينة الموضوعات علمية وأدبية، إلا أن اطلاعه على الأدب الأجنبي كان أغلبه يتم عبر ما هو مترجم.

وإن عثمان لوصيف في تأثره بالأدب قصد توظيفه في التصوير الشعري نهج مسبكين لتحقيق هذا المبتغى: أولها: الاستحياء، وثانيها: ذكر الأعلام.

الطريقة الأولى: للاستفادة من الأدب في التصوير الشعري عند عثمان هي الاستحياء وهذه الطريقة أكثر انتشارا بين الشعراء، والاستحياء لا يعتمد النقل الحرفي، وإنما يعتمد استلهام فكرة جديدة من فكرة سابقة، وتوليد معنى طريف من معنى معروف.

ومن الاستيحاء أن الشاعر عثمان الوصيف استفادة من الشابي باعتباره أسبق في الوجود من شاعرنا استطعنا أن نكتشف بوضوح إلى أي مدى استفاد الأولى من عناوين الثاني، وإلى أي مدى استنار بصوره ويتمثل ذلك:

في قصيدة "آه يا شعر"[1] الذي أخذ عنوانها من عنوان قصيدة الشاعر "ياشعر"[2]

والطريقة الثانية: هي ذكر الأعلام وقد تنوع أعلامه وتباينوا من حيث الزمان، فنجد منهم القدماء والمحدثين. وتباينوا من حيث الاختصاص. فنجد منهم الشعراء والناثرين ومن الشخصيات التي استدعاها في ديوانه أثناء تصويره الفني هي:

هُوَ ذَا يَتأَبَّطَ شَرّ قَصَائِدُهُ العَصْمَاءْ

ويَرْتحِلْ...[3]

[1] عثمان لوصف، نمش وهديل، ص: 65.

[2] أبوا قاسم الشابي: أغاني الحياة(ديوان أبي القاسم الشابي)، دار صادر، بيروت، ط 1، 1996، ص:71.

[3] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص:79.

ويعتبر ذكر الشاعر لأشخاص الصعاليك منهم تأبط شرا في صورة جد ناجحة اعتزازه بشعره، واقتناعه بما يكتب، فهو مستعد للرحيل على أبناء عصره، ولكنه سيأخذ معه قصائده. إذ هي معينة الباقي، وزاده الذي لا يستغني عنه ولعل سبب نجاح الشاعر في صورته هذه يعود إلى التلميح أولا، فهو لم يذكر تأبط شرا بصفته علما، بل أورده في تركيب يتكون من: الفعل المضارع(يتأبط)، والمفعول به (شرا)، وثاني سبب في جودة الصورة إشعاعها بعاطفة الشفقة. فمنظر الشاعر وهو يهجر قومه بمفرده لا فل ولا صديق ولا مودع، بل إنه يفتقد المؤونة والزاد إلا ما كان أسفل طابقه من وريقات عليها حبر قصائده، وأي قصائد؟

إنها- في نظر الناس- شر يجلب المصائب ولا يدفع النوائب، ولا شك أن هذا المشهد المتخيل يثير فينا نوعا من العطف على الشاعر والإشفاق عليه.

د- الأساطير والخرافات:

الأسطورة "قصة خرافية، صاغها الإنسان الأولى حسب ما أوحاه له خياله الضعيف"[1]لقد حدد هذا التعريف مميزات الأسطورة عموما، وأولها: الطابع القصصي الخرافي إذ أن الأسطورة تسرد حوادث مبتدعة لا واقعية أو على الأقل محرفة لوقائع تضع لها عقدا لتثيرا انتباه الجمهور.

وثاني مميزاتها: قدمها وجذورها في تاريخ الثقافة الإنسانية العالمية، حيث تعد الأسطورة من أقدم الإبداعات الفنية للإنسان، بسبب ميله الفطري إلى القص والحكاية.

وثالث مميزاتها: اعتمادها على المختلفة البسيطة، لكن بساطة المخيلة المنتجة للأسطورة لا تعني ضمورها وضيق أجوائها، وإنما تعني سهولتها فقط، بسبب عدم ارتكازها على التحليل العميق للمواقف والأحداث، والكشف الدقيق للنفسيات والطبائع.

وقد اهتم عثمان لوصيف- كباقي الشعراء المعاصرين- بالأساطير والخرافات ووظفها في ديوانه حيث جعلها معينا لعدد من صوره للوصول على إمتاع وإفادة أكبر عدد من المتلقين لأن الشاعر في

[1] عمر الدسوقي: دراسات أدبية، ص:2، نقلا عن: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 194.

استخدامه للأسطورة" يغادر عالم الفرد ليصل إلى الأرضية المشتركة للبشر جميعا. فليس ثم سوى العالم بكل بساطة وتجرده من كل طابع شخصي فردي"[1].

ولقد استعمل الشاعر(الأساطير) بصفتها مفردة لغوية، وسعى الشاعر عثمان لوصيف إلى استثمار مضامين بعضها باعتبارها قصصا خرافية، ونجد ذلك في قوله:

مَرْحبًا سيِّدِي...!

هَلْ قرَأْتَ عنِ السِّنْدبَادْ الّذِي جَنَّ بالْبَرْقِ

عنْ زهْرَةِ الرَّمْلِ كيْفَ تصِيرُ دمًا.[2]

إن اللافت النظر أن الشاعر وظف موضوع السندباد" ويبدو أن قصة السندباد البحري قد استهوت العديد من... الشعراء[الجزائريين المعاصرين] إذ وردت في أشعارهم بكثرة لافتة للنظر"[3]، وما هذا إلا مواكبة لتطور الشعر العربي المعاصر بالمشرق، ولحق بهم الشعراء الجزائريون.

والسندباد بطل البحار الأسطوري في كتاب ألف ليلة وليلة، يتحدى العقبات، ويذلل الصعاب، ويخترق المحيطات، ويلج أماكن محظورة، ورغم ما يتعرض سبيله من ملمات ومخاوف كانت رحلاته تكلل بالنجاح فيرجع محملا بأنفس الأهداف، وأغلى الجواهر، وأثمن اللآلئ.

ونجد أيضا في قول الشاعر:

عبْقرِيٌّ... لَه مِنَ رؤَاهُ فضَاءٍ وأجْنحَةٍ

مِنْ قصَائِدِه سِدَّةٌ وعرْشَيْنْ

ومِنْ نفْسِهْ مَمْلكَةً.[4]

[1] عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار الهامل، بيروت، ط 1، 1987، ص: 24.

[2] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص: 41.

[3] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 579.

[4] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص: 12.

فهنا الشاعر ذكر أسطورة(عبقر) وهو واد يشبه الجزيرة العربية كانت العرب تزعم بأنه موطن للجن، فقد اتخذه عثمان لوصيف وسيلة لتصوير غربته وتفرده تارة وتصوير غربة بلاده وتفردها تارة أخرى، وهنا الشاعر عن نفسه.

ومما تقدم نستطيع القول-إجمالا – أن عثمان لوصيف استفاد من الأساطير والخرافات المعروفة الشائعة في تركيب صوره عبر استثمار مضامين بعض الأساطير والخرافات العربية في صور فنية تتنوع بين التشبيهية الرامزة، حيث يمتزج الأسطوري القديم بالواقعي الحديث لإنتاج وحدة تعبيرية توحي بمعاني واقعية جديدة وحية انطلاقا من معاني أسطورية قديمة وبدائية.

ثالثا: وسائل تشكيل الصورة:

تحظى الصورة في ديوان عثمان لوصيف بأهمية بالغة القدر، إذ تعد أهم أدواته الفنية على الإطلاق، يتخذ منها مطية لبلورة تجاربه الشعرية، ومحاولة نقلها حية ناضجة إلى الملتقى محققا التأثير والانفعال المرجو وفيها تنكشف رؤيته للعلاقات والروابط الخفية بين مواد عالمه الشعري.

وتلك المواد-كما رأينا سابقا- منها المحسوس ومنها غير محسوس، وإن إيجاد علاقات وروابط بينها هو الذي يشكل في النهاية صورا، ولن تكون تلك الصورة الفنية إلا إذا تجاوزت علاقاتها وروابطها ما هو سائد وشائع. وبمعنى آخر لابد أن تكسر أطر اللغة المتداولة.

وحينما تتخطى العلاقات بين المواد الصورة ما هو متداول تكتسب الصورة صفة الفنية وقد يتم بناء تلك العلاقات والروابط بواسطة: التشابه، أو المكانية، أو السببية... كما هو شائع في الصور البلاغية التراثية، وقد تبين تلك العلاقات والروابط بواسطة: التجسيم، أو التشخيص... كما هو الحال في الصور الإبداعية الحديثة.

وبناء عليه يظهر أن هناك وسائل تقليدية، ووسائل حديثة لتشكيل الصورة كشف عنها الدرس النقدي في زماننا، وإن عثمان في جل صوره قد نهج مسلك الوسائل الحديثة. والتي يمكن حصرها حسب ما وردت في الديوان في: التجسيم، والتشخيص، وتراسل الحواس، ومزج التناقضات، وسنقف عند كل وسيلة وقفة متأنية لنرى مدى إمكاناتها في التصوير والتعبير.

1) التجسيم:

كثيرا ما يرغب الرسامون في استيعاب المجردات عن طريق إعطائها أجساما معينة لما صور محدده، في مخيلاتهم، كأن يعطوا للعدالة شكل الميزان، أو يعطوا للقوة شكل اليد المقبوضة، أو يعطوا للخطر شكل جمجمة، أو للحزن شكل للعين الدامعة... وهكذا يحدثنا الدكتور علي صبح بقوله" هو ضرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحت وتجسم الفكرة في أشكال محسوسة وأحكام مصورة وتحول التجريد المطلق إلى صور منظورة وعوامل مرئية"[1].

وقد نحى عثمان لوصيف هذا المنحى في شعره حيث نجد كثيرا من صوره الفنية تعتمد في تكوينها على ظاهرة فنية تسمى التجسيم، و"هو أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو العرض صورة معينة يرسمها في ذهنه، ويصير هذا الأمر في خياله جسما على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة"[2]، وحتى الكتابة أحيانا والمقصود بالأمر المعنوي أو العرض، كل موجود ليس له جسم يقاس طولا وعرضا وعمقا، ولذلك يمكننا القول-بإيجار- إن التجسيم هو إعطاء ما ليس له جسم جسما يكون دال عليه.

وعثمان لوصيف في القصائد الذي مارس فيها التجسيم يوافق النظرة النقدية المعاصرة، فتتجلى صورة جديدة مبتكرة غير عادية وأن التجسيم حتى يصل إلى مرحلة الكتابة والإخراج لابد له من المرور بمصفاة المخيلة، تلك" الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر"[3]. وهي على نوعين: مستعيدة، وخلاقة[4]، فإذا كانت مستعيدة فإنها لن تقدر عل التجسيم إطلاقا، وكل ما تقدر عليه هو عملية تقديم صور شتى للمحسوسات، أما إذا كانت خلاقة فإنها تقدر على علميتين: الأولى: استحضار المحسوسات، والثانية: ربطها بالمجردات بمعاونة الوجدان فيتشكل من ذلك التجسيم وبناء على هذا يمكننا إن التجسيم الفني دليل على امتلاك الشاعر لمخيلة خلاقة.

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص: 253.
[2] صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، (د، ط)، 1988، ص: 101.
[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 244.
[4] المرجع نفسه، ص: 244.

يقول عثمان لوصيف مجسما شعور الحقد:

صَبِيٌّي جَحِيمُ حِقْدُكَ المِكْنُونْ

وَانْتَقِمِي...

أَنِينُهَا الآلِهَةُ البَلْهَاءْ[1]

إن السطر الأولى من المقطع عبارة عن صورة مجسمة للحقد، إن هذا الشعور المجرد ارتبط في مخيلة الشاعر، ووجدانه بالشيء المادي المخصوص الذي لا يبتغي صاحبه اطلاع الأعين عليه كالمال أو الذهب، أو الجواهر... ولما تم الارتباط في المخيلة الخلاقة بين الحقد، والشيء المادي المستور استطاع الشاعر أن ينعت الحقد بصفة "المكنون" دون التعسف أو التكلف، فالمخيلة هي " الغرفة المظلمة التي تحول الظلال الشعورية المموهة إلى صور ذات شكل وحدود" [2]، ولا يقدر غيرها على هذه الوظيفة الفنية الراقية.

وفي التجسيم أيضا الأداة النحوية: النعت، وذلك عن طريق وصف المعقول المجرد بصفة أو صفات للأشياء المحسوسة. لنتأمل هذه الصورة وهي المديح يقول عثمان لوصيف وهو يثبت ترفعه عن المدح الزائف والتسلق الكاذب:

كَانَ طِفلًا عَلِيلاً مَدَائِحُهُ مُرَّةً

وفرَاشَاتَهُ تتَهَافَتُ في النَّارِ مُرْتَكِبَهْ[3]

إن تجسيم المديح في هذين السطرين، وهو غرض شعري ينتمي إلى فئة المعارف المجردة، ثم عن طريق نعته بالمرارة، وهي صفة لبعض الأطعمة والمشروبات، فأصبحت المدائح وكأنها محسوس يذاق، وفي استعمال هذه الصفة بالذات(المرارة) نلحظ تنفيرا مقصودا للملتقي عن المدح الزائف مثلما ينفر

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 35.

[2] إيليا الحاوي: فن الوصف، دار الشرق الجديد، بيروت، (د، ط)، 1959، ص: 15.

[3] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص:11.

من الطعام أو الشراب المر، و"إذا نجح الشاعر في أن يجعل ما يأتي به، منبرا يحرك فينا مشاعر الألفة، أو النفرة كان ذلك غاية الصورة الأدبية، وقيمتها كوسيلة فنية وأداة تعبيرية راقية."[1]

وهكذا نقول أن التجسيم يعتبر من أهم الوسائل الفنية التي لجأ إليها عثمان لوصيف لتشكيل صوره، والتجسيم باعتباره قيمة تعبيرية في شعر عثمان تسبقه دائما قيمة شعورية تتعلق بإحساس الشاعر الخاص والدقيق بالمجردات التي يبتغي تجسيمها، فيختار لها القوالب المحسوسة الملائمة لها جماليا، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تلك المخيلة الخلاقة التي يحظى بها شاعرنا، والتي كثيرا ما تفاجئنا بعبقريتها وتفردها.

2) التشخيص:

عندما نتأمل في ديوان "نمش وهديل" في قصيدة فراشة.

تَمْشِي...
فيَبْكِي الرَّمْلُ مِنْ صَبْوَةٍ[2]
وتَسْتَفِيقُ شَهْوَةَ العُشْبِ
وكذَلِكَ فِي تاَجِ الْعَرُوسِ:
كَانَ يَبْكِي الرَّبِيعُ
وعَلَى وِجْنَتَيْهِ
زَهْرَةٌ ذَابِلَةً[3]

إن بكاء الرمل، والربيع عناصر لا تعقل وهو أمر غريب، ولكن تزول الغرابة إذا علمنا أن الشاعر في عالمه الداخلي كل من الرمل، والربيع شخصين تشارك الألم والحزن، فتبكي معه والشاعر

[1] أحمد طاهر حسنين وآخرون: القراءة والمكتبة، ج 7، مطبعة الإمارات، الإمارات العربية المتحدة، ط 2،1992، ص221.
[2] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 5.
[3] المصدر نفسه، ص: 72.

عندما "يخلع المشاعر والصفات الإنسانية علة المعنوي المجرد والمادي الحي والجامد"[1]، نقول أنه يمارس ظاهرة فنية في التصوير تسمى التشخيص.

يرى العقاد أن التشخيص أقوى ألوان الخيال في الصورة، فهو يزيدها حيوية وخلودا وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جلالا، وروعة في آيات الفن الرفيع فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر.

وعليه يتبين أن عثمان لوصيف اتجه إلى التشخيص قصد بناء صوره، ويعود ذلك وعليه يتبين أن عثمان لوصيف اتجه إلى التشخيص قصد بناء صوره، ويعود ذلك إلى سببين، أولهما ديني عقلي، والثاني فكري فلسفي. وكان الشاعر يلفت في قصائده إلى التراث قصد الاستفادة منه لحفظه واسترجاعه على حاله وها هو يشخص الحيوانات ليجد فيها نفسه التائهة متنازعة الأهواء وذلك في: والناقة "تحج وتدمع"[2]، والعندليب "يعشق بنت الربيع "[3]

وبناءا على هذا الحكم بأن عالم الحيوان مصدر هام من مصادر الصورة عند عثمان لوصيف يميز بالوفرة والتنوع، وقد استعان بمواده الأولية لبناء صور فنية حية.

ونلاحظ في ما درست أن لصور عثمان لوصيف المشخصة بكثيف عن ميزة اعتماد قالب الاستعارة لبناء الصور الجزئية. مثل قوله" يعشق بنت الربيع"، "يبكي الرمل من صبوة"، وهذا فوق سام في الاختيار الفني إذ "أن الاستعارة من أبلغ الألوان البلاغية وأروعها وأن بلاغتها إنما ترجع إلى حين تصويرها وانتقاء ألفاظها وإيجازها"[4] كما أنه "من خصائص الاستعارة أيضا بث الحياة والنطق في الجماد".[5]

واستنتاجا من كل ما سبق يمكن القول أن التشخيص وسيلة فعالة في تشكيل الصور عند عثمان لوصيف، حيث حقق به فوائد منها: إثارة الانفعالات النفسية الأليمة، الإيجاز الفني، منح قوة

[1] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د، ط)، 1987، ص: 89.

[2] عثمان لوصيف: ثمن وهديل، ص: 16-17.

[3] المصدر نفسه، ص: 70.

[4] محمود سيد شيخون: الاستعارة(إنشاءها ، تطورها، أثرها في الأساليب العربية)، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط 2، 1984، ص: 109.

[5] عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، (د، ط) 1974، ص: 199.

التعبير لما ليس معبرا بذاته، وجعل المتقبل ينظر إلى الموجودات نظرة بدائية مطلوبة فنيا، كما انفردت هذه الصورة المشخصة بالاعتماد المتوالي على الاستعارة.

3) تراسل الحواس:

كثيرا ما نفصل بين مدركات حواسنا الخمسة ولا نخلط بينها، فنقول:

إن اللون الأبيض مدرك بصري، وصوت العصفور مدرك سمعي، وحلاوة العسل مدرك ذوقي، ورائحة الزهور مدرك شمي، ونعومة الزجاج مدرك لمسي، كل هذا صحيح إذا اكتفينا بالجانب الحسي للمدركات، أما إذا نظرنا إلى جانبها النفسي فإن الأمر يختلف، فمثلا اللون الأبيض يبعث على الانشراح وكذلك نعومة الزجاج، ولذلك يجوز أن نقول: الأبيض الناعم، كما أن صوت العصفور يبعث على نشوة، وكذلك عطر الزهرة، أفلا يجوز أن نقول: الصوت العطري؟! إن هذا الخلط جائز في عالم الشعر، وينطوي تحت ظاهرة تسمى تراسل الحواس و"نعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى"[1] مثلما وصفنا اللون الأبيض وهو مدرك بصري بالنعومة وهو مدرك لمسي. وتراسل الحواس باعتباره ظاهرة فنية له جذور في الشعر القديم العربي والغربي، في الشعر العربي نجد-مثلا- قول طرفة بن العبد(ت 564م) مادحا:

وتصْدُ عنَّكَ مُخيَّلةَ الرَّجُلِ ال عَرِيضْ مَوْضَحَةً عَنْ العَظَمِ

بجسَامْ سَيْفُكَ أوْ لسَانُكَ والْ كَلَمَ الأَصِيلْ كأرْغَبُ الكَلَمِ[2]

إن طرفة في البيت الثاني شبه الكلام الأصيل البليغ وهو من المسموعات بالسيف، هاد وهو من المبصرات، ووجه الشبه بينهما أن كلاهما تأثير شديد في من وقع عليه، فكما أن السيف جارح مؤلم قد يكون الكلام كذلك جارحا مؤلما.

وفي الشعر الغربي فنجد بوادر التراسل قد ظهرت مع مطلع القرن السابع عشر "عند الشاعر تيوفيل دوفيو في قوله يصف خيوط الشمس أنها تصهل"[1]، ومعلوم أن الشمس تبصر، بينما الصهيل يسمع.

[1] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:95.

[2] طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص: 87.

أما تراسل الحواس بصفته معيارا نقديا فإنه يرتبط بالعصر الحديث، حيث أن الشاعر الفرنسي شارل بودلير(1821-1867) يعد أولى من تكلم عنه نظريا وطبقه في شعره ففي تنظيره يقول:"إن من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون وأن الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرة عن النغم وأن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار"[2]. وتعجبه ليس استغرابا، وإنما هو إنكارا على من يدعي أن تبادل الصوت المسموع مع اللون المبصر أمرا مستحيلا.

وبعد أن أصبح "تراسل الحواس سمة مألوفة ومقبولة في الشعر الغربي الحديث"[3]استقبله النقاد العرب المحدثون بحفاوة.

ولقد استخدم عثمان لوصيف التراسل وسيلة لتشكيل الصورة، وقد ساعد في هذا قراءاته لبودلير ورغبته في " الابتكار والجدة، وذلك باستخدام مجاز يقوم على التآلف بين مدركات الحواس"[4] والتخلي عن العلاقات القديمة بين ألفاظ التشبيهات والاستعارات والكنايات، وقد حظيت صورا تراسل بمستوى اللاعقلانية عند عثمان الوصيف ، إذ أن العلاقات القائمة بين أطراف الصور" و التواصل الذهني... ويمثل هذه الصور الفنية التي انعدمت فيها القرائن المنطقية تفجرت ثورة الشعر المعاصر الواعية بما تفعل "[5]، ولذلك أصبحت ترى أن "الشعر هو كتابة القصيدة لا بمفهوم منطقي عقلاني، وإنما بمفهوم منطقي انفعالي وإيجابي" [6]، وكلمة (المنطقي) المكررة مرتين في هذا المفهوم للشعر توحي بأن القصيدة المعاصرة ليست مشاعرا ولا هذيانا، وإنما هي عمل فني فيه من التنظيم والترتيب ومهارة الصياغ ما فيه.

ولتتابع أحد صوره المقتطفة من حلم صوفي يشبه لخطة التمتع الكبرى عند الصوفيين وهي لخطة التجلي حيث يرى:

---

[1] عبد المنعم مغزيلي: الموروث البرتاسي في الصور الشعرية الغربية والعربية، مجلة الآداب، ع 3، 1996ص152

[2] موهوب مصطفاوي الرمزية عند البحتري، ص: 155

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة.

[4] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 326.

[5] عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر(الدراسات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د، ط)، 1985، ص: 242.

[6] عبد الله حمادي: تخرب العشق يا ليلى(تنظير وشعر)، دار للبعث، قسنطينة، ط 1982،1، ص: 23-24.

عَاشِقَةُ الضَّوْءِ تَخْتَالُ[1]

وَتنْهَالُ علَيْهِ بِ:

قُبُلَاتً حَلِيبِيَّةً تَتَرَذَّذُ مسْحُورَةٍ[2]

هذا السطر صورة تعتمد على تراسل ثلاث حواس: اللمس، والذوق، والبصر، حيث إن(القبلات) تدرك التلامس، و(الحليب) يدرك طعمه بالذوق، و(الترذذ) صفة للمطر ندركها بالبصر عندما ينزل هادئا ضعيفا ومتفرقا فنسميه الرذاذ وطالما أن الصورة مقتطفة من حلم فجوها ضبابي، حيث ترسم امرأة محاطة بها له من النور هي (عاشقة الضوء) تقدم على الشاعر–الطفل لتقبله قبلات متتالية مترذذة.

ولو قلبنا الألفاظ الثلاثة: (القبلات)،و(الحليب)، و(الرذاذ) لإيجاد رابط منطقي حسي بينها، لأعيانا الأمر، ولوقف وعينا عاجزا دونها. لكننا إذ رحنا نفتش في مخزوننا اللاوعي، ونقلب صفحات مشاعرنا لوجدنا رابطا لاعقلانيا يضمها جميعا، نشعر به ولا نفهمه بوضوح، كيف ذلك؟

إن (القبلات) في وجه من وجوهها مظهر للرغبة الجنسية، وفي وجه آخر مظهر للحنان والعطف خاصة إذا حدثت من كبير أو صغير، كتقبيل الوالد لابنه أو الأم لولدها وموقف الشاعر هنا موقف الولد تماما، إذ القبلات مسلطة عليه دون أن يرد بمثلها.

و(الحليب) في وجه من وجوهه مصدر غذائي، لكن لوعدنا له إلى مرحلة الطفولة لوجدناه أكثر من غذاء، فالأم لحظة احتضان صغيرها لإرضاعه لا تقدم له غذاء فقط، وإنما تضيف إلى ذلك شيئا من الدفء النفسي حتى أن الصغير تأخذه غفوة نوم لما يجده من اطمئنان وحنان في هذه اللحظة.

و(الرذاذ) في وجه من وجوهه هبه من السماء للخصب والارتواء، لكنه في وجه آخر يرتبط بالنوم، فلو وقفنا وراء زجاج النافذة نتأمل سقوط الرذاذ بزخاته الرتيبة الهادئة مع شيء من الهواء البارد المصاحب له، لفترة زمنيه لشعرنا بشيء من النعاس المطمئنين إلى أن الرذاذ يخلو من البرق والصواعق... وكل ما من شأنه أن يلحق صررا بالإنسان، أي أن الرذاذ هو حنان الطبيعة على البشرية.

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 327

[2] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 24.

من كل ذلك يتبين أن الرابط اللاعقلاني الجامع بين الأطراف الثلاثة للصورة ذا طبيعة نفسية محضة، وهو شيء من الانفعال لا نستطيع تحديده بدقة لكن نقاربه بلفظة(الحنان) وما يقترن بها من هدوء واطمئنان، لقد كانت "العلاقة بين الألفاظ على أساس نفسي يستوحيه [الشاعر] من إحساسه تجاه الأشياء"[1]

وتجاوزت علاقات الشمائل البسيطة القديمة بين المشبه والمشبه به، أو بين المستعار له والمستعار منه، أو بين المعنى الحقيقي والمجازي، أو بين المعنى الظاهر والخفي للكناية.

لقد خلق عثمان لوصيف رابطة لاعقلانية في هذه الصورة، وفعل الأمر ذاته مع كثير من صور التراسل ليسمو بها إلى مضاف الصور المعاصرة التي تمجد لا عقلانية اللغة، وتتعامل معها بحساسية مفرطة، مثلما هو الحال في هذه التراسل بين الطريقتين زخات قيتارة[2]، وعطر يغني[3].

هذا وما يلفت الانتباه في صور التراسل أكثر مما سبق هو عنصر الضوء بتكرره في مجال المبصرات آخذا صفة السيلان، وبتراسله، مع المجالات الأربعة المتبقية: المسموعات والمذوقات، والمشمومات، والملموسات، دون استثناء.

لنلاحظ تكرره في الصور الآتية:

1-يَنْهَمِرُ الضَّوْءِ شَلَّالَ حُلُمٍ..[4]

2-أغطس في الضوء مُنْذهلًا[5]

3-أتَمَرّغُ فِي لجُجِ الضَّوْءِ[6]

4-شُعاَعٌ... وَينْهَمِرُ الضَّوْءِ[7]

[1] محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث، ص:327.

[2] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 24.

[3] المصدر نفسه، ص:25.

[4] المصدر نفسه، ص:24.

[5] المصدر نفسه، ص:24.

[6] المصدر نفسه، ص:26.

[7] المصدر نفسه، ص:45.

إن صفة الانهمار في الصور(1-4) قابلية الغطس في الصورة(2)، والتموج في الصورة(3)، كلها صفات تخص السوائل وبالتحديد الماء، ولا تعني الضوء في شيء، وإنما المجاز في التصوير هو الذي منحه إياها، وبالتالي فتح ملكاتنا المعرفية تجاه الضوء فلم يعد عنصر طبيعيا عاديا، بل غدا نعمه عظيمة.

كأن الأولى نشعر وجودها في حياتنا ونقدرها حق قدرنا، حمدا وشكرا لخالقها، وهكذا الأدب لا يمنحها معلومات جاهزة، وإنما يفتح لنا أبوابا للمعرفة ما كنا لنفكر فيها لولاه.

هذا عن تكرر الضوء، أما عن تراسله من المسموعات فإنه يأخذ صفة الصداح كما تصدرها المزامير في هذه الصورة:

للضَّوْءِ هَفْهَفَةً..... وَمَزَامِيرً تَصْدَحْ بالشِّعْرِ[1]

وصفوة القول إن صور عثمان لوصيف التي اعتمدت في تشكيلها على تراسل الحواس، حاولت أن تستفيد من الأجواء الأدبية المواكبة لها دون أن تنسخها لتحقيق نفسها وجودا فنيا خاصا، اسم بمميزات، أولها: التنوع بين تراسل حاستين وثلاث حواس، وثانيها: جعل الأشياء أكثر إثارة للأفكار والمشاعر والعواطف، وثالثها: تجاوز المجاز التقليدي بخلق علاقات لا عقلانية بين الألفاظ، ورابعها: التركيز على عنصر الضوء باعتباره- من باب الترميز- مورد للشعر والمعرفة.

4) مزج المتناقضات:

من الحقائق التي يجب ألا تغيب عن بال الناقد أن "الشعور ليس تأليف وجمعا وضما، وإنما هو لمحات خاطفة متبلورة، ووقوف عند جزئيات بارزة متضحة، تسترعي نظر الشاعر، وتستوقف فكرة، فيخصها بعنايته ويتذوق ما فيها من جمال ويستشف ما وراءها من أسرار"[2]، ولما كان مزج المتناقضات من وسائل شاعرنا في تشكيل صورة فإن مزجها لا يعني مجرد تأليفها وجمعها وصمها، فهذا العمل مرفوض في الشعر كما أشرنا، فما بالنا بأخص خصائصه وهي الصورة؟، ومن هنا فإن المعنى المقصود بمزج المتناقضات هو جعلنا "في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمزج به مستمدا منه بعض

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل،ص:23.

[2] علي الجندي: البلاغة الفنية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة،(د، ط)، (د، ت)، ص:91.

ومضيفا عليه بعض سماته"[1]، فتبدو الصورة سوية الخلفية لا تعارض ولا تضارب بين عناصرها فنجد في الديوان أن عثمان لوصيف من خلال إلغائه للحدود الزمانية والمكانية بين المتناقصات يخرج تلك الصورة الحاملة لها في حالة لا شعورية. يقول موظفا رمزي الحجر والنجوم:

آهْ

يَا أيُّهَا الحَجَرِ اليَابِسْ

الحَجَرُ المكفِّرْ!

هَلْ رأيْتَ النُّجُومْ

كيْفَ تنْبُضُ... مَا بيْنِنَا

حِينَمَا نَتصَافَحْ؟[2]

إن هذه الصورة الرمزية تجمع بين الحجر وهو أبسط ما على الأرض، والنجوم وهي أرفع ما في السماء، لكن الحجر يغادر حدوده المكانية وهي التراب ليصافح الشاعر، ويصبح بذلك رمزا للوحي الشعري العنيف، والنجوم تغادر إطارها المكاني . أيضا والسماء لتنبض وتسطع بين الشاعر والحجر. الرمز، وتصبح بدورها رمزا للكتابة الشعرية المتآلفة التي تتلو الوحي الصادق، والفيض الشاعر، وهذا الكسر للحدود المكانية للحجر والنجم، يصحبه كسر لحدودهما الزمنية، فض يصمن لنا بروز الحجر على سطح الأرض في كل الأوقات؟، ومن يضمن لنا ظهور النجوم في سواء كل ليل؟ وبسبب التعدي على حدود المكانية والزمنية أصبحت الصورة السابقة كأنها حلم لا تعقل فيه، أو ومضة من اللاشعور لمعت في لحظة من النشوة والذهول.

وتحصيلا مما سبق نجد أن عثمان عند ما دخل غمار التناقض كان دخوله دخولا فنيا لا مجال فيه للنسخ والمحاكاة، فقد اشتعر ولع القارئ المعاصر بالتناقص والدرامية والتجادل على مستوى الصورة الواحدة وعلى مستوى النص جملة، فاستطاع أن يرسم صورا متباينة من حيث أدائها المعنوي والنفسي، ولكنها جميعا حققت على الأقل أربع فوائد فنية، أولها: التعبير عن حالات نفسية تأتلف

[1] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:96.

[2] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:83-84.

فيها المشاعر المتضادة وتتعانق، وثانيها: قوة الدلالة وخصوصيتها، وثالثها: منح أحد الطرفين المتناقصين للصورة معنى نفسي خاص، ورابعها: تنشيط اللاشعور داخل القصيدة.

الفصل الثالث

جماليات الإيقاع

توطئة

أولا: مفهوم الإيقاع

1 ـ الإيقاع في النقد العربي

2 ـ وظائف الإيقاع

أ ـ الوظيفة البنائية

ب ـ الوظيفة الدلالية

ثانيا: مستوى الإيقاع الخارجي

1 ـ الوزن

2 ـ القافية

ثالثا: مستوى الإيقاع الداخلي

1 ـ التكرار

أ ـ بنية التكرار

ب ـ أنواع التكرار

2 ـ التماثل الصوتي وحروف اللين.

توطئة:

يستمد الإيقاع سلطته المعرفية من كونه المادة اللغوية الحاسمة التي تتجسد في حيزي اللسان والسمع، فعبر هاتين الآليتين يتم اختبار مختلف التلازمات أو الانسجامات اللغوية، فالشعر يعمل" من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الأساس العام بالانسجام"[1]

فمصدر النزوع البنائي أو التشكيلي يرتكز في جوهره على مدى تمنع الذات المبدعة بالحس الصافي للمرجعيات الانفعالية التي تتسرب عبرها التجارب الشعرية، تعني بها اللغة والصورة والإيقاع. ويتبن لنا من خلال تفهم هذا التكامل الوظيفي أن "الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئا متنقلا عن القوة نفسها، وإنما هو وسيلة تعتمد إليها القوة لتصون ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها، فالنظام والترتيب اقتصاد في القوة".[2]

لذلك وانطلاقا من هذه النظرية الممتزجة بالتفكير الفلسفي الجمالي أن الكتابة الأدبية إجمالا" والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من "الاختيار، يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته، وهي ثمرة نحته للمادة الصوتية، ليعبر عن ذوقه وميوله وأحاسيس".[3]

لا تعدو مهارة الشاعر أن تعمد إلى العناصر الأدبية في توظيف المألوف وغير المألوف. من صورة تركيبية أو بالأخرى، إيقاعية متجددة، لا في مادتها بل في طريقة توزيع عناصر تلك المادة الأدبية، ونعني بها الأصوات والمقاطع والألفاظ والعبارات والأساليب والاتساق التشكيلية التي ترسم الإيقاع، وعليه فإن "الشعرية دون إيقاع لا وجود لها في تصنيفات الشعر الحق"[4].

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص: 86.

[2] جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ،ترجمة، سامي الدوربي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط 2، 1985، ص: 53.

[3] شريم جوزيف: الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع 3+14 مارس/أفريل، يونيو، 1994، ص:117.

[4] عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، بلقياد وهران، يناير، (د، ط)، (د، ت)، ص: 306.

استمر معظم شعراء الجزائر المعاصرين كل المقولات الانفعال باللغة الشعرية من خلال توظيفهم للمثيرات الإيقاعية، مما أعطى هذا الاستثمار للقول الشعري أبعاده الشعرية المستمدة من الواقعيين الاجتماعي والنفسي.

أولاً: مفهوم الإيقاع:

للألفاظ في اللغة العربية قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية، والقصيدة العربية بنية متكاملة العناصر ذات دلالات متوحدة الغاية، وتختلف باختلاف قدرة الشاعر على استغلال طاقات اللغة. وإيحاءاتها لخلق نص فني تحتل الموسيقى- ضمن مكوناته الأخرى- جانبا مهما حيث "تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانا ذات دلالة، وتصقل موهبته النغمية، وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، وتخلف فيه الإحساس بجرس الكلمة، ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار"[1].

وهي ضرورية لإحداث التجاوب بين الملتقي والأنغام التي تمثل جزءا هاما من التجربة الجمالية، وإطار انفعاليا للغة الشعر، الذي هو "تنظيم لنسق من أصوات اللغة، وقد استجاب الشاعر للإيقاع المنظم بوحي من فطرته، وطبيعته الحساسة حين جعل تطريب النفس بالموسيقى هدفا لرسالة شعره".[2] ولعل السبب في شيوع الشعر، وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه، فيطرب المتلقي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى، والموسيقى في كل متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدراته[3].

وعلى الرغم من الاختلاف بين الباحثين على المفهوم الإيقاع وأدوات إنتاجه، كما سنرى فإن الشيء الذي يتلقى عند هؤلاء هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر. فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن

[1] عباس عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة القاهرة، (د، ط)، 1985، ص:64.

[2] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر وعبل الخزعي، دار المعارف، القاهرة،(د، ط)، 1983، ص: 373.

[3] عبد الخالق محمد العف: تشكيل البنية، الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج 9/ ع2، 2001، ص: 14.

"النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر"[1]، ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر أن الإيقاع هو غزيرة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة[2]. وهذه الحقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله "إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت، وهو أن الشعر، تاريخيا، إبداعيا، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي... يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي"[3]. معنى هذا الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر، ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر، وفي النقد العربي المعاصر هناك إلحاح على الأهمية التي يكتسبها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها، فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا.

ويبدو مفهوم الإيقاع صعب التحديد وترجع صعوبة تحديده بشكل دقيق إلى اتسامه بخاصية التسرب وعدم الثبات وهذه في الناحية النظرية أما من الناحية التطبيقية فإن الإيقاع يعد شيئا بديهيا، إذ يمكن الجميع منحه المفهوم المناسب. وما يجعل الخوض في الإيقاع مكتنفا بصعوبات عديدة أنه يقع عند ملتقى مفاهيم شعرية غير محددة بشكل دقيق.[4]

وبسب شساعة المجال الدلالي لكلمة " إيقاع " فإن البعض ذهب إلى دعوة للاحتفاظ بهذه الكلمة لوصف التأثيرات الجمالية[5]هذه الشساعة في دلالة الإيقاع مردها إلى أن الإيقاع يشمل كل شيء، إذ "هناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية. كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة"[6]. ويذهب محمد العياشي إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية(الشعر) والحركة الصوتية (الموسيقى)، والحركة البدنية (الرقص، وهولين شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية بل هو شيء

[1] أرسطو طاليس: فت الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ط 2،1973، ص 13، الهامش1.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 13

[3] هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 1997، ص:51.

[4] ينظر: حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص الفنية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن201نط 1، ص:23.

[5] هربرت ريد، طبيعة الشعر، ص:57.

[6] رينيه وليلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د، ط)، 1987، ص:170.

كامن في قلب الفنان الذي يخرجه الناس في قالب لفظي أو صوتي أو حركي. إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يتلين بها فيتخذ شكلا ماديا[1].

فالإيقاع إذن: "سابق للموسيقى والشعر والرقص، فهو مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان، وكل أولئك موجود قبل أن توجد الفنون سابقة الذكر"[2]، وهذه النظرة على الإيقاع تقترب كثيرا من نظرة ت، س إليوت الذي يرى أن القصيدة تميل "إلى التحقيق ذاتها أولا باعتبارها إيقاعها مستقلا قبل أن نصل إلى التعبير بالكلمات، وإن هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة والصورة"[3].

ويعرفه كما أبو ديب هو "الفاعلية التي تنتقل على المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص كعينة على عناصر الكتلة الحركية"[4]. ومن خلال هذا التعريف نجد الإيقاع قائما على الفاعلية التي تعني الحركة لتخرج السكون الدائم والموت من دائرتها، لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقي النشاط والإحساس وبالفرج أو توقظ فيه مواطن الخزن فيتأسى ويتألم. فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية يتواصل الإدراك والإحساس معا. ويقول: "الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية "[5].

كما أن النظام الإيقاعي لديه مبنى على النبر. ومحصور في ثلاث مستويات هي: مستوى النواة الإيقاعية، وتقابل السبب الخفيف، والوتد المجموع، والوحدة الإيقاعية ويقابل الأجزاء في النظام الخليلي، –والشكل الإيقاعي ويقابل البحر.[6]

[1] ينظر: محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، (د، ط)، 1976، ص: 40

[2] المرجع السابق، ص:40.

[3] ت، س، إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط 1، دمشق 1991، ص: 42.

[4] خالد سليمان فليقل: في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج / غ1،(د، ط)، يناير1999، ص 6.

[5] المرجع نفسه، ص: 231.

[6] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1981، ص: 48.

وقد أولى الشكلانيون الروس الإيقاع أهمية قصوى فهو مثله مثل الصور الرمزية يقصده به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا، أي من غور المعنى الكامن.[1] وهو كما عرفه هنري ميشونيك " تعاقب انتظامي لوحدة أو وحدات وفق وضع معين، وعدد محدد، ومدة زمنية معينة"[2].

إن المقارنة بين هذه التعريفات – غربية أو شرقية وعلى تنوع صياغتها- قادت الباحث التونسي محمد العياشي إلى تعريف أقلما يوصف به أنه تعريف دقيق حيث قال: "أما الإيقاع فهو ما توحي به الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع "[3].

والتعريف تطرق إلى عدة أمور وجب الوقوف عنها، وهي: الحركة، والنسبة، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية، فالإيقاع متصل بالحركة وغير منفصل عنها، ولا ينفصل إلا إذا كانت غير فنية، والنسبة تهدف إلى تحقيق العلاقة لشيئين متناسبين في الحركة، والزمان، والأداء، والتناسب يعمل على التوقيف بينهما، والنظام يعني الترتيب والتناسق، والمعاودة الدورية ضرورية لكي يتحقق الإيقاع، إذ لا إيقاع بلا تكرار، ومعاودة.[4]

1- الإيقاع في النقد العربي:

إن الوزن الشعري حركة متزامنة مع المعنى في النقد العربي فهو تزيين مضاف إلى المعنى المترتب في النفس أولا؟ ومن ثم جاءت تعاريف الشعر تلح على الخاصية الصوتية، فهو (الكلام المنظوم) وهو (كلام موزون مقفى يدل على معنى) وهو (يقوم على أربعة أشياء) وهما: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وبذلك أصبح الوزن مكونا أساسيا لا يستقيم الشعر إلا به، لذا قال ابن رشيق: "...الوزن

[1] يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين 7-8 هـ ، منشورات الوزارة الثقافة السورية، دمشق، (د، ط)، 2004، ص:25.

[2] المرجع نفسه: ص: 07.

[3] محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، (د، ط)، 1978، ص: 144.

[4] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص:102.

أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن." [1]

ومن هنا كان الاهتمام بالتشكيل الوزني الخاص، والمعروف نظريا بالبحور التي استخلصها الخليل ابن أحمد، واتصفت بصفة الإلزامية في الشعرية العربية، وكل خروج عنها هو خروج عن معايير الصناعة الشعرية العربية، ولهذا كان تشديد النقاد على هذا المعنى في التفريق بين الشعر والنثر.[2]

وقد أدى هذا الاهتمام إلى الاعتقاد أن البحور الخليلية نماذج تامة، وأي تغيير يقع عليها يعد عيبا، فالشعر كله"... من الأسباب والأوتاد خاصة، يركب بعضهما على بعض فتتركب الفواصل منهما..."[3]. وعملية التأليف العروضي في النقد العربي تمر بمستويات عدة: مستوى الحروف، ومستوى الأسباب والأوتاد، ومستوى التفعيلات، ومستوى البيت[4]، فالبيت وحدة صوتية، وخطية، ودلالية قائمة بذاتها، ومستقلة[5]. والقصيدة هي أكبر وحدة في البناء الشعري مكونة من وحدات صغرى متجانسة في الوزن، ومتحدة في القافية. فالقصيدة إذا هي مجموع التشكيل الوزني الذي تتساوى فيه الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات.

إن ما كان سائد في النقد العربي يؤكد على أن الوزن قالب نصي فيه التجربة أو هو تزيين للمعاني المسبقة، ويغيب الوظيفة البنائية للوزن المرتبطة بالوظيفة النصية، لذا جاءت الحداثة بمفهوم الإيقاع كوعي عميق بالبنية الإيقاعية المشكلة من داخل النص ذاته، وليست من خارجه تخفي عليه خصائص صوتية بعينها. فالإيقاع أشمل من الوزن إذا "يعكس النظام الدلالي للقصيدة في تنوع علاقتها، وتعقدها." [6]

---

[1] ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تج: البنوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 2000

[2] مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر المكزية، الجزائر، (د، ط)، 1994/1993/ ص: 127.

[3] ابن رشيق: العمدة، ج1/ ص 138.

[4] مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، ص: 127

[5] مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، مطبعة موقم للنشر، الجزائر، ط 1، 1989، ص:85.

[6] جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995، ص: 265.

إن الوزن في التصور الحديث بدأ يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام. وتم التوجه إلى الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر، وبذلك فقد صفة التجريد، وصار قابلا للمعانية، لأنه مرتبط بالجملة، ولعل ذلك ما قصد إليه يارتون جونسون فيما نقله الباحث مشري ابن خليفة "إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع متغير، والوزن ثابت، والوزن هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع".[1]

فالإيقاع حسب ما تقدم أوسع من العروض، فهذا الأخير ارتبط ببنية اللغة ومقاطعها، لكن الإيقاع يتجسد في الخطاب ككل

وينبغي عدم الخلط بين الدافع الإيقاعي والنمط، فالنمط سكوني، والدافع الإيقاعي ديناميكي يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها. ومن ثم في المعنى العام للشعر.

وفي ذلك قال تشيفسكي: " الدافع الإيقاعي مختلف عن الوزن، لأنه أخف بكثير من صرامة الوزن، فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفعيلات ونوعيتها) ولكن تفضيل أشكل على أخرى، وثانيا ينظم الاندفاع الإيقاعي لا الظواهر المتحققة في الحقل المضي للوعي، والمتجسد على هذا النحو في العروض التقليدي فقط، ولكن أيضا كل تركيب للظواهر التي لها قيمة جمالية مهما كان الإحساس بها غامضا، وثالثا لأن الشاعر- وهو يخضع للاندفاع الإيقاعي- يقل احترامه للقوانين التقليدية إلى الحد الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب، وهو يتبع قوانين إيقاع الكلام... قوانين أهم للملاحظ بكثير من تحليل الضوابط العروضية. وقد آلت إلى الترسخ، والتحجر... "[2] .

وهكذا يغدو الشعر في ذاته خطابا نوعيا، تشارك كل العناصر المشكلة له في خاصيته الشعرية، ويتخلص بذلك من سلطة الشكل الوزني الملائم الذي كان يعتقده القدامى، ففي تصورهم كانوا يفترضون تحليل الصوت بمعزل تام عن المعنى، الأمر الذي أدى إلى اعتبار الوزن خارجا عن نظام الخطاب في بنيته وأدلته، ولم ينظر إليه بوصفه عنصرا نظميا في علاقته بالدلالة البنائية للنبرة الشعرية

[1] مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، ص: 129.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج1 ، "التقليدية"، دار توبقال للنشر، دار البيضاء- المغرب-، ط 2، 2001، ص:175.

والخطابية، وهذا التصور جوبه بالرفض، وهدم، وعلى أنقاضه قامت رؤى تبرز المسكوت عنه في الشعرية العربية خاصة ظاهرة الإيقاع، ومعاينتها في الخطاب الشعري كأساس بنائي يحدد مجمل عناصره السمعية، أو غير السمعية.[1]

2- وظائف الإيقاع:

انطلاقا من أن الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست –التفعيلة– وإنما هي البيت كله، والتفعيلات ليس لها وجود مستقل، ولا توجد إلا في علاقتها بكامل القصيدة، مثلها مثل البيت الذي لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى، ومن ثم يكون الانتقال من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب، الأمر الذي يكسب الإيقاع وظيفتين رئيستين:

أ- الوظيفة البنائية:

يتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره، ومكوناته صمن تنظيم، وترتيب ينتقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات، وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد.[2]

ب- الوظيفة الدلالية:

وهي ملازمة للأولى، ومترتبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبلي سابق لتركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب، إن الإيقاع هو المعنى، وإن شكل القصيدة الحديثة شكل حيوي يختزن الإيقاع بداخله، ويتعدد بصريا ودلاليا.

الأمر الذي أدى إلى ظهور محاولات لإعادة صياغة العروض العربي على أساس نظام المقاطع والكم، حيث رتبت المقاطع على أساس الطول والقصر.[3]

---

[1] مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، ص: 129.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها ، ج 1،"التقليدية"، ص:178.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 3، 1965م، ص: 167.

ثانياً: مستوى الإيقاع الخارجي:

1- الوزن:

يعد الوزن من أهم العناصر التي تتشكل من القصيدة فهو يضفي عليها نغما موسيقيا جميلا فالوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.[1]

وإن حضور الوزن في القصيدة يعمل على تحقيق إيقاعيتها وموسيقاها، والوزن بقدر ما يحمل صورة إيقاعية تضفي على القصيدة انسجاما صوتيا، فإنه لا يخلو من كونه حاملا لشحنات دلالية. وهو —الوزن— يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإيحاء والتأثير مالا يأتي لسائر ألوان الفن على إطلاقها، ذلك لأن تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحي من فطرتها.[2]

وعد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنبا، على أنه لم يذكر المتدارك وهي عنده: الطويل، المديد، البسيط في دائرة، ثم السريع، والمنعرج، والخفيف، والمقتضب، والمجتث، في دائرة ثم المتقارب وحده في دائرة.[3]

إن الوزن الشعري عند عثمان لوصيف ينحصر في توظيفه للبحور الصافية التي تعتمد على تفعيلة واحدة، ومن البحور الصافية المتدارك والرجز، لذلك "يعد البحر الشعري الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر، إذ هو معيار يتم وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمه، وهذا يعني أن عمل يتضاعف عندما يخضع مادته للبحر الشعري ذلك، لأن الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة

[1] شفيق بقاعي: سلمي هاشم، المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د، ط)، 1979، ص:17.
[2] عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في الموسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة ، (د، ط)، 2002،ص: 24.
[3] المرجع نفسه، ص:135.

عليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى هذا البحر".[1] ولما كان البحر مكونا من مكونات الوزن وله أهمية خبايا الموسيقى الشعرية، لجأ عثمان لوصيف لمثل هذا النماذج أو التداخل العروضي، ولعل السبب وراء هذا الاستخدام هو "انتقال الشاعر بخاصة في القصيدة الطويلة من موقف شعوري إلى آخر".[2]

وقد يؤدي مثل هذا التداخل العروضي إلى "تطورات جوهرية أحدها كسر الرتابة وخلق إيقاع متعدد"،[3] وهذا ما يحاول ديوانه الوصول إليه والذي جاء مفعم بالمواقف الشعورية والرؤى النفسية المتباينة، وفيما يخص حضور البحور الصافية فإننا نلمح منها في هذا المقطع من ديوانه يقول:

هَا سمَاؤُكَ تفْتَحُ أبْوَابِها
والبرّاقْ الإلهيُّ يحْمُلُنِي
فِي رفِيفْ جمَاعِيهْ ثُمَّ يَطِيرْ
السَّلَامُ عَلَى الأَنْبِيَاءْ.[4]

تظهر الصورة العروضية لهذا المقطع جليا في هذا التقطيع

0//0/0///0//0/
0///0//0/0//0/0//0/
0///0//0/0///0//0/
0//0/0///0//0/

وتأتي التفعيلة:

فاعلن فعلن فعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق،(د، ط)، 2001م، ص103.
[2] المرجع نفسه، ص115.
[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ص100.
[4] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص39.

فاعلن فعلن فاعلن فعلن

فاعلن فعلن فاعلن

ينتمي هذا المقطع لبحر المتدارك وهو من البحور الصافية ذو التفعيلة "فاعلن، فاعلن، فاعلن" إذ نلمح على مستوى هذا المقطع أن تفعيلاته الأساسية قد خضعت لتغييرات، حيث تحولت "فاعلن إلى فعلن" بعد دخول زحفات عليها، فتصاب بالخبن وهو بحر سريع الإيقاع.

ونجد الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه يوظف البحر المتدارك كعنوان لقصيدته، وذلك في "توقيعات على المتدارك"

ومن البحور الصافية نجد البحر الرجز وذلك في:

فَرَاشَةً

حَطَّتْ عَلَى قَلْبِي

فأيْقَظَتْ زَنَابِقَ الْحُبِّ

تظهر الصورة العروضية أيضا في هذا المقطع:

0//0//

0/0/0//0/0/

0/0/0//0//0//0//

ومن التفعيلات:

متفعلن

مستفعلن فعلن

متفعلن متفعلن فعلن

يتميز بحر الرجز بنوع أضربه وكثرة تغيراته، وهو لكثرة تغيراته وسهولته، قد يحدث بمحض المصادفة في الكلام العادي ومع الشعر المعاصر يزداد تصرف الشعراء في هذا البحر، وذلك أن الشاعر

أضاف أشكالا أخرى من التغيرات، وذلك في "مستفعلن" غيرها إلى "متفعلن، فعلن" فمتفعلن دخول زحاف الخبن عليها حذف ثانيها الساكن وفعلن – أصيبت بالخبن –

وهكذا كان الشاعر مدركا لما سوف يتيحه له هذا الشكل الجديد من مساحات إيقاعية تضمن له حريق الإبداع، وكان مدركا أن شعر التفعيلة هو والذي بقيه من عبودية النموذج العروضي ويمكنه من التعبير عن إيقاع الروح التي اجتازت التجربة، ليستطيع أن يصوّر أدق الخلجات النفسية المتناقضة المعقدة التي مرت به أثناء تصاعد التجربة ونموها.

2- القافية:

تعد القافية ركنا مهما من أركان الشعر العربي، لأنها تؤدي وظيفة الربط بين الأبيات أو الشطر في الشعر العمودي، وبين الأسطر في الشعر المعاصر، حيث لازمت القافية الشعر العربي على مر العصور، وكانت جزءا من الهندسة الصوتية للقصيدة العربية، حتى وإن استغنى عنها أحيانا الشعر المعاصر إلا أنها تتسم في بناء الدلالة الداخلية للقصيدة.

وهذا ما نراه في قول ابن رشيق "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا وقافية، هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بينا واتفقت أوزانه وقوافيه ويستبدل بأن المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره، وأمام قدر أراه فقد من باب الأوزان واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل القافية من آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب –وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين."[1]

ولأن اقتضى الإسهاب في تعريف القافية التطرف لمختلف آراء علماء الشعر من المتعاقبين إلى المحدثين منهم، فقيها يقول إبراهيم أنين "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل

[1] عبد الهادي عبد الله معطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص: 16.

الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن."[1]

أما عن نمط القافية وأنواعها عند عثمان لوصيف في نمش وهديل نجد:

القافية المتوالية

القافية المتراسلة

القافية الواقعة نهاية المقطع

أ- القافية المتوالية: وهي التي تتم وفق نظام (أ أ، ب ب، ج ج) حيث تتماثل القوافي على مستوبي الصوت والصيغة[2].

ومن نماذج هذا النوع، يقول:

فَرَاشَتَانِ فِي الغَبْشِ أ

رفَّشَتَانِي بالنَّمْشِ أ

عَلَى رُمُوشِي رفّتَا ب

وفَوْقَ صَدْرِي حَطَّتَا ب

دَغْدَغَتَانِي بِالهَوَى ج

ومسَّتَانِي بِالْغوَى[3] ج

ويقول أيضا:

الشِّعْرُ ... جُنُونْ أ

والحبُّ... جنُونْ أ

منْ أَلهْمَنا الحَدْسَا ب

حِينَ فُقْنَا الشَّمْسَ ب

[1] حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط) ، 1989م، ص: 139.

[2] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، (د، ط)، 2011م، ص: 74.

[3] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:6

في أحْشاءِ الحنْدَسْ ج

ينْمُو... النَّرْجسْ ج

نتَراكِضْ تحْتَ المِاءْ د

نلْمُس خيْطَ الأشْياءْ[1] د

تظهر القوافي المتوالية في هذه المقاطع بالانتقال من زوج ثنائي إلى أخر. والشيء اللافت للنظر فيما يخص هذه القوافي ذلك التناغم الصوتي الذي تؤديه بفضل تكرار نفس الحروف (الشين، التاء، الواو، النون، السين، الهمزة) التي خلقت سيمفونية والثنائية الضدية " رفتا- حطتا" ولدت دلالة إيحائية، التي صعدت من هذه الحركة الإيقاعية وأما النموذج الذي حققت فيه القافية حضورها صوتيا ودلاليا هو النموذج الثاني وذلك من خلال الكلمات (الشمس، النرجس، الحندس، الماء، الأشياء) الذي تجمعه حقل دلالي واحد هو الطبيعة يعكس حالته الاضطرابية غير المستقرة التي عبر عليها بالهروب إلى الطبيعة.

ب- القافية المتراسلة:

وهي نوع من القوافي التي تتم "وفق نظام أ أ أ أ أ أ ..... حيث يتواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع" [2]

يمثل له الشاعر بقوله:

ليْسَ مَا يَرتَديهْ ثِيَابْ أ

كانَ يلْبسُ ريشْ السَّحَابْ أ

ليْس مَا في يدَيْه كِتابْ أ

كَانَ يحْمُل نَار الشِّهابْ [3] أ

وكذلك في:

[1] المصدر السابق، ص:32-33.

[2] حسن الغرقى: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 76.

[3] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 73.

وراَحَ... رَاحَ ينْتَشِي أ

مُغَلْغِلاً فِيَ الطُّرقْ الظّلِيلةِ أ

وَيفْتَحُ العوَالمْ المجْهُولةِ أ

وَطوْقَتِهِ أ

خلَّفهَا ورَاءَهُ... شبَّابَةٍ مؤَرَّقةٍ أ

ومُقْلةٍ مغرْورقَةِ[1] أ

وكذلك في:

ظَالمْ... هَذَا الَّذِي أشْعَلنِي أ

مَاردٌ... هَذاَ الَّذِي فجَّرنِي أ

آهْ ! مَنْ ينْقُذْنِي [2] أ

تحققت القافية المتراسلة بتكرار الباء والهاء التي فعلت الجانب الصوتي والدلالي لأن تكرار حرف الباء ذلك دليل على الشدة وتكرار حرف الهاء دلالة على الهمس أي خوف الغريق وحيرته وانسجمت على حالته النفسية.

وفي المقطع الثالث جاء ليفسح المجال الذات المتكلمة للتعبير عن مشاعرها النفسية الداخلية، لذلك اختار حرف الياء المقترن بالنون: "أشعليني، فجريني، ينقذني" المجملة بطاقة وشحنه فعالة يحتاج إلى إفراغ ما بداخلها وذلك بغية التنفيس عما بداخله من أناة وهناك لذلك انسجمت حالته النفسية مع هذه الحروف التي حققت له ما يريد.

ج- القافلة الواقعة نهاية المقطع:

يمثل هذا النوع من القوافي جانبا للنص الشعري وذلك بحضور الحرف الأخير الذي بتكرر نهاية كل مقطع حيث نجد هذه "القافية الملتزمة في آخر كل بيت ولكن البيت يطول جدا بحيث يكون

[1] المصدر السابق: ص: 55-56.

[2] المصدر نفسه، ص: 61.

مقطعا من القصيدة وقد يكون جملة واحدة في الوقت نفسه، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع وتشابه النهايات، وتمثل القصيدة في هذه الحالة عددا من الدورات التي تبدأ وتنتهي بالنهاية نفسها."[1] وهذا النوع من القوافي نجده حاضرا في ديوان عثمان الوصيف.

حيث يقول في قصيدته "الطوفان" :

إنّهُ الطُّوفَانْ...
منْ أوْحَى إلى الأَرْضِ
بِأنْ تنْشقَّ عنْ آيَاتِهَا الأُخْرَى
وتغْدُو مدَدًا مِنْ حُلُمٍ... أوْ أبْجَديّةٍ
المِدَى... كُلُ المِدَى يصْدُعُ بِالأَمْرِ
غيُومْ تَحْجُبُ الآفاَقِ
موْج خلْفُه موْجِ
وصيْحَاتٍ... نبيِّةْ[2]

ويقول أيضا:

إنَّهُ الطُّوفانْ...
هَاتِي يدَكِ اليُمنَى
ارِكَبِي الفلْكُ معِي واسْتبْشرِي
مِنّي... ومِنْ عينيْكِ إذِ تعتَنقَانِ العِشْقَ
هَذِه الزَّهْرة الفيْروزِجيَّةِ
آهْ

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2007م، ص:259.
[2] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:76.

منّا نحْنُ يصَاعِدُ كوْنَ قزَحِي

وأغَانِ ثرَّةِ الْإيقاَعِ

والصَّبْوة

عذْراءً... شفيْفاتِ... نديَّةْ[1]

وردت القافية في نهاية كل مقطع ممثلة بحرف الروي (الهاء) فيما يخص النهاية، وبعبارة "إنه الطوفان" التي خضعت لها البداية، التي أدت دورا دلاليا مهما في القصيدة فالندية والنبية لهما نفس الدلالة التي تعني أن "الندية" تعني الكرم والشرف والنية تعني على الأشياء المعرفين بالكرم والشرف فمثل هذه القوافي خلقت جوا موسيقيا صوتيا حقق للنص الشعري دلالة وإيقاعا هذا الأخير الذي "لا يقتصر على الصوت – إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[2]. هكذا شكلت القافية جانبا من جوانب الإيقاع بدلالتها التي تعكس ذاتية الشاعر، بحضورها القوي، الذي أضفى ترابطا بين مكونات النص الشعري، سواء كان صوتيا أو دلاليا، كما حقق من الناحية الجمالية هندسة تميزت بها القصيدة.

ثالثاً: مستوى الإيقاع الداخلي:

1- التكرار:

يقصد بالتكرار في أبسط تعريفاته أن يعمد الشاعر إلى إعادة الحرف أو الكلمة أو العبارة لغرض يرمي إليه، وبذلك يركز على ما كرره ليشرع انتباه السامع إليه، بعد أن حوله إلى بؤرة دلالية تمتاز بالكثافة الصوتية والإيحائية وبهذا الوصف يكون التكرار ظاهرة لغوية أسلوبية وخاصية من خصائص الخطاب، تؤسس على الحضور الملح لمادة لغوية بعينها داخل نسيج الخطاب، بغية الاستئثار بالملتقي وتوجيهه إلى فكرة أو معنى أو قذف انطباع ما في روعه بواسطة ذلك الخلجات على ما كرر.

[1] المصدر السابق، ص: 77.

[2] خالد سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979م، ص: 111.

التكرار في العرف اللغوي من مادة –كرر– وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرة: المرة، والجمع الكرات، ويقال "كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه"[1].

أخذ التكرار باعتباره نهجا من الكلام فصيحا مشروعية وجوده من النصوص الإسلامية المقدسة، إذ يحضر في القرآن الكريم حضورا ملحوظا لا يمكن إلا أن نعتبره حضور تزكية، ومن أيسر أمثلة ذلك تكرار، آية "فبأي آلاء ربكما تكذبان"[2] في [سورة الرحمان]، وكلمة الناس في [سورة الناس] خمس مرات في حين لا يتعدى حجم تلك السورة الكريمة ثلاثة أسطر، وأن من يتلوها لا يكاد يلحظ ذلك، فإذا هو تكرار جميل لا ثقل ولا استهجان.

التكرار ظاهرة أصلية من ظواهر اللغة العربية، ففي النصوص الجاهلية المتقدمة نجده حاضرا، إذا عرفه العرب منذ القدم من خلال "إعادة تراكيب أو مقاطع شعرية "مثلما في قصيدة (الحارث بن عبادة) المطولة التي كرر فيها عبارة: [قربا مربط النعامة مني] أكثر من ثلاثين مرة، ومثلما كرر (مهلهل بن ربيعة) عبارة: [على أن ليس عدلا من كليب] أكثر من عشرين مرة في قصيدة له من المطول"[3]

لم يتخذ التكرار شكله الواضح إلا في عصرنا الحديث، وبشكل خاص في نماذج الشعر الحر، ولعل الذي يشغلنا في التكرار كونه بنية لغوية تحيل إلى بنية موسيقية، وتكرار المكون اللغوي يقضي إلى التكرار الموسيقي، فإذا ما يعنينا هو الدلالات المترتبة عن الموسيقى المكررة لا ما دل عليه المكرر في ذاته، فحين تكرر كلمة قد تدل بذاتها وبموسيقاتها .

لا يخرج التكرار إذا عن تلازم الوظيفيتين الدلالية والإيقاعية، وهما الوظيفتان اللتان ظهرتا بجلاء في توظيف التكرار في القصيدة الحديثة والمعاصرة لأن "قيمة كل عنصر (مكرر) بنائيا، تكمن على وجه التحديد، في كيفية اندماجه، وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة،

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، مادة كرر، ج13، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط 4، 2005، ص: 46.

[2] تكررت هذه الآية أكثر من ثلاثين مرة.

[3] ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د، ط)، 1980، ص:239.

من خلال تكرارها، إذا يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة، وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب".[1]

يكسب التكرار فن القول طاعة جديدة في الأداء، يمنحها نوعا في التلاحم العضوية، والتناسق التصويري والإيقاعي، يتوالى و يتنامى في كل مقطع مع البنية الدلالية والإيقاعية.

لا ممدوحة من أن الظاهرة التكرارية تعد من أهم التقنيات الكاشفة للغايات الجمالية داخل البنية الإيقاعية، فهي من أهم المغذيات المكملة للتشكيل الموسيقي في القصيدة الحديثة والمعاصرة بما تحمل من سمة صوتية تناغمية، تسحر الألباب بجماليتها وانسجامها بالعناصر اللسانية الأخرى خاصة داخل السياق الشعري.

أ- بنية التكرار:

تنهض البنية التكرارية على أسس نابعة من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، إذ أن معمارية هذه البنية كليا على الموقف الشعوري، الذي يبرز على نحو ما في النتاج الأدبي، إذ يعتبر أهم مسرب روحي "تتما هي عبرة العناصر اللسانية المكونة لخصوصية الإيقاع الشعري، وإن أهم اعتبار عامل على تحقيق تلك الغايات الجمالية متأت من جهة ما يتمتع به الإيقاع"[2]، مما يولد انسجاما قد يتجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، من خلال فعاليته التي تخترق حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرفية، لتصبح أداة موسيقية ودلالية معا، حيث يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على " تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تلهف إلى اختصاص ما وراءه من دلالات مشيرة".[3]

يمكن القول: أن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير انطلاقا من أساس كونها متمما موسيقيا في التشكيل العام للقصيدة، لأنه يمثل في حقيقته" نقطة توقف تهدد طغيان الإيقاع، إذ

[1] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987، ص: 275.

[2] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2005، ص: 157.

[3] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا شرق، بيروت، (د، ط)، 2001، ص:81.

تنتفخ الكلمة ويتسمر الانتباه مما يبعث على الخشبة من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزنا في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن، لنعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة"[1]، فالتكرار سلاح ذو حدين يمكن أن يدخل من باب التزكية بانتشاراته الموسيقية ودلالته، ويتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في توظيفه، كما يمكن أن يأتي عقيما باردا خانقا لطقوس التجربة الشعرية، يوهم الشاعر بأنه مؤسس جماليا بمجرد استخدامه، في الوقت الذي "خرج فيه التكرار في القصيدة الحديثة من هذا الفهم الخارجي الضيق، والانتقال به إلى مستوى إبداعي خلاق."[2]

يخضع التكرار في هذه التجربة المعقدة في معادلاتها للقوانين الخفية والمميزة التي تحكم في قانون التوازن، لأن في كل عبارة "نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها، إن للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل أطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها"[3]، عناصر متشابكة متداخلة يخضع لها النظام التكراري، لأنه لا يظهر بمعزل عن العناصر التكوينية في العملية الإنشائية للقصيدة لواقع التجربة وخصوصيتها المعقدة.

ب- أنواع التكرار:

يقوم التكرار كظاهرة إيقاعية، على تحقيق الشعرية وذلك بالمجاذبة النفسية بالتركيز على مرمى اللحظات البانية للتجربة الشعرية، لأن لكل نزوع إبداعي في حيز الممارسة الشعرية قصد بنائي تشكيلي يتضمن طموحا جامحا عارما يصبو من خلاله الشاعر إلى حيازة أكبر قدر من الشعرية.[4]

فشعراؤنا المعاصرون ينظرون إليه برؤية جديدة، تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب المنطقي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة، ولعل ظهور التكرار في أساليب الشعراء المعاصرين

[1] ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، (د، ط)، بغداد، 1980، ص:93.

[2] نارك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بغداد، ط4، 1974، ص: 257.

[3] المرجع نفسه، ص: 257.

[4] سمير أبو حمدان: البلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1991، ص: 67.

من الأمور التي نبهت إليها بعض النقاد منذ بداية حركة الشعر الحر وعلى ضوء هذه الحقيقة نستطيع "أن نبين الفارق المعماري بين بنية القصيدة الغنائية والقصيدة التقليدية"[1] مما جعلهم يقفون عليها مؤكدين على دورا التكرار في النهوض بالقيم الشعرية لكل عمل إبداعي.

1)تكرار الألفاظ:

وهو عبارة عن تكرار كلمة سواء كانت فعلا أم اسما على مستوى القصيدة أو مقاطعها، حتى وإن كان الفعل أو الاسم نفسه، والغرض من هذا التوظيف تحقيق مستويين مستوى صوتي ومستوى دلالي، وهذين المستويين يشكلان ما يسمى بالتوازن الذي يمثل "في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة"[2]

وتكرار لفظها بعينها أو سطر أو جزء من سطر في الشعر "يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة ضمن السياق العام لتجربة الشاعر، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية"[3]

ومن التكرار نجد في ديوان "نمش وهديل" لعثمان لوصيف في:

أ- تكرار الفعل: من خلال قول:

أيُّهَا الشَّيْخُ.....!

لملمْ قَرَاطِيسُكَ السُّودِ

لملمْ حَواَشِيكْ..... والخرْقِ والبَالِيَةْ

لملمْ دفُوفِكَ[4]

تكرار الفعل " لملم " هنا ذو دلالة الأمر أربعة مرات في هذا المقطع، وهنا يأمر الشاعر الشيخ هنا ليأخذ معداته وذلك من قراطيس ورفوف، ودفوف لأنه كان يرفض الشعوذة.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط 3، 1981، ص: 251.

[2] محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، 2001م، ص: 11.

[3] آمنة بلعلي: أثر الرمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1995، ص: 104.

[4] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 67.

وفي قوله أيضا:

قرنْفلَةِ الله... هَا هِيَ
تطْلَعْ منْ كِيمْيَاءِ امْرَئُ القَيْسْ
وتَطْلعْ منْ لعْنَةْ المتَنبَّي
وتطْلعُ مِنْ شُعْلةِ بيْتنِا تتَلظّى
إذنْ هاتِ قلْبكَ واغْمِسْهُ
في النَّارِ نهْر..... نارَةِ الأخوّةِ
هاَتِ... واسْفَحْ شعاَع الُنبوّةِ[1]

هنا أجد التكرار اللفظي في " تطلع" ذو الدلالة المضارعة حيث يدل هذا اللفظ على تطلع الشاعر والأمل والاستمرارية، وهو يعبر على قرنفلة الله أنها ستطلع من كيمياء امرئ القيس ولعنة المتنبي ومن شعلة، وكما يتبين هذا الفعل أن الذات المتكلمة الذي فتح أفاقا واسعة أمام التأمل والاسترجاع وبالتالي التأويل، وعلى هذا الأساس أصبح التكرار في الشعر المعاصر يشكل "نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس تابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدراتها على اختيار الشكل المناسب الذي يفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية، دلالية في آن واحد معا".[2]

ب- تكرار الاسم: أما عن هذا النوع من التكرار فإننا نجد عثمان الوصيف عبر عنه بقوله في قصيدة قدسية:

[1] المصدر السابق، ص: 45-46

[2] محمد صابر عبيدة القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جبل الرواد والشينات، منشورات انتقاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2001، ص: 184-183.

أقُولُ:

لاَ إلَه إلّا الله

ومقْلتَاكَ

آيَتانِ في كتَابِ الله

وأنْتِ

يا معْبودَتِي !

قِدّيسَةٌ تعْشُقُ بِاسْم الله

أقُولُ:

لاَ إلَه إلاّ الله...[1]

نجد أن الشاعر هنا كرر الاسم "الله" –عز وجلا– وذلك لقيمة هذا الاسم وتوجد الشاعر والاستعانة بالله وتصوفه في قوله أيضا:

زَارِني في المنَامِ وهَاهُوَ يدْخُلْ بيْتِي؟

شُعاعٌ ...ويأْتِي الصَّبيّ

شُعاعٌ...ويأْتِي النّبِي

شُعاعٌ... وينْهَمِر الضَّوءِ!

تبْدأْ ملْحَمَةِ العشْقِ..[2]

أجد الشاعر هنا يكرر الاسم شعاع وذلك لتأمل الشاعر وعدم يأسه وهو يتأمل إلى مستقبل حيث يتأمل لمجيء الصبي والنبي وانهمار الضوء.

2– التكرار الاستهلالي:

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 48.

[2] المصدر نفسه: ص: 45.

يرتكز هذا النوع، على ترديد حرف واحد أو كلمة واحدة أو جملة واحدة في مطلع كل قصيدة، فيتحول إلى صوت مهيمن على البنية الصوتية وينتج عن ذلك التجانس الصوتي دلالة وإحساس يرفضان قيسيهما على المتلقي إذ يستهدف " التكرار الاستهلالي في المقام الأولى الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي"[1].

ومن وظائفه المضافة إلى الجانب الإيقاعي والدلالي "التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري".[2]

ونلمس هذا التكرار في ديوان "نمش وهديل "وذلك قوله:

ذرَّةٌ... ذرّةٌ تتَناثَرْ هَذِي الرِّمَالْ

علَى ملْعَبْ المَوْتِ[3]

وظف الشاعر الاسم "ذرة" في مطلع القصيدة وذلك ليركز على هذه الكلمة لدلالة على الصغر والدقة ويؤكد الشاعر على أنه أصغر شيء يؤدي تأثير في الطبيعة وفي نفسيته الشاعر.

وفي قوله:

الشِّعْرُ.....جُنُونْ

الحُبّ..... جُنُونْ[4]

تكرر الاسم "جنون" وكانت معبر على لفظتين الحب، والشعر وكلا من اللفظتين جاء يخص الشاعر حيث أنه ينظر إليها بالجنون ويخص نفسيته والآن الشعر رمز من رموز عثمان لوصيف.

3)**تكرار اللازمة:** وهو عبارة عن تكرار سطر شعري أو جملة شعرية، عدة مرات في القصيدة وذلك بغية توفير جو إيقاعي ودلالي في الوقت نفسه لأنها "تساعد على تدفق الإيقاع، وتخلق نوعا من

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 195.

[2] الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية، مقدمة مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دارتو تقال للنشر، ط 1، 1996، ص:95.

[3] عثمان لوصيف: نمش وهديل ، ص:18.

[4] المصدر نفسه: ص:32.

الترابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها، ولا تكاد تخلو أغلب القصائد الطويلة من عنصر اللازمة"[1] وذلك في قصيدة آه.... يا شاعري! يقول:

آهْ..... يا شَاعِرِي المُتحمّسْ!

سِوَى أنْ تَعُودَ كمَا كنْتَ

منْذُ عُقُودْ.... صَبيّا

تمَارِسْ حبّكَ دُونَ حُدُودْ

وتلْغِي الحصِيدْ المسوّسْ

والخشَبُ المتيبِّسْ!

آهْ.... يا شَاعِرِي المتمَرّسْ!

لنْ تَكونَ حَكِيمًا

سوَى أنْ تدُكّ الجِدَارِ القَدِيمَا

فتهْدُمُ كلَّ المِدَاجِنْ

وتفْرغْ كلَّ الخزَائِنْ

وتقْذِفْ فِي فوْرَةِ النَّارْ

كُلّ الرّكَامِ المكَدِّسْ!

آهْ..... يا شَاعِرِي المتهوّسْ!

لنْ تكُونَ صَديقًا

سِوَى أَنْ تعِيشَ عشِيقًا

فتُحبُّ الطّبِيعة مثْلَ الشّتاءْ

وترَكَضْ بيْنَ البَسَاتِينْ

مَكْتبًا أقْحُوانًا

[1] محمد صابر عبيدة، القصيدة العربية بين الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 2.

وفُلًّا..... ونَرْجَسْ.[1]

إن اللازمة المحورية في هذا المقطع هو تكرار عبارة " آه... يا شاعري" التي تكررت ثلاث مرات والتي كانت في كل مرة تعبر عن فكرة ففي المقطع الأولى يتحدث عن الشاعر المتحمس وفي الثانية يعبر عن الشاعر المتهوس والثالثة على الشاعر المتهوس حيث في العبارة الأولى أنه لن يكون نبيا والثانية لن يكون حكيما والثالثة لن يكون صديقا.

وكذلك نجد هذا التكرار في القصيدة مرثية يقول:

هُوَ ذَا كَالجثّة هَامِدةٌ

يَدَهُ العطْشَى تمتدُّ إلى الشَّلاَّلِ... ولا تصِلُ

مَا أصْعَبَ أنْ يكْسرَ سيْفَ الفَارِسْ!

ما أصْعَبْ أنْ يُخْذُل في المعْرَكَة البَطلْ!

هُوَ ذَا في أوجِّ الموْتِ

يّذُر نثَارْ الملْحُ عَلَى الجرْحِ

ويرْفَعُ رايَة دمَهُ فتسيلُ الأرْضَ مِدَّاداً مسْنُونًا

والنَّارْ... النَّارْ تفُحّ وتشْتعِلْ

هُوَ ذَا يسْجُدْ لله ويبْتَهلْ

الحبُّ الأوّلىْ ضَاعْ

وضَاعْ الثَّانِي

والثَّالثْ

والرَّابِعْ

والخَامِسْ

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 65-66.

والسَّادِسْ

والسَّابِعْ...!

هُوَ ذَا يتَأَبَّطَ شرًّ قصَائِدُهُ العَصْمَاءْ

ويرْتحِلْ...

هُو ذاَ يركَضْ فِي العتْمَةِ

يبْحَثُ عنْ قمْرٍ مَاتْ

ومَاتَتْ معَه الأزهاْرْ الوُسْنَى

والْقيتَارةُ... والقُبَلُ[1]

تكررت اللازمة" هو ذا " وهو الشاعر يتكلم على نفسه وتكررت خمسة مرات على مستوى هذه المقاطع حيث في الأولى والثانية تشبه نفسه كالجنة والثالثة سجد لله والرابعة مثل نفسه بالصعاليك ومنهم يتأبط شرا والخامسة يركض في العتمة.

4- التكرار الصوتي:

يتحقق هذا النوع من التكرار بهيمنة بعض الحروف في بنية المقطع أو القصيدة ككل، وفيها يخص هذا النوع على مستوى الديوان "نمش وهديل" نجد له حضورا مع الحروف كالتاء التي تحمل دلالة، إذ يقول:

أيَّتُهَا النَّاقَةِ المسْتحِيلةِ!

يَا فِكْرةُ اللّغْزِ... والرَّمْزِ.

أيَّةُ تغْرِيدَةٌ تحْفُرِينْ علَى فخْذَ الرَّمْلِ

عبْرَ الصَّحَارِي؟

إلى أيْنْ تخْترقِينْ الأَجِيجْ

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 78-79-80.

وتشْبقِبْن الحِجّيجْ؟

إلَى أيَّمَا ظَلّةٍ أوْ خَرِيرْ؟

ألَا تغْمُضِينْ ولوْ لحْظتيْنْ

ألَا ترْهبِينَ الرَّدَى...

كتُبُ الرَّمْلِ لَا تسْتقِرْ علَى صُورَةٍ

والمدَى يتَجَهَّمْ

والنَّجْمُ يذْبُلْ مسْتَسْلِمًا للرَّمَادِ

وأنْتِ تخُوضِينَ وحْدَكِ أوْ قَيَانِسَ الموتِ...[1]

إن الحرف المكرر والمسيطر على هذا المقطع هو حرف " تاء " الذي تكرر خمسة وعشرون مرة والذي اتخذ في كل مرة دلالية، وعلى الرغم من كونه من الحروف المهموسة غير المفخمة، إلا أنه في هذا المقطع جاء حاملا لشحنة إيقاعية حاول رفع صوته الناقة ويخطبها في قوله " تخترقين، تحفرين، تشبقين، ترهبين، تغمضين".

من خلال ما تقدم من توظيف لتقنية التكرار على مستوى الديوان يمكن القول:

-يعتبر التكرار بأنواعه من الأدوات الرابطة التي تضمن للقصيدة اتساقها وانسجامها، ويضفي عليها إيقاعا بفضل تناسق حروفه.

-يشكل التكرار بعدا فنيا، حيث يسمح هذا الكلام المكرر من اكتشاف رؤى الشاعر وتجربته التقنية.

-التكرار يحدث في المتلقي التأثير المطلوب عن طريق التشابه الحميم بين الصوت والمعنى وهذه التكرارات في خصم التجربة الشعرية لها ثوابت إيقاعية.

2- التماثل الصوتي وحروف اللين:

يورد عثمان لوصيف في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية طويلة وقصيرة مؤلفة من صوامت وطوائف، سواء كان الصائت ألفا أو ياء، أو واوا، ذلك لأن "أصوات اللين في كل لغة كثيرة الدوران

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 15-16.

والشيوع، وأي انحراف عن أصول النطق بها يبعد المتكلم عن الطريقة المألوفة بين أهل هذه اللغة"[1].

فيورد أشكال تجمع أداة النداء (يا) المقاطع الصوتية كصوت المد (الألف) والضم والكسر في قوله:

آهْ.... منْ أضْرُمِ النَّارِ بيْنَ حنَايَاكَ

مِنْ شدّ سمْعِكَ نحْوَ أقَالِيمٌ نَائيَّةً

مِنْ غَوَاكَ يُومضُ البرُوقِ

ومِنْ هيْجِ الدَّمْعِ مَلئَ مَآقِيكِ ؟

يَا جَذْوَةَ العِشْقِ

والتِّيهْ!

يَا نَاقةِ اللهْ!

سِيرِي عَلَى رِجْزِي وَحَدائِقِي

ولَا تقْنِطِي...[2]

يبدو مظهر امتداد الصوت في ألفاظ الأبيات عاكسا لوقف شاعرنا، الذي يورد صيغا صوتية متدرجة ومتغيرة في نفس البيت، فأصوات اللبن يكون فيها " مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا ".[3]

من خلال مقاطع طويلة تتجلى في حرف الألف الذي هو صوت من أصوات اللينة المجهورة، وكذلك يورد مضمومة (يا، أقاليم، النار، آه، حناياك، غواك، مآقيك، ناقة، حدائي، البروق) بالإضافة إلى حرف الروي المكسور (وحدائي- تقنطي)، وكلها جاءت واضحة أو مبطنة في التعبير، لما تصوره صيغة هذه الصوائت بالتنبيه ومن إلحاح على الوصول والرغبة الشديدة في التجلي والتنفس والتصريح فجمالية التمثال الصوتي، إنما ينبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات وهي تؤسس

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، 1971 م، ص: 29.

[2] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 17.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 36.

لصورة سياقات ومقاصد يجتهد المتكلم في إيطاليا إلى المخاطب دون حاجة إلى رد أو جواب، فالياء تشكل صوتها من جوف الفم مترفقا مع حركة الفك السفلى باتجاه الصدر مما يشير إلى نحت وذلك لمنزلة المخاطب من مرتبة رفيعة الشأن عظيمة القدر، فيحسنا أنه قريب من المتكلم قرب مكان أو زمان أو روح، ولهذا يعمد المتكلم إلى تعظيم قدره ويخاطبه بأداة نداء للبعيد.

الخاتمة

الخاتمة

ننهي دراسة جماليات النص الشعري الجديد ديوان "نمش وهديل" لعثمان الوصيف أنموذجا لتسجيل بعض النتائج التي نرى أنها تبرز جماليات الشعر الحديث التي كانت مصدرها الأول تجربة الشاعر الذي يبدو، ومن خلال قرائتنا المتعددة لمجموعة وبعض المجموعات الأخرى، أنه شاعر مثقف مطلع على التراث العربي بمشاريعه المتعددة، ومستوعب حركة التجديد في الشعر العربي الحديث. ويمكن أن نوجز هذه النتائج في ما يلي:

1- في مستوى اللغة:

- إن التراكيب والأساليب والألفاظ تكتسي في شعر عثمان لوصيف جمالية جذابة ممتعة، فأسلوب النداء والتعجب والاستفهام وغيرها تدل على نص شعري رفيع المستوى، وكلها تدل على تفاعل كبير بين الشاعر ونصه

- إن هذه الأساليب أسهمت إسهاما مباشرا، في التعبير عن أبعاد الشاعر الشعورية من خلال رؤية معينة أضفت جمالا على تجربته التي تنم عن دراية ودراسة وإبداع في آن واحد يمنح من القصيدة ما يمنح من عطاء، وفنية تتعلق بمضمون الشعر، والصياغة الشعرية.

2- على مستوى الصورة:

-الصورة الفنية في ديوان "نمش وهديل" إنها تعد أهم أدوات الشعرية، وقد كان ينشأ قصائده بناء على إدراك طبيعتها الجوهرية، وكان الهدف في ذلك إضاءة الصورة الفنية من زوايا متعددة، وهو يطمح أن يكون لبنة نافعة في هرم الأدب الجزائري

- كما غزى النص الشعري لعثمان لوصيف الخط الوفير لصور الفنية كشكل ملفت للانتباه فجعلها الشاعر كمحرك أساسي في تفعيل التراكيب الشعرية.

- اعتمد الشاعر على الرموز وخاصة الطبيعية، واستعمل رموز دينية أيضا مما جعل شعره يكسب قيما روحية كبيرة.

3- على مستوى الإيقاع:

- الوزن في الديوان كان متنوعا كما أن معظم بحوره كان يعتمد على البحور الصافية.
- القافية كانت متغيرة وليست موحدة في القصيدة الواحد، لأن القافية موحدة تدل على الانغلاق وكبت الشاعر.

وفي الأخير أحمد الله وأشكره على إتمام هذا البحث وارجوا أن يكون منارة وضياء لمن يريد الانتفاع والتوسع في هذا المجال .

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم

i. المصادر:

1– عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997.

ii. والمراجع:

2– إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر، (د.ط)، 2000م.

3– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، 1971.

4- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 3، 1965م.

5– إبراهيم مصطفى حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج01، دار العودة، اسطنبول، 1989.

6– ابن منظور، لسان العرب، ج7، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

7– أبو قاسم الشابي، أغاني الحياة(ديوان أبي القاسم الشابي)، ط 1، دار صادر، بيروت، 1996.

8– إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص1، 1996.

9- أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، حسب منهج متن ألفية في بن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

10– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصهيلي، المكتبة العصرية، ط1، صيدا-بيروت، 1999م.

11– أحمد بزون، قصيدة النثر، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996.

12– أحمد زروق، قواعد التصوف على وجه يجمع بين الشريعة والحقيقة، ضبط وتعليق الشيخ إبراهيم اليعقوبي،مطبعة الملاح، 1968.

13– أحمد طاهر حسنين وآخرون، القراءة والمكتبة، ج 7، ط 2، مطبعة الإمارات، الإمارات العربية المتحدة، 1992.

14– الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، (د.ط)، (د.ت).

15– أرسطو طاليس، فت الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1973.

16– آمنة بلعلي، أثر الرمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1995.

17– إميل يعقوب، بسام حركة، مي شيحاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسها القاهرة للتأليف والترجمة، والنشر، بيروت، لبنان، ط1، فبراير 1987.

18– أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم الملايين، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

19– إيليا الحاوي، فن الوصف، دار الشرق الجديد، بيروت، 1959.

20– بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية: ط 1، دار المنارة ودار بن حزم، جدة وبيروت، 1997.

21– بركات يوسف هبود، شرح قطر الندى وذل الصدى، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، دط، 2001.

22– بيتروف، الواقعيه النقدية، ترجمه، شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة، ودمشق (د ط)، 1983م.

23– ت، س، إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر،

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

25– جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995.

26– الجاحظ، الحيوان، ج30، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 03،1969م.

27– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986.

28– جان ماري جويو، مسائل فلسفةالفن المعاصرة ،ترجمة، سامي الدوربي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط 2، 1985.

29– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

30– جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لدراسات، ط2، 1987.

31– حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص الفنية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن2010.

32– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دط، 2001م.

33– حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط) ، 1989م.

34– حمد السباعي، الصور، شركة فن الطباعة، مصر، دط، 1946.

35– خالد سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979م.

36– خالد سليمان فليقل، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج 1/ غ1، يناير 1999.

37– رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تج: البنوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

38– رينيه وليلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987.

39– سمير أبو حمدان، البلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1991.

40– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ط 9، دار المعارف، مصر، 1980.

41– شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ج1، القسم الثاني، ديوان للمطبوعات الجامعية، الجزائرية، (د.ط)، (د.ت).

42– الشعر العربي المعاصر وقضاياه، ظوهر الفنية والمعنوية، دار العودة والثقافة، بيروت، ط3، 1981

43– شفيق بقاعي، سلمي هاشم،المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 1979..

44– الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، تنقدهه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دارتو تقال للنشر، ط 1، 1996.

45– الشيخ عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، (د.ط)، 1974م.

46– صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، دار الشهاب، (الجزائر)، (د ط)، 1988.

47– صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، 1988.

48– صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987.

49– طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، دط، دت

50– طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار نوبار، القاهرة، ط1، 2000.

51– عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة القاهرة، 1985.

52– عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1955.

53– عبد الحميد حسين، الأصول الفنية للأدب، ط 2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964.

54- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل "قراءة في الشعر المغاربي" دار مؤسسة المواطنين، دط، دت.

55- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دط، دت

56- عبد الرحمن تبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار صادر، ط2، دت.

57- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1421هـ/2001م.

58- عبد العزيز عتيق، علم البيان الآفاق العربية، دار النهضة، بيروت، دط،1985.

59- عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط 1، دار الهامل، بيروت، 1987.

60- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد عبد العزيز النجار، القاهرة، مطبعة محمد على صبيح وأولاده، 1977.

61- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق أبو فهد محمود شاكر، مطبعة المدني، ط3،دت.

62- عبد الله حمادي، تخرب العشق ياليلى(تنظير وشعر)، ط 1، دار للبعث، قسنطينة، 1982

63- عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر(الدراسات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

64- عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص5.

65- عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1989، الجزائر.

66- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، بلقياد وهران، يناير..

67– عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ط 2، دار المسيرة، بيروت، 1987.

68– عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في الموسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة ، (د، ط)، 2002.

69– العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2005.

70– عز الدين إسماعيل:

71– العقاد عباس محمود، اللغة الشعرية، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو، مصر، (د.ط)، 1960.

72– علا مكارم، الرواية الروسية في القرن 19، سلسلة عالم المعرفة، ع117 ، 1981.

73– علاء أحمد عبد الرحيم، الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء وهير.

74– علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر وعبل الخزعي، دار المعارف، القاهرة، 1983.

75– علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت – لبنان، (د.ط)، 1972.

76– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، ط3، دار الأندلس، بيروت،1983.

77– علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، دط، دت..

78– علي الجندي، البلاغة الفنية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة،(د ،ت).

79– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة بن سينا، مصر، ط4، 1423هـ-2002م.

80– عمر الدسوقي، دراسات أدبية، ص:2، نقلا عن:جبور عبد النور: المعجم الأدبي.

81– عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1937.

82– كامل محمد عويطة، إبراهيم باجي شاعر الأطلال، دار الكتب العملية، بيروت-لبنان، ط1، 1993.

83– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، ط 3، دار العلم للملايين، 1984.

84– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1981.

85– ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

86– ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

87– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي، القاموس المحيط، ج2، بالمطبعة الحسنة المصرية، ط2، 1344هـ.

88– محمد أحمد ربيع،تاريخ الأدب العربي الحديث، عمان – الأردن، (د.ط)، 2006.

89– محمد السباعي: الصور، شركة فن للطباعة، مصر، دط، 1946.

90– محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001م.

91– محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976.

92– محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي.مختار الصحاح، الدار النموذجية، بيروت، ط2، 1416هـ -1996م.

93– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج1 ، "التقليدية"، دار توبقال للنشر، دار البيضاء- المغرب-، ط 2، 2001.

94– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة دط، دت.

95– محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د، ط، 2007م.

96– محمد صابر عبيدة القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جبل الرواد والشينات ، منشورات انتقاد الكتاب

97– محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، الرباط، مطبعة المعرفة الجديدة،المغرب، ط12، 1994.

98– محمود سيد شيخون، الاستعارة(إنشاءها ، تطورها، أثرها في الأساليب العربية)، ط 2، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1984.

99– مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

100– مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، طبع موقم للنشر، الجزائر، ط 1، 1989.

101– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، مصر،ط1، 1958.

102– نارك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بغداد، ط 4، 1974.

103– هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997.

104– يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين 7-8 هـ، منشورات الوزارة الثقافة السورية، دمشق، 2004.

105– يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، بونجمان، القاهرة،2000.

iii. المجلات:

106- الأخضر عيكوس(مفهوم الصورة الشعرية حديثا) مجلة الأدب، جامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، العدد 03، سنة1996.

107- أعبو أبو إسماعيل: الدراسات البنيوية للخطاب الشعري، مجلة الفيصل، ع 85، السنة8، أفريل 1984، السعودي

108- شريم جوزيف، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع 3+14 مارس/أفريل، يونيو، 1994.

109– عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية، الإيقاعية في الشعرالفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج 9/ ع2، 2001.

110– عبد المنعم مغزيلي، الموروث البرتاسي في الصور الشعرية الغربية والعربية، مجلة الآداب، ع 3، السنة، 1996.

iv. الرسائل الجامعية:

111- محمد خنفر، اتجاهات الشعر العربي في المغرب، مذكرة الليسانس، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1988

112- محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة جامعة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة تلمسان، 1995.

113– مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر المركزية، الجزائر، 1994/1993/.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
البسملة	
الآية	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
المدخل ماهية الشعر	
المدخل	09
1– ماهية الشعر	09
2– أهم تطورات الشعر العربي الحديث	10
3– خصائص القصيدة الحديثة	11
الفصل الأول: جماليات الألفاظ والتراكيب	
توطئة	14
أولا: جماليات الألفاظ وحقولها الدلالية	14
ثانيا: جماليات التراكيب	21
1– الجملة الخبرية	21
أ– المؤكدة	22
ب– المنفية	23
2– الجملة الإنشائية	24
أ– الجملة الطلبية	25
ب– الجملة غير طلبية	28
3– الضمائر	29
4– دراسة الجملة الخبرية	33
الفصل الثاني: جماليات الصورة الفنية	
توطئة	37

فهرس الموضوعات

أولا: مفهوم الصورة الفنية	38
أ– لغة	38
ب– اصطلاحا	40
1– الصورة الفنية عند النقاد العرب القدامى	40
2– الصورة الفنية عند النقاد العرب المحدثين	43
3– الصورة الفنية عند النقاد الغربيين	45
ثانيا: المواد المحسوسة وغير المحسوسة للصورة	47
1–المواد المحسوسة	47
2–المواد غير المحسوسة	52
ثالثا: وسائل تشكيل الصورة	63
1–التجسيم	63
2–التشخيص	66
3–تراسل الحواس	67
4–مزج التناقضات	72
الفصل الثالث: جماليات الإيقاع	
توطئة	75
أولا: مفهوم الإيقاع	76
1–الإيقاع في النقد العربي	79
2–وظائف الإيقاع	82
أ– الوظيفة البنائية	82
ب– الوظيفة الدلالية	82
ثانيا: مستوى الإيقاع الخارجي	83
1–الوزن	83
2–القافية	86

فهرس الموضوعات

ثالثا: مستوى الإيقاع الداخلي	91
1–التكرار	91
أ– بنية التكرار	93
ب– أنواع التكرار	94
2–التماثل الصوتي وحروف اللين	103
الخاتمة	106
قائمة المصادر والمراجع	109
فهرس الموضوعات	119

تم بحمد الله