الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مُحَمَّد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيـــل:DL/22/16

أطروحةمقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

شعبة: الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

الوعي الإيقاعي وشعرية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة

-قراءة في شعرعثمان لوصيف-

إعداد:عبد المؤمن منصور

تاريخ المناقشة:...../...../.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1				رئيسا
2	محمد بن صالح	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3				ممتحنا
4				ممتحنا
5				ممتحنا
6				ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء:

إلى أبتي رحمه الله من كان يتمنى دائما أن أنال هذا التشريف.. وأنت محمد الشريف.. ها أنا ذا بفضل الله على خُطى حُلمك الشريف.. أسير وأتنفس...

رحمك الله وأسكنك فسيح جنانه

مقدمة

اِرتبطت التجربة الشـعرية المعاصـرة بقصـيدة التفعيلة وقصـيدة النثر اللتين أحدثتا ثورة في بناء عمود الشعر، ليس من حيثُ البناء الموسيقي حسب، بل في جميع مضامينه الأسلوبية والفكرية، فكلتاهما عبرتا عن روح العرب في العصر المعاصر وما طرأ عليها من تغير في الوعي سواءٌ أكان قوميا أم عقَدِيا أم جماليا. ومما لا شك فيه أن الشعرَ مرآة تعكس الفوضى والتناقض والتشتت الذي يحياه الشاعر ويعيشه المجتمع، وذلك رغم نظامية القصيدة وقيودها، وإن عُدَّت قصيدة النثر طفرة في هيكل الشعر العربي بسبب إلغائها للوزن والقافية بوصـفهما عنصـرين أسـاسـين من عناصـر بناء القصـيدة العربية إلا أن هذا لا يعني خروجها عن النظام، فاللانظام هو عبثية مقصودة.

وإن القصيدة الجزائرية المعاصرة –مهما كان نظامها القصدي– تحمل من الشعرية ما يؤهلها أن تكون من النصـوص الشـعرية الرائدة في العالم العربي، لكنها مع ذلك تحتاج منا الكثير لإزالة ما أصـابها من شـوائب ونقائص جراء كثرة المتطفلين عليها. علاوة على ذلك، يجب اسـتكناه أغوارها ودلالاتها الإيقاعية وصـورها الشعرية وتوضيح الرؤيا، وفهم التفكك والغرابة.

ولعل الشاعر الجزائري المعاصر نموذج حي، قد ترسبتْ في أعماقه جل الأحداث والتغيرات عبر عقود من الاضطراب بشتى أنواعه، من رغبات وتناقضات، التزامات شخصية ووطنية، مبالاة ولامبالاة. كل هذا قد طبع شعره، فاتضحتْ الرؤيا والتأمَ التشكيل الإيقاعي من خلال وعي شعري ناضج.

وانطلاقا مما سـبق ذكره، تشـكلتْ في حدود التخصـص نظرة جادة حول أفق البحث؛ حيث وسمنا عملنا بـ: «الوعي الإيقاعي وشعرية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة –قراءة في شعر عثمان لوصيف–».

وإن معظمَ النصـوص الشـعرية العربية ترتبطُ شـعريَّتُها بالإيقاعِ، غيرَ أن وجودَه بمختلفِ تشـكيلاته لا يعني تحقُّقَ شعرية النصِّ الأدبي، بل إنَّ الشعرية هي تعبيرٌ عن التكاملِ الإيقاعي في العلاقة الدلالية التي تربط الإيقاع بالمعنى النصي. لذلك تكمن أهمية الموضوع في القيمة الدلالية التي يضيفها تأويل الإيقاع لفهم النص الحداثي، وتحديدا شـعر عثمان لوصـيف، والدور الذي يؤديه في تشـكل المعنى وبلورته، هذا من جهة ومن جهة أخرى محاولة منا لاستكناه صورة الإنسان المعاصر في رؤيا الشاعر وتجسيده لواقع حي بشتى تقاسيم اضطرابه.

ومن خلال البحث والتقصي عن الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، وجدنا بعض الدراسات التي عالجت البنية الإيقاعية بشـــقيها الخارجي والداخلي وأخرى عالجت الرؤيا في الشـــعر المعاصـــر، ومن هذه الدراسات على سبيل الذكر لا الحصر: كتابُ "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر" لـــ"حسن الغرفي"، وقد اهتم فيه بحركية الإيقاع وتنوعه ودلالة الإيقاعات داخل النص الشـــعري وتحليها في البنية العامة للنص. وكتاب "القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)" لـــ"محمد صابر عبيد"؛ حيث اشتمل على أهم الظواهر الإيقاعية في قصـيدة التفعيلة وقصـيدة النثر. ومن الدراســات الجادة في دواوين الشــاعر "عثمان لوصيف": أطروحة دكتوراه بعنوان: "بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف" لـ"السعيد قرفي"، حيث قسَّم أطروحته ثلاثة أبواب حسبَ مستويات الدراسة الأسلوبية، حيث اشتغل في الباب الأول على البناء الإيقاعي بشـقيه الخارجي والداخلي معتمدا على المنهج الإحصـائي في تقصـي الوزن والقافية وكذلك مُركزا على ظاهرتي التوازي والتكرار باعتبارهما من أبرز عناصر الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة. ثم اشتغل في الباب الثاني على البناء التركيبي، مُركِّزا على الخصـائص النحوية كالضـمير والزمن ودلالتهما في رؤيا الشـاعر كما ركز على بعض العناصر البلاغية ضمن علم المعاني. أما الباب الثالث فدرس فيه الرمز والصورة الشعرية مشـيرا إلى أنهما ثمرة تفاعل المسـتويات السـابقة، غير أن هذه الدراسـة لم تركز على ما يؤديه إيقاع الوزن من دلالات ومن فاعلية في تشكيل الصورة الشعرية، وهذا ما يميِّزُ دراستي مقارنةً بالدراسات السابقة. إضافة إلى مقال لنفس الكاتب عنونه بـــ"المدينة في شعر عثمان لوصيف"، وهي دراسة تجلي البعد الصوفي في كتابات الشاعر من خلال مكانة المدينة بمختلف تسمياتها في وجدان الشاعر. أما في دراستي فقد ركزت على الهوية العربية والتنوع الهوياتي للأنثى في كتابات الشـــاعر ككيان إنســـاني وماورائي دون التعريج على الأنثى كرمز (مدينة أو موجود طبيعي أو غير ذلك).

وفضـلا عن خدمة الأدب الجزائري والشـعر بصـفة خاصـة، عمدتُ في بحثي هذا إلى تسـليط الضـوء على التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة؛ ذلك أنها أصبحت أكثر نضجا لانفتاح الشاعر الجزائري –في مرحلة ما بعد الكولونيالية– على عالم جديد ورؤية جديدة للشعر، فامتزج الشعر بالفلسفة وبالتيارات الفكرية أهمها التيار الصـوفي، وهو ما سـاعد النص في خروجه من التقريرية إلى ارتباطه بالحداثة من بابها الواسـع. وقد كان

اختيار أعمال عثمان لوصيف الشعرية –تحديدا– لدراسة الوعي الإيقاعي وشعرية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة اختياراً مُبرّراً لعدة أسباب:

– تَمَيُّزُ أسلوبه الشعري الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وبين التجديد والالتزام بقيم الشعر العربي الأصيل. فهو شاعرٌ يُجيد استخدام مختلف الأشكال الشعرية للقصيدة العربية (القصيدة العمودية، قصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية)، مع إتقانه لعناصر بناء النص الشعري من خلال توظيف الإيقاع والصورة الشعرية.

– عمقُ رؤاه الشعرية التي تُعبّر عن تجربته الحياتية والفكرية، وعن رؤيته للعالم من حوله. فهو شاعرٌ يهتم بالبحث عن الذات، وعن الهوية، وعن علاقة الإنسان بالآخر وبالكون.

– قلة الدراسات المتخصصة في الوظيفة الإيقاعية بوصفها دلالة معنوية لفهم النص الشعري في شعر "عثمان لوصيف"، وعلى الرغم من أهمية شعره، إلا أنّ الدراسات النقدية المتخصصة فيه لا تزال محدودة، مما يُبرّر أهمية هذا البحث في إثراء الدراسات النقدية في المجال الإيقاعي حول أعمال هذا الشاعر.

ولهذه الأسباب وغيرها تخمرتْ في الذهنِ بعض الإشكاليات التي تمس صميم الموضوع لأهميتها، أبرزها: هل للإيقاع دورٌ في تشكل ماهية القصيدة المعاصرة من خلال الوعي بدلالة الإيقاع في حركية المعنى أم هو مجرد أداة من الأدوات المنضافة لجمالية النص الشعري؟ وما هي مبررات غرابة الرؤيا وتشتت المعنى الشعري؟ أ هو لصيق بقصيدة النثر فقط أم يعتور كل ما يبدعه الشاعر المعاصر؟ وقد تمخَّضتْ عنها وانبثقت تساؤلات جزئية سنحاول الإجابة عنها خلال البحث:

– إشكالية الوعي الإيقاعي: كيف يتجلى الوعي الإيقاعي في شعر عثمان لوصيف؟ وما هي آليات تشكيله في مختلف الأنماط الشعرية التي يستخدمها (نظام البيت، نظام السطر الموزون ونظام السطر المنثور)؟ وما هي العلاقة بين اختيار الشاعر للبحر الشعري وتجسيد رؤيته الشعرية؟

– إشكالية شعرية الرؤيا: ما هي سمات شعرية الرؤيا في شعر عثمان لوصيف؟ وكيف تُعبّر هذه الرؤيا عن خصوصية الشاعر وعن تجربته الحياتية والفكرية؟ وما هي العلاقة بين شعرية الرؤيا والبعد الثقافي والاجتماعي في قصائده؟

– إشكالية العلاقة بين الإيقاع والرؤيا: كيف يتفاعل الإيقاع مع شعرية الرؤيا في بناء النص الشعري اللوصيفي؟ وما هي الآليات التي يستخدمها الشاعر لربط الإيقاع بالرؤيا؟ وهل يُمكن اعتبار هذا التفاعل عنصراً أساسياً في تميّز أسلوبه الشعري؟

– إشكالية الصورة الشعرية: ما هو دور الإيقاع في تشكيل الصورة الشعرية؟ وكيف تُسهم الصورة الشعرية في بناء الرؤيا وتغيير الإيقاع؟

وقد اعتمدنا من خلال طبيعة هذا الموضـوع على المنهج الأسـلوبي الذي يقارب الدراسـة الإيقاعية ويسـهل العمل في تقصـي الظاهرة الإيقاعية وتنوعها باسـتجلاء دلالتها، كما اعتمدنا على القراءة التأويلية للإيقاع؛ حيث تمَّ التركيز على البنية الإيقاعية بوجه خاص في دواوين الشـاعر وعلاقتها بالصـورة الشـعرية في توضـيح مكنونها بدلالة الوزن وتفاعله من خلال تغييراته الموسـيقية مع التشـكيل اللفظي والمعنوي بالإضـافة إلى علاقة التكرار والتوازي خصـوصـا في البناء التركيبي للقصـيدة النثرية ودلالتهما الإيقاعية في صـورتها الشعرية.

ومن خلال الإشـكاليات المطروحة واعتمادا على المنهج المتبع تكوَّن هذا البحث من ثلاثة فصـول تطبيقية وخاتمة:

أما الفصل الأول "الوعي الإيقاعي من التشكُّل إلى التشكيل" فهو يهدف إلى دراسة الوعي الإيقاعي في شعر "عثمان لوصيف"، من خلال تحليل مختلف الأنماط الإيقاعية التي استخدمها خصوصا في دواوينه الأولى المطبوعة وإرهاصـاته الشعرية الأولى، مع تمهيد نظري خاص بالقصـيدة العربية ونظام البيت الشـعري، وقد تضمنَ هذا الفصل ثلاثة مباحث رئيسة، حيثُ تناولَ المبحث الأول ـــ"البيت الشعري في نظام الشطر والسـطر"، وذلك بدراسـة مقطوعات شـعرية تندرج ضـمن القصـيدة العمودية وتحليلها مُركزا على ثلاثة بحور (الخفيف، الكامل والرمل)، لكثرة استعمالها من قِبَل الشاعر، وقد جاء المبحث الثاني معنونا بـ"حركية التدوير في قصـيدة التفعيلة"، حيث اهتمَّ بدراسـة آليات التدوير في قصـائد التفعيلة دون القصـيدة العمودية، والتي تنبني على تبيين فاعلية الوقف النحوي والدلالي من قبل الشـاعر في نهايات الأسطر وأثره في إحداث التدوير العبثي والمنتظم في بدايات الأسـطر الموالية لها، ثم تحليل سـياقات التدوير المنتظم المختلفة (فعولن، مفاعيلن،

مفاعلتن) الناتجة عن فاعلية التدوير والمصـــحوبة بمقلوباتها في الدوائر العروضـــية. وقد درَسَ المبحث الثالث "إيقاعية القصيدة النثرية"، من خلال تحليل بعض القصائد النثرية انطلاقا من ثلاثة تشكيلات إيقاعية وهي الوزن والقافية والتكرار الصوتي، مع محاولة تقديم قراءة تأويلية لهذا التوظيف الإيقاعي، والتركيز على دور هذه التشكيلات في البناء العام لقصيدة النثر عند الشاعر باعتباره صاحب تجربة شعرية ناضجة في الموزون قبل المنثور.

وأما الفصل الثاني "شعرية الرؤيا"؛ فقد جاء ممهدا بمفهوم الرؤيا الشعرية عند مجموعة من النقاد، ثم قُسِّمَ إلى قسمين حسب نوعية الرؤيا المستحدثة في شعر عثمان لوصيف على غرار رؤاه الشعرية المتنوعة التي يلتقي فيها مع غيره من الشعراء المعاصرين، فالرؤيا الأولى تجلت في "النزعة العربية في ديوان زنجبيل" بعيدا عن مفهومها السياسي، والكشف عن معرفاتها المكانية والشخصية. والرؤيا الثانية الخاصة بالقسم الثاني تمثلتْ في "الأنثى وهُوية التجلي في القصيدة اللوصيفية"، وقد تم فيها الكشف عن نوعين بارزين من أنواع الأنثى وهما الأنثى ككيان إنساني والأنثى كذات ماورائية.

وأما الفصل الثالث فجاء موسوما بـ"العني الجمالي للصورة الشعرية"؛ حيث يهدف هذا الفصل إلى دراسة العلاقة بين الإيقاع والصورة الشعرية في شعر عثمان لوصيف، مع التركيز على دور الإيقاع في تشكيل الصورة الشعرية وتأثيثها، وإبراز التفاعل القائم بينهما في حدوث التشكل والتشكيل. ويتضمن هذا الفصل ثلاثة مباحث أساسية؛ حيث خصص الأول لدراسة "فاعلية التفعيلة السببية"، من خلال التركيز على تفعيلات محددة في إحداث الفاعلية حسب كثرة استعمالها وهي: (مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن) وتبيين دورها في تشكيل الصورة الشعرية. وخصص الثاني لدراسة "فاعلية التفعيلة الوتدية"، من خلال تفعيلتين وهما: (فعولن، مفاعلتن) ودورهما في تشكيل الصورة الشعرية. وتضمَّنَ المبحث الثالث دراسة "الصورة الشعرية وماهيتها الإيقاعية في القصيدة النثرية"، وذلك في غياب إيقاع الوزن الشعري مع التركيز على دور التكرار، والتوازي، والتضاد، ونمط التقفية المتتابعة في تشكيل الصورة الشعرية. مع قراءة تأويلية لدلالة الإيقاع وتبيين ما أضافه من معنى للصورة الشعرية ومن فهم لحضورها في النص الشعري بمختلف أشكاله الشعرية. كما أن هذا الفصلَ مصحوب أيضا بتمهيد في بدايته عن إيقاعية الصورة الشعرية وإشارات بعض النقاد لذلك.

ثم في الأخير استعرضت الخاتمة أهم النتائج التي تم التوصل إليها، مع الإشارة إلى حدود البحث ومقترحات للدراسات المستقبلية.

ولقد استعنت في هذه الدراسة بمصادر ومراجع أبرزها:

- دواوين الشاعر عثمان لوصيف.
- كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي.
- كتاب النظرية الشعرية لجون كوين.
- كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة.
- كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني.
- كتاب أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب.
- كتاب المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر لإيميل بديع يعقوب.

وأما ما يخص الصعوبات التي واجهتني خلال إعداد هذا البحث، فأولها ندرةُ الدراسات المتخصّصة في شعر عثمان لوصيف، والتي تُعنى بالتّحليل الدقيق لتمظهرات الوعي الإيقاعيّ وشعرية الرؤيا وسماتها في شعره. وثانيها تنوّع أنماط الإيقاع في شعر لوصيف، مما يُمثّل تحدّياً في التّحليل والفهم. وثالثها جمع المعلومات والوثائق، حيث تطلّب جمع المعلومات والوثائق المتعلقة بإيقاعية الصورة الشعرية ودلالة التشكيلات الإيقاعية وانتقاء النماذج التطبيقية من مدوناته المتنوعة والكثيرة جهدا كبيرا.

وأغتنم الفرصة في أثناء مناقشة هذا البحث –الذي أرجو أن يكون إضافة نوعية للدراسات التي عنيتْ بدواوين الشاعر عثمان لوصيف– لأوجه خالص الشكر والتقدير والعرفان للأستاذ المشرف على هذه الأطروحة، والذي قدّم لي الدعم والتوجيه والإرشاد خلال جميع مراحل إعداد البحث. كما أتقدّم بِشكر خاص إلى جميع من ساهم في إنجاز هذا البحث، سواءٌ بِالمساعدة أو التشجيع.

والله ولي التوفيق

تمتْ يوم السبت: 11 جانفي 2025

في الساعة: الثالثة والنصف صباحا.

الفصـــــل الأول:

الوعي الإيقاعي من التشكُّل إلى التشكيل.

لَقَدْ كَانَ للشاعرِ العربيّ بَصيرةٌ نافذةٌ إلى الإيقاعِ وَوَعْيٌ عَميقٌ بِدَوْره في تفجيرِ المعْنى وتوليدِه، ولا عَجَبَ أَنْ يَكونَ في جاهليته سبَّاقًا إلى هذا البِنَاءِ الموسيقيّ مُستحْدِثًا قَوالِبَ وَزنيَّةً لِتَرَاكِيبِ أَلْفاظِه وتَراصُفِ عِباراتِه وَجُمَلِه فِيه، وَلَكِنَّ العجَبَ كُلَّ العَجَبِ في استمراريَّتِه قُرونا مُتواليةً مَحْفُوظًا في الذاكرةِ الجَمعيَّةِ، فالنَّظَرُ بِتَدَبُّرٍ إلى البيتِ الشِّعريّ وتركيبِه مِن شطرَيْنِ اثْنَيْنِ مختومٍ بحَرْفٍ أو حروفٍ لازمةٍ لُزومَ الشطرَيْنِ في تَكرارهما المتَوالي تَأْكِيدًا لِقَصْدِيَّةِ الشَّاعِرِ في قَوْلِ الشِّعْرِ يَسْتَدْعِي فَهْمًا للمُرَكّباتِ الإيقاعيةِ المعتَمَدةِ مِن قِبَلِ الشاعرِ في توليدِه للبيتِ أو للقصيدةِ في صُورتها النِّهائيَّةِ، وَإِنَّهُ لَوَعْيٌ خارجٌ عَنِ المألوفِ في بيئةٍ صَحراويةٍ عَشوائيةِ الظُّروفِ عبثيَّةِ الحيَاةِ أَنْ تُولَدَ قريحةٌ شِعريةٌ تُناقِضُ الواقعَ الاجتماعيَّ والحياتيَّ للعَرَبِ من نصْبِ الخِيَم وكثرة الرحلة والانتقال، فينضج الوعيُ ليُشكِّلَ بناءً موسيقيا مُحكَما مِثاليَّ التشكيل، ولو أَنَّ للعَرَبِ ممالكَ كالحيرة وتغْلِبَ وكِندةَ كما لها مكةٌ ويثربُ وغيرهما، ولكنَّ بساطةَ العيشِ وغيابَ ثقافةِ الإيقاعِ في النِّظامِ العمراني السائد آنذاكَ يجعَلُ المتَأَمِّلَ في كُلِّ ذلكَ حائرا مُندَهِشًا مِن القصيدِ العربيّ. وعليهِ، فَإِنَّ بيتَ الشِّعر -بِكَسْرِ الشينِ- وتَنَاسُبَه في التركيبِ مع بيتِ الشَّعر -بفَتْحِ الشينِ- يَطرَحُ تساؤلا في مُوازنَةِ تمديدِ البيتِ لأبياتٍ مع تمديدِ البيتِ إلى بيوتٍ، هَلْ يسيرانِ في اتجاه رُوحِيٍّ واحدٍ في التصوُّر والتشكل أم أنه مَحْضُ مصادفة؟ وهل للمصادفة حضورٌ في وُجودِيَّةِ بِنيةِ القصيدةِ العربيةِ؟

وإِنَّهُ لَيْسَ مِنَ المنطِقِ أَنَّ الشِّعرَ العربيَّ لم يَمُرّ عَلى مَراحِلَ في تَشكيلِه المعروفِ في القصيدةِ النَّمُوذَجِ (المعلقة)، فنُضجُ الوَعْيِ العَرَبي في تَبَنِّي الإيقاعِ كَانَ على مراحلَ في اكتمالِ صورةِ البيتِ الشعريّ، وَقَدْ نَوَّهَ «الفارابي» إلى تشكيلِه المرْحَلِيّ رابطًا نَشْأَتَه بِفَنّ الخطابةِ في الحُدُوثِ والتشكُّل، يقول: «ويبتدئُ مَع نشْئِها (أي صناعة الخطابة) أوْ بَعْدَ نشْئِها استعمالُ مثالاتِ المعاني وَخَيالاتِها مُفْهِمَةً لها أو بَدَلا مِنها، فَتَحْدُثُ المعَاني الشعريةُ، ولا يَزالُ ينْمُو ذلكَ قَليلا قَليلا إلى أنْ يحدُثَ الشِّعرُ قليلا قَليلا، فتَحْصُلُ فيهم مِن الصَّنَائعِ القياسيَّةِ صناعةُ الشِّعْرِ لما في فِطْرَةِ الإنسانِ مِن تحَرّي الترتيبِ والنظامِ في كُلِّ شيء. فإنَّ أوزانَ الألفاظِ هِيَ لها رتبةٌ وَحُسْنُ تَأليفٍ ونِظَامٍ بالإضافةِ إلى زمانِ النُّطْقِ، فَتَحْصُلُ

أيْضًا على طُولِ الزمَانِ صناعةُ الشِّعْرِ» [1]، حيثُ أرْجَعَ الفارابي وُجُودَ الوزْنِ في صورتِه المعروفةِ إلى تَكرارِ صِيَغِ الألفاظِ وتَوازي الجُمَلِ، وهُوَ تفسيرٌ مَنطِقيٌّ يَتَمَاشى معَ نظريَّةِ تطوُّرِ الأشياءِ، فالوزنُ في حقيقتِه الصورةُ المثاليَّةُ للإيقاعِ، بَلْ هُوَ مَظْهَرُ التجديدِ البارزِ فيه، وركيزةٌ أوَّليَّةٌ مِن ركائِزِ الشِّعْرِ. أمَّا الحداثة الشعرية المعاصرة –إذا قُرنتْ بمفهوم الفارابي– فهي تنكيس لمثالية الوزن وكماله الفني، وأولت اهتماما أكبر بعناصرَ إيقاعيةٍ أخرى تُسهم في تحقيق نغمٍ خاصٍّ للنصِّ الشعريِّ، كآلية التكرار بمختلف أنواعه وكآليةِ التوازي، والذي «يكشفُ عَنْ البنيةِ المسؤولةِ عن توزيع العناصر اللغوية والفنية والدلالية داخل العمل الفني شعرا ونثرا» [2]، فَعُدّ توازي الألفاظ والجمل في الخطاب الشعري أساسا أوليا للشعرية، وهذا ما تكشف عنه بنية القصيدة العربية الحداثية، ولا سيما قصيدة النثر في عدولها عن الإيقاع وخروجها إلى النثرية أو في تقليدها الصريح لما يوازيها في القصيدة الغربية والتي تختلف في بنائها وماهيتها الإيقاعية عن القصيدة العربية في عنصر الوزن وأجزائه من التفاعيل، ويبقى العَروضُ ببحوره الستة عشرَ خصيصةً إيقاعيةً ذات دلالات معنوية تميَّزَ بها الشعرُ العربي، واقترنتْ به ولا تزال إلى يومنا هذا حاضرة كما أسس لها أوَّلُ شاعر موسيقي ابتكر ميزان الشعر وقالبه الإيقاعي. فتجديد الشعراء المعاصرين من خلال تحررهم المرحلي من الوزن، هو اتجاه تنازلي أَسَفَّ إلى المراحل التكوينية الأولى للوزن، فهو تراجع عن الشعرية لا حداثة شعرية، وهذا ما يوضِّحُ نظرة القدامى للوزن وعدم خروجهم على بحوره وتفاعيله، فوضع الخليل للشعر العربي هندسة إيقاعية وسُلَّما موسيقيا أسس بوساطته نظريته العروضية لاستيعاب الشعرية العربية في صورتها الأولية الكاملة، وهو بيتُ الشعر بشطريه وأجزائه وتفاعيله المستمدة من الميزان الصرفي بدءا بالجذر «فَعَلَ».

إذن فإن المتقدمين من العروضيين والنقاد وغيرهم لم يغب عليهم الشعرُ الحرُّ التفعيليُّ ولا قصيدة النثر، ولكنهما شكلان لم تتقبلهما الذائقة العربية خصوصا في زمن كان يُعتَمَدُ فيه على قوة الذاكرة في الحفظ والرواية، فكان نظامُ الوزنِ الموَحَّدِ والقافيةِ الموحَّدَةِ وتَساوي الشطرَيْنِ في التفاعيل قوةً داعمةً

1 أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، ط2، بيروت–لبنان، 1990، ص142.

2 عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، مصر، 1999، ص7.

لسلامة الحفظ في تدوين التراكيب وعدم خروجها إلى ألفاظٍ تحيدُ عن المعنى المقصود لاحتكامها للوزن المحدود في البيت، وقد وضَّحَ ابن سينا مفهوم الشعر العربي في كتابه جوامع علم الموسيقى في قوله: «فـ"الكلام" جنسٌ أول للشعر، يعمُّه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها؛ وقولنا: "من ألفاظ مخيلة"، فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية التصورية، على ما عرفت في صناعة أخرى؛ وقولنا: "ذوات، إيقاعات متفقة"، ليكون فرقا بينه وبين النثر؛ وقولنا: "متكررة" ليكون فرقا بين المصراع والبيت؛ وقولنا: "متساوية" ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزءاه من جزئين مختلفين؛ وقولنا: "متشابهة الخواتيم" ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى»[1]، فقد أشار إلى وجود الشعر الموزون غير المقفى ولا يُعدُّ في نظرهم من الشعر، لأن الوقف المعنوي مُحدد في نظر العروضيين بالقافية، لذا على الشاعر أن يلتزم القافية في جميع أبياته كما يلتزم بمعنى يتمُّ عند قافية كل بيت، لأهمية ذلك بالنسبة للذائقة العربية عند المتقدمين.

وأما ما سمح للذائقة العربية المعاصرة نقديةً كانت أو أدبيةً في تقبُّل الشكلين البديلين للبيت الشعري في اعتماد السطر الموزون غير المقفى أو السطر المنثور غير المقفى فهو وجودُ الطباعةِ وانتشارُها وسهولتُها في العصر الحديث والمعاصر، وانفتاحُ المجتمعِ العربي المعاصر على الأفكار والثقافات مما أوجبَ اعتمادَ الإطنابِ مع عمق الأفكار والمعاني، فكثُرَ الوصفُ والسردُ والخيالُ في موضوعات الشعر المعاصر وأنواعه كالقضايا الاجتماعية والسياسية، أما اعتمادُ الإيجازِ في القصيدة العربية القديمة فقد فرضتْه وَحدةُ البيت واستقلاليةُ معناه ولهذا السبب كثُرَتْ شوارد الأبيات وسوائر الأمثال، إضافةً إلى ما ذكره المرزوقي من أسباب كثرة ورودهما، وهي اجتماعُ شرَفِ المعنى وصحَّتِه مع جزالةِ اللفظ واستقامته مع الإصابة في الوصف[2] في البيت الشارد والمثَلِ السائر على ألسنة الناس والرواة، وهذه الأسباب الثلاثة التي عدَّدَها

1 إبن سينا: الشفاء (الرياضيات) (3-جوامع علم الموسيقى)، تح زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، (دط)، القاهرة، 1956، ص122-123.

2 يُنظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، م1، ط1، بيروت، 1991، ص9.

المرزوقي وأربعةٌ أخرى تمثِّلُ الخصائص الفنية والمبادئ التي يقومُ عليها عمودُ الشعرُ العربيُّ، فجَمالُ الوصفِ وبيانُه وصوابُ الحكمةِ وأثرها الإصلاحي ومُطابقة المثل لمقتضى الحال عند العامة والخاصة، تكشفُ عن جوهر القصيدة واستمراريتِها في الذاكرةِ الجمعيةِ.

أولا: البيت الشعري في نظام الشطر والسطر:

إن البنية الموسيقية للبيت الشعري قد أولاها المتقدمون من علماء العروض أهميةً بالغةً في جمال إيقاعها بالنظر إلى عدد المتحركات والسواكن أو ما بين السواكن من متحركات، إذ يرى الأخفش أنَّ: «أحسن ما يكون عليه الشعر أن يُبنى على متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين. فهذا أعدل الشعر وأحسنُه. فإذا كثُرَتْ سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبُح. وكثرة المتحركات أحسنُ من كثرة السواكن»[1]، وهذا ما يفسر طبيعة التفعيلة في المفهوم العروضي من خلال تجزيئها إيقاعيا وتفكيكها إلى وحدتين موسيقيتين تختلفان من حيث الثباتُ والتحوُّلُ، فالوتد أساسٌ ثابت لا يتغير واحد لا يتكرر في التفعيلة، والسبب واصل بين الوتدين الثابتين قابل للتغيير، وقد استمدَّ ثباته في التفعيلة إلى اجتماع المتحركين مع وجود ساكن يليهما، والمجموع هو أصل الأوتاد فمعظمها مجموعة في التفعيلات السباعية والخماسية خلا ثلاثة منها يأتي فيها مفروقا باعتبار أثر السكون في التفريق بين المتحركين اللذين في أصلهما مجتمعان، وهذه التفعيلات الثلاث اثنتان منفصلتان من أصْلٍ مُتصلٍ (مستفع لن = س وَ س، وفاع لاتن = وَ س س) وواحدة أصلية متصلة وهي (مفعولاتُ = س س وَ) وفي حقيقتها مُحرَّفة عن أصل مفاعيلن أو فاعلاتن مع إباحة خبنها أو طيها أو وجوب أحدهما (مَعُولاتُ= مفاعيلُ / مفعلاتُ= فاعلاتُ). وإن معظم الشعر العربي ينبني على ما قاله الأخفش بأن تركيب البيت

1 أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: كتاب العروض، تح:سيد البحراوي، فصول (مجلة النقد الأدبي)، م6، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص141.

الشعري من «متحركين بينهما ساكن، أو متحركين بين ساكنين»[1]، وكلاهما يؤدي إلى شيء واحد عند لزوم تكرارهما:

- تكرار المتحركين بين الساكنين: //0//0//0//0//0- 0//0//0//0//0//0 يتناسب مع تكرار إيقاع الوتد المجموع (//0=و).
- تكرار الساكن بين المتحركين: /0/0/0/0/0/0/0/0 يتناسب مع تكرار إيقاع الوتد المفروق (/0/=وَ) أو الأسباب الخفيفة باعتبارها أدل من الأوتاد المفروقة (/0=س).

ففي التكرار الأول يولِّدُ بحر الرجز (متفعلن متفعلن متفعلن) أو بحر الرمل (فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتُ) والتكرار الثاني يولِّدُ بحر المحدث (فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن) والذي أضافه الأخفش وأدرجه ضمن بحور الشعر العربي التي قعَّدَ لها الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال ما ورَدَ في الشعر العربي القديم. أما مزجُ التكرار الثاني بالتكرار الأول أو إعادة تموضع الأسباب الخفيفة بين الأوتاد فإنها تُسهم في تشكيل بقية بحورِ الشعر العربي، عدا ما خالف المتحركَ والمتحركين بتوالي ثلاثة متحركات كما في بحر الوافر والكامل، إذ يُشَكَّلان من فاصلة صغرى ووتد مجموع مقدَّمٍ أو مؤخر.

وباجتماع الأوتاد والأسباب وطروء الزحافات والعلل في الأجزاء والأعاريض والأضرب وباختتام المعنى بحرف ثابت مع نهايات المعاني اللاحقة تأسَّسَ البيتُ الشعري في ميزانٍ عروضي يُشَكِّلُ -بتكرار أجزائه وأوتاده وأسبابه في تناوب زمني مستمر الحدوث- إيقاعا يُعادُ تَكراره بمعانٍ مختلفة مستلهمة من قصدية الشاعر في التأليف.

أما مدوَّنات الشاعر الجزائري عثمان لوصيف الذي لا يختلف تكوينه ووعيه الإيقاعي عن معاصريه ولا متقدميه فقد تميَّزَتْ تجربته الشعرية العمودية باعتماد بحور شعرية دون أخرى وإيقاعات -اختصها الشاعرُ لنفسه- مُستَمَدَّةٍ من أصلها العروضي الذي تحدِّدُه أعاريضُ البحور وأضرُبُها، سواءٌ كانت بسيطةً أم مُركَّبةً. وله في ذلك قصائدُ عموديةٌ متناثرةٌ في دواوينِه مِن الشعر الموزون، إما ما يُنسب إلى بداياته الشعرية كما في ديوان "الإرهاصات" وديوان "الكتابة بالنار" و"أعراس الملح" و"شبق

1 أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: كتاب العروض، المرجع السابق، ص141.

الياسمين"، وإما ما جاء نفحة غنائية وجدانية مُدرجة بين قصائد التفعيلة أو ما جاء مبتدأ أو تضمينا عموديا في قصيدة تفعيلية أو نثرية.

أ. التشكيلات الإيقاعية لبحر الخفيف:

إنَّ بحر الخفيف من بحور الشعر المركبة من أصل تفعيلتين سباعيتين مختلفتين الوتد، فاعلاتن ذات وتد مجموع ومستفع لن ذات وتِدٍ مفروق، وقد سُمِّيَ خفيفاً؛ لأنَّ «الوَتِدَ المفروقَ اتَّصَلَتْ حرَكَتُه الأَخيرةُ بحرَكاتِ الأسْبَابِ فَخَفَّتْ، وقِيلَ سُمِّيَ خفيفاً لِخِفَّتِه في الذوقِ والتقطيعِ، لأنَّهُ يتوالى فيه لفظُ ثلاثةِ أسبابٍ، والأسبابُ أَخَفُّ مِنَ الأوتادَ»[1]، إذن فالخفة مقرونة بتوالي ثلاثة أسبابٍ إذا عُدَّت مستفع لن المنفصلة متصلة (مستفعلن) أي تنتهي بوتد مجموع، وقد جمع الخفيف في إيقاعه بين تفعيلتي بحرين من دائرة المجتلب وهما فاعلاتن الرملية ومستفعلن الرجزية، وكلا البحرين الرمل والرجز من البحور التي تقبل التغيير في عدد الحركات بين السواكن بفعل زحاف الحذف، واشتراكهما في خبن الثاني، مع جواز كفِّ مستفع لن المنفصلة مثل كفِّ فاعلاتن من خلال تماثلهما في مرتبة الوتد بين السببين الخفيفين، فأخذَ خفَّته من خفة الأسباب ونقصانها من السواكن.

وإن هذا البحر الذي يعمد إليه الشعراء في قرضهم للشعر يتماشى مع فلسفتهم في الحياة وعُمق أفكارهم، فلا يغيب على القارئ العربي أولى عيون الشعر العربي التي نُظمتْ على هذا البحر وهي معلقة الحارث بن حلزة في عصر ما قبل الإسلام، إلى قصائد المتنبي في الحكمة وكذلك قصائد أبي العلاء المعري، وقصيدة "النبي المجهول" لأبي القاسم الشابي، أو قصيدة "الذبيح الصاعد" لمفدي زكرياء، أو لامية إيليا أبي ماضي وغيرهم من الشعراء قديما وحديثا، كما أن الشاعر عثمان لوصيف يُعدُّ من الشعراء القلة الذين غلب نظمُهم في الشعر العمودي على الخفيف، فمن خلال إحصاء ورود الخفيف في دواوين الشاعر يتضح أنه أكثر البحور العمودية توظيفا، إذ يحتلُّ المرتبة الأولى من خلال عدد القصائد التي

1 الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسنْ عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة-مصر، 1994، ص109.

نُظمتْ على إيقاعه في جميع دواوينه الموزونة، ومجمل القصائد التي نُظِمَتْ على هذا البحر خمس عشرة قصيدة، وهو لم يخرج على شكله التام ولم يأتِ به مجزوءا، إلا أنه كتب نصفها على نظام السطر ولكن لو أُعيد تشكيلها من شطرين فهو لم يخرج على نظام البيت في شطريه، حيث يلجأ إلى تقسيمِ البيتِ ثلاثةَ أسطر أو أربعةً، فتظهر للقارئ أنها من الشعر الحر، وهي ليست من قبيله. كما أن الشاعر نظم قصيدة طويلة على إيقاعه تُعد الأطولَ في جميع القصائد العمودية باختلاف بحورها، وهي من خمسةَ عشرَ ومئةِ بيتٍ من الشعر ختم بها ديوانه "الكتابة بالنار" الذي كان باكورته الشعرية الأولى، وقد عنون هذه القصيدة بـ«الطوفان» وهي طوفان من الأبيات، كما هي طوفان مشاعرَ وأحاسيسَ وأفكارٍ وفلسفات وحياةٍ وموتٍ، يقول في مُستهلّها:

عَـــــارِيًا تَحْـــتَ وابِلِ الأَمْلَاحِ رُحْتُ أُحْصِـــي فَجَائِعِي وَجِرَاحِي
سرْتُ والليـــــلُ مُطبقٌ والدّيَاجي مُوحِشَـــاتٌ تَـــــمُورُ بِالأَشْـــبَاحِ
في رَمادِ السنينِ أمـــــــشي الهُوَيْنا سَـــــادِرَ الخَطْوِ خَـافِقَ المصـــبَاحِ
ضَـــارِبًا فـــي متـاهةِ مِـــن سَرَابٍ أَتَلَاشَى فـــي الـــمَهْمَهِ الرّحْـــرَاحِ
أَتَقَرّى أَصْـــــــــدَاءَ وَقْعِ الثّوَانِي في ضَـــجِيجِ العَوَاصِـــفِ المنْدَاحِ
أَنْسفُ اللّيْـلَ والنّهَـــــارَ وَأُصْغِي وَأُنَادِي في شَـــــهْـقَـــةٍ وَبَحَـاحِ
والتَّوَارِيـــــــخُ تَرْتَمِي بِطَرِيـــــقِي جُثَثًا مِـــــنْ جَنَـــــائِزِ الأَفْرَاحِ [1]

في هذه القصيدة يعبر الشاعر عن ذاته المتأملة والمتألمة، فهو في رحلة للبحث عن أناه وعن حقيقته وحقيقة هذا العالم، غير أنه في سفراته كلها لم يجد جوابا يشفي غليله، ويروي فضوله ويُذهب عنه تناقضات الحياة أو ما يشعر به من غربة وألم، ثم يتوقف ليُعيد النظر إلى الأرض وإلى الكون فيرى الجمال بعد ما سوَّدَ وجوده بقبحه، فتغنى بأناه وتغنى بالعالم طالبا المغفرة منه لكثرة تشاؤمه وشكواه واجتراحه وتهتُّكه، واقتنع أنَّ على الإنسان أنْ يحيا في هذه الدنيا كطير مترنم لا يهم مجراها ولا مشاقها وآلامها، فيحلّقُ من أجل طموح يحققه أو حبيب يلقاه يترنم بهواه.

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث، ط1، قسنطينة-الجزائر، 1982، ص67.

والشاعر في قصيدته «الطوفان» قاصدٌ إلى تمامِ صدورها وأعجازها لا يدمجهما كما يفعل الشعراء في النظم على هذا البحر الذي يكثر فيه التدوير، فيستغني الشاعر عنه إلا في ستّة أبيات فقط دون غيرها في هذه القصيدة الطويلة فهو يستلهم من تشكيله الإيقاعي الخفة والانسجام، إذ هو «أخفُّ البحورِ على الطَّبعِ وأطلاها للسمعِ يُشبِهُ الوافرَ لِيناً ولكنَّهُ أكثرُ سهولةً وأقربُ انسجاماً»[1].

كما يجب التنويه إلى أنَّ الشاعر في ديوان "الكتابة بالنار" بوصفه أولى دواوينه المطبوعة لم يكتب قصيدة واحدة من بحر المتدارك، والذي أفرد له فيما بعد ديوانين منظومين على إيقاعه من الشعر الحر التفعيلي وهما ديوان «قالت الوردة»،وديوان «غردايةة»، مع حضور قوي في معظم دواوينه، والملاحظ في علاقة المتدارك ببحر الخفيف، هو في إعادة تشكيل تفعيلاته بعيدا عن قواعد الخليل في الحفاظ على مرتبة الوتد في التفعيلات، فالخفيف يتركب في تشكيله العادي في الدائرة العروضية من: (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) تؤول تفعيلاته كالآتي:

فاعلن فاعلن فعولن فعولن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

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

أي تفعيلتان من المتدارك (فاعلن فاعلن) ثم تفعيلتان من المتقارب (فعولن فعولن)، وبحساب الأوتاد والأسباب: س و + س و + و س + و س، واعتماد هذا التشكيل الإيقاعي لتناسب مستفع لن المنفصلة في خبنها أكثر من ورودها صحيحة، لما لها من سلاسة في الأذن وحُسن أداء ونغم. والشاعر واعٍ لهذا التشكيل، فقد التزم بالجزء الأول المركب من تفعيلتي المتدارك في تجربته الشعرية التي واكبت الشعر الحر التفعيلي وتخلى على الجزء الثاني المركب من تفعيلتي المتقارب باعتبارهما بحرين ينتميان لدائرة واحدة وهي المتفق، ذلك أن المتدارك مقلوب المتقارب من حيث مرتبةُ الوتد في التفعيلتين. وعليه فإنَّ حضور المتدارك في تجربة لوصيف الشعرية –والذي قارب نصف أشعاره أو زيادة على النصف بقليل مما نظمه من شعر موزون– راجعٌ للعلاقة الوطيدة بين إيقاع الخفيف والمتدارك في مستهل الأول فالخفيف

1 أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، القاهرة–مصر، 1994، ص323.

أكثر البحور نظما في العمودي والمتدارك أكثر البحور نظما في الحر التفعيلي، وهذا يرمي إلى أن الثاني وليد الأول كما أن الحرَّ وليدُ العمودي، وعُمقُ الأفكار في المتدارك من عُمق الأفكار في الخفيف.

وعلى غرار ما نظمه من قصائد على هذا البحر معتمدا في كتابتها على نظام السطر دون نظام الشطرين الذي لم يخرج على إيقاعه، يحاول في قصيدة "قطرات" أن يخرج على مسار القافية والتزامها في الأضرب الموضوعة لها، دون أن يعدل عن أجزاء الصدر أو العجز في كل ذلك، يقول:

«قطراتٌ أليفَه
قطراتٌ تتَغَذّى بِدِفْئِها وَشَذَاها
ونُغَنّي مع الغُصُونِ هَوَاها
قَطَرَاتٌ
مِنَ المَوَاجِعِ تَأْتي
وَمِنَ اللّيلِ والمخَاضَاتِ تَأْتي
قَطَرَاتٌ نُحِبُّها نَشْتَهِيهَا
في لَيَالِي الصَّقِيعِ والزّمْهَرِيرِ
قَطَرَاتٌ مُضِيئَه
قطرات ..
قطراتُ الإرهَاصِ
والكشْفِ
والهِجْرَه
والموتِ في ظلامِ الجذور»[1]

وإذا كان لها أن تكون على نظام الأشطر فهي كالآتي:

قطراتٌ أليـــــــفةٌ قطـــــراتٌ تتَغَـــــــذّى بِدِفْـــــئِها وَشَذَاها

1 عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط)، الجزائر، 1986، ص129-130.

ونُغَـــــنّي مـع الغُصُـــونِ هَوَاها

قَطرَاتٌ مِـــــنَ المَوَاجِـــــــعِ تَأْتي وَمِنَ اللّيـــــــــلِ والمخَاضَاتِ **تَأْتي**

قَطرَاتٌ نُحِـــــبُّها **نَشْتَهِيـــــــهَا** **في لَيَالِي** الصَّقِيـــــــــعِ والزّمْهَرِيرِ

قَطرَاتٌ مُضِيـــــئَةٌ قطـــــــــراتٌ

قَطرَاتُ الإ**رهاصِ والكشْفِ والهجـ** ـرةِ والمـــوت فـــــي ظلامِ **الجُذُورِ**

فالملاحظُ أن تفعيلات القصيدة في معظمهما مخبونة عدا ثلاثة أضرب صحيحة وعروضين صحيحتين وتفعيلة منفصلة صحيحة غير مزاحفة، فإعادة هيكلة القصيدة على نظام الشطر في نظير نظام السطر جعل التشكيل الإيقاعي الذي عمد إليه الشاعر أكثر وضوحا في ذهن المتلقي في تصوُّره وإدراك كنهه واستلهام شكله الذي يتقارب مع الموشح الأندلسي.

ب. التشكيلات الإيقاعية لبحر الكامل:

إن بحر الكامل من البحور الشعرية التي لها حضور كبيرٌ في الشعر العربي قديما وحديثا، فهو «يَصْلُحُ لأكثرِ الموضوعاتِ وهو في الخبَرِ أجودُ منه في الإنشاء وأقرَبُ إلى الرِّقَّةِ»[1]، ولذلك فإن استعمال الشعراء لتشكيلاته الإيقاعية راجع إلى ثلاثة أسباب رئيسةٍ، أما السبب الأول فيتمثل في تشكُّلِ أجزائه من الوتد المجموع والفاصلة الصغرى، وهما وَحدتان إيقاعيتان لهما قُدرة استيعابية لطبيعة الألفاظ المركبة من متحركين فأكثر.

وأما السبب الثاني فهو تعدُّدُ أضربِه وأعاريضِه مما يولِّدُ تشكيلاتٍ إيقاعيةً متعددةً، مجملها تسعةُ أضربٍ وثلاثُ أعاريضَ، وهو بذلك ظاهرة إيقاعية فريدة من نوعها في تعدد الأضرب وتنوعها من تسعة حروف إلى أربعة حروف مقارنةً بالبحور الأخرى وإيقاعاتها.

وأما السبب الثالث فقدرته على التحوُّل من إيقاع إلى إيقاع من خلال تغيير المتحرك إلى ساكن، أي بإضمار الثاني فتنقلب التفعيلة إلى تفعيلة رجزية (متْفاعلن = مستفعلن)، إذ ينزل الكامل منزلة الرجز إما في إضمار الثاني المتحرك بتسكينه، وهو زحاف لا يكسر الإيقاع ولا يحرِّفُ النغم وإما في وقْص الثاني المتحرك بحذفه، فيكسر الإيقاع ويُحرِّف النغم وتمُجُّه الأذن، فإن كان ما يوافق سبب تسميته بالكامل فهو سلامة حشوه في الصدر والعجُز من زحاف الحذف عدا زحاف التسكين، وذلك خلاف بحور الشعر العربي الأخرى التي لم تسلم في غالبيتها من زحاف الحذف خصوصا خبن الثاني وطي الرابع وقبض الخامس وكف السابع، إذ هو أكمل من الوافر في متحركات أجزاء الحشو وسواكنها رُغم أنهما من دائرة عروضية واحدة يأتلفان في اجتماعهما واتفاقهما على وتد مجموع وفاصلة صغرى، ولكن الوافر يدخله الكفُّ بحذف السابع فضلا عن عصب الخامس، كما يلزمه قطْفُ أعاريضه وأضربه في مسدسه. وإضافةً إلى ما ذُكرَ من سبب تسميته بالكامل فقد جاء رأي المتقدمين في أنه «سُمِّيَ كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليسَ في الشعر شيءٌ له ثلاثون حركةً غيره، والحركاتُ وإن كانتْ في

1 أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص322.

أصْلِ الوافرِ مثلَ ما هي في الكاملِ فإنَّ في الكامل زيادةً ليستْ في الوافر، وذلك أنه توَفَّرتْ حركاتُه ولم يجئْ على أصلِه والكاملُ توفَّرتْ حركاتُه وجاء على أصله، فهو أكملُ من الوافر فسُمِّيَ لذلك كاملاً»[1].

وللشاعر قصائدُ عديدةٌ من بحر الكاملِ مقارنةً بالبحور الأخرى في نظام الشطرين، متنوعة الأضرب، من مسدسه أو مربعه ومن سالم الضرب أو معتله، وأبرز أضربه عنده ما كانت عروضُه حذَّاءَ وضربه أحذَّ، إذ يعمد الشاعر في أحايين كثيرة إلى إثبات هوية شعرية يتميز بها في الشعر العمودي متبنيا بناءً موسيقيا خاصا، يقول من قصيدة «نشوة»:

«نفَّضْـــتُ رِيشَـــاتي وَأَخْيِلَتِي ... وفرَشْـــــتُ في الآفاقِ أجْنِحَتي

مْتْفــاعلن مْتْفــاعلن **فعِلن** ... **متَفــا**علن مْتْفــاعلن **فعِلن**

حَلَّقْـتُ في الملكوتِ مُنطلِقًـا ... في الجوِّ أَسْــكُبُ فَيْضَ زَقْزَقَتي

مْتْفــاعلن **متَفــا**علن **فعِلن** ... مْتْفــاعلن **متَفــا**علن **فعِلن**

وَثَمِلْـتُ مِن خَمْرٍ مُقَـدَّسَـــةٍ ... حتى أَضَــاءَ شِــهَابُ مُعْجِزَتي

متَفــاعلن مْتْفــاعلن **فعِلن** ... مْتْفــاعلن **متَفــا**علن **فعِلن**

أَنَا سَـــابِحٌ عَبْرَ الأَثِيرِ .. أَنَا ... مُتَـمَـوّجٌ كَـالـلَّـحْـنِ في دَعَـةِ

متَفــاعلن مْتْفــاعلن **فعِلن** ... **متَفــا**علن مْتْفــاعلن **فعِلن**

هَيمَـان .. والأطْيَـارُ تَتْبَعُني ... والشَّـمْسُ تَشْـربُ نَخْبَ قَافِيَتي

مْتْفــاعلن مْتْفــاعلن **فعِلن** ... مْتْفــاعلن **متَفــا**علن **فعِلن**

أَهْفُو مَعَ الأَنْسَـــامِ مُغْتَبِطًـا ... وَمَعَ الفَرَاشِ أَبُثُّ وَشْوَشَتي» [2]

مْتْفــاعلن مْتْفــاعلن **فعِلن** ... **متَفــا**علن **متَفــا**علن **فعِلن**

1 الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص58.

2 عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة، (دط)، الجزائر، 1997، ص5.

لقد افتتحَ الشاعرُ ديوانَه «الإرهاصات» بهذه القصيدة التي تُعدُّ من أولى القصائد في تجربته الشعرية، وهي قصيدة وجدانية تُعبِّرُ عن تغني الشاعر بأناه الشعرية وبعالَمِ مُثُلِه السماوي الذي شكَّله من خلال توظيفه لألفاظ وعبارات دالة عليه، منها: [الآفاق، أجنحتي، حلَّقتُ، الملكوت، مقدسة، الأثير، ...]، إذ يظهرُ معتزا ومفتخرا بأخيلته ومهارته في الكتابة الشعرية، وقد اعتمد على هذا الإيقاع دون غيره من الإيقاعات لما له من تناسب بين مُبتَدَأ البَيْتِ ومُنتهاه في اعتماد الفاصلة الصغرى (///0)، كما أن معانيها تتوافق مع قيمته الموسيقية، فقد وضَّحَ عبد الله الطيب ذلك في حديثه عن بحر الكامل: «هو أكثرُ بحور الشعر جلجلة وحركاتٍ. وفيه لونٌ خاصّ من الموسيقى يجعله – إن أريدَ به الجدُّ – فخما جليلا مع عنصرٍ ترَنُّميٍّ ظاهرٍ، ويجعلهُ إن أُريدَ به الغَزَلَ وما بمجراه من أبوابِ اللِّين والرِّقَّة، حلوا مع صلصلةٍ كصلصلةِ الأجراس»[1]، إذ ركَّزَ الشاعر على المتحركات دون السواكن، وما ساعد على ذلك اعتماد الفاصلة الصغرى في أعاريض القصيدة وأضربها جميعا. وبمثل هذا الإيقاع يقول من قصيدة «التحدي»:

«أبدا .. ويبقى الله والمطرُ ... أبدا نموتُ .. ويولَدُ القمَرُ
يا نبتةَ البيداءِ يا وجَعي ... من قال إنَّ الحُبَّ يندثرُ
أنا في السرابِ أصوغُ ملحمةً ... يشدو بها الرّعيانُ والشَّجَرُ
الرَّمْلُ يُزهرُ في دمي حَبَقًا ... والنَّخْلُ ينهضُ حيثُ ينْكَسِرُ
والجُرح يمنَحُ نار شهوته ... للكائناتِ .. ويبدأُ السَّفَرُ
أبدا نموتُ .. وبيننا زغَبٌ ... من كيمِيَاءِ الرَّغْدِ ينتشِرُ
أبدا .. وما ذا غيْرُ زنبقةٍ ... يحيا لها العُصفورُ والحَجَرُ»[2]

1 عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، مج1، ط3، الكويت، 1989، ص302.

2 عثمان لوصيف: الإرهاصات، المصدر السابق، ص29.

فالشـاعر رُغم ما يعيشـه من معاناة وتهميش إلا أنه متفائل ومُتحدٍّ للظروف الحياتية الصـعبة في إيمانه الراسـخ بأن الحياة تولَدُ من الموت كما تجلى ذلك في مطلع قصـيدته، مؤكدا على اسـتمرارية البقاء للذات الإلهية مع بقاء المطر وأبديته في إحياء الموات باعتماد لفظ «أبدا» في مسـتهلِّ صـدر البيت الأول وعَجُزه الذي قرنه بأبدية موت الذات الجمعية التي عبَّرَ عنها بضـمير جمع المتكلم المسلِّمة بحتمية الموت، وأيُّ موت يقصـده الشـاعر في ولادة القمر إلا ذلك التهميش الذي يلاقيه، فهو ميتٌ في الحياة لموت قيمة الحياة التي يؤمن بها الشـاعر، ورُغم ذلك يُثبتُ مجددا أن ولادة القمر تكون من رحم الموت، فما قيمة القمر في غياب الليل إذا قُرن هذا المعنى بالمفهوم العكسي لبيت عنترة بن شداد، إذ يقول:

«سيذكرني قومي إذا الخيل أقبلتْ وفي الليلة الظلماء يُفتقَدُ البدر»[1]

وهو في جميع هذه القصـائد يستلهم من إيقاعها الشـدْوَ والغناءَ، قاصـدا إلى توظيف عبارات دالة على ذلك، مثل: (أسـكب فيض زقزقتي، نخب قافيتي، كاللحن في دعةٍ، يشـدو بها...)، إضـافةً إلى ما يبثُّه من معانٍ دالة على الإيقاع والنغم والشـدو في ألفاظ محددة مثل (سمفونية، غنجا، نشـدو)، وهي جميعها متناغمة مع ما يتغنى به في شـعره من اعتزازٍ بذاته أو تغزلٍ بفتاته أو ترنُّمٍ بحياته، وهذا ما ورَد في قوله من قصيدة «رحلة إلى الفردوس»:

«مُدي يديك ونهنهي الوسنا النور شـعشـع من هنا وهنا
والصبح هبَّ ولاحَ مبـتسما طلْقا يرش السـحر والفتنا
والكون سمفـونية رقصت ونسـائم هفهـافة وسـنى
هيا انهضي فالأرض ضاحكة لا تعرف الأوجـاع والحزنا
وجذبتها فتمـايلتْ غنجا ثم انطلقنـا والهوى معنـا

1 عنترة بن شداد: ديوان عنترة بن شداد، تح: أمين سعيد، المكتبة التجارية الكبرى، (دط)، مصر، 1910، ص75.

بين المروج الخضر قد شردت خطواتنـا والبِشْـــرُ يغمُرُنا

نشدو ونرقُـــصُ تارةً مرَحًا والحبُّ يسقيـــنا ويُسكرُنا»[1]

لقد حظي بحر الكامل بمكانة خاصة في وجدان الشاعر خلال مرحلته الأولى في الكتابة الشعرية، والتي أدرجَها في ديوانه "الإرهاصات"، إذ تعود قصائد الديوان إلى سبعينيات القرن الماضي، وهذا ما أشار إليه في ديوانه بقوله: «يرجع تاريخ كتابة هذه المجموعة إلى أكثر من عشرين سنة، وقد دفعني هذا إلى حذف الكثير من القصائد، وإعادة النظر في البعض الآخر، كما أضفت إليها قصائد أخرى كتبتُها في فترة لاحقة»[2]، على الرُّغم من أنَّ أول ديوان نشره هو "الكتابة بالنار" عام 1982، ثم يليه ديوان "شبق الياسمين" عام 1986.

ومجمل القصائد التي نُظمت على بحر الكامل في ديوان "الإرهاصات" إحدى عشرة قصيدة، منها تسع قصائد عمودية واثنتان بين الحر والعمودي، وذلك من أصل ستٍّ وثلاثين قصيدةً.

أما القصائد العمودية، فتتضمن ست قصائد من الكامل الأحذ (نشوة، التحدي، رحلة إلى الفردوس، المرآة، ماذا على العُشاق، زفرة) وواحدة من تامه السالم (قولي لعينيك) وأخرى من المقطوع (شريعة الحب) وأخرى من مجزوئه (عين). وأما القصائد الحرة فاثنتان ممزوجتان بالعمودي (الغابة العذراء، إن لقيتم حبيبتي).

إنَّ الشـــاعر في مدوناته ذات القصـــائد الموزونة التي يغلب عليها عموما طابع الشـــعر الحر التفعيلي، قد أثَّرَ عليه نظام الأسطر إلى كتابة القصيدة العمودية في شكل يتنافى مع طبيعتها المعهودة بمصـراعين صـدرٍ وعجُزٍ واضـحين في القصـيدة المكتوبة، وذلك لتناسـبه كتابيا مع القراءة الصـوتية للقصيدة وإنشادها باعتماد نهايات الأسطر كوقفات دلالية وزمانية من خلال الفاصل الزمني بينها من حيث الإنشـاد، هذا ما يجعلُ القارئ يشـارك الشـاعر وقفه الدلالي عند كلمات دون أخرى خلاف

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، المصدر السابق، ص48.

2 المصدر نفسه، ص4.

القصائد التي تحددها عروض البيت وضربه، وقد ورد من بحر الكامل الأحذ قصيدة من ديوان "اللؤلؤة" بعنوان «دخان»، يقول فيها:

«أنا ذَاهِبٌ عَبْرَ الدُّخَانِ
وفي عَيْنَيَّ يَغْلِي الطِّينُ .. والحَمَأُ
نَعْشِي وَأَكْفَانِي عَلَى كَتِفِي
والجُوعُ
وَالنِّيرَانُ
والظَّمَأُ
أَرْنُو إِلَى الأَشْبَاحِ
أَسْأَلُها مُتَلَهِّفًا:
هَلْ عِنْدَها نَبَأٌ؟
وَأَضِيعُ في خَيْطٍ أُطَارِدُهُ
فَيَرُدُّنِي الإِعْيَاءُ .. وَالخَطَأُ
وَحْدِي
وَأَصْرُخُ: أَيْنَ، أَيْنَ يَدِي؟
لا النَّجْمُ يُسْعِفُنِي .. وَلا المَلَأُ
مُتَعَثِّرَ الخَطْوَاتِ
مُرْتَجِفًا
في مَهْمَهِ الشَّوْكِ الذي أَطَأُ
شَفَتَايَ يَا بُسْتَانُ،
حنجَرَتِي بُحَّتْ،
وَقَلْبِي مَسَّهُ الصَّدَأُ

هِيَ لَوْثَةٌ عَمْيَاءُ .. وَانْقَشَعَتْ
فَالمُنْتَهَى يَغْشَاهُ مُبْتَدَأُ
وَتَمَرَّدَ
الطِّفْلُ
النَّـبِيُّ
عَلَى مَوْتِي، وَفَارَ النُّسْغُ .. وَاللَّبَأُ
وامْتَدَّتِ الآفَاقُ
سَاطِعَةً
وَتَمَوَّجَ الرَّيْحَانُ .. وَالكَلَأُ
فَإِذَا الطَّبِيعَةُ كُلُّها أَلَقٌ
والأَرْضُ قيثارٌ .. وَمُتَّكَأُ
وَإِذَا أَنَا نَغَمٌ يُبَرْعِمُ
أو فَرَحٌ يهُزُّ الريشَ
أو رَشَأُ» [1]

إنَّ إدراج العمودي في ثوب التفعيلي لا يكسـر إيقاعه، خصـوصـا إذا كان تامَّ التفعيلات، ولكن إذا كانت عروض البيت معلولة، فإن إدراجَها ضـمن العجز في سـطر واحد يجعل البيت متحوِّرَ الإيقاع من خلال التقاء الفاصـلة الصـغرى مع فاصـلة صـغرى ثانية قد كانت مبتدأ العجز في أصـلها العمودي، ولذلك في قصـيدة «دخان» أو غيرها من القصـائد تُضـاف معانٍ جديدةٌ، ويتحددُ فهمٌ مخالفٌ إذا وُضـعَتْ في قالبها الموسـيقي المعهود، فيجعلها أكثر حركية بعيدا عن الجمود والرتابة الموسـيقية، مسـتلهما حركية الشـعر الحر في تحرره النسـبي من تقييد شـطري البيت بعدد محدد من

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، (د ط)، الجزائر، 1997، ص34-35.

التفعيلات، تنبسط حدتها وتتراخى موسيقاها في نظير صرامة الشطرين وقوتهما التأثيرية في الإنشاد الشعري.

وإنَّ وعْيَ الشاعر بالإيقاع في ديوان "الإرهاصات" لا يزال في مرحلته الأولى من التكوين، إذ يغلبُ على هذا الديوان الطابع العمودي على خلاف دواوينه المتأخرة، كما هو في القصيدة السابق ذِكرُها، وذلك في كتابة قصيدة عمودية على نظام السطر، وهو في العمودي أفضل من الحر التفعيلي، لأن كتاباته الأولى كانت عمودية ولا تكون غير ذلك بسبب الأثر الإيقاعي للقصيدة العمودية العربية في نفسية الشاعر أو الذات المهيَّأة لكتابة الشعر، فأثر الشطرين واضح جدا، ولا بد أن يكون الشاعر بتلقائية خالصة محاكيا القدامى في أوزانهم وقوافيهم من خلال اطلاعه على الشعر العربي وعيونه وما خلَّفَه من أثَرٍ عميق في وُجدانه.

ولأنه شاعر كأيّ شاعر عربي، فقد سارَ في تيار الحداثة الشعرية واتبعَ حركة الشعر الحر في الوطن العربي، ومن المنطقيّ جدا أن يجد صعوبة في التأقلم في مستهل تجربته مع هذا البناء الموسيقي الحداثي للشعر العربي، وذلك في العدول عن نظام الشطرين –وما يفرضه من قيد بمربَّع تفعيلاته أو مُسدسها أو مثمَّنها في البيت الواحد– والتحررِ من رتابة القافية الموحدة، وهذا ما اتسمت به أولى قصائده من بحر الكامل والتي تنتمي نسبيا للشعر الحر رُغم ما كانت عليه من تَقَيُّدٍ بعدد التفعيلات الذي تراوح بين ثلاث تفعيلات في السطر الواحد أو تفعيلتين، فنظام البيت لم يستطع أن يتخلَّصَ من أثره العميق، إما من ناحية التفعيلات أو من ناحية القافية والتي عمد إلى تنوُّعها، ورُغم ما كانت عليه في القصيدة من قوافٍ مختلفة الحركات والحروف، إلا أنها لم تتماشَ مع القافية المعتمدة في نظام السطر التي يغلُبُ عليها تسكين الروي دون تحريكه، ففي قصيدة «الغابة العذراء» [1] يقول الشاعر:

يا غابةً مِسْكِيَّةً أعْشابُهَا / مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

غلغلْتُ بينَ ظِلالها أَتَفَيَّأُ / مُتْفاعلن مُتْفاعلن **مُتَفاعلن**

في ليلةٍ نجْمَاتُها تَتَلأْلَأُ / مُتْفاعلن مُتْفاعلن **مُتَفاعلن**

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، المصدر السابق، ص7-8.

تحت ارْتِفَافاتِ الحفيفِ الأشْقرِ / متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

وتَرَدُّذَاتِ الكهْرَمَانِ المُسْكِرِ / **متَفاعلن** متْفاعلن متْفاعلن

كان البخورُ يلُفُّني / متْفاعلن **متَفاعلن**

واليانسونُ يحفُّني / متْفاعلن **متَفاعلن**

وَمَضَيْتُ يَدْفَعُني الهَوَى / **متَفاعلن متَفاعلن**

يا هسهسات الخز .. يا غبَشَ الغوى ! / متْفاعلن متْفاعلن **متَفاعلن**

عندي شموسٌ من ندى يتَرَقْرَقُ / متْفاعلن متْفاعلن **متَفاعلن**

وجَداولٌ من زنجبيلٍ يُهْرِقُ / **متَفاعلن** متْفاعلن متْفاعلن

عندي المراوح والنسائم والشذى / متْفاعلن **متَفَاعلن مُتَفَاعلن**

عندي الحريرُ يَهُفُّ بي / متْفاعلن **متَفاعلن**

عبر اختلاج السوسنِ / متْفاعلن متْفاعلن

وتَغَنُّجاتِ الأرْغَنِ / **متَفاعلن** متْفاعلن

كم همْتُ في أَبْنُوسِها المتَرَجْرِجِ / متْفاعلن متْفاعلن **متَفاعلن**

وَهَزِيجِ أوقيا نوسها المتَمَوّجِ / **متَفاعلن** متفاعلن **متَفاعلن**

كم تهت بين رفارف الحنَّاءِ / متْفاعلن **متَفاعلن** متْفاعلْ

وغرقت في أدغالها الغَنَّاءِ / **متَفاعلن** متْفاعلن متْفاعلن

حولي قطوفٌ تَنْضُجُ / متْفاعلن متْفاعلن

ومفاتن تَتَبَرَّجُ / **متَفاعلن متَفاعلن**

كم بِتُّ أرتَعُ فوق جيدِ غَزَالةٍ / متْفاعلن **متَفاعلن متَفاعلن**

بين المرايا البيضِ / متْفاعلن متْفاعلْ

ورضَعْتُ مِن نَهْدٍ طَرِيٍّ دافئٍ ونَبيضِ / **متَفاعلن** متْفاعلن متْفاعلن **متَفاعلْ**

يا نشوتي / متْفاعلن

هذا نعيمي ها هنا / متْفاعلن متْفاعلن

فتمرغي يا مهجتي في الطيبِ / **متَفاعلن** متْفاعلن متْفاعلْ

وَتَضَمَّخي بِرَشَاشِهِ المسْكُوبِ / **متَفاعلن متَفاعلن** متْفاعلْ

فإذن، بعد هذا التفصيل في مرحلية وعيه الإيقاعي الأولى في الانتقال من العمودي إلى الحر، لا يُلاحظ الجانبُ الإيقاعي فقط والذي كان فيه ملتزما بما ورثه من نظام البيت من تصريع وتقييد وقافية بل تكشف القصيدة أيضا على طريقته في التعبير من خلال انتقاء ألفاظ قد رصفها الشاعر رصفا تتنافى فيه مع روح الشعر الحر الذي يعمد إلى سهولة اللغة لا إلى توظيف مفردات تراثية أو قاموسية.

ج. التشكيلات الإيقاعية لبحر الرَّمَل:

يُعَدُّ الرَّمَلُ من البحور التي يعمد إليها الشعراء في تغنيهم بالحياة أو بأحزان الذات كما يعمدون إليها في غزلياتهم وتشبيبهم لما له من تعالُقٍ إيقاعي موسيقي تطرب له أذن المتلقي، إذ «نغمةُ الرَّمَلِ خفيفةٌ جدا. وتفعيلاتُه مرِنَةٌ للغايةِ، إذْ كثيراً ما تصيرُ (فاعلاتن) (فعلاتن) ولا يكاد يُلْحَظُ ذلك. وفي رنَّتِه نشْوَةٌ وطَرَبٌ» [1]، خصوصا في اعتماد علة الحذف في أضرب القصيدة وأعاريضها أو بقصر أضربها ولزوم أعاريضها علة الحذف، فعَروضه لا تأتي صحيحة في مسدسه على خلاف مجزوئه تأتي صحيحة، فالرمَلُ «له عروضان، وستة أضرب» [2]، وهذا دليلٌ على تنوُّع تشكيلاته الإيقاعية، وتميُّزِ موسيقاها لاعتدال أجزائها وتوازن أوتادها بين أسبابها، ولذلك فأصْلُ تسميته تُعزى إلى أنه «نوعٌ من الغناءِ يَخرجُ من هذا الوزْنِ فيُسمى بذلك، وقيل سُمِّيَ رَمَلاً لدُخولِ الأوتادِ بين الأسباب»[3]، أي لتوسط الوتد المجموع بين السببين الخفيفين، كما تُعزى تسميته إلى «سرعة النُّطْقِ به وذلك لتتابعِ فاعلاتن – ن – –* فيه فهو في اللغة الإسراع في المشْيِ ومـنه الرَّمَـلُ المَعْروفُ في الطواف»[4]، وإن يكن التسارع في النطق حين تُقدَّم الأوتاد في مستهل الأجزاء مثل المتقارب، ما يؤدي إلى تسارع أجزائه والألفاظ المساوية لأوتادها وأسبابها، خصوصا الأجزاء المقبوضة.

وقد احتلَّ الرمل المرتبة الثالثة بعد الخفيف والكامل من حيث النظمُ على إيقاعه في قصائد عثمان العمودية، والتي بلغ عددُها سبع قصائد في مجمل دواوينه الشعرية خصوصا الأولى "شبق الياسمين" و"الإرهاصات" و "أعراس الملح"، ومن محذوف العروض والضرب، قوله من قصيدة «سورة المشنوق»:

---

1 عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المرجع السابق، مج1، ص148.

2 أبو الفتح عثمان بن جني: كتاب العروض، تح: حُسْني عبد الجليل يوسف، دار السلام، ط2، القاهرة–مصر، 2010،ص78.

3 الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص83.

* يقصد بالشَرطة (–) السببَ الخفيف، أي المتحرك والساكن (/0)، ويقصد بالنون (ن) المتحرّكَ الواحدَ (/).

4 صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، ج1، (د ط)، بغداد، 1962، ص109.

كان مشنـوقًا عـلى حبْلِ الغَلَسْ يَتَلاشَـــى في الـدُّجَى إلا نَفَسْ
حِنْدِسُ الليـــــلِ طَوى هيْـكَلَهُ وبِـعَـيْـنَـيْـهِ إِلَـهٌ وَقَـبَـسْ
إِنَّـــهُ الآن يَخُـــــوضُ المنْـتَهي وَيُلاقِي جَوْهَرًا كَـانَ انْطَمَسْ
يَنْبُتُ البـــرقُ عَلَى قُمْصَـــانِه وَهُورُ الـوَحْـيِ مِنْـهُ تَـنْبَجِسْ
والذُّرى تمـــــشي لـــهُ في وَلَهٍ وَيُـنَـاغـيـهِ شُـــعَـاعٌ وَجَـرَسْ
رَعْـــشةٌ تَهْفُو عـــلى أرْواحِنا وَحَنِينٌ يَـحْتـــويـنا وَهَوَسْ
ونشيـــدٌ مِـنْ ضِفـافِ المُبْتَدَا يُوقِظُ الكَوْنَ وَفَجْرًا قَـدْ نَعَسْ
شـــاقَهُ البَحْـرُ بِدُنْـــيا سِرِّهِ ورأى اللهَ غَـريـقًـا فَـانْـغَـمَسْ
في المحَارِ الغَضِّ في النَّبْضِ اخْتَفَى وَغَـدًا يَطْلُعُ مِنْ عُمْقِ الغَلَسْ
وَسَيَـأْتِـــي عـــاشِقًا مُؤتَـلِقًا وَيُغَـنِّي مُعْـلِنًا يَـوْمَ العَرَسْ [1]

إنَّ الشاعر ينطلق في هذه القصيدة من ذات المخنوق إلى الأنا الجمعية، قاصدا في تعبيره ما سَاورَ الإنسان من شكوك وما داخل نفسه من وساوس، فجعلته يتصارع مع نفسه، مما أثَّر على عقله وفكره ولُبه وخاطره وخلَده، ولما تغلَّبَ عليه وشنقته الوساوس بحبل الغلس، والغلس زمن انقشاع الليل وقروب زواله مع قدوم الفجر وطلوعه، فهو بين الليل والنهار بعد أن أذواه حِندِسُ الليل وظلمُته الحالكة، وعثمانُ من خلال ذات المشنوق يُعَبِّرُ عن ذاته بوصفه شاعرا تؤرقه الأفكار والأحداث لحضورها في ظلمة الليل وسكينته التي تؤزُّ مواجعه وتوقظُ آلامه، فيجده مخنوقا في كيانه وجسده البشري مشتاقا إلى التحرر منه لبلوغ السماوات مُحلِّقا في فلكها، وهو غارق في البحر بِسِرِّهِ وهَوَسِه ومختفٍ في النبض كالفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود قصيدة، وهذا ما قصد إليه في تعبيره بأن المخنوق سيطلُع غدا من عمق الغلس وظلمات النفس، يغني مُعلنا يوم الحيرة والدَّهَشِ، وكذلك قصيدة الشاعر جاءت مخنوقة بسبب قافية مقيدة بروي ساكن، وهو حرف السين المهموس، فسَورة المخنوق شدة ولادة القصيدة بعد

1 عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المصدر السابق، ص103.

أن تتشكل في أعماق الشاعر بوصفها في البدء فكرة تقبع في خلَده سارية في نبضه، مُعلنة يوم الدهش بالنسبة للقارئ ويوم الفرح بالنسبة للشاعر، وهو ما عبَّر عنه بالعرس، فالعرَس «بالتحريك: الدهَشُ»[1] من الإعياء والحيرة والدهشة، والعُرْسُ بضمِّ العين وسكون الراء «طعام الوليمة»[2]، والقصيدة عروس الشاعر.

فلا عجب أن الشاعر يستقي معانيه من ذائقته الشعرية ووعيه العميق بدلالات الحروف والقوافي المقيدة والمطلقة وإيقاع الوزن الغنائي، وذلك من خلال ما دلَّ عليه بقوله: (يغني) في آخر عجز من القصيدة. وإنه لشاعر موسيقي حين يعمد إلى هذه العلائق في تشكيل قصيدته، ومُفكِّرٌ تهمُّه المعاني والأفكار الفلسفية والصوفية، إذ «الإحساسُ بالمعاناة والانكسار والتشظي في سلوك وأقوال المتصوفة»[3]

وأما في اعتماد القافية المطلقة بحرف روي متحرك موصول بهاء الوصل ذات ألف الخُروج، فإنَّ قصيدة «السماوات الأخرى»، تُعبرُ عن مكنون قافيته كما تُعبِّر القافية بخُروجها عن مكنون القصيدة بدءا من عنوانها ومستهلِّ أبياتها، يقول:

السَّمَاوَاتُ التي لا تَنْـــــتَهِي ... لَمْ يَزَلْ يَشْـــرَبُـهُ مُطْلَقُهَـا
وَهْـوَ فِي حَرٍّ وَلَـهْفٍ وَجَوًى ... بَاتَ فِي عُمْقِ الدُّجَى يَخْلُقُهَا
بَجَعٌ يَفْتَـــــحُ بَوَّابَـــــاتِهَا ... وَيُلَاقِي أَبْحُرًا يَعْشَـــقُـهَـا
عِنْدَمَا حَلَّقَ فـــــي آفَــاقِهَا ... ضَاعَ فـــــي أَزْرَقِهَا أَزْرَقُهَا [4]

ما يجلُبُ اهتمام القارئ لهذه القصـيدة هو اعتماده على قافية متراكبة، بثلاثة متحركات بين ساكنين، دون أن ينزل إلى القافية المتداركة بمتحركين بين ساكنين، وهذا الاضطراب في القافية حسن الإيقاع في أعاريض الرمل وأضربه، ولكنه يرى الشاعر غير ذلك في هذه القصيدة من خلال ثبات

1 إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، جز3، ط4، بيروت-لبنان، 1956، ص948.

2 المرجع نفسه، ص948.

3 طارق زيناوي: محاضرات في التصوف الإسلامي، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، الأردن، 2021، ص319.

4 عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المصدر السابق، ص39.

أضربها دون أعاريضها على القافية المتراكبة، ساعد على ذلك هاء الوصل الموصول بروي القصيدة (القاف)، واختيار الشاعر للألف في الخُروج دون واو المد أو يائِه مناسبٌ لما تضمنته القصيدةُ من لفظ (السماوات)، فالألف تُمَثِّلُ تَصَاعُدا صَوْتيا دالا على المعنى.

إذن، فقصائد الشاعر العمودية رُغم قلتها بالمقارنة مع قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، تكشفُ عن نُضـــجٍ إيقاعي، وذلك في انتقاءاته الإيقاعية في القافية والأعاريض والأضـــرب فيما اعتمده من أوزان، ولذلك فالخفيف والكامل والرمل هم أكثر البحور حظوة في العمودي رُغم التهيُّؤ المسبق للقارئ في تعوُّده على أن يكون الشاعر مُكثِرا في إيقاعات أخرى غير ما ذُكر كالبحور المركبة والبسيطة التي تبتدئ بالأوتاد، إذ إن بحر الطويل لم يرد في مجمل شعره إلا في قصيدتين قصيدة طويلة من خمسة وستين بيتا بعنوان «سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود»، ذات قافية متداركة بروي التاء المكسورة، وقصيدة أخرى من بيتين كتبهما على نظام السطر دون الشطرين بعنوان «فلسطين»، وأما بحر البسيط فكان في ثلاث قصائد دون غيرها وردتْ في ديوان «شبق الياسمين»،وهي (تلك البحار، زهرة الحياة، حملت وجهك). وأما الوافر فهو أيضا لم يرد في دواوينه إلا خمس مرات على نظام الشطر أو السطر، أبرزها قصيدة «لامية الفقراء» وهي من جيِّد ما كتب من الشعر العمودي في ديوانه الأول من حيث النشر «الكتابة بالنار»، وقد كان لبحر السريع حظوة أيضا بخمس قصائد شعرية. فتجربته الشعرية في البحور الخليلية كانت متفاوتة بين العمودي والحرِّ وهي في البسيطة أغزر من المركبة وفي الحر أوفر من العمودي، وهذا لا يدل على ضَعفه في الشعر العمودي أو لقصور منه في استيعاب إيقاعات الشعر العربي بل يدلُّ على ميله للبساطة والتجديد رُغم ما أثبته من مقدرة على الكتابة في العمودي بقصائد طويلة النفس، تُمثل قلائد شعرية ومعلقات مُذهبة في دواوينه، إما تائيته من الطويل أو لاميته من الوافر أو نونيته من البسيط أو همزيته من الكامل أو حائيته من الخفيف.

ثانيا: حركية التدوير في قصيدة التفعيلة:

تُعدُّ الدراسات العروضية من أبرز الآليات التي يولي نقدُ الشعر اهتماما كبيرا لها، ذلك أن طبيعة الشعر العربي مقرونة في جوهرها بالأوزان الخليلية، وفي خِضَمِّ التجربة الشعرية المعاصرة وعدولها على عمود الشعر ثم تبني قصيدة التفعيلة بوصفها تطورا في بنية القصيدة العربية، تغيَّرتْ إثرها بعض المفاهيم العروضية تغيُّرا يسمح للقارئ العربي أن ينظر للنص من وجهة إيقاعية أكثر تعقيدا مما كان عليه في نظام الشطرين، فالتحرر النسبي لمفهوم البيت الشعري والتكرار التفعيلي فيه، لم يكتفِ بإلغاء التدوير من وسط البيت الشعري، بل أخرجه من مفهومه القديم في تعالق الشطرين بكلمة إلى تعالق السطرين بتفعيلة، ولهذا صارت للتدوير قيمة إيقاعية تفرق بين أنماط شعرية تفعيلية كما تؤدي دورا في تجلي دلالة الإيقاع الشعري.

ولطالما اقترن مفهوم البيت في التراث الشعري العربي بالأبيات الشوارد؛ ذلك أن عمود الشعر العربي القديم كما وضَّحه المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة ينبني على وحدة البيت، والبيت يتركب من شطرين، وأحسن الأبيات ما كان معناه في تمام الصدر؛ لأن العجز تابع للصدر وزيادة له وتفصيل. فالتدوير لم يكن في البحور الشعرية الأكثر نظما على إيقاعاتها مثل الطويل والبسيط والكامل والوافر، فهي لا تقبل التدوير وتستهجنه الأذن الموسيقية، وعليه فلا بد أن تسترعى حاسة السمع لأن الشعر بطبعه مسموع، فليس لائقا أن يتواصل الصدر مع العجز دون وقفة زمانية بينهما، لطبيعة مركزية الأوتاد ومواضع الأسباب بينها في هذه البحور، ولذلك ينتفي الوصل الموسيقي، على غرار بحر الخفيف، إذ أعجازٌ منه مُدْمَجَةٌ في صُدورِه؛ حيث الأوتادُ المجموعة التي تتركب منها أجزاؤه لم تحافظ على مرتبتها الوسطى، إذا عُدَّ الوتد في الجزء الأوسط مجموعا، وليس كما وضعه الخليل مفروقا، والتفعيلة الوسطى منفصلة كي يحافظ على القاعدة العروضية التي تستوجب الحفاظ على مرتبة الوتد في أجزاء البيت الشعري، وما ذلك إلا اجتهاد رياضي من قِبَلِه حتى يقنّنَ هذا العلم ويضبطَه.

إذن يُعرَّفُ البيتُ المدمج –انطلاقا مما سبق– على أنه إدماج العجز في الصدر إيقاعيا دون فاصل زماني بينهما ، ويتحقق هذا الوصل الإيقاعي من خلال انقسام الكلمة بين شطري البيت،

فيحتاج فيه القارئ إلى إكمال الوصل النحوي للجملة، وبذلك يتصل إيقاع الصدر بعجزه، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في قوله: «المداخل من الأبيات: ما كان قسيمُهُ متصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة وهو المدمج أيضا، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك»[1]، وقد جمع ابن رشيق بين البحور القصيرة ومجزوءات البحور المسدسة خاصة، للتوافق القائم بينهما في عدد التفعيلات، كما أن الخليل بن أحمد الفراهيدي أرجع البحور القصيرة كالهزج والمجتث والمضارع والمقتضب إلى أصل مسدس في الدائرة العروضية حتى تتماشى وفق البحور المسدسة الأخرى في دائرتي المجتلب والمشتبه، وبالفعل لو أُحصِيَ الشعرُ العربي القديم ألفيَتْ مكامنُ الإدماج في مثل هذه البحور المربعة لطبيعة حالة النفَسِ في الصدر عند الإنشاد فإنه يتوقف عند الجزء الثالث أو الرابع كما في البحور المسدسة مثل الكامل والوافر والرمل، والبحور المثمنة مثل الطويل والبسيط.

وقد كانت نظرة المحدثين لا تختلف عن سابقيهم في مفهوم الإدماج ولكن جعلوه خاصا بالشعر العمودي بوصفه شعرا ينبني على نظام الشطرين، وأضافوا إليه مفهوما جديدا يختص بالشعر الحر التفعيلي، والذي ينبني على نظام السطر دون تقيُّد بعدد التفعيلات في السطر الواحد، وأطلقوا على مفهوميه بالتدوير، والتدوير في مفهومهم لا يخرج عن قول النطافي في أنه «تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى، وتجزئة التفعيلة أو الكلمة بين آخر سطر وأول السطر الذي يليه في الشعر الحر والقصيدة المدورة»[2]، فقد خصَّ تجزئة الكلمة بمفهومين مختلفين في نظر العروضيين القدامى، الأول مستحسن في بحور دون أخرى والثاني عدّوه من عيوب القافية وهو التضمين، أي تواصلُ معنى البيت بالبيت الذي يليه. فقد عَرَّفَ أحمد كشك البيتَ المدور على أنه

1 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج1، ط5، سوريا، 1981، ص177-178.

2 أبو فراس النطافي: التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، مج 6، 1994، ص 533.

«الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه؛ أي شطريه –غير قابلة للتقسيم إنشاديا؛ فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به تمام الشطر الأول؛ وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإن هذا يعد في نظر الإيقاع الشعري تدويرا»[1]، مؤكدا على المصطلح الجديد للإدماج وهو التدوير، موضحا فكرة التقسيم للكلمة التي فرضها الوقف العروضي للصدر شكلا، أما إنشادا فلا بد من الوصل النحوي الذي يقتضي الوصل الإيقاعي لأجزاء البيت.

وتسمية التدوير محدثة لم يرد ذكرها في التراث العروضي، حيث «كان نقادنا القدامى يسمون المدور بالمداخل أو المدمج»[2]، ولو قُورنَ بين المصطلحين لكانَ المدمجُ أو المداخَلُ أدلَّ على الظاهرة الإيقاعية من التدوير في مفهوم البيت الشعري ذي الشطرين، أما عن تجليه في أسطر قصيدة التفعيلة العربية، فمفهوم التدوير يجوز إدراجه من ناحية إيقاعية معينة، تتعين في إيقاع البحر ضمن الدائرة العروضية الخاصة به، وبذلك تتضح فاعلية التدوير عندما يتغير الإيقاع إلى إيقاع جديد منتظم أو غير منتظم من خلال كسر فكرة الإدماج أو التداخل الإيقاعي للأسطر وجَعْلِ هذا الوقفِ مُنطَلَقاً لِتَغَيُّرِ الإيقاعِ، فالتدويرُ في قصيدةِ التفعيلةِ يختلِفُ مَفهومِيًّا عن البيت الشعري؛ لأنه في السطر تُقَسَّمُ التفعيلةُ بين نهايةِ سطرٍ وبدايةِ سطرٍ جديدٍ، والالتزامُ أكثرُ بتمامِ اللفظ على عكسه في البيت، إذ ينقسم اللفظ بين الشطرين التزاما بالوَحدة الإيقاعية المشكِّلةِ للصدر.

لقد شكَّلَ التدوير في قصيدة التفعيلة أنماطا شعرية متنوعة تعود في أصلها كله إليه من خلال الوصل النحوي الذي يقتضيه الوصلُ الإيقاعي للأسطر، وبذلك لا يوجد تقسيم للفظ بين السطرين وإنما تقسيمٌ للتفعيلة، مما يجعل الأسطر متماسكةً إيقاعا ومعنى، وهذا ما يُسهم في تحقيق انسجام النص وتماسكه وتعالق أجزائه، فينتجُ مكوّنٌ إضافي يُدرج ضمنَ مكونات الوحدة العضوية وهو وحدة التفعيلة وتكرارها الوارد من بداية النص إلى نهايته بطريقة خطية أفقية لا تُلغيها سوى القافية التي يلجأ إلى توظيفها الشاعر أحيانا، وأحيانا تأتي القصيدة متتابعة دون تقفية كأنها نصٌّ نثري موزون. فالتدوير قد

1 أحمد كشك: التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، كلية دار العلوم، ط1، القاهرة-مصر، 1989، ص7.

2 أبو فراس النطافي: المرجع نفسه، ص533.

أسهم –ولا بد– في التجديد الإيقاعي للشعر العربي من خلال الوثبة التي شهدها في أواخر النصف الأول من القرن العشرين. وهذا التنوع في التشكيل الإيقاعي الذي فرضه المعنى اللصيق بالتدوير، وهو الوصل الإيقاعي بوصفه أداةً إيقاعية يجسِّدُ فاعلية التدوير في أنماط الشعر التفعيلي، ويجسد بالمفهوم العكسي فاعلية أخرى للتدوير وذلك من خلال الوقف الدلالي الذي يقتضي وقفا إيقاعيا عند السطر الأول، فيشكِّلُ إيقاعا شعريا مختلفا يُكْشَفُ في إيقاع السطر الثاني، وبذلك يخلق تنوعا في الإيقاع داخل النمط الشعري الواحد. وإنه تنوع تفرضه طبيعة الدائرة العروضية الواحدة التي تستلهم في القصيدة الواحدة تلك الإيقاعات الواردة فيها؛ فتُنتِجُ بحورا شعرية مستعملة أو مهملة أو إيقاعا عبثيا غير منتظم، وكل ذلك يوحي بدلالات عميقة للمعنى يُعربُ عنها هذا الزخم الإيقاعي الوارد من فاعلية التدوير.

وتتحقق فاعلية التدوير في الشعر التفعيلي من أمرين، من تقسيم التفعيلة بين نهاية السطر الشعري وبداية السطر الذي يليه في النص المسموع أو المطبوع، ومن الوقف الدلالي للنص المقروء إنشادا من قِبَلِ الشاعر صاحب النص التفعيلي، أو انطلاقا مما يفرضه الوقف إذا كان محتملا حدوثه عند نهاية السطر الشعري في النص المطبوع، والبدء بنفس جديد شعري في أثناء قراءة السطر الرديف. فينشأ من هذا التفاعل بين التدوير والوقف الدلالي، تدويران إما عبثي وإما منتظم.

أ. التدوير العبثي (غير المنتظم):

لقد أخذ هذا النوع من التدوير تسميته من إيقاعه غير المنتظم الذي يجسده السطر الرديف للسطر السابق له؛ إذ إنَّ الوزنَ الشعري يكسره الوقف الدلالي للإيقاع بسبب الوقوف على وحدة موسيقية من التفعيلة، فينشأ عن ذلك إيقاع غير منتظم عبثي، ويُعدُّ التدوير العبثيُّ الأكثرَ شيوعا في الشعر التفعيلي، وشعر عثمان لوصيف التفعيلي هو الآخر مثله في الشيوع، حيث إن هذا التدوير العبثي لا يأتي عن وعي إيقاعي به بل تفرضه نفسيته في أثناء كتابة النص وتقسيمه للأسطر، وهذا ما يجعل للتدوير دلالة لصيقة بالمعنى.

ومن النصوص التي تتوافق وفاعلية هذا التدوير، قول الشاعر من قصيدة «الناقة»[1]:

آه .. من أضرم النار بين حناياكِ/ فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاء

مَن شدَّ سمعَك نحو أقاليمَ نائية/ (لن) فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن

من غواك بومض البروق / فاعلن فعِلن فاعلن فـ

ومن هيّج الدمع ملء مآقيك؟/ (علن) فاعلن فاعلن فعِلن فاء

يا جذوة العشق / (لن) فاعلن فاء

والتيه !/ (لن) فاء

يا ناقة الله !/ (لن) فاعلن فاء

سيري على رجزي وحدائي / (لن) فاعلن فعِلن فعِلن فا

ولا تقنطي .. / (علن) فاعلن

هذا المقطع الشعري ذو تنوع إيقاعي منتظم وغير منتظم، وما ورد من النمط الثاني العبثي (السطر الثاني والخامس والسادس والسابع والثامن) أكثر، مقارنةً بالمنتظم الأصلي من إيقاع المتدارك، والمنتظم الطارئ من إيقاع المتقارب في السطر الرابع والتاسع، ولكي تتضح فكرة العبثي في دائرة المتفق أو المتقارب، لا بد أن يُفهَمَ جيدا أن ما حدث من إيقاع عبثي هو في الحقيقة منتظم، فتَكَرُّرُ الخرم* في كل هذه الأسطر يؤدي إلى كسْرٍ إيقاعي واضح وإخلالٍ بالوزن. وما ينبغي التنويهُ إليه أن الوقْفَ أدى دورا كبيرا في تحقيقِ هذا التنوع وتحديدِه؛ لذلك فهو أداة لا بد من مراعاتها في كشف فاعلية التدوير.

وعند النظر إلى فحوى النص يتضح أثَرُ التدوير في تفجير دلالات خفية تساعد القارئ على الوصول إلى قراءة جديدة يتمُّ من خلالها استنطاقُ مكنونِ النص وفهمِ دلالاته العميقة والغائبة، ويتجسد

1 عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة، (دط)، الجزائر، 1997، ص17.

* الخرم: هو علة تجري مجرى الزحاف تدخل على أول الطويل أو المتقارب أو الوافر، يقول الخطيب التبريزي: «وأصلُ الخرمِ في اللغة ذهاب بعض الشيءِ، ومنه الخرم في الأَنْفِ، فإذا خُرِم فعولن بقى عُولُنْ، فنُقِلَ إلى فَعْلُنْ ويُسمى أَثْلَم، وأصلُ الثَّلْمِ أن ينكسرَ بعضُ السِّنِّ من طَرَفِها، فإن خُرِمَ وقد صار فعولُ بقى عولُ، فنُقِلَ إلى فَعْلُ، ويُسمى أَثْرَمَ، والثَّرَمُ كَسْرٌ يكونُ في الإناء من طَرَفِه وفي السِّنِّ أيضا، وهو أبلغ من الثلْم لأنه قد ذهب أولُه وآخرُه» (الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص27).

هذا عند ربط حال هذه الناقة التي يحاورها الشاعر بتدرُّجِ الإيقاعات في هذا المقطع، بين المتدارك والمتقارب والإيقاع العبثي، فالاستفهامُ واردٌ في المقطع ثلاثَ مرات بفعل تكرار اسم الاستفهام (مَن) وكل استفهام يتضمَّنُ إيقاعا مغايرا، فهذا التدرج الإيقاعي بدأه الشاعر بإيقاع عبثي ثم متدارك ثم متقارب، لجُمَلٍ متوازية في بنيتها التركيبية (النحوية)، وفي كل هذا فإن صوتَ الشاعر المتكلم في النص يتصاعد شيئا فشيئا معبِّرا عن حيرته وقلقه الوجوديين تجاه حال الناقة الضالة، حيث بدأ حيرته بالتوجع من خلال اسم الفعل المضارع (آه)، إلا أن هذا الوجع لم تتكرر آهاته بل كبتَها الشاعر وعبَّر عنها من خلال فاعلية التنقل الإيقاعي الذي ألغى ضمنيا اللفظَ (آه |0|) في بدء كل سطر غير منتظم إنشائي (الاستفهام في السطر الثاني، النداء في السطر الخامس والسابع، والأمر في السطر الثامن)، وقد كان في مقدور الشاعر أن يعبِّرَ عن مقدار هذا الألم والوجع، ولكنَّ تدافُعَ الاستفهامات للبحث عن الفاعل وتوالي النداء الدال على سمات الناقة وقدسيتها في الموروث الديني اضطرَّ الشاعرَ إلى أن يكسر الإيقاع بفاعلية التدوير مبيِّنا من خلال ذلك عبَثَ الناقة وضَلالَها الذي أدى بها إلى القلق والحيرة والوجع وهذا ما دلَّ عليه التماسه في أن تسير على إيقاع رجزه وحدائه، فالإيقاع الكامن في أبيات الشاعر حتما سيجعل هذه الناقة تتخطى وجعَها العميق.

والشاعر ضمْنَ هذا الزخم الدلالي للإيقاع الكامن في التدوير ألغى التقفية من هذا المقطع بحكم وجود التدوير الكلي تقريبا فيه، وغيابُ القافية هو ترميزٌ دلالي على المسار الذي اتبعتْه الناقة (التيه/ القلق/ الحيرة) وصولا إلى (الألم الداخلي)، وهنا الشاعر يلتمس من الناقة أن تقتفيَ إيقاعات رجزِه وحُدائه* حتى تتناسى الوجَعَ، غير أن إيقاع الرجز يختلف كليا عن إيقاع المتدارك (الإيقاع الأصلي لقصيدة الناقة)، فجزء الرجَز سباعي (مستفعلن)، أما جزء المتدارك فخماسيٌّ (فاعلن)، ولكن هذا الاختلاف الإيقاعي له مبرر وجودي في النص، فالرجز موجود رُغم غيابه من خلال (مستفعلن) المتضمنة

* الحُداء: «هو نوع من الشعر الغنائي، كان الجاهليون يحدون به في أسفارهم وراء إبلهم، أو عند استقاء الماء من الآبار، أو قيامهم ببعض الأعمال الجماعية، وكان الحُداء يُنظم غالبا، على بحر الرَّجَز، وقد يأتي على بحر الهزج» (إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1991، ص216).

في داخلها (فاعلن)، فالأولى سببان خفيفان ووتِد (س+س+و) والثانية سبب خفيف ووتِد (س+و)، وبفاعلية التدوير تنشأ في أوائل أسطر الإيقاع العبثي إيقاعية تفعيلة الرجز (مستفعلن) في قوله (**من شدَّ سْمعك**/ |0|0||0)، (**يا جذوة العشق**/ |0|0||0)، (**يا ناقة الله**/ |0|0||0)، (**سيري على**/ |0|0||0)، فبعد هذه الأجزاء الرجزية تأتي أجزاء المتدارك الخماسية الصحيحة أو المخبونة. واستحضاره للحُداء والرجز هو استحضارٌ للرجل العربي في الجاهلية واستحضارٌ لطفولة الشعر العربي ونشأته الأولى واستحضارُ استمرارية هذا الشعر باستمرارية حنين الإبل، وفي هذا إشارة إلى الحديث النبوي «لن تدع العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنينَ» [1]، فالحنين هو شِعْرُ الناقة والشِّعْرُ هو حنين الشاعر، لما بينهما من أشياء مشتركة (الحنين، الوجع، الإيقاع، التيه، القداسة)، وهذا ما أوضحه المقطع الشعري؛ إذ الوجعُ الطاغي على الناقة تعبيرٌ عن وجع الشاعر؛ ذلك أن الحُداء في الجاهلية تضمَّن «وصفاً لِما يُعانيه الحادي في صحرائه من تَعَب ونصَب، أو ما يختلج قلبَه من شوق للأحبَّة، أو رسماً لحالة الناقة التي أهزلها الظَّمَأ، وبراها السَّير حتى صارت كالقوس»[2].

وفي هذا كله يتجلى وعي الشاعر بالإيقاع الذي يتناسب وحال الناقة المشتتةِ المتوجِّعَةِ وَجَعَ الإنسانِ الذي يسكُنُ ذاتَ المتكلِّمِ، فأعطى للناقة رجزا جديدا تكون فيه أقرب لراكبها وهو المتدارك. أما عنوان القصيدة الذي يحمل اسمها (الناقة)، فهو من خلال تعريف اللفظ في الاستعمال الشعري من قِبَلِ الشاعر ومن خلال تنكيره في الأصل اللغوي إيقاعان؛ المعرَّف على إيقاع مستفعلن والمنكَّر على إيقاع فاعلن. والناقة في كل ما تحمله من دلالات ذاتية أو وجودية أو إيقاعية مُعادِلٌ موضوعي للشاعر؛ فالشاعر بين النكرة والمعرفة، أي بين فاعلن ومستفعلن.

1 أبو عبد الله محمود بن محمد الحداد: تخريج أحاديث إحياء علوم الدين للعراقي وابن السبكي والزبيدي، دار العاصمة للنشر، جز4، ط1، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1987، ص1672.

2 إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، المرجع السابق، ص216.

ب. التدوير المنتظم وسياقاته:

إنَّ التدويرَ في نظَرِ نازك الملائكة له «فائدة شعرية وليس مجردَ اضطرارٍ يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائيةً وليونة لأنه يمدُّه ويُطيلُ نغماتِه»[1]، فتنشَأُ فاعليتُه من خلال التقسيم الموسيقي للتفعيلة بين السطر الشعري والرديف له من خلال الوقوف على سببٍ أو وتِدٍ من التفعيلة المقسمة، وينشأ بدءا من السطر الرديف إيقاعٌ جديدٌ منتظَمٌ إما يكون مقلوبَ البحر السابق كما في دائرة المتفق أو المؤتلف وإما أحد احتمالات البحور الثلاثة في دائرة المجتلب، وخصصتُ هذه الدوائر الثلاث دون غيرها لطبيعة بحورها الشعرية التي تنبني على تكرار تفعيلة واحدة. وفاعلية التدوير عموما تَكسِرُ إيقاعَ النص بإيقاع جديد يُسهم في تحقيقه الوقفُ الدلالي للإيقاع الرتيب عند سبب أو وتد من التفعيلة التي وقع فيها التدوير. وإنَّ في شعر عثمان لوصيف ما يجسِّدُ هذه الفاعلية.

يتلاءم التدوير في شعر التفعيلة مع خصائص الدائرة العَروضية كما وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، هذا يعني أن تفعيلات البحور البسيطة تُقلب على الأوجه التي وظَّفها الخليل. ويُخَصُّ بالذكر ثلاثُ دوائرَ عروضيةٍ: دائرة الهزج (المجتلَب) ودائرة المتقارب (المتفَق) ودائرة الوافر (المؤتلف).

1. سياق فعولن:

يُعَدُّ المتقاربُ أحدَ بحور الشعر التفعيلي الذي ينبني على تكرار تفعيلة خماسية (فعولن) تتركب من (و+س)، وتحمل في مقلوبها إيقاع المتدارك (س+و)؛ أي (فاعلن)، لذلك فإن سياق (فعولن) يُحمل على وجهين، وجه إيقاعُه الرتيب (المتقارب) وإيقاعه الرديف (المتدارك) ووجهٍ آخرَ عكسي؛ أي إيقاعُه الرتيب (المتدارك) وإيقاعه الرديف (المتقارب). وكان الاختيار واقعا على المتقارب؛ لأنه أصل دائرة المتفق وتسمى باسمه، ذلك أن الوتد في التفعيلة أقوى من السبب، وتسمى الدوائر العروضية عادة بالبحر الذي تبتدئ تفاعيله بوتد مجموع.

1 نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، العراق، 1967، ص91.

ومن هذه النصوص نذكر مقتطفا من نص «الشبَّابة»[1]:

آه! يا امرأةً من أريج السماواتِ/ فاعلن فعلن فاعلن فاعلن (فاعِ

مَن صب فيك المدام/ لن) فاعلن فاعلن (فـ

عولن فعولن فعولْ

وصاغَكِ روحا إلهيةَ النبرات؟/ علن) فعلن فاعلن فاعلن فعلن (فـ

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولْ

ومن مدَّ بيني وبينك خيطا من النار؟/ علن) فاعلن فاعلن فعلن فاعلن (فاع

فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولانْ

معذرة... آه! معذرة إن هتكتُ الستارةْ/ لن) فعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلاتن

ووهبتُكِ من أضلعي جُلَّنارةْ/ فعلن فعلن فاعلن فاعلاتن

فأنا شاعر ألهمتْه البروق/ فعلن فاعلن فاعلن فاعلن (فـ

فألقى على قدميكِ مزاميره/ علن) فاعلن فعلن فعلن فاعلن

فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعو

وأنا آية تتلظَّى../ فعلن فاعلن فعلن (فا

أنا جرَسٌ يتشظَّى../ علن) فعلن فعلن (فا

فعولُ فعولُ فعولن

وأغنية تتوضَّأ بالدم والياسمين! علن) فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلانْ

فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولْ

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، المصدر السابق، ص 15.

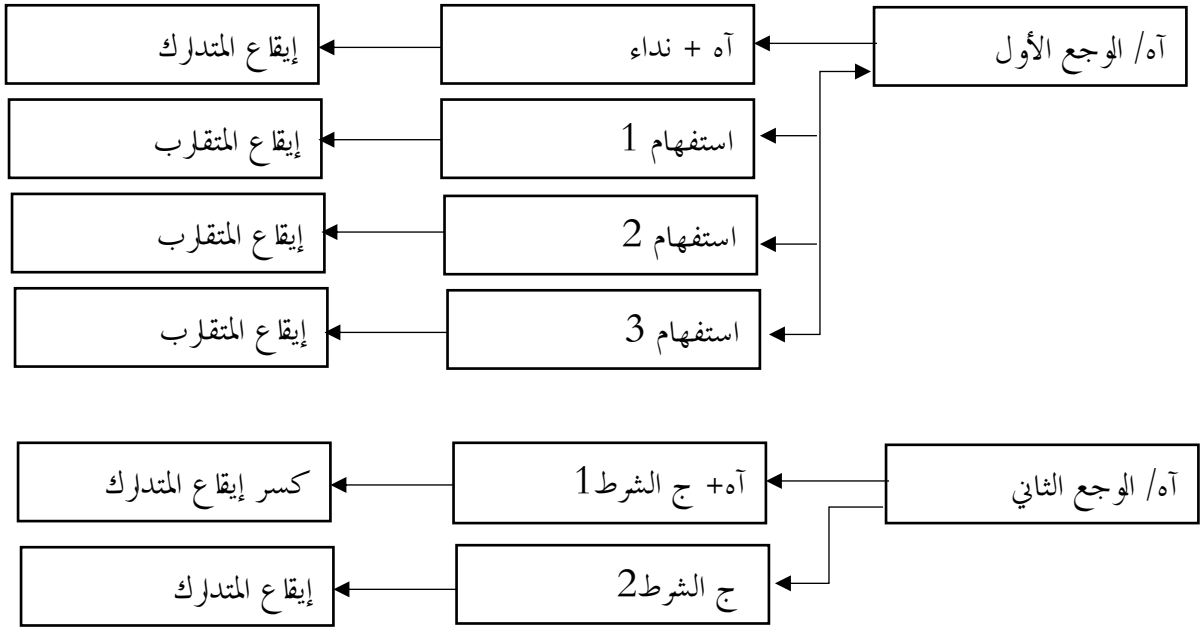
في هذا المقطع الشعري ومن خلال التوضيح أعلاه بين التقطيع الأفقي، وهو التقطيع الأصلي للنص، والتقطيع العمودي لبعض الأسطر وهو التقطيع الملازم للإيقاع المنتظم الطارئ بسبب فاعلية التدوير، يتبيَّنُ أن الشاعر لجأ إلى إيقاع المتقارب مستعينا به في أثناء استعمال الإيقاع الأصلي وهو المتدارك، وفي ذلك تتجسد بعض الدلالات المصاحبة للإيقاع الطارئ من خلال استكناه دلالات النص في مجمله، والكشف عن السبب وراء هذا القلب المكاني للإيقاع من خلال تغيير مرتبة الوتد من المرتبة الثانية في فاعلن إلى المرتبة الأولى في فعولن، إذ يقتضي تغيير مرتبة السبب تبعا للوتد. وعلى الرغم من أن كليهما من دائرة عروضية واحدة (المتفق)، إلا أنهما يشكلان طباقا إيقاعيا جعلهما يختلفان من حيث الجوهر الإيقاعي للمعنى بين الهمس والجهر وبين السكينة والصخب وبين الهدأة والثورة، وهذا ما دل عليه السطر الأول والثاني من المقطع وما بينهما من خلاف في هذه المعاني.

إنَّ المطلع وما يحمله من وجع صرَّح به اسم الفعل المضارع "آه" جاء مصاحبا لجملة النداء التي تفتتح بمنادى نكرة غير مقصودة لمرأة مجهولة الهوية والماهية يجعل القارئ يتوقع أسلوبا آخر غير الاستفهام، حيث يظهر جليا أن الجمل الاستفهامية الثلاث تندرج ضمن إيقاع المتقارب، هذا التغيير المفاجئ دلَّ من خلال الاستفهام الواقع بعد جملة النداء على أنه جملة استئنافية، والاستئناف في عُرف النحويين جملة ابتدائية ثانية يصحُّ الابتداء بها[1]. ثم يعود مرة ثانية إلى اسم الفعل المضارع "آه" ولكن بطريقة أخرى مغايرة على الرغم من اتفاقها إيقاعيا ومطلعَ القصيدة موضع "آه" الأولى، إذ الاختلاف واضح بين الـ"آه" الأولى والثانية في المرتبة؛ الأولى في صدارة المطلع والثانية بين كلمتين متفقتين لفظا ومعنى. كما يتجلى التقدم والتأخر في جزء إيقاعي يُشكِّلُ تفعيلة مستعلن؛ أي سبب خفيف وفاصلة صغرى، فالقيمة الإيقاعية هي نفسها لم تتغير في التقدم والتأخر (يا امرأةً= مستعلن/ معذرةً = مستعلن).

إذن، فالبدء في هذا المقطع مرتان، المرة الأولى صحيح إيقاعيا على أنه من بحر المتدارك والمرة الثانية فيه كسر إيقاعي جسَّدَه السبب الخفيف في مستعلن/ معذرةً، والمتعلق إيقاعيا بما قبله، ذلك أنه مُدوَّر. ولو جاز الابتداء بإيقاع المتدارك يتمُّ حذف "معذرة" الأولى لِبَدْءِ السطر الشعري مرة ثانية بـ"آه"

1 يُنظر: شوقي المعَري: إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار الحارث، ط1، دمشق-سوريا، 1997،ص21.

(آه معذرة إن هتكتُ ستاره/ فاعلن فعلن فاعلن فاعلاتن). ولكن الشاعر أراد غير ذلك في إظهار اعتذاره للمرأة المذكورة آنفا، هذا ما جعل الشاعر يُغيِّرُ من حركية الإيقاع بسبب اختلاف ماهية الوجع بين وجع الظن ووجع الندم، فالظن من خلال الحيرة المصاحبة للاستفهام، والندم عبَّر عنه بالاعتذار، وهنا تتضح فكرة الاختلاف الإيقاعي من خلال هذا الشكل التوضيحي:



ولذلك يتضح جليا كيف أن الظن هو ردة فعل انفعالية مصاحبة لإيقاع المتقارب، على خلاف الندم فهو ردة فعل عقلانية مصاحبة لإيقاع المتدارك، وهنا حتما يكمن الطباق الإيقاعي في الدلالة على المعنى النصي في استدعائه للاعتذار على ردة فعله الانفعالية الأولى من خلال آلية الاستفهام البلاغية.

ثم يأتي إيقاع المتقارب بفعل التدوير مرة ثانية بعد الـ"آه" الثانية ليعبر به الشاعر عن مدى تأسُّفه واعتذاره مدافعا بإيقاع المتقارب الواقع مع وجود التكرار الذي أثَّر تأثيرا واضحا في فاعلية هذا التدوير من خلال تكرار حرف الفاء في قوله: (فأنا شاعر/ فعِلن فاعلن فألقى/ فعولن) وتكرار لفظ "أنا"

في قوله: (وأنا شاعر/ فعلن فاعلن أنا شاعر/ فعولن فعو). وفي لجوئه لإيقاع المتقارب يَعِنُّ في ذلك ردُّه الهجومي على ردِّه الهجومي السابق (ردة الفعل الانفعالية) باستعمال التكرار ليعبر بمفهوم آخر عن ندمه من خلال إظهار التذلل والانقياد والتشتت.

2. سياق مفاعيلن:

في هذا السياق تندرج ثلاثة إيقاعات مختلفة بسبب اختلاف مرتبة الوتد في التفعيلة فمرة يكون في المرتبة الأولى ومرة في الثانية ومرة في الثالثة، وفي كل تغيُّر يصحبُه تغيير إيقاعي مؤسس لبحر شعري خليلي، إذ تفعيلة مفاعيلن يتأسس بتشكُّلها إيقاع الهزج، وتفعيلة فاعلاتن يتأسس بتشكُّلها إيقاع الرمَل، وتفعيلة مستفعلن يتأسس بتشكُّلها إيقاع الرجز. والملاحظُ هنا أن كل إيقاع من هذه الإيقاعات هو ضمن دائرة عروضية واحدة لم تقبل أي إيقاع آخر مهمل وتسمى هذه الدائرة بالمجتلب، «لأنَّ أجزاءَها كلَّها اجتُلِبَتْ من دائرة المختلِف إليها، فمفاعيلن من الطويل ومستفعلن من البسيط، وفاعلاتن من المديد»[1]. وإن تكن هذه تسمية الخليل، فإنها من حيث تشكيلُها الإيقاعي مختلفة كليا عن التشكيل الإيقاعي لبحور دائرة المختلف المستعملة، فتفعيلة كل بحر من بحور المجتلب أصلٌ ثابت مُكرَّرُ، والأَوْلى أن يُجتلَب منها لا أن تُجتلَبَ من غيرها.

ولذلك فبحُكم فاعلية التدوير يصح للشاعر أن يوظف كل إيقاع مجتلب في قصيدة شعرية واحدة مبنية على إيقاع واحد في الأصل ولكن متفرع إلى الإيقاعين المصاحبين له في دائرة المجتلب ولا يهم البدء الإيقاعي الأول وإنما ما يهم هو توظيف الشاعر لهذه الإيقاعات المختلفة، وإن يكن فإن الشاعر عثمان لوصيف ليس له في مجمل دواوينه قصيدة واضحة المعالم الإيقاعية التي تبرر هذا التفاعل والتناغم الإيقاعي المختلِف والمجتلَب والمجتلِب في الوقت نفسه إلى دلالات عميقة مصاحبة للمعنى النصي. ومن نصوص لوصيف قوله من قصيدة «الجلفة»:

سيدي نائل!/ فاعلاتن (فع

1 الدماميني: العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، تح: الحسَّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة-مصر، 1994، ص53.

خبرني عن التاريخ/ لاتن) فاعلاتن (فاعـ

فعْلن فاعلن فعْلاتْ

عن أبطالنا كيف قضوا نحبهمُ / لاتن) فاعلاتن فعلاتن (فعلا

فعْلُن فاعلن فاعلُ فعْلن فعِلُنْ

كيف تفانوا.. واستماتوا / تن) فعلاتن فاعلاتن

مستعلن مستفعلن (مسـ

عن عهود غبرتْ / فاعلاتن (فعلا

ـتفعلن) مستعلن

عن زمن.. كم كان يُغْبَطْ / تن) فعلاتن فاعلاتن

مستعلن مستفعلاتن

سيدي نائل! / فاعلاتن (فعـ

حدِّثْ عن ليالي الفرح البكر / لاتن) فاعلاتن فعلاتن (فـ

فعْلن فاعلن فاعلُ فعْلاتن

ليالي الأنس.. والدفءِ.. / ـعلاتن) فاعلاتن (فـ

مفاعيلن مفاعيلن

وأضغاثِ الرياحين التي تعلو.. وتهبطْ / علاتن) فاعلاتن فاعلاتن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعي

عن ضريح.. بالتعاويذ يُحَوَّطْ / فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

عن صبي.. بالزغاريد يُقَمَّطْ / فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

عن عروسٍ تتثنى غَنَجًا.. أو تتمشَّطْ[1] / فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

1 عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة، (دط)، الجزائر،1997، ص24.

يُعَدُّ هذا المقطعُ من بحر الرمَل غيرَ أنَّ ما فيه من تدوير جعله منفتحا على إيقاعات متعددة وذلك حتما بفاعلية الوقف في تغيير مسار الإيقاع من الرمَل إلى الرجز تارة وإلى الهزج تارة أخرى، كما يتجلى إيقاع آخر خارج دائرة المجتلب ضمن دائرة المتفق وهو المتدارك في السطر الثاني والثالث، ولكن في حقيقة الوضع من حيثُ صلاحية هذه التفعيلات في الاستعمال الشعري نادرة بل غيرُ واردة إلا في قصائد ربما يتعمَّدُ فيها الشاعر الكسر الإيقاعي المتفاوت في استعمال جل التغييرات التي تطرأ على تفعيلة المتدارك (فاعلن)؛ إذ المتدارك منفتح في الواقع الشعري على إيقاعين، إما إيقاع مقلوب عن بحر المتقارب مبني على تفعيلة فاعلن الصحيحة أو المخبونة وإما إيقاع الخبب وهو المبني على تفعيلة فعِلن المخبونة أو فعْلن/ فاعلُ المشعَّثة، ولذلك فالإيقاع الناتج في السطرين الثاني والثالث هو مزيج من الإيقاعين معا، وهذا ما لا يصحُّ عموما في واقع الشعر العربي لنشازه موسيقيا. لذا يُمكنُ قراءَتُه على ناحيتين إيقاعيتين إما منتظم ناشز أو غير منتظم.

أما في الأسطر الموالية فيُلحَظُ تغيُّر الإيقاع داخليا ضمن دائرة المجتلب؛ حيث نتج عن فاعلية التدوير بفعل الوقف إيقاع الرجز فيُمكن بذلك قراءة الأسطر الموالية من بدء هذا الإيقاع في استعمال التدوير العادي ضمنيا دون وقف للتحصل على مقطع رَجزي كما هو متجلٍّ في السطر الرابع والخامس والسادس.

وفي الأسطر الموالية لإيقاع الرجز بعد اللازمة الرملية من سطرين (سطر من إيقاع الرمل وآخر من المتدارك الدخيل)، يتغير الإيقاع مرة أخرى إلى إيقاع الهزج في السطر التاسع والعاشر كما هو موضح من خلال التفعيلات المدرجة عموديا.

ومن خلال هذا التنوع الإيقاعي الذي حصل في هذا المقتطف الشعري يجعله منفتحا هو الآخر على وعي إيقاعي يصاحب المعنى النصي الذي يُختَصَرُ في الدلالة الرمزية للفظة «سيدي نائل»، والتي تفصح عن هذا الرجل ذي النسب الشريف الذي سكن قديما تلك المناطق شبه الصحراوية، مثل «صحراء سيدي عيسى وزاغز والمحاقن وما والاها، بدليل أنَّ ثمَّ أماكنَ تُنسَبُ إليه، كمراح سيدي نايل،

وحمادة سيدي نايل، التي يقال أن بها مدفنه، وهي قريبة من واد اللحم غربيَّه»[1]، حيث يُنسب إليه ساكنو هذه المناطق وغيرها، ومن عادة ساكني المناطق الصحراوية الترحل وعدم الاستقرار بسبب طبيعة عيشهم في الخيم، مما يؤدي ضمنيا إلى تنوُّعٍ حياتيٍّ خِصْب. إن الشاعر في هذا المقطع يُظهر جليا كيف أن الإيقاع يصحب المعنى ويتغير بتغير نبرته فالرمل للتغني والمتدارك للاستذكار في تأنٍّ وتؤدة والرجز يُصاحب عودته للماضي لملاحم الفخر والبطولات والهزج لليالي الأنس والدفء والغناء، هذا التوزيع الإيقاعي فعلا مشبَّع بالأنا اللوصيفية التي تطمح إلى إرضاء الذات باستكناه دواعيها من خلال الأمكنة، والعنوان خير دليل في التشابه الوجودي بين الذات والمكان بين الجلفة ونائل.

3. سياق مفاعلتن:

في هذا السياق المبني على إيقاع الوافر تفعيلته تبتدئ بوتد ثم فاصلة صغرى، يندرج ضمن دائرة المؤتلف أو دائرة الوافر بما أنه الإيقاع الوحيد في هذه الدائرة الذي يبتدئ بوتد، ومقلوبه في الدائرة العروضية إيقاع الكامل وهو الأكثر حضورا في كتابات الشاعر من بحر الوافر؛ إذ هو نادرا ما يأتي إيقاعا رئيسا أصليا للقصيدة. لذلك فهو يُعد الإيقاع الطارئ الناتج عن الكامل بوساطة فاعلية التدوير، وهذا ما أطلقنا عليه بعملية توليد الإيقاع بفعل التدوير الفعال. وهو سياق يكاد ينعدم في كتابات الشاعر بسبب اهتمام الشاعر الكبير بإيقاع المتدارك (فاعلن) وابتعاده نوعا ما في العموم عن التفعيلات السباعية وإن أفرد الشاعر لقصيدة واحدة من بحر الكامل مجموعة شعرية عنونها بـ «جرس لسماوات تحت الماء»[2]، وإن كان إيقاع الكامل حاضرا في بعض النصوص إلا أنه لا يوفر ذلك الدفق الإيقاعي للوافر ضمنيا، وذلك في اعتقادي راجع إلى النفَس الشعري الذي تستوقفه القافية فتفرض نمطا صارما في الإيقاع، فتُلزم الشاعرَ به. ومن النصوص التي تعبر عن هذا التغيُّر الإيقاعي المنتظم «الذُرَة»:

لكأنَّ بحرا زاخرَ الألوانِ والألحان / متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن (متْفاعِ

1 محمد بن عبد الرحمن الديسي البوسعادي: تُحفةُ الأفاضل في ترجمة سيدي نائل، تح: محمد بسكر، دار كردادة للنشر والتوزيع، ط1، بوسعادة-الجزائر، 2014، ص36.

2 عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، (دط)، الجزائر، 2008.

مشتعلَ اللُّجَجْ / لـن) متَفاعلن

والشمسُ قد حلَّتْ غدائرُها / متْفاعلن متْفاعلن (متَفا

خيوطاً ناعماتٍ / علن) متْفاعلن (متْ

مفاعلْتن (مفاعلْ

من لُجَيْن يستنيرُ ويختلجْ / ـفاعلن) متْفاعلن متَفاعلن

تُن) مفاعلْتن مفاعلَتن مفا

وعلى مدى كل السهول / متَفاعلن متْفاعلن (مُ

ترى النساءَ مشمِّراتٍ / ـتفاعلن) متَفاعلن (متْ

يقتطفْنَ الحَبَّ تِبْرا / ـفاعلن) متْفاعلن (مُتْ

فاعلاتن فاعلاتن

ناشراتٍ في المدى أهزوجة سكرى / ـفاعلن) متْفاعلن متْفاعلن (متْفا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتاتُن

وكلُّ الكون يحضُنُهنَّ .. يلثمهنَّ/ علن) متْفاعلن متَفاعلن (متَفاعـ

مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلَتن (مُ

يغرقُ في الثغور اللامعات / لـن) متَفاعلن متْفاعلن (مُ

ـفاعلتن مفاعلْتن (مفاعَ

وفي الدَّعَجْ[1] / ـتفاعلن).

لَتُن) مُفا

ما يُلحظ في هذا النص، تمازج الإيقاعات بفعل التدوير بين إيقاع داخلي مزدوج كامل/ وافر، وإيقاع خارجي مع دائرة المجتلب إيقاع الرمَل، وحضور الرمَل في هذا المقطع الشعري هو تحوير لتفعيلة الكامل المضمرة (متْفاعلن/ مستفعلن)، إذ تُقَارِبُ تفعيلةَ إيقاع الرجز في دائرة المجتلب، فينزل الكامل

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة، (دط)، الجزائر، 1999، ص 45-56.

منزلة الرجز ويتغير الإيقاعُ كما هو ملاحظ في النص من خلال التقطيع العمودي إلى إيقاع الرمَل، وهذا دليل على تداخل الدوائر بسبب الزحاف الذي يؤدي دورا مهما في التشكُّل الإيقاعي للنص. وقد يكون التحوير قائما على تحوير يتمثل في الوافر، فيصبح الرمل ناتجا عن تحوير من تحوير، حيث يتخذ المسار الآتي في التغيير الإيقاعي: كامل> وافر> رمَل. وقلة التدوير في القصيدة يرجع إلى القافية المقيدة التي فرضتْ نوعا من القطيعة الإيقاعية بين الأسطر الشعرية، بالإضافة إلى وقْع الجيم الانفجاري* الذي شارك القافية في فرض وجودها الاعتباري في النص للبدء من جديد بعد كل روي ساكن.

* يعد الجيم من الأصوات المجهورة الانفجارية، حيث «أشار المحدثون إلى عدد من الأصوات اللغوية التي وصفوها بالانفجار، وذلك مثل: الجيم والدال والباء، –مجهورة انفجارية– الكاف والتاء –مهموسة انفجارية–» (رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط1، العراق، 2007، ص57).

ثالثا: إيقاعية القصيدة النثرية:

إنَّ القصيدة النثرية شكل حداثي، غايته الخروج كليا من دائرة الإيقاع والبحور الشعرية الخليلية، فهي تحرر مطلق من أي تشكيل إيقاعي مرتبط بالوزن والقافية، هدفه الأساس إحداث طرب في أذن المتلقي لجلب وجدانه للقصيدة ومعانيها التي تحليها، إذ تستهدف القصيدة النثرية المهتمِّين بالفكرة دون عنايةٍ بترتيبها أو منطقيتها أو وضوح معالمها. غير أنَّ هذا لا يعني غياب الإيقاع من قصيدة النثر، فالإيقاع ليس محصورا في الوزن دون غيره، بل هو ذو دلالة أشمل وأعم، بل هو شكل من أشكاله، حيث ترى إيليزابيث درو أنّ «الإيقاع يعني التدفُّق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات. وهو يمثلُ الحرية التي يمكن أن يُمارسها الشاعر في إطار الضرورة التي فرضَها على نفسه»[1]. وهذا الفكر التحرري الحداثي للشعر وارد في منبعه الغربي، إذ إنَّ سوزان بيرنار في نظرتها لقصيدة النثر بوصفها مولودا حديثا في الأدب الفرنسي تُعطي للقارئ تصوُّرا شاملا لهدفها وارتباطه الوثيق بماهيتها، تقول: «تُريدُ قصيدةُ النثر الذهابَ إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتُريد أن تُحطِّمَ الأشكالَ وهي تخلُقُ أشكالا، وتُريدُ أن تهرُبَ مِن الأدبِ وها هي ذي تُصبحُ نوعا أدبيا مُصَنَّفا» [2].

أما عند الشعراء العرب بما فيهم شعراء الجزائر الذين تبنوا هذا المد غير المألوف في الذائقة العربية فقد كان لسببين رئيسين، سبب يتفق مع ماهيتها الغربية في التحرر من قيود الوزن والقافية وتبني الكتابة النثرية، كما تشير إلى ذلك بيرنار على أنها «تحتوي على مبدأ فوضوي وهدَّامٍ، لأنها ولدتْ من تَمَرُّدٍ على قوانينِ علمِ العروضِ – وأحيانا على القوانينِ المعتادةِ للُّغةِ»[3]، وهذا ما صرَّحَ به أدونيس في علاقة العروض بالشعر، إذ رأى «أنَّ الشعر لا يُحَدَّدُ بالعروض، فهو أشملُ منه، بل إنَّ العروض ليس إلا طريقةً من

1 إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، (دط)، بيروت–لبنان، 1961، ص50–51.

2 سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، ط1، بغداد، 1993، ص16.

3 سوزان برنار: المرجع نفسه، ص16.

طرائق التعبير الشعري، هي طريقة النظم»[1]. وسبب ثانٍ يتمثل في غياب التجربة العمودية والتفعيلية عند بعض الشعراء وانصرافهم إلى قصيدة النثر وتبني هذا الشكل الجديد للشعر العربي دون الابتداء بالقصيدة العمودية بوصفها النموذج الأول للكتابة الشعرية.

إذن، فكان الانزياح عند الشعراء بالعدول عن البناء العروضي أو نظام البيت الذي كان يمثل الروحَ التي تُحرِّكُ معاني القصيدة وتنظمها في تركيب نحوي ينزاح عن ترتيبه المنطقي في تركيبه الأصلي الذي وُضع فيه. فهناك اختلاف لا يحتاج إلى بيِّنة بين البناء العروضي للقصيدة العربية وبين البناء الموسيقي للقصيدة الغربية، فلا يشكُلُ على الشعراء الغربيين التقيدُ بعدد المقاطع في السطر الواحد، على عكس ذلك عند من يريد الكتابة على أوزان الشعر العربي لاعتمادها على متغيرات كثيرة ومتعددة تستلزم وجود أذُنٍ موسيقية تكتنه الميزانَ الشعري والقالبَ الذي وُضعتْ فيه الكلمات، ولا يشكل أبدا هذا الإيقاع على فطاحلة الشعر العربي في الكتابة على هذه البحور الخليلية، بل هي وحدها من تصنع شعرية النص في تفجير كمٍّ هائل من الشعرية في البنى المركبة للبيت الشعري، إما في بنيته النحوية أو البلاغية أو الصوتية أو المعجمية أو غيرها من البنى، ولو أعيد تشكيل معنى هذا البيت نثرا لما كان معناه مؤثرا بمقدار ما يحدثه من أثر في بنيته العروضية.

أ. إيقاعية الوزن العروضي في القصيدة النثرية:

لا بد من التنويه بالنسبة لإيقاعية القصيدة النثرية عند الشعراء ذوي الأذن الموسيقية وعند من لا يملكون وعيا إيقاعيا، أولئك الذين لم يكتبوا قصيدة عمودية ولا قصيدة من شعر التفعيلة بل بدأوا مسيرتهم الشعرية بقصيدة النثر. فالخلاف حتما واقع واحتمالية التشابه غير واردة. وإن الشاعر عثمان لوصيف يملك تلك الذائقة الإيقاعية، ووعيُه بالإيقاع نابع من إدراكه لبحور الشعر العربي وفهمه العميق لأوتاد البيت وأسبابه وتفاعيله وزحافاته وعلله، وتبني الأوزان في القصيدة النثرية أحيانا هو تبنٍّ غير مقصود في وعيِه، مقصودٌ في لاوعيه، وهذه الثنائية بين الوعي واللاوعي والقصدية واللاقصدية حقيقة

1 أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت-لبنان، 1979، ص113.

فعلية في شعر عثمان النثري، ففي عبثية الإيقاع تتجلى بعض الإيقاعات ضمنيا في ثنايا القصيدة إما أنها تأتي عرَضا أو عن وعي وقصد، فأما الإيقاعات التي تأتي عرضا فتستدعيها التجربة الشعرية في الكتابة على البحور الشعرية وتعوُّدُه عليها، فيخلق هذا التعود نوعا من الإيقاعات دون إيقاعات تتمثل في بحر شعري يكثر في شعره التفعيلي وهو بحر المتدارك مع وجود مقلوبه الإيقاعي المتقارب وهو أصل دائرة المتفق، ومن القصائد النثرية التي يتجلى فيها صدى بحر المتدارك قصيدة «نخلة القفْر»، إذ استعمال هذا البحر ينبني على تكرار تفعيلة (فاعلن) الصحيحة، أو متغيراتها، وهي: المشعثة: فاعن ا0ا0 أو فالن ا0ا0 أو فاعلُ ا0اا، والمخبونة: فَعِلُنْ اا0، فتشكيله لإيقاع المتدارك من تغييرات إيقاعية متنوعة لتفعيلة «فاعلن» جعل من السطر الشعري الموزون شبيها بالنثر بل سطرا نثريا، يقول الشاعر:

«شُعلةٌ من نشيجٍ على لوحةٍ من عسجدْ

سمفونيةُ الرحمن على سُجَّادةِ اللهبْ»[1]

فاعلن فاعلن فاعلن فعْلاتُن

فعْلُنْ فاعلن فعْلُنْ فَعِلُنْ فعْلُنْ متفْعلن

والملاحظ في هذين السطرين كيف تغيرت تفعيلات المتدارك من رتابة الإيقاع في السطر الأول إلى كسر رتابته في السطر الثاني بفعل ما أحدث من تغيير في التفعيلات التي تراوحت بين حذف أول الوتد أو ثانيه وبين حذف الثاني الساكن وبين سلامتها من الخبن أو التشعيث، وإنَّ هذه البداية الإيقاعية التي وظَّفها الشاعر في القصيدة النثرية يعود سببها إلى عنوانها نخلة القفر، والتي تتركب من تفعيلتين من المتدارك وهما تفعيلة فاعلن الصحيحة وفعْلن المشعثة، فكان صدى هذا العنوان الموزون في مطلع القصيدة صدى إيقاعيا، استدعته الأذن الموسيقية إما بقصدية الشاعر أو بعدمها، فوجود النخلة في القفر الذي لا وجود للحياة فيه عدا هذه النخلة يتناسب كثيرا مع تفعيلة فاعلن الصحيحة التي وردتْ عليها النخلة وبين تغييراتها التي تعبِّر عن القفر متناسبة مع علة التشعيث التي تجري مجرى الزحاف في بحر المتدارك بين حذف أول الوتد أو ثانيه أو ثالثه، وإذا وُضِعَ في الاعتبار احتمالية كتابة العنوان

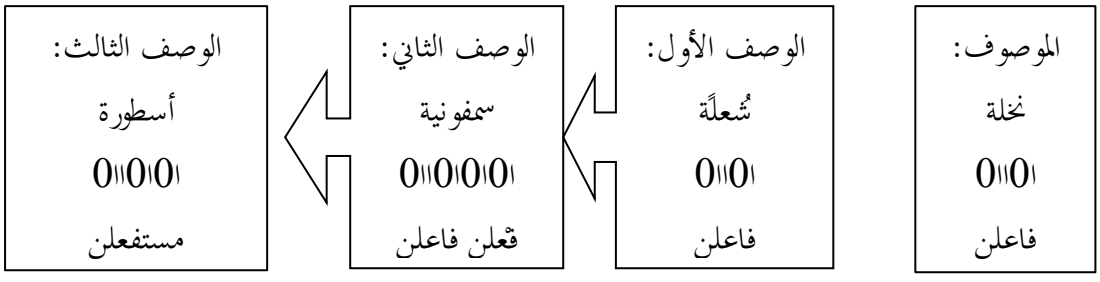
1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، مطبعة هومه، دط، الجزائر، دت، ص09.

بعد كتابة القصيدة فهو احتمال ضئيل بوصف أول ما ابتدأ به النص صفة للموصوف نخلة القفر، وهذه الصفة هي «شعلةٌ» وهي على وزن فاعلن صحيحة التفعيلة، كما تُعد خبرا للمبتدأ المحذوف من أول النص المذكور في عنوانه وهو نخلة القفر. ثم ينتقل الشاعر من بحر المتدارك في السطر الثاني إلى بحر الرجز حيث ختم السطر الثاني بتفعيلة متفعلن المخبونة ليستكمل الإيقاع نفسه في السطر الثالث كي يتناسب لفظ الوصف مع تفعيلة مستفعلن الصحيحة وهي الأخرى تثبت أنها صفة للموصوف نخلة القفر، وهذا التناسب الإيقاعي واقعٌ بين الوصف وموصوفه رُغم زيادة سبب خفيف للتفعيلة فاعلن لتصبح مستفعلن، أي 0ا + فاعلن = مسْ تفْعلن/ فاعلن، فانتقال وصف النخلة من أنها شعلة إلى أنها أسطورة هو انتقال من وجودها الواقعي في الصحراء القاحلة إلى دلالتها الرمزية على الحياة مُبالغةً في الوصف وزيادةً في التقديس والتوصيف عُبِّر عن ذلك بانتقال إيقاع الوصف الأول من فاعلن الخماسية إلى مستفعلن السباعية في لفظ الأسطورة، يقول:

«أسطورة الكيمياء ترويها الطيورُ الضالَّة»[1]

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

كما توجد مرحلة وسطى في التحول من فاعلن إلى مستفعلن جاءت في لفظ سمفونية وهي وصف للنخلة مركب من تفعيلتين الأولى فعْلن المشعثة والثانية فاعلن الصحيحة ثم سقوط سبب من الأولى لتصير إلى مفهومها الرجزي في تفعيلة مستفعلن، وهذا التحول يعبر عنه الشكل الآتي:



1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص09.

وما يثبت أنها صفات للنخلة هو وجود صفات القفر بوصفه موصوفا ثانيا تتمثل صفاته في ما يأتي: (لوحة من عسجد، سُجادة اللهب، الطيور الضالة دال على تيهها في الصحراء)، كما أن هذا الانتقال كان في الموصوف الثاني أيضا وهو القفر، حيث انتقل الشاعر من وصفه باللوحة إلى وصفه بالسجادة وهو انتقال إيقاعي أيضا من فاعلن إلى مستفعلن، ولأن التفعيلة المنتقل إليها سباعية جاء الوصف مبالغا فيه باعتبار أن الوصف الأول كان ممدوحا فجاء الثاني مذموما، أي لوحة من ذهب إلى سجادة من لهب.

ثم يعود الشاعر بعد ذلك إلى إيقاع المتدارك ولكن مع مقلوبه في الدائرة العروضية وهو المتقارب من خلال تفعيلة فعولن، وذلك في السطر الرابع من القصيدة:

«ويُظَلِّلُها الغَمَامُ الجهَام»[1]

فعِلُنْ فعِلُنْ فعولنْ فعولنْ

أما السطر الخامس فهو مفتوح على أكثر من تخريج، يقول:

«عذراء.. مِنْ سَمْرَاواتِ البادِيَة»[2]

فعْلانْ.. فعْلن فعْلُنْ مستفعلن

فعْلُن فـ.. عولن فعْلن فعْلُن فعُلْ

مستفعلن فعْلن فعْلُن فاعلن

غير أنَّ التخريج المنطقي هو الذي يتناسب مع ما يليه وهو التخريج الثاني، إذ ينتهي بتفعيلة فعلْ المحذوفة، ليأتي السطر السادس والسابع والثامن مُشَكَّلا من تفعيلات المتقارب، يقول:

«مُخطَّطَةٌ بالطلاسِمْ

مُزَنَّرَةٌ بالتعاويذِ

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص09.

2 المصدر نفسه، ص09.

منحوتةٌ في كتابِ الأيَّامِ..»[1]

فعولُ فعولنْ فعولن

فعولُ فعولنْ فعولن فـ

عُولنْ فعولنْ فعولنْ مستفعِ

ثم يعود الشاعر إلى تفعيلات بحر الرجز مع وجود التدوير في السطر الثامن مع التاسع مُشكِّلا لتفعيلة مستفعلن ثم تفعيلة مطوية ثم مُذيَّلة بزيادة ساكن بعد الوتد المجموع، يقول:

«في الليلِ تحاورُ النجومْ»[2]

لن مستعلنْ متفعلاتْ

إن الشاعر في هذه القصيدة أو في غيرها لا يلجأ إلى توالي أكثر من خمس متحركات، وهذا القيد متعوَّدٌ عليه في البيت أو السطر الموزون، فقد أشار إلى ذلك الأخفش في معرض حديثه عن باب جمع المتحرك والساكن: «اِعلمْ أنَّه لا يجتمعُ في الشعرِ خمسةُ أحرُفٍ مُتحرِّكةٍ لا يُفصَلُ بينها بساكن»[3]، كما أنَّ ممارسته في الشعر الموزون واضحة في صدى بعض البحور الشعرية كالمتدارك والمتقارب والرجز، وهذا ما أعرَبَ عنه النص من خرجات إيقاعية، إما عن قصْدٍ منه أو عن غير قصد فكلا الأمرين مرَدُّه وعْيُه العميق بالإيقاع.

وأما ما تأتي عن قصد فإنَّ مَرَدَّها راجع إلى إرادة الشاعر في التعبير عن شيء في نفسه لا يكون إلا على بحر شعري، وفي قصيدة «نخلة القفر» ما يدُلُّ على ذلك في قوله:

«حين مرَّ بها

الفارسُ الذي نبَذَتْه القبيلةُ

تَفَيَّأ جدائلها المتأرجحة الهفهافة

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص09.

2 المصدر نفسه، ص10.

3 أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: كتاب العروض، المرجع السابق، ص141.

وهزَّ إليه بجذعها ثمَّ **غَنَّى**:

(يا النَّخْلَةُ.. يَا النَّخْلَهْ

سَعْفُكِ ريشٌ أزْرَقْ

وَرَحِيقُكِ شَهْدُ النَّحْلَهْ)

بعدها .. أوغَلَ في سديمِ الجُنُونْ»[1]

واللافت في هذا المقطع كيف أتتْ أسطر الأغنية على لسان الفارس من بحر المحدث المجلوب من المتدارك، وذلك باستعمال علَّة التشعيث والخبن دون وجود التفعيلة الصحيحة فاعلن، وفي واقع الشعر العربي القديم ما ورد من المتدارك سوى هذا الإيقاع السريع واجب الخبن والتشعيث، وهي ميزة تميّزه عن بحور الشعر الخمسة عشر، وفي اعتقادي هذا ما جعل الخليل بن أحمد الفراهيدي يلغيه من البحور المستعملة لعدم صحة تفعيلاتها كلها في واقع الشعر العربي، ولكن تداركه الأخفش ووضعه استجابة لوروده في واقع الشعر العربي خصوصا في العصر العباسي الذي تميَّزَ بعض شعرائه في الكتابة على مثل هذه البحور التي تصلح للغناء، لما فيها من طرب تُحدثُه في النفس، مثلما رواه المسعودي عن أبي العتاهية من بيتين على بحر الخبب، حيث قال في وزنهما إنهما على وزن «فعْلن فعْلن أربع مرات، قد قال قوم: إنَّ العربَ لم تقُلْ على وزن هذا شعرا، ولا ذكره الخليل ولا غيرُه من العروضيين»، دون أن يكون على علم بأنَّ الأخفش قد استدركه بعد الخليل. وأما تفعيلات هذه الأغنية هي كالآتي:

فعْلن فعِلُن فعْلُن

فاعلُ فعْلُنْ فعْلُن

فعِلُنْ فَعِلُنْ فعْلاتُن

فلجوء الشاعر إلى هذا البحر الشعري هو عن قصْدٍ واضح في عبارة (غنى). كما أنَّ هناك علاقةً بيِّنَة بين الفارس والنخلة، فكلاهما على وزن فاعلن وكلاهما يتميز بفردانيته، فالفارس منبوذ من قبيلته كما كان الشعراء الصعاليك، إذ يشترك هو الآخر معهم في الفروسية والشعر معبِّرا عن ذلك

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص11.

بالغناء، وأما النخلة فهي يتيمة من شبيهاتها في الصحراء القاحلة ومتفردةٌ بالحياة في أرض موات. وهي تختلف من حيث سعفها عما يُعرف عنه جريد النخل الأخضر، فسعفها أزرق اللون حسْبَ وصفِ الفارس لها، ومن الدلالة الرمزية للأزرق هو المثالية والصفاء مستمدة هذه الدلالة من زرقة السماء، فهو «لونٌ أثيري، الأكثر تجريدا بين الألوان، تُقدِّمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية»[1]، فرؤية الفارس لجريد النخل وهو متكئ على جذعها رافعا رأسه للنظر إليه، فهو يتطلع إلى لون السماء الأزرق، ولكن تلوُّن الجريد بالأزرق هو ما جعل من النخلة سماوية الرؤية في نظر الفارس، إذ إنها منقذته في هذه الصحراء من يقين الموت، فاقترابها من السماء جعلها زرقاء في نظر الشاعر، فكلما بعُدَ الأخضر زادت زُرقته، و«بين الأزرق والأصفر، يأتي اللون الأخضر مُحصِّلة تزواجهما اللوني»[2]، وهو في الطبيعة لون الصحراء، والأزرق لون السماء، وباجتماعها تكون النخلة أو هي الرابط بين الأزرق والأصفر، مثلما الأخضر «قيمةٌ معتدلة، وسطية بين الساخن والبارد، والعالي والهابط، هو لون مُسكِّن، مُنعِشٌ وإنساني»[3].

إن الشاعر في تدرُّجه في إيقاعية النص من المنتظم الصحيح إلى منتظمٍ متنوعِ الوزن بين صحيح وغير صحيح الأجزاء إلى منتظم وزني غير صحيح مشعث مخبون يجسد النضج الإيقاعي في النص، مساير في تدرجِ وعي الشاعر من السهوة والغفوة إلى الصحوة الإيقاعية عند أغنية الفارس، ثم يختم الشاعر نصه بسطرين مختلفين في الإيقاع بين تفعيلات بحر الكامل (متفاعلن) والوافر (مفاعلَتُنْ) أو الهزج (مفاعيلن)، حيث لم يوظف تفعيلة صحيحة بل معصوبة وهو ما تؤول بها من مفاعلْتُن إلى تفعيلة مفاعيلن الهزجية، يقول:

1 ، كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2013، ص81.

2 المرجع نفسه، ص91.

3 المرجع نفسه، ص91.

«أبَدًا تُحاوِلُ الانْعِتاق

ولكن دونَما جدْوى!»[1]

ويُعَدُّ ديوان "الكتابة بالنار" أول مجموعة شعرية طبعها الشاعر، تتضمن قصيدة نثرية واحدة ووحيدة ضمن ما يتضمنه الديوان من قصائد عمودية وأخرى من شعر التفعيلة تُعدُّ في القصائد المنشورة البدايات الناضجةَ الأولى من تجربته الشعرية، وقد عنون هذه القصيدة بـ: "كلمة إلى الجرح" وهي الجزء الأول من قصيدة «آه يا جرح!» إلى القدس الشهيدة، فأول انطباع لقارئ هذه القصيدة تتجلى نغمات بحر الرمل بدءا من العنوان الذي يمثل شطرا من الشعر العمودي بتفعيلاته الثلاث: فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن، ثم يستكمل وقع الرمَل وأثره النغمي في نفس الشاعر باعتباره نغما يتناسب مع الحزن والألم، فيكتب السطر الأول من القصيدة موزونا على بحر الرمل، يقول:

«أيها الجرحُ الذي يكبُر في أعماقنا»[2]

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

أما السطر الثاني من القصيدة فيَشعر القارئ تجاهه أن فيه خللا إيقاعيا متمثلا في لفظ الربيع بزيادة متحرك واحد، وكي يصلح إيقاعيا هذا السطر من بحر الرمل لا بد أن يأتي هذا اللفظ محذوف الياء مع تسكين الباء ليصير إلى لفظ الربْع في قوله:

«أيها الربيعُ الذي ينعسُ في أحداقنا»[3]

فاعلاتكن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

ثم يوقعنا الشاعر مرة أخرى في نشاز إيقاعي لتوقُّع نغم الرمَل ولكن الكسر الإيقاعي كان أفدح من سابقه، إذ ورد في كلمتين على الأقل، أوضحَها في لفظ المسافات، وهذا ما دلَّ عليه التقطيع الآتي:

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص12.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص28.

3 المصدر نفسه، ص28.

«أنتَ! يا مَن أنهك المسافـــــاتِ ولم يتعبْ»[1]

فاعـــلاتن فاعلاتُ /0/0 فعلاتن /0

وذلك باحتساب تفعيلتين ثم يختلُّ الإيقاع بعدهما لزيادة سببين خفيفين بين فاعلاتُ المكفوفة وبين تفعيلة فعلاتن المخبونة مع وجود سبب خفيف بعدها لا يدخل ضمن ما يسمى بعلل الزيادة باعتبار أن الترفيل وهو زيادة سبب خفيف لما آخره وتد مجموع لا ما آخره سبب خفيف، فَعِلَلُ الزيادةِ تستحسن بعد الوتد المجموع وتُستقبح بعد السبب الخفيف.

ثم يتكرر إيقاع الرمل ويتكرر معه الكسر في لفظ أو لفظين، في السطر الرابع والخامس، ثم يستقيم الوزن في السادس على مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفع لن) في قوله:

«أيها المتفجر بالعطاء أبدا

أيها الشلال الدافق»[2]

أيها السخي السخي

فاعلاتُ مستفع لن

ومع وجود هذه التفعيلة المنفصلة مستفع لن التي ترد في بحر الخفيف ومجتثه، سببها الحفاظ على الوتد في وسط التفعيلة مفروقا بعد أن كان مجموعا في التفعيلة المتصلة مستفعلن في آخرها، وقد ورد صدى هذا الإيقاع في قوله أيضا:

«تنضَب كل الينابيعِ ولا تنضب

تغرق كلُّ البحار

تموتُ كلُّ العصافير كلُّ الاشْجار»[3]

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص28.

2 المصدر نفسه، ص28.

3 المصدر نفسه، ص28.

مستع لن فاعلاتن فعلاتن تن

مستع لن فاعلاتن

متفع لن فاعلاتن متفع لن فاع..

هذا الصدى الإيقاعي اللافت في حضور تفعيلة بحر الرمَل (فاعلاتن) ثم يتطور الإيقاع مع وجود الكسر الإيقاعي إلى إيقاع الخفيف فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن أو مجتثه مستفع لن فاعلاتن، يجعل القارئ مرتبكا هل الأسطر موزونة أم لا ثم لماذا هذه الإيقاعات دون غيرها؟ وهكذا إلى أن يُخرج الشاعر القصيدة شيئا فشيئا من الإيقاع إلى النثرية، ليُخرج معها ذهن القارئ من تهيُّئه المسبق للإيقاع إلى جو القصيدة النثرية، وتظهر نثرية القصيدة بعد أن فشلتْ كل التقديرات الإيقاعية في قوله:

«وأنتَ أنتَ

تشتعل صامتا

وترتحل صامتا»[1]

وإن هذا التدرج الظاهر في القصيدة إيقاعيا من بحر إلى بحر إلى نثر يجعل من هذا الجزء الأول ممزوجا بألم الشاعر فاضطراب إيقاعية النص من اضطراب معانيه وهو يوجه كلمته إلى الجرح، فطالما تغنى الشعراء بآلامهم وخاطبوها مشخصين جراحَهم وآلامَهم في هيئة بشرية آدمية (طفل، امرأة، رجل...)، غير أن الشاعر عثمان يُكثر استعمال الأوصاف المتغيرة التي يستحيل في الواقع أن تدل على موصوف واحد، فالشاعر يشخص ويجسم ويمثل لأن الجرح –هذا الموصوف– الذي أرّقه لم يجد له وصفا محددا، إذ هو في كل شيء يراه الشاعر، في مثل قوله:

«أيها المفتوح ملء الدنيا المترامي بلا ضفاف

المتوهج بالخضرة أبدا كغابات الصفصاف

أيها العبق الإلهي الذي يسري في جثة التاريخ

أيها المتدفق كبرياء وحبا

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص28.

أيها النبراس الذي يهدينا في ظلمات البر والبحر

أيها الملاح المستعصي

أيها الشاطئ الذي تحطمت دونه كل السفن

وكل الملاحين ماتوا

أيها البحر المسافر مع الرياح الهوجاء

الضارب في متاهات المجهول الخرساء»[1]

ثم يعود في كل مرة إلى الإيقاع كأنه يهرب منه إليه، فيجد الشاعر نفسه يقع في إيقاعات موزونة بعد أن كان يقع –في اعتقاد القارئ– في سقطات إيقاعية، موظفا إيقاعا آخر وهو الرجز، والذي يعتمد على تكرار تفعيلة مستفعلن المتصلة، يقول:

«طعامُك الجوع الشهي»[2]

متفعلن مستفعلن

وفي قوله أيضا:

«يا عندليب النار

يا شهقة البحار»[3]

مستفعلن مفعولْ

مستفعلن فعولْ

ثم يعود الشاعر إلى إيقاع الرمَل في مواضع أخرى من القصيدة، حيث يقول:

«في أعاصير الرماد»[4]

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص29.

2 المصدر نفسه، ص29.

3 المصدر نفسه، ص29.

4 المصدر نفسه، ص30.

فاعلاتن فاعلاتْ

ثم يستفيق الشاعر من إيقاعه مُكَسِّرا إياه في السطر الموالي بالتدرج من فاعلاتن إلى متفع لن إلى خروج عن الإيقاع، حيث يقول:

«تزرع البرق في عيون أطفالنا»[1]

فاعلاتن متفـعِ لن //0//0//0

ثم يرد إيقاع الرمل في موضعٍ آخرَ فارضا وجوده في ثلاثة أسطر متوالية، يقول:

«يا سرير الغرباء

يا رحيق الشهداء

يا شعاع الأنبياء»[2]

فاعلاتن فعلاتْ

فاعلاتن فعلاتْ

فاعلاتن فاعلاتْ

وفي موضع آخر يستفيض في الإيقاع، بعد أن ذكر المخاطب الحقيقي وهو الجرح ليتدارك أنه في قصيدة نثرية فيعود إلى النثر في قوله:

«لستُ أملك سواك أيها الجرح

أنتَ عرشي

أنت نعشي

أنت مهدي

وأنت لحدي»[3]

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص30.

2 المصدر نفسه، ص31.

3 المصدر نفسه، ص31-32.

فاعلاتُ فعلاتُ فاعلاتان

فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن

متفْعِ لاتن

وكما بدأ الشاعر النص بتفعيلة فاعلاتن ختمها بتفعيلة فاعلاتْ المقصورة، فرُغم الرجوع إلى إيقاع فاعلاتن ينفي الرجوع إلى الواقع واقع الألم، يقول:

«ثم طر بي خلف الأرضينَ والسماوات

إلى حيث لا رجوع

لا رجوع

لا رجوع!»[1]

السطر الأول نثري غير موزون أو من إيقاع المضارع:

مفاعيلُ فاعلاتْ

فاعلاتْ

فاعلاتْ

إن الصدى الإيقاعي الذي تراوح بين تفعيلتين مختلفتين وهما تفعيلة الرمل فاعلاتن وتفعيلة الرجز مستفعلن، يتحدان في صورة الخفيف الذي لم يظهر إيقاعه إلا نادرا في الجزء الأول ليظهر في قصيدة طويلة في الجزء الثاني حاملا العنوانَ الرئيسَ للقصيدة وهو آه يا جرح، يقول:

«أومضَ الجرحُ فاحْضِـــني نبراسَهْ

في الدياجيرِ وارقُبي أعـــــــراسَهْ

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص32.

وارفعيه منارةً في الفيـــــــــافي

نقتبسْ منها للحيارى اقتبـــاسَهْ»[1]

في هذا النص يتغير المخاطب من المذكر في الجزء الأول العائد على الجرح إلى المؤنث العائد على القدس في الجزء الثاني من القصيدة العمودية، ليعود الجرح ضميرا غائبا مُبيّنا قيمة الجرح ودوره في تحقيق ما ينشده الشاعر وليس غريبا على الشاعر قول المتنبي:

«من يهن يسهل الهوان عليه مـــــا لجُرح بميّتٍ إيلامُ»[2]

فالمتنبي يبيّن أن الجرح نوعان جرح الهوان وجرح البدن، فالذي يسهل الأول عليه يصبح مثل ميت لا يتألم لجرح في جسده الميت، أما الشاعر عثمان فهو يرى أن الجرح بكل معانيه هو نبراس في الظلمة ومنارة في الصحراء، فبتذكر الجرح تحيا في قلب الأمة النخوةُ وإباءُ الضيم، فتقديس الجرح هو تقديس القضية الفلسطينية في قلب كل متألم لحال الفلسطينيين.

ب. إيقاعية القافية في القصيدة النثرية:

إن حضور القافية في القصيدة النثرية ظاهرة موجودة في شعر عثمان النثري، لكنها ليست بذلك الزخم الذي هو عليه الوزن العروضي، ذلك أن تجربة الشاعر في الموزون سبقتْ تجربته النثرية فبقي صداها رغم قصديته لكتابة الشعر المنثور، بقصد منه أو دون قصد فقد فرضتْ وجودها بالقوة، ومهما يكن من قلة حضور القافية فهي تستحق الدراسة بوصفها خروجا عن نسق القصيدة النثرية التي عمدتْ إلى التحرر المطلق من الوزن والقافية. ولا يُنظرُ إلى القافية في قصيدة النثر كما هي في الشعر العمودي أو التفعيلي، ذلك أنَّها آخر ساكنين في البيت وحركة ما قبلهما، وهذا ما ذكره ابن رشيق في العمدة نقلا عن الخليل: «القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص33.

2 المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت، (دط)، بيروت-لبنان، 1983، ص164.

الساكن»[1]. ولكن يُنظر إلى القافية كما يراها الأخفش، إذ هي: «آخر كلمة في البيت، وإنما قيلَ لها قافية لأنها تقْفو الكلام... وقد يجعلُ بعضُهم القافية كَلِمَتَيْنِ»[2]، فالقافية كلمة أو كلمتان في آخر البيت، لتتوافق نسبيا مع مفهوم الخليل، أما في قصيدة النثر فنكتفي بكلمة واحدة في آخر السطر.

إن القافية تختلف في توظيفها الموحد أو المتنوع عن قصدية الوزن، فالقافية تعتمد القصدية أكثر وإن كانت قصديةً أوجبَتْها التجربة الشعرية الطويلة في قرضه للشعر العمودي، ومن النماذج القافوية في القصيدة النثرية اللوصيفية، قوله من قصيدة «كلماتكِ»:

«كلماتُكِ
كمنجاتٌ تتكسَّرُ
وتسيلُ
لتتَّحدَ بتسابيح الكون
مغمَّسات بمداد قوافيَّ
مُنمَّشات بتعاويذي وأغانِيَّ
ثم تتردَّدُ نشوات
على جراحاتِ الأرض
ومجاعات الأرض»[3]

فتوظيفه للقافية فيها من القصدية ما يُعطي صورة عن طبيعة كلماتها وطبيعة كلماته، إذ كلماتها تعتمد على مفهوم التناثر، وقد جسَّد ذلك في أوصاف متعددة ليوحي بنثرية كلماتها وابتعادها كليا عن الشكل الشعري التقليدي، فقد تبنى المفهوم القديم في تبنيه للقافية، مع حدوث قافية عرضية بين قوافيّ وأغانيّ، واختياره للفظين لم يكن عرضيا أبدا فهو يتناسب جدا مع مفهوم القافية والوزن في الشعر

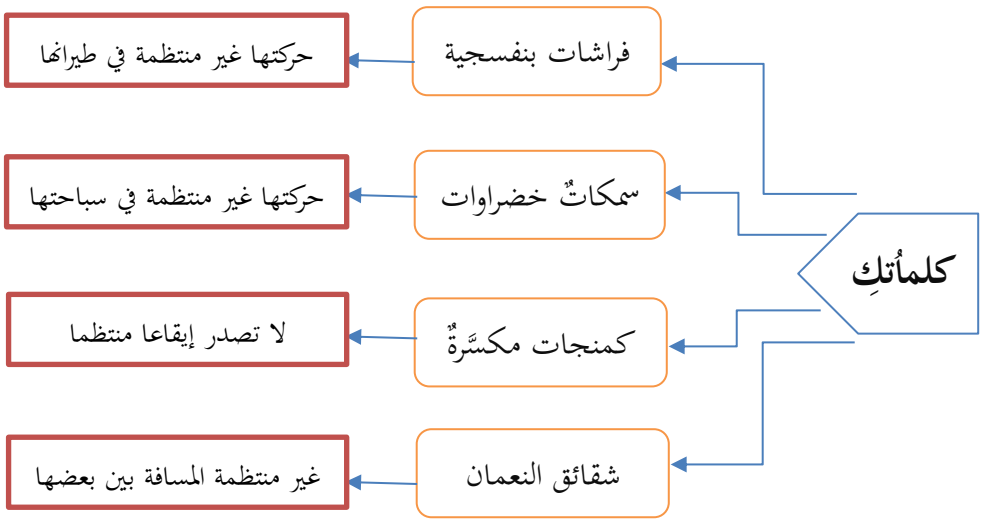
1 ابن رشيق القيرواني: العمدة، المرجع السابق، ص151.

2 أبو الحسن سعيدُ بنُ مسعدة الأخفشُ: كتاب القوافي، المرجع السابق، ص1-2.

3 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص14-15.

العمودي، ففي هذا التوظيف إشارة إلى مكانة العمودي بالنسبة إليه كمرحلة أولى في تكوينه الشعري، وهي مرحلة تتسم بالوجدانية والغنائية، وقصيدته النثرية بالمفهوم المخالف تكشف عن أفكاره، إذ اللغة تبقى وسيلة لإيصال الفكرة بعيدا عن الأثر الموسيقي، غير أنَّ الشاعر من خلال تعبيره يوحي بِسُمُوِّ الشعر العمودي وسماويته باعتبار أن القافية جزء يعبِّرُ عن الكل، والأغاني رديفة للقصائد المنتظمة على إيقاع رتيب، وهذا في منطق أي أغنية تحتاج إلى إيقاع رتيب. أما مثالية القصيدة العمودية فكانت برفع كلماتها إلى قوافيه فتغمست بمدادها ثم ترذذت من أعلى إلى أسفل، أي من السماء إلى الأرض سكرى من أثر قوافيه وأغانيه وتعاويذه الشعرية. وترذذ المطر عادة لا يكون له وقع منتظم، فهو يتساقط دون انتظام مسافة أو احتساب وقت بين قطرة وقطرة أو بين نقرة ونقرة، ولكن سقوطها على جراحات الأرض ومجاعاتها جعل فيها شيئا من النظم والانتظام الإيقاعي إما على مستوى القافية أو الوزن.

ومما يدل على نثرية كلماتها –حسب مقاطع القصيدة التي تبيَّنتْ من خلال اللازمة الشعرية كلماتك ليؤكد في كل مقطع على نثريتها– يُوَضَّحُ في الشكل الآتي:



ومن القوافي العرضية التي وظَّفها الشاعر، نوع يعتمد على القلب المكاني للكلمة في سطرين شعريين، تحققتْ في النص من خلال تكرار العبارة بالقلب، وهو تحقق فرضتْه سردية النص الواصفة للجسد، وتشكيله في ذهن الشاعر راسما تصوُّرا لجسد قد بثَّ في نفسه الدهشة، فقدَّم تصاعدا وصفيا للجسد وصولا إلى أعلى درجات الانبهار مُخرجا وصفه من المبهم الغامض إلى الشكل الواضح بفاعلية

القافية والقلب المكاني بين السطرين (ذهب من لهب، لهب من ذهب) فخروج الشيء من الشيء هو خروج الوضوح من الغموض أو الغموض من الوضوح، فكلا السطرين يعبران عن فكرة الانفصال انفصال الجوهر؛ أي انفصال الشيء عن الشيء، ولكنه انفصال مدمج يبث في النفسِ الحيرةَ كما تمثَّلتْ في نفس الشاعر، وهذا في قوله من قصيدة «جَسد»:

«شعَاعٌ
من لَبَن تعكسه المرايا
شلال من صبوة
يندلق في الهواء
تسبيحة كَهَنُوتية
تتحدَّر من نايات الشَّفق
ذهب من لهب
لهب من ذهب»[1]

إذن، فكلا السطرين الأخيرين من المقطع يمثلان تركيبة إيقاعية تنطلق من التركيب اللفظي في البنية السطحية للعبارة وصولا إلى المعنى من خلال وجود معنى اللفظ الأول من الثاني ووجود الثاني من الأول.

ومن النماذج القافوية ذات التكرار التركيبي المقلوب ما يعتمد على قلب الصفتين في الترتيب بين الأولى والثانية وكلاهما لموصوف واحد، مثل قوله من قصيدة «غِواية»:

«يا هذه المرأة المعجزة !
وأدعوك للرقص
في دائرة اللهب
عاريةً .. غاوية !

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص30.

غاويةً .. عاريةً»[1]

فانتقال الشاعر من الصفة الأولى إلى الثانية ثم من الثانية إلى الأولى هو تطوُّر معنوي للفظ في ذهن المتلقي من الوصفية إلى الموصوفية أو من الحُكم إلى الموضوع، باعتبار أن الغواية صفة للعري أو العري من صفات الغواية، فتتشكل علاقة سببية في ثنائية ضدية، تجعل لفظ عارية سببا يؤدي إلى الغواية ويجعل لفظ غاوية سببا يؤدي إلى العُري.

ج. إيقاعية التكرار الصوتي في القصيدة النثرية:

إن الوعيَ الإيقاعي الذي يتميّزُ به الشاعر واضحٌ جدا في النماذج الشعرية التي عادة ما تخلو من الإيقاع، باعتبار أن الإيقاع هو ما يقع في الأذن من تكرار للوقع يُحدث رتابة صوتية تُسمى إيقاعا، أو هو «تكرار الوقوع المطَّرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر. ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركةِ والسكون. وفي النثر يكون الإيقاع ملحوظا بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة وتنوع بناء الجملة وطولها، ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة أو من جملة إلى جملة، والرخامة وحسن الوقْع على الأذن»[2]. فإيقاع الوزن والقافية حاضران بالقوة في القصيدة النثرية اللوصيفية، كما يتجلى فيها أيضا إيقاع الأصوات أو الحروف، وتتجلى إيقاعيته في تكرار حروف بذاتها، تحملُ في تكرارها دلالة تُضاف للسطر الشعري إما في موسيقاه وإما في معناه، وعليه فإنَّ «أهميَّةَ الإيقاعي الصوتي لا تقف عند حدود الشكل أو الوعاء؛ بل إنَّ لها ما لها من فعالية للحصول على تركيبة صوتية معيَّنة تكون تيمة الإيقاع حسبما ترمي الدلالة وريثما يتجلى الأثر»[3] ومنه فإن الشاعر يتعمد توظيف إيقاع الأصوات من خلال تكرار صوتي متتابع في ألفاظ ينتقيها الشاعر ويرصفها في تعبير وصفي بديع، ومن هذه المقاطع قولُه:

---

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص21.

2 إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، (د ط)، تونس، 1986، ص57.

3 عزت محمد جاد: الإيقاعية (نظرية نقدية عربية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر)، دار الفكر العربي، (دط)، بيروت-لبنان، 2002، ص15.

«أريجُ الأترنج واليلنجوج
ومزيج من عسل وزنجبيل
عند لمستي
ترتعش زنابقك المائية
وتنعطفين كما الأنقليس
وعلى بطنك الضَّامر
تتكسَّر الأمواج
وتتأوَّه شظايا المرجان»[1]

فهذا المقطع يتميَّزُ باعتماد حرف الجيم في كثير من ألفاظه بطريقة لافتة للانتباه، متعمدا إشغال ذهن القارئ ولفت انتباهه إما بطبيعة الألفاظ الغريبة (أريج الأترنج واليلنجوج) وأخرى لاحقة متداولة (مزيج، زنجبيل، الأمواج، المرجان..).

إن ذِكْرَ النماذج السابقة في الوزن والقافية والتكرار الصوتي هي نماذجُ من باب التمثيل لا الحصر، لاستكناه بعض الظواهر الإيقاعية التي تُجلي وعي الشاعر بالدور الذي يؤديه الإيقاع في القصيدة، فهو ليس مجرد نغم موسيقي تطرب له الآذان، بل هو وسيلة تبليغ مُشفَّرة تُعطي للمعنى بُعدا دلاليا لا يعنُّ إلا بتعمُّقٍ في وظيفة الإيقاع الدلالية وفاعليتها في توليد المعنى وتفجيره وتغييره والتي أثبتتها هذه النماذج المختارة.

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص30-31.

الفصـــل الثـــاني:

شعرية الرؤيا.

لطالما كان العربيُّ منذهلا من الشعر الذي ينطق به أحدهم إما في صباه أو في شبابه أو ينبغ فيه فجأة في كهولته ومشيبه، إذ يُدرك أنَّ ما يأتي به الشاعرُ ليس مجرد رصفٍ للكلمات أو إيقاعا تطرَبُ له الآذان وقوافيَ تتلذذ بها مسامعهم، وإنما هو أعمق من ذلك، إذ جوهر الشعر فكرتُه، وفكرته مغيَّبَة عنه، ولكنها مدججة بالإيقاع ومضبوطة بالقوافي ومجسَّدةٌ بألفاظ اللغة، فهي كلٌّ متكامل بمستوى خارقٍ للعادة خارجٍ عن المألوف الكلامي، لذلك عُرِّف قديما على أنه العلم والفطنة؛ وهذا ما رواه الأزهري في كتابه تهذيب اللغة عن الليث بن المظفر الكناني* أنه قال في حدِّ الشعر: «الشعر القريض المحدودُ بعلامات لا يُجاوزها، وقائله شاعرٌ لأنَّهُ يشعُرُ ما لا يشعُرُ غيرُه، أي يعلم»[1]. فلم يتقبل الناس حينذاك أن ما يقوله الشاعر من إبداعه ووحي دواخله وتعبيرا عن لسان حاله، وإنما نسبوا ذلك إلى تابعه من الجن، إيمانا منهم بأنَّ الجنَّ وعالمهم الخاص ليس متاحا لكل الناس، بل إلى قلة منهم في التواصل معهم، ففسروا بخيالهم أو بما يعتقدونه كذلك أن الجن أعلى درجة من البشر في الفكر والعقل، وكثيرٌ من شعراء الجاهلية يعبّرُ عن ذلك في شعره أو يروى عنه أنَّ له تابعا من الجن يروي له الأشعارَ فينشدها بدوره إلى عالم الإنس المتجسد في قبيلته وما جاورها من قبائل العرب، وهذه عقيدة في عُرْفهم قديما تحتاج إلى تقصٍّ وبحث عميق للكشف عن خباياها، فما وادي عبقر إلا مكان للجن ينسب إليه الشعراء، ومنه أتى مصطلح العبقرية المعبر عن الدرجة العالية من الذكاء والإبداع والفطنة والكياسة، وما

* هو الليث بن رافع بن نصر بن سيار، يُنسَبُ إليه الفضل في استكمال معجم العين لصاحبه الخليل بن أحمد الفراهيدي، أما الأزهري فيعتقد أنه صاحب المعجم، ونحَلَه لصاحبه الخليل ليُشهر المعجم، ون الروايات الموجودة أنه أهدي له من الخليل ثم تلَف فاسترجع نصفه مما حفظ وأضاف له من عنده، مع العلم أنه متبحر في علوم اللغة والأدب. [يُنظر: ياقوت الحموي الرومي: معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، جز5، ط1، بيروت-لبنان، 1993، ص2253-2258].

1 أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج1، (دط)، مصر، 1964، ص420.

هذا المصطلح إلا أثرٌ باقٍ من تراث الجاهلية بقيتْ العرب تتداوله على لسانها وتتوارثه جيلا بعد جيل، وقد قصَّ أبو زيد القرشي بعض الغرائبية عن حياة الشعراء في كتابه[1].

فالعبقرية الشعرية التي حيَّرت سكانَ شبه الجزيرة العربية ما هي إلا دالٌّ آخر على الرؤيا في ماهيتها الصوفية والفلسفية والإسلامية أيضا، فهي الكشف عن عالم الغيب اللامرئي للناس العاديين يُعرِّفُهم بها من رأى ما لا يدركه الإنسان العادي وما لا يفقهه صاحبها بوصفه قارئا أولا للرؤيا، حيث يرى أدونيس أنها «في دلالتها الأصلية، وسيلةُ الكشف عن الغيب، أو هي العلمُ بالغيب. ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. ويحدث الانفصال في حالة النوم، فتسمى الرؤيا عندئذٍ حلُما، وقد يحدث في اليقظة... لكن ترافقها آنذاك **البُرحاء**. والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس، واستغراق في عالم الذات. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتجسَّدُ له الغيبُ في شخص ينقلُ إليه المعرفة»[2]، وهذا ما شدَّ انتباهَ العربي قديما في الشعراء، فهم يكشفون عن أمورٍ غير معهودة وأفكارٍ عميقةٍ تعبِّرُ عن غرابتها وأسطوريةِ أصحابها.

ولعلَّ مفهومَ الرؤيا قد تغيَّرَ من عجائبية الكشف إلى غرائبية الشكل والتشكيل الشعري فهي شكلٌ جديد للفكرة المتداولة على ألسنة الشعراء، فالمبدع من أعاد تشكيل المعاني بأسلوب فني مميز وساحر في تراكيبه اللفظية وفي دلالة الرمز وعمق الخيال الشعري، في بساطته الشعرية أو في انزياحه بتباينٍ في الجامع بين المستعار منه والمستعار له أو في بون المشبه عن المشبه به، وهذا ما عبَّرَ عنه أدونيس في تعريف الرؤيا بالإبداع: «والرؤيا إذن إبداع، ويمكن تعريف المبدع، على صعيد الرؤيا، بأنه مَن يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالا ويُبرِزُه إلى الوجود الخارجي. وكلُّ شخصٍ لا ينطلِقُ من هذا الإبداعِ في نفسِه لا يُسمَّى مُبدعا. فالإبداعُ الحقيقي هو إبداع **المثال** _ أيْ مثالُ الشيءِ الذي سيتحقَّقُ في الخارج.

---

1 يُنظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القُرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، مصر، 1981، ص47-63.

2 أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) -صدمة الحداثة-، دار العودة، جز3، (دط)، بيروت-لبنان، 1974، ص166.

وقد يكون الإبداعُ كشفا لما لم يُعرف بعد، وقد يكون تأليفا جديدا لأشياء معروفة، شريطةَ أن يجيءَ هذا التأليف شكلا لم يُعرف بعد»[1]، فالإبداع في نظره نوعان إما إبداع معانٍ غير مكرورة أو إبداع تشكيل موسيقي ولفظي يجسِّدُ تراكيبَ ذاتَ مستوى عالٍ من الشعرية لمعانٍ معروفة غير جديدة، فالقصيدة «ليستْ هنا تعبيرا وفيا عن عالم غيرِ عادي، ولكنَّها تعبيرٌ غيرُ عادي عن عالم عادي»[2]. وهذا ليس بمفهوم جديد في النقد العربي، فالمعاني كما يقول الجاحظ «مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير»[3]، وفي هذا التعريف يؤيد الجاحظ مفهوم الشكلانيين للقصيدة، وقد فصَّلَ نوعا ما في مميزات البناء العام للقصيدة العربية، وهي قواعد تمثل ماهية التشكيل الشعري لعمود الشعر العربي في العصر العباسي من بناء عروضي لا يحيد عن البحور الشعرية الستة عشر، دون إشارة منه إلى وحدة القافية باعتبار أن أهم ما يميِّزُ الموسيقى الخارجية هو وحدة الوزن الشعري، ومن انتقاء اللفظ واختيار جيده والتأنق فيه ابتعادا عن الغريب غير الفصيح بما يتناسب وسهولة المخرج، ومن كثرة الماء والرونق وبهاء الحرف وجمال العبارة، ومناسبة الألفاظ للمعاني وجودة سبْكها وحُسن تركيبها، فاهتمامه باللفظ جليٌّ، والشعر في رأيه تأنُّقٌ لفظي ونسْجٌ بديع للتركيب مصحوب بجمال الصورة الشعرية. وقد وضَّحَ الآمدي ما ذهب إليه الجاحظ في تخريج مفهوم الشعرية وجمال الشعر في ماهيتين متباينتين، حيث يقول: «فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضروةً. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص

1 أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) –صدمة الحداثة–، المرجع السابق، ص167-158.

2 جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار الغريب، ج1، (د ط)، القاهرة–مصر، 2000، ص141.

3 عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (المتوفى: 255هـ)، الحيوان، دار الكتب العلمية، ج3، ط2، بيروت–لبنان، 1424هـ، ص67.

والفكرة، ولا تلوى على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[1]. فالشعرُ إما ذو ماهية أسلوبية موسيقية تهدف إلى إمتاع النفس وتلذذ الأذن بجمال التشكيل وإما ذو ماهية معنوية تنجذب للغموض في الصورة الشعرية بالانزياح عن مألوف الذائقة العربية كما تنزع إلى عُمق الفكرة. ففي الماهية الأولى تتجسد في شعر البحتري وفي الماهية الثانية تتوضح بشعر أبي تمام، إذ يُعدُّ الأب الشعري للشعراء المعاصرين، لما يكتنف شعره من غموض وعمق، وهذا ما أشار إليه أدونيس في تعريف الرؤيا بالكشف، أي الكشف عن المجهول بالمجهول، يقول: «فالغموض ملازم للكشف، إلا أنه غموض شفاف، لا يتجلى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي، وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام القارئ له فيما يشبه الرؤيا. إننا لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا. فما يتجاوز منطق العقل، لا يصح أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته»[2]. وأما عبد القاهر الجرجاني فله قول آخر، إذ جمع بين ماهيتي الشعر عند الآمدي لتحقيق الإعجاز، حيث شبه المعنى بالذهب الخام والشاعر بصانع الخواتم، فلا يظهر جمال الذهب في لونه وقيمة معدنه وإنما في صناعة الخاتم وصوغِه يتجلى جمالُ الذهب ونقاءُ معدنه، فالمعنى قاصر دون اللفظ واللفظ قاصر دون المعنى. وقد أنكر مذهبَ بعض البلاغيين والنقاد المتقدمين في الاهتمام المُفْرِطِ باللفظ إلى درجة جعله أرفعَ من المعنى وعدم اهتمامٍ بالمعاني يحاكي مرتبتها دفاعا منه على قداسة الوحي والنص القرآني، فإعجازُه متعلق بلفظه ومعناه وليس بأحدٍ دون الآخر.[3] ولذلك عَدَّ الصوفية المسلمون الرؤيا «أدنى درجات الكشف أما أعلى الدرجات في الكشف فهو الوحي»[4].

1 أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (المتوفى: 370 هـ): الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مج1، ط4، القاهرة-مصر، 1994، ص5.

2 أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) -صدمة الحداثة-، المرجع السابق، ص167.

3 يُنظر: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت471هـ): دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة-مصر، 1992، ص254-255.

4 حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، ط2، القاهرة، 1992، ص156.

وقد نظر محيي الدين صبحي إلى الرؤيا في الشعر على أنها «تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقفٍ من الحياة يُفسِّرُ الماضي ويشمل المستقبل»[1]، فهي تفسير للماضي واستشراف للمستقبل، وليست عرضا ساذجا للأحداث كما هي في الواقع أو في الماضي، ولا يتأتى ذلك إلا بعُمق نظر في الوجود الفعلي الآني وعلاقته بالأمس والغد. فإذن على الشاعر أن يتحرر من نظرته العادية للأشياء والغور في جوهر الوجود الفعلي والوجود الموجود بالقوة في أعماقه.

1 عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوالم والمظاهر وآليات التأويل)، عالم المعرفة، (دط)، الكويت، 2002، ص133.

أولا: النزعة العربية في ديوان زنجبيل:

مما عُرف به العرب في الجاهلية افتخارُهم بأنسابهم، فكل قبيلة تزدهي بمآثرها وتفتخر، ولم يكن ذلك إلا على لسان الشعراء الذين حفظوا لنا آدابَ ما قبل الإسلام وأيامَه، فكثيرا ما طبع شعرَهم تَعَصُّبُهم ونزعتُهم القبلية، فلم تكن الأمة العربية على ديدن واحد إلا في الإسلام وفي أعصاره السياسية، إذ كانت قبائلَ متناثرة في أطراف شبه الجزيرة العربية، فما رُوي من الشعر القومي سوى القليل مقارنة بشعر الفخر والحماسة والمديح، وما كان نزوعهم للعروبة ليكون إلا بالحروب التي خاضوها ضد الفرس، ومن زمرة الشعراء الذين خلدوا هذه الحرب لقيط بن يعمر الإيادي، والذي دعا إلى الوحدة والالتفاف على بعضهم البعض ضد مملكة كسرى، فلم يجمع العربَ لسانُهم بقدر ما جمعتهم الأنفةُ وإباءُ الضيم، وجميعها تعبر عن وحدة الشعور بين القبائل العربية. ولذلك فالقومية «في دلالتها المجردة هي تلك الرابطة الوثيقة التي تقوم بين جماعة من الناس، وتجذب بعضهم إلى بعض، وتوحد بين أفكارهم وأحاسيسهم، وتشعرهم بكيانهم وتميزهم عن غيرهم، وتحفزهم إلى التعاون والتآزر على ما فيه خيرهم جميعاً، فإن مثل هذه الحال قد تحققت فيما بدأت به الإنسانية مما يسمى بنظام الأسرة، ثم تحققت في النظام القبلي، ثم تحققت في القرية أو المدينة، وأخيراً تحققت في الدولة الحديثة، وسُمِّيَتْ حينئذٍ بالقومية»[1]. وإنَّ ربْطَ القوميةِ بوَحدة الشعور لا يعني أنَّ اللغةَ مستغنى عنها ومنتفية، لأنها من مظهر بارز من مقومات الأمة وأحد أهم أسس القومية، فليس من الطبيعي أن لا تشترك الأمةُ أيَّةُ أمةٍ في لغة واحدة تجمعها، لأن تعدد الألسنة يجعل تحقق القومية شبه مستحيل إن لم نُقِرْ باستحالته مطلقا، فاللغة كما يرى إبراهيم أنيس: «هي القومية أو القومية هي اللغة، بدأتْ في المجتمع الإنساني دائرة صغيرة في صورة الأسرة، ثم اتسعت فشملت القبيلة، ثم زاد اتساعها فضمت القرية أو المدينة... وهكذا حتى تكوَّن منها في العصر الحديث ما يسمى باللغة المشتركة في شعب من الشعوب»[2].

1 إبراهيم أنيس: اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، (د ط)، القاهرة-مصر، (د ت ن)، ص8.

2 المرجع نفسه، ص8.

إن اقتران مفهوم القومية بالأمة هو بسبب «الخلاف حول تعريف الأمة. وهو خلاف يقود إلى الاختلاف حول القومية»[1]، ويكمن الخلاف في تعريف الأمة في الخلط بينها وبين ماهية الدولة، فللأمة «عوامل وجودها التاريخية: الأرض، اللغة، والتاريخ والمصالح المشتركة. وهي عوامل تتكوَّن تاريخيا، ولا تزول إلا بعملية تاريخية»[2].

وفي شعر عثمان لوصيف على غرار أي شاعر عربي معاصر، عبَّرَ عن انتمائه إلى الأمة العربية، فلسانه عربي وشعره يقطر عربية، ولكن مفهومه للقومية لم يكن بتلك الصورة السياسية النمطية التي عُرفتْ عند معظم الشعراء العرب المعاصرين، إذ عادة ما ينحصر مفهومها في الدعوة إلى الوحدة العربية وانتقاد الحكومات العربية، والدفاع عن قضايا الأمة وثوابتها وكذا التعبير عن رفض احتلال شبر من أراضي الوطن العربي الكبير، حيث كان للقضية الفلسطينية والثورة الجزائرية الحظوة الأكبر من القصائد الحماسية والمعبرة عن الألم الذي يكتنف الشعراء المعاصرين بسبب التشتت والضعف والعجز، وإن يكن فللشاعر بعض القصائد التي تدلُّ على القومية ذات البعد السياسي التحرري.

أما في ديوان زنجبيل فقد عبَّرت القصيدة اللوصيفية عن الانتماء إلى الوطن العربي، بعيدا عن المفهوم السياسي للقومية، غائرا بقصائده في جوهر السودان وما تملكه من لآلئ متنوعة تجسد عقدا واسطته أم درمان، فالشاعر يهتف في كل ذلك بعناصر مختلفة الأصول ولكنها تعبر عن روح السودان، السودان البلد العربي ذو البشرة السوداء واسمه يعبر عن ذاته دون حرج بل بكل فخر واعتزاز، يقول الشاعر في مقدمة ديوانه: «لا تنحو هذه القصائد أيَّ منحى تحزُّبي أو سياسوي وإنما تطمح، بالأساس، إلى لمِّ شملِ الأمة العربية الممزقة، من المحيط إلى الخليج، وبعثِ أمجادها التليدة، وقيمها الإنسانية السمحة، وذلك لكي تحتل مكانتها من العالم الحديث، وتساهم بعمق وفعالية، في الصيرورة التاريخية للإنسان المعاصر، بما تمتلكه من إرث حضاري عريق، وطاقات مادية وروحية خلاقة، بعيدا عن أي تطرُّف أو

1 معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، مج2، ط1، لبنان، 1988، ص1083.

2 المرجع نفسه، ص1084.

عصبية»[1]. إذن فالشاعر في مجمل ديوانه يضع إصبعه موضع العارف بالسودان ليس جغرافيا حسب بل فكريا وأدبيا وعقَدِيًّا واقتصاديا وفي شتى الميادين، يُعطي للقارئ العربي تلك الصورة اللانمطية على هذا البلد شبه المنسي في قلب الوطن العربي ومنتصفه.

أ. المُعرِّفات المكانية:

1. النيل:

يفتتح الشاعر ديوانه «زنجبيل» بقصيدة «النيل»، ونهر النيل هو من أهم المعرِّفات المكانية للسودان، وقد وظَّفَ المكان لما للجغرافيا من دلالة عميقة في نفس المتلقي، فعقد النيل بثوابتَ يراها القارئ متغيرات أو مجرد وصفٍ شعري مبالغ فيه، ولكن لو تُفهَمُ هذه المتغيراتُ من ناحية مشابهة الواقع باللاوقع وربط المنطق باللامنطق، سيسهل فهْم ما يريد الشاعر من هذا الافتتاح المكاني، فالنيلُ عنده شريان البشرية، يجسد وريد الحياة بالنسبة لدول حوض النيل أي ما يقارب إحدى عشرةَ دولةً، والرابط الوثيق بين السودان ومصر بوصفهما أخوين في العروبة والإسلام[2]، فمن الطبيعي جدا أن يعبِّرَ الشاعر عن صوفيته في رهبة حضور المكان والذي يستدعي المنحى الزماني لما مرَّ عليه من حضارات كان لها أثرٌ كبير على البشرية فكريا وعقَديا وحضاريا، ولعلَّ هذا التوظيفَ يُضفي في النفس أثرا غريبا في استلهام بعض الألوان التي تُعرب عن أساطير طالما ارتبط حضورها بالنهر في تقديم القرابين البشرية[3] له كي يفيضَ موجه ويزدانَ وجهه فضِّيَ الرؤية نقِيَّ الماء طاهرًا كأنْ لم يكن في الوقت نفسه أرجواني اللون مستعرا بنار الحقيقة، يقول:

«دعني أغُصْ في نارِ

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومه، (دط)، الجزائر، 1999، ص4.

2 يُنظر: محمود شاكر: السودان، المكتب الإسلامي، ط2، بيروت-لبنان، 1981، 40-44.

3 يُنظر: أحمد الشرباصي: النيلُ في ضوء القرآن، دار الكتاب العربي، (دط)، مصر، (دت)، ص12-13.

هذا الماء

كي أغسلَ قلبي

من دخانات القترْ

أنا.. أنا صوفيُّكَ

الحاجُّ إليك

جئتُ أحمل النُّذورَ والزَّهرْ

يا زمزم الدنيا اسقِني

من مائك الطهور

علَّ.. علَّ روحي ترتوي

فتستقرْ..

النيلُ في النهار

أو .. تحتَ ندى السحرْ

والنيلُ في الغروبِ

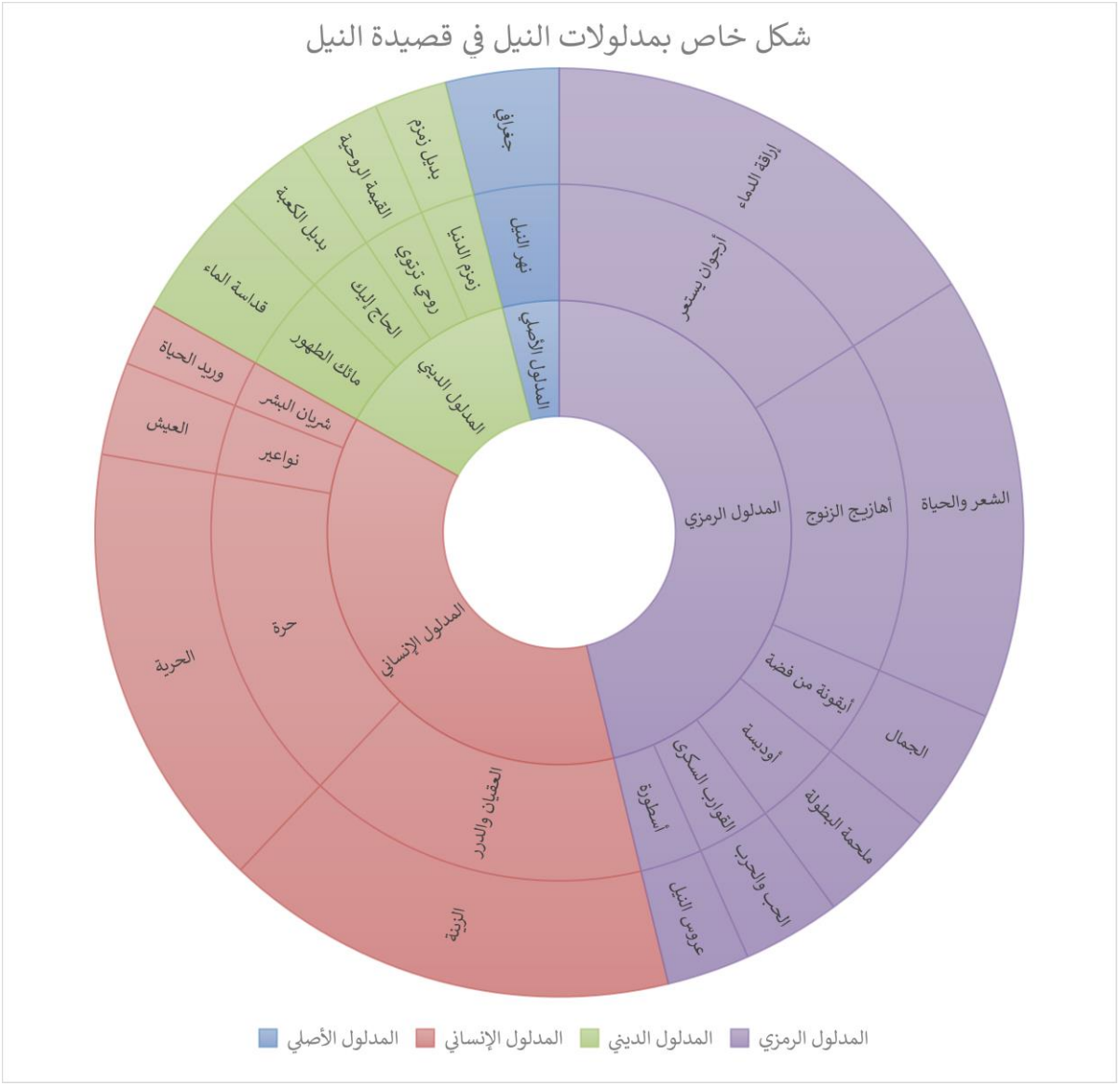
أو تحتَ سنى القمَرْ

أيقونةٌ

من فضة وأرجوان يستعرْ»[1]

ويتبين من الشكل الآتي مدلولات النيل في القصيدة:

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص7-8.



2. بين اثنتين:

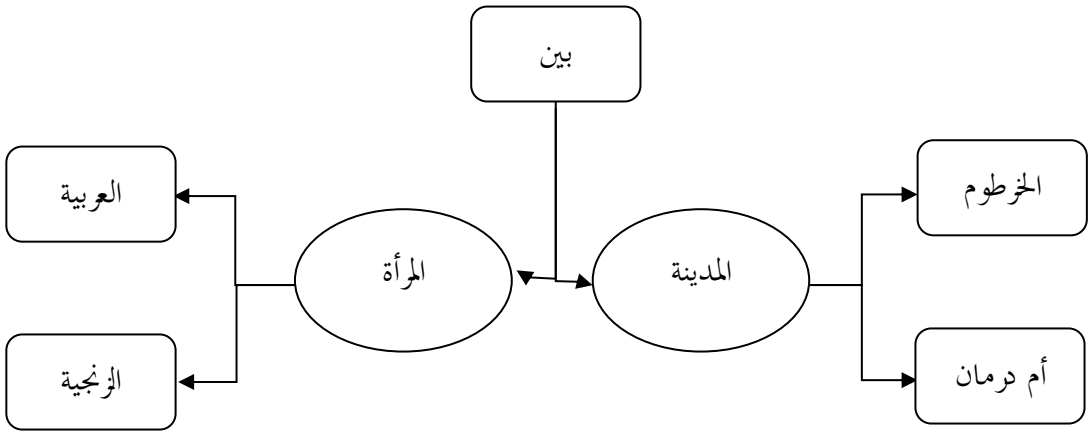
في قصيدة «بين اثنتين» يتجلى وعْيُ الشاعر العميق بتاريخ السودان، إذ مطلع القصيدة فيه إشارة إلى عاصمتي السودان، حيث تمثل الخرطوم العاصمة الأولى التي بناها العثمانيون وأعيدتْ عاصمة للبلاد في الحُكم المصري الإنجليزي ولا تزال إلى يومنا هذا، أما أم درمان فقد اتُّخِذَتْ عاصمةً للسودان في عهد دولة المهدية التي بَنَتْها بعد أن هدمتْ الخرطوم، إذن فطبيعيٌّ جدا أن يُقدِّم الشاعر الخرطوم

على أم درمان على الرغم من أنهما يشكلان مع الخرطوم بحري العاصمة المثلثة أو الخرطوم الكبرى[1]، يقول:

«أصطفي الخرطومَ..

لكنْ أمُّ درمانَ تغارْ» [2]

فحيرتُه في الاصطفاء بين الاثنتين يُجلي الصراع السوسيو أنطلوجي بينهما، وهذا ما وضحه الفعل «تغار»، وقد أدى الاستدراك بين السطرين دورا في جلاء ذلك. وعليه فإن النص ينبني على ثنائيات ضدية متنوعة تشكل ماهوية الأنثى في بلاد السودان، وهو ما أطلق عليه الشاعر بالاثنتين، حيث تتمثل في الشكل الآتي:



إن الحيرة في الاصطفاء بين المدينتين (الخرطوم وأم درمان) وبين المرأتين اللتين تنحدر أرومتهما من المدينتين باعتبار الشمال المرأة العربية وباعتبار الجنوب المرأة الزنجية، وهذه الحيرة تجسد ماهية السودان العرقية التي لا يكاد يفرق بين ذوي الأصل العربي والزنجي، وذلك لتشابههم في اللون غالبا، وهذا ما أكده أحمد أحمد سيد أحمد في قوله: «فأهل البلاد يدعون أنفسهم –مهما كانت ألوانهم–

1 يُنظر: محمد إبراهيم أبو سليم: تاريخ الخرطوم، دار الجيل، بيروت، ط2، 1979، ص 5-6.

2 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص10.

عربا، والزنوج عندهم عبيد»[1] وفي موضع آخر يقول: «فأهل البلاد إما عرب وهم سكان شمال السودان، وإما عبيد وهم الزنوج سكان الجنوب –عبيدا كانوا أم أحرارا–"[2]، فالتحمت المرأة بالمدينة وصارتا كيانا واحدا يمثل حالًّا ومحلًّا في الوقت ذاته، وذلك بتشخيص المدينتين واستنطاق جمادهما في إغرائه، يقول:

«أمُّ درمان تناديني
لكي نرقص
والخرطومُ تدعوني
لكي نغوى
فأُغمَى من غرام بربري
وأحارْ
أيُّ أنثى أجتبيها
أيُّ رؤيا أجتنيها
أيُّ ظلٍّ
أيُّ دارْ»[3]

فالمدينة في المقطع تحولت إلى كيان عاقل يحمل السمات الشخصية للمرأة، وإن كان مفهوم الأنثى مصطلحا فضفاضا لا يستقر على عاقل أو غير عاقل نقيض ماهية الذكر إذ لا يحمل عدا السمات الشخصية العاقلة، وهي مفارقة لغوية وتباين جوهري بين الذكر والأنثى، فالذكر في المفهوم اللغوي العربي –بعيدا عن المفهوم الغربي اللغوي– مشتق من الجذر ذكَرَ، وذكر يستدعي وجود الذاكرة، وقوة

1 أحمد أحمد سيد أحمد: تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري (1820-1885)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، مصر، 2000، ص244.

2 المرجع نفسه، ص244.

3 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص12.

الذاكرة تحتاج إلى العقل لعقلها وتثبيتها، فليس عجيبا أن يُقال إن الأنثى المصطلح الفضفاض يتسامى ماهيةً ويعلو على مفهوم الذكورية، وليس غريبا قوله تعالى: ﴿ وَلَيْسَ ٱلذَّكَرُ كَٱلْأُنثَىٰ ﴾ آل عمران [36]، فوجود الذكر ذو العقل الخالص وحيدا بين الاثنتين، يفتح علاقات متعددة بين ذوات مختلفة البصمة متباينة السمات، بين المرأة والمدينة كما وُجدت بين زنجية وعربية وبين الخرطوم وأم درمان، كما يُستلهم من النص أبعاد قومية أخرى بين الشاعر الجزائري الذي يمثل العقل الخالص كما مثَّل في النص الحيرة والغواية والحلول الصوفي والعشق، إذ تتقارب الأبعاد بين موطن الشاعر (مدينة طولقة) والمدينتين السودانيتين، وبين المرأة الجزائرية زوج الشاعر وبين المرأة العربية والزنجية السودانية، فالمرأة الجزائرية تمثل في النص مفهوم اللوم والعذل في قوله: «آه.. يا لائمتي في العشق»[1]، ومدينة الشاعر «طولقة» تمثل في النص عمق القفار الجزائرية، في قوله: «القادم من عمق القفار»[2]، أما المدينتان والمرأتان فتمثلان في النص دلالات متشابهة في الغواية والإغراء كما لا تختلف المدينة والمرأة بوصفهما أنثى تريد أخذ عثمان غصبا، فَهُمَا في نَظَرِ أنثاه الطولقية مجرد جنية.

أما النهاية الوعظية للقصيدة فهي هروب تمثيلي للشاعر إذ قتلُ الميت إحياؤه وبعثه، وأما عبارة «عمق القفار» فإنها تستكنه المفهوم العربي للصحراء على أنها مفازة لكل من خرج منها ولم يمت، وعليه فإنَّ قتل الموت إحياء للذات الشاعرة التي تستعطف القاتلتين (المدينة – المرأة/ الأنثى) وتسترحمهما. إذن فالسودان المدينة تمثل في وجدان الشاعر الاخضرار والحياة والشاعرية الطافحة والغواية الأنثوية التي استوحاها من نظرته العميقة للمدينتين وهو الشاعر العميق القادم من عمق الصحراء الجزائرية.

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص12.

2 المصدر نفسه، ص13.

ب. المعرِّفات الشخصية:

1. الشخصية النوبية كهوية وطنية (النوبيات)

في ديوان زنجبيل عَمدَ الشاعرُ إلى شخوص تمثل السودان القديم والحديث كما تمثل الأصالة والمعاصرة، ومن ذلك قصيدة «النوبيات»، والتي تتعرض بشيء من التفصيل إلى المرأة النوبية، وهي تستلهم عبق التاريخ وأصالة المنطقة تعبيرا عن بلاد تقع في امتداد النيل الأعظم من دنقلة شمال الخرطوم إلى غاية أسوان بمصر، إذ يعود تاريخ هذا الشعب «إلى الألف الخامسة قبل الميلاد على الأقل»[1]، لم يتغير موطنها ولم تنحل حضارة هذه المنطقة بانفتاحها على حضارة المصريين القدامى. وعلى هذا المدى الطويل من الحضارات المتعاقبة عليها إلى غاية العصر الإسلامي حافظوا على بعض تقاليد المنطقة وعوائدها، وأكثرها ثباتا ذلك الغناء والرقص المتعلقان بالنوبيات، يقول الشاعر: «يرقصن على الرمل»[2] وفي موضع آخر: «دندنة ربابْ»[3]، واللائي يمثلن قوة أهل النوبة وفي الوقت نفسه مرآة لأرض النيل شريان الحياة المقدس عند النوبيين، ومهما أصاب أهل النوبة من تغيير في ثقافتهم بتوالي الحضارات وتعرضهم للحروب والغارات فصورة النوبي ما قبل الميلاد لا تزال حاضرة في النوبي الحديث، ما دامت المرأة النوبية مُعلِّمة الأجيالِ اللغةَ والعوائدَ وتاريخ الأجداد، يقول الشاعر:

«النوبياتْ
قلبُ الأرضِ النابضْ»[4]

1 محمد عوض محمد: السودان الشمالي سكانه وقبائله، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القهرة، 1951، ص293.
2 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص24.
3 المصدر نفسه، ص25.
4 المصدر نفسه، ص21.

وهنا الشاعر يلتقي في تعبيره مع وصف عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي ويليام آدمز بأن النوبة هي «قلب الأرض»[1] أما الشاعر فقد عدَّ المرأة النوبية هي قلب الأرض النابض للأرض النوبية في حد ذاتها، وقد جاء وصف آدمز انطلاقا من امتداد أرض النوبة على نهر النيل أو بالقرب منه، فالنيل وريد حياة النوبيين، وأرض النوبة هي قلب الأرض بالنسبة لما جاورها من أراضٍ؛ ذلك أنَّ «الأوطان الرئيسية للنوبيين هي بالطبع تلك الأراضي الملاصقة لنهر النيل من شمالي أسوان إلى بلدة الدبة وكورتي، يستقلون أحيانا بهذه الجهات النهرية لا يشاركهم فيها أحد... فالنوبيون في أوطانهم الأصلية شعب نهري، يلتزم وادي النيل التزاما شديدا، قَلَّ أنْ نجِدَ له نظيرا في أيِّ جزء آخرَ من الوادي »[2].

إن النوبيات في فكر الشاعر لا يختلفن عن الأنثى التي وصفها الشاعر بالجنية في قصيدة (بين اثنتين)، وإثباتُ هذه الصفةِ للنوبيات بوجه خاص يدل على علاقة قصيدة (النوبيات) بموضوع قصيدة (بين اثنتين)، لأنَّه قد أفرد قصيدة للنوبيات في وصفهن ورفع مكانتهن مقارنة بجميع الأعراق السودانية والتي يمثلها العرق العربي بنسبة أكبر، على الرغم من أنَّ النوبيات على خلاف باقي نساء السودان أو مصر يتميزن بأنهن مزيج بين عرقين مختلفين عرق إفريقي وآخر عربي، وهذا ما أكده آدمز في قوله: «إنَّ وصفهم بأنهم زنوج وعرب صحيح إلى حد ما، حيث يملك النوبي نسبة أعلى بكثير من المصري دما إفريقيا، ربما تبلغ 50 بالمائة من تركيبه الوراثي الكلي. والنوبيون في نفس الوقت أعظم إسلاما على وجه التمام من كل سكان السودان، بنفس القدر الذي يتعلقون فيه بلغة أم إفريقية خالصة.

وهم في اللباس والسلوك يتبعون الأعراف المتبعة في الزمان لعالَم العرب »[3]، وجدير بالذكر أن نربط هذا المزج العرقي والثقافي بقول الشاعر في وصف النوبيات: «إكسيرٌ سحريٌّ كيمياءْ »[4]، فهنَّ في نظر الشاعر معادلة كيميائية لإكسير سحري يوحي بعمق إلى جوهر النوبيين، فالإكسير متعلق بصناعة

1 ويليام ي. آدمز: النوبة رواق إفريقيا، تر: محجوب التجاني محمود، شركة مطبعة الفاطيما إخوان، ط1، القاهرة، 2004، ص66.

2 محمد عوض محمد: السودان الشمالي سكانه وقبائله، المرجع السابق، ص284.

3 ويليام ي.آدمز: النوبة رواق إفريقيا، المرجع السابق، ص66.

4 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص24.

الذهب وأرض النوبة هي أرض الذهب، فـ «الأصل المصري القديم للكلمة مشتق من لفظ نوب أو نوبو، بمعنى الذهب، أي إنها بلاد الذهب، وهو أحد الأسماء التي كان يطلقها المصريون على هذه البلاد، وإلى جوارها كما هو معلوم مناجم قديمة لذلك المعدن الثمين »[1].

والشاعر في كل ما ذكره في حق النوبيات، معتز أيما اعتزاز بامتداد القومية العربية إلى أرض النوبة، فأثر الأعصار الإسلامية العربية جليٌّ جدا في ثقافتهم ولغة حديثهم وفي دمائهم أيضا يجري الدم العربي، فالثقافة العربية والدين الإسلامي هي بجوار اللغة العربية والعرق العربي في تشكيل مقومات الأمة العربية، فـ «هناك من يجعل مقومات وجود الأمة أحد عشر، منها الثقافة المشتركة، والعرق المشترك، والدين المشترك، والمطامح السياسية المشتركة، والرموز المشتركة، والشعور الفعلي. وهناك من يجعلها سبعة، غير العوامل المعنوية، منها الأصل المشترك، والدين، والمصلحة الاقتصادية»[2]. ولذلك فطبيعيٌّ أن يتغنى الشاعر بالنوبيات فهنَّ يحملن في أرحامهن حضارة أهل النوبة، إذ تمثل هذه المنطقة بالنسبة للبلاد العربية جمعاء إرثا حضاريا يحكي ماضي نهر النيل وما مرَّ على ضفتيه من تاريخ إنسان ما قبل الميلاد.

1 محمد عوض محمد: السودان الشمالي سكانه وقبائله، المرجع السابق، ص300.

2 معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد2، المرجع السابق، ص1086.

2. الشخصية الأدبية:

- ***الفيتوري:***

ومن المعرفات الشخصية أيضا قصيدة الفيتوري، والتي تستحضر روح محمد الفيتوري شاعر إفريقيا وشاعر العروبة، والذي عانى ويلات نزعته العربية وتعبيره السياسي الصارخ، إذ نُزعتْ منه الجنسية السودانية واحتضنته ليبيا ومنحته الجنسية الليبية ذلك أن أصوله الأولى من ليبيا، ولعلَّ الشاعر عثمان لوصيف أدرك جيدا حجم هذه الشخصية ومدى أثرها في النفس العربية أينما كانت، بوصفه شاعرا ثائرا صادق الشعور مجددا في الرؤيا والتشكيل فهو لا يختلف عن شخصه وإن اختلفا في نزعتهما العربية، فقد اتفقا في التجديد الرؤيوي والتشكيلي، يقول:

«يا مهيض الجناحِ!
هذي رؤانا
تتغذَّى
من ريشنا المكسورِ
ينهشُ الداءُ
لحمَنا الغضَّ
لكنْ
صوتنا أقوى من هدير البحورِ»[1]

وإن كان تشكيل القصيدة مخاتلا للعقل، إذ بُنيتْ على بحر الخفيف وهو من أعمق البحور فلسفةً وأقربها للنثر، فاختيار الشاعر لهذا البحر يتماشى مع الألم والانكسار الذي يعيشه كلا الشاعرين كاتبا قصيدته على نمط السطر الشعري لا على نمط البيت الشعري، وإن كان ذلك مجرد تقسيم للبيت إلى أسطر شعرية فهذا الوعي الإيقاعي عبقري الرؤيا، ذلك أنَّ الفيتوري يُعدُّ أحدَ أهَمِّ رواد الشعر الحر

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص28.

التفعيلي أو التجربة الشعرية المعاصرة، وتقاطعهما في الألم –ألم الذات الشاعرة الطامحة إلى عالم المثل في عالم يمقت الشعر والشعراء ويحتقر رسالة السلام– تقاطعٌ في الأمل والنظرة التفاؤلية المتحدية رُغم عمق الألم الوجودي، يقول:

«نتغنى
فيمَّحي كلُّ داجٍ
ويضوع الريحانُ بين القبورِ...
سيدُ العصر
لوَّثَ الأرضَ سمًّا
وغزاها
بما اقتنى.. من شرورِ
فلنكنْ نحنُ
أنجما
وحماماً
نبويًّا .. يرفُّ فوقَ الدُّورِ
آية البعثِ
دمدتْ .. بعدَ يأسٍ
فلتسبّحْ
طيورُنا للنشورِ!»[1]

هذا النص على غرار باقي نصوص ديوان زنجبيل، يُظهر الشاعر فيه نظيره في الشاعرية وشبيهه في الألم ورفيقه في السلام، لهما طفولة مشتركة في الفقر، إذ تحدث الفيتوري عن نفسه قائلا:

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص29-33.

«فقير أجل .. ودميم دميمْ بلون الشتاء، بلون الغيـومْ
يسير فتسخر منه الوجــوه وتسخر حتى وجوه الهمومْ
فيحمل آلامه في جمـــودٍ ويحضن أحزانَه في وجــومْ
ولكنه أبداً حـــــــــالمٌ وفي قلبه يقظات النجــومْ»[1]

فالشاعر عثمان لوصيف يؤاسي الفيتوري في ألمه ويشاركه إياه، فبالقصيد تصل رسالة التضامن والمؤاساة إلى كل الأطفال الفقراء:

«و بأفواهنا نردِّدُ شعرا
هو زادٌ
لكلِّ طفلٍ فقيرٍ»[2]

ومن خلال النص تتجلى كثيرٌ من الصفات المشتركة بين الشاعرين وأيضا بعضُ الفوارق بينهما تُمَيِّزُ أحدَهما عن الآخر، ويُوَضَّحُ هذا في المخَطَّطِ الآتي:

إنَّ حضور شخص الفيتوري في ديوان زنجبيل دليلٌ صارخ على مكانته في نفس الشاعر عثمان، إضافة إلى ما تم ذكره في المخطط يتقاسم معه سمات جسمانية مشتركة، البشرة السمراء الداكنة بعض

1 محمد الفيتوري: ديوان محمد الفيتوري، دار العوده، ج1، ط3، بيروت-لبنان، 1979، ص16.
2 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص30.

الشيء، وإن كان الشاعر لم يُعرّج على هذه الفكرة المحورية بالنسبة لشخص الفيتوري الذي طالما كان شبه ناقم عن نفسه، ذلك أن سواد البشرة حمَّلَ قارة بأكملها فكرة العبودية، على خلاف عثمان فهو لم يعش هذه المأساة العنترية، فقد تحدث الفيتوري عن نفسه في صباه: «حياة الصبي الأسمر القصير النحيل، الذي ما زال يلوح في مرآتي حتى الآن، وهو يرفل في أعوامه الاثني عشر، حاملا في قلبه، وفي عينيه، إحساسه الخاص، بتفرُّدِه وعذابه وغُربته»[1]. إنَّ كلَّ شاعر موقن بتفرُّده وعذابه وغُربته، فما قيمة الشعر دون ألم وبغير عذاب؟ والفيتوري تأثَّرَ بشخصية عنترة إلى حدِّ تقمُّص كثيرٍ من صفاته وإن كان تقمُّصا إيجابيا في الغالب إلا أنه تأثُّرٌ عنصري نظرا لتوافقهما في لون البشرة، فقد «قرأ سيرة عنترة، ووجد فيه شخصية تماثله حياةً وبيئة، ولا سيما أنه عربي أسود مثله»[2]. هذا لا يعني أن عثمان لم يستشعر هذا النقص ولكنه كان أسمى صوفية من الفيتوري في البحث بعُمق مُبينا نور الفيتوري في خضم سوداويته وسخطه الحالك، ومن تقمُّصه لشخص عنترة وشَبَهِهِ بحياتِه وإعجابِهِ الصريحِ به، قولُه مِن قصيدةِ «إلى وجه أبيض»:

«أ لِأَنَّ وجهي أسود..
ولِأَنَّ وجهكَ أبيض.. سمَّيْتَني عبدا..
ووطئتَ إنسانيتي.. وحقرتَ روحانيَّتي
فصنعتَ لي قيدا"[3]

ويقول أيضا في موضع آخر يعتزُّ بإفريقيته:

قُلها لا تجبن.. لا تجبن
قلها في وجه البشرية
أنا زنجيٌّ.. وأبي زنجيُّ الجَدِّ

1 محمد الفيتوري: ديوان محمد الفيتوري، المرجع السابق، ج1، ص6.
2 المرجع نفسه، ج2، ص46-47.
3 المرجع نفسه، ج1، ص22-23.

وأمي زنجية..
أنا أسودُ.. أسودُ لكنِّي حُرٌّ..
أمتلكُ الحُرِّيَّه
أرضي أفريقيَّه، عاشتْ أرضي
عاشتْ أفريقيَّه ..»[1]

فقومية الشاعر الفيتوري نَهَلَتْ من إفريقيته وقبل كل شيء من سواد بشرته، فهي بالنسبة إليه مدلول هُويته الإفريقية، أما بزوغ قوميته العربية فقد وُلدتْ من رَحِمِ ثورتِه واعتزازِهِ الهُوياتي، لأنَّ «عاطفة القومية قوةٌ عظيمةٌ ودورَها أساسيٌّ في تاريخ الشعوب المعاصرة» [2].

- ***الطيب صالح:***

أما قصيدة «الطيب صالح» فالشاعر عثمان أبحر منذ بدء القصيدة في شخصية بطل رواية موسم الهجرة إلى الشمال أو نظرته للروائي السوداني الطيب صالح من خلال بطل روايته، فهذا البطل الأسود المتفاخر بذاته وأناه العليا التي يُخَيَّلُ إلى قارئ الرواية أنه لا يفكر مثل السود بل وصل إلى إقناع الجنس الأبيض بفردانيته وعجائبيته، إما من حيث لونُ بشرته الإفريقية وإما من حيث أصالة ثقافته العربية والإسلامية، وهو في كلِّ ذلك بطل يجسِّدُ الهاجسَ الإفريقيَّ في أن يكونَ الإفريقيُّ في درجةٍ تعلو على نظيره الغربي، وهذا واضح جدا في عدم إبداء العرفان والشكر لمن ساعدوه في دراسته وسفره إلى لندن، بل كان سلطويا خصوصا على الأنثى، جامعا بين المتناقضات بين العقل الخالص والإيروسية الغامرة، كلُّ ذلك يخلُقُ نوعا من التفرُّد في العرق إيمانا من البطل ومن الراوي والروائي بأن تعالي البطل منطلقه أنه أصل كل عرق، ولكنَّ الواقع شيء آخر حتى وإن كان يتظاهر بالجمع بين المتناقضين العقل

1 محمد الفيتوري: ديوان محمد الفيتوري، المرجع السابق، جز1، ص26.

2 نور الدين حاطوم: تاريخ الحركات القومية (يقظة القوميات الأوربية)، دار الفكر، جز1، ط1، دمشق-سوريا، 1979، ص6.

والشهوة، فشهوانيته حملته على الوقوع في السجن وإن كان عقوبة قليلة مقارنة بفعله الإجرامي والذي سببه ذلك الصراع بين التعقُّل الجاهل والشهوة المثبطة، فانهزم العقل بسبب انهزام الشهوة أمام التعقل الجاهل في فعل الجريمة، وريثما خرج من سجنه عاد إلى وطنه ولكن للعيش في قرية تطل على نهر النيل بعيدة عن الخرطوم، توحي إلى فراره الوجودي من وجوده العدمي في المدينة إلى عدمه الوجودي في القرية مما جعل ذاته أكثر تعقُّلا والتعقُّل يأخذ للجنون[1].

والشاعر عثمان في ربط شخصية الروائي بعنترة العبسي ثم قبل ذلك بموسم الهجرة دليلٌ محسوس على عُمق نظر الشاعر إلى جوهر عنترة المتعالي عن سواد بشرته وتحطيم هذا الهاجس الوراثي في الجنس الأسود واطمئنانه الوجودي لوجوده الفاعل والإيجابي في صالح قبيلته، وهو ما يتجسد في شخص مصطفى حسن، فالاسم وحده يحكي رؤيا الطيب صالح في المكانة العليا للجنس الأسود في أنه الأصل وباقي ألوان البشر تنحدر منه، فهو الأب الإفريقي الموجود في عمق كل بشري، وما يمثل من نضج عقلي وقوة جنسية تجعله مثاليًّا لكل من تعرَّف عليه، وتفرَّسَ في أعماقه، سيرضخ لهذا الوجود المثالي للذات الإفريقية. إنَّ اللقبَ الذي أطلقه الشاعر على شخصية الطيب صالح كاسم أدبي «عنترة العبسي» منطقيٌّ جدا، رُغْمَ بُعد الشخصيتين عن بعضهما البعض بُعدا فكريا وبدنيا وقلبيا إذا وُضِعَتْ مُقارنَة بين عنترة والطيب من خلال بطل روايته، فعنترة جمع بين أمرين متناقضين بين القوة والبطش بالعدو حين البأس واشتداد وطيسها وبين اللين والشجن في التعبير عن حبه العفيف لعبلة، كما جمع بينهما في بيت واحد من خلال صورة الأفاعي، إذ هي بين لين الملمس وعطْبِ الأنياب يقول:

إنَّ الأفاعي وإن لانت ملامسُها عند التقلُّبِ في أنيابها العطبُ [2]

إن مشاهد اللين والبطش في شعره كثيرة، كما أنَّ شمائله متعددة بخلاف كثير من معاصريه[3]، وحب "عنترة الفارس"، قد قدَّم «النموذج الأعلى لحبِّ الفرسان، المتسامين وهو الذي عُرف في الغرب

1 يُنظر: الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال (رواية)، دار اعين للنشر، (دط)، القاهرة-مصر، 2004.

2 عنترة بن شداد: ديوان عنترة بن شداد، تح: حمدُو طمّاس، دار المعرفة، ط2، بيروت-لبنان، 2004، ص72.

3 يُنظر: محمد علي الصباح: عنترة بن شداد (حياته وشعره)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 1990، ص56-67.

بعد ذلك باسم Amour courtol»[1] تتناقض مع شخصية البطل "مصطفى حسن" في أنه تميَّز بالعقل والشهوة، هذا البعد الفعلي والواقعي بين البطل الحقيقي "عنترة" والبطل المزيف "مصطفى" هو بُعد لامنطقي يُجلي منطقية التشبيه في أن العصر الحديث الراهن للتطور العلمي غيَّر موازين القوة، فالعقل المثالي بديل لقوة البدن بل يكاد يُلغي هذه القوة الجسدية في بروز الشجاعة المعنوية اللاأخلاقية وقدرات العقل البشري أمام الشجاعة البدنية في الحروب، لأنَّ الحرب في الوقت الراهن حرب أديولوجية فكرية ثقافية تصارع الواقع الغربي وتتغلب عليه في برودته وعقلانيته كما تتغلب عليه في شهوانيته التي طالما اعتز بها الغربي متجسدةً في شخصية الإله الطفل "إيروس" (Eros) اليوناني و"أَمور" (Amour) الروماني*، فهما إرثان يُبرزان طبيعة الحب الغربي الشهواني، وإن كان ما يتميَّزُ به الحب العربي هو العفة واللين دون استظهار للشهوة باعتبار أنَّ الحب الصادق يعلو على المادة، ولكن في حضور العقل الخالص تتغلب هذه الشهوة الباطنية ويبحث العقل عن الملذات بتنوعها لإشباعه عقليا، والعقل إذا خرج من قيده الطبيعي لا يشبع، وهذا مرَدُّ التشبيه الذي وظفه الشاعر بين الشخصيتين، فالطيب يمثل عنترة العبسي المعاصر أو نسخة مُحدَّثَة من النسخة الأصلية القديمة تتفق معها في اللون وفي العزة والأَنَفَة، وهو بمفهوم فلسفي يجسد المثالية الكانطية والتي لا تتقيد في الفن بالأخلاق للوصول إلى الأثر الجمالي والرغبة فيه[2]، خلاف مثالية أفلاطون الذي يُقيِّدُ الفنَّ بالأخلاق، فالوصول إلى الأثر الجمالي يكون عن طريق مبدأ الارتقاء، فالحبُّ أو الإيروسية عنده: «صيرورة المعرفة المتحركة، المنتقلة من مرتبة إلى أخرى.

1 علي شلق: عنترة بن شداد (الحب، الشعر، الفروسية، الحرية)، دار المدى للطباعة والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 1985، ص14.

* إيروس هو لفظ يدل على الرغبة في بادئ الأمر، ثم أصبح دالا في في الميثيولوجيا اليونانية على إله الحب والرغبة وهو نفسه "أمور" في الميثيولوجيا الرومانية أو "كيوبيد" حامل القوس والسهم، فارتبطا في العموم بالشهوة الجنسية. [يُنظر: فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس والثقافة (فلسفة الحب والفن الأوروبي)، تر: نزار عيون السود، دار المدى، ط1، دمشق-سورية، 2010، ص15-29].

2 يُنظر: فريديريك لوبيز: الدروس الأولى في الفلسفة، تر: علي بو ملحم، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، أبوظبي-الإمارات العربية المتحدة، 2009، ص45-55.

ولهذا فإنَّ ديالكتيك الحب عند أفلاطون هو عبارة عن ديالكتيك المعرفة، وإيروس (حب) أفلاطون هو الإيروس (الحب) المعرفي»[1].

إذن فعنترة العبسي الجاهلي أفلاطوني المثُل، ومصطفى حسن(البطل)/ الطيب صالح (الروائي) كانطي المثُل. ولا نُلغي هذا الشبه الفعلي بين الشخصيتين المحدثة والأصلية باعتبار اللون والطموح لإبراز الذات والعزة والأنَفَة وكذا بين العبودية والحرية أو بين الاستعمار البريطاني آنذاك وبين طموح الذات للحرية والتحرر خارج ذاته الواقعية.

- ***رمزية عنترة في الشخصية الأدبية السودانية بين التجلي والتخفّي:***

إنها عبقرية لوصيفية إذا وُضعتْ مقارنةٌ بين القصيدتين المتعاقبتين قصيدة الفيتوري وقصيدة الطيب صالح، فالشخصية الأولى شخصية تقمَّصتْ عنترة الأفلاطوني والثانية استحدثتْ شخصية معاصرة متأثرة بالفكر الغربي جملة وتفصيلا دون خروج عن انحناء الحرف العربي ومن غير انفلات من العرق الإفريقي المتهم من عدوه الغربي بالشهوانية وهو الواقع في الشهوانية متجسدا كما ذُكر آنفا في التراث الإغريقي والروماني من خلال رمزية (Eros أو Amour) الدالة على «الشهوة الجامحة، والمداعبة، والنزق والطيش»[2].

رُغمَ تأثر الفيتوري بسيرة عنترة وتقمُّصه لها كما تبيَّن في التحليل السابق للقصيدة فقد عزف الشاعر عثمان عن وصفه بعنترة العبسي وألصق هذه الصفة بالطيب صالح المتأثر بالثقافة الغربية رُغم نكرانه للثقافة العربية الجاهلية وتقبُّلها على مضض كما تجلى في شخصية الراوي الذي كانت أطروحته في الدكتوراه في الأدب الإنجليزي من خلال التنقيب في شخصية شاعر إنجليزي مغمور ثم العودة إلى الوطن ليجد النقيض ويصطدم بالواقع الرافض لشهادته، إذ تحتَّم عليه الأمر والظروف أن يُدرِّس الشعر

1 فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس والثقافة (فلسفة الحب والفن الأوروبي)، المرجع السابق، ص35.

2 المرجع نفسه، ص26.

الجاهلي وهو ما يتناقض مع ثقافته الإنجليزية. فالشاعر وهو يرسم الشخصية السودانية العربية يغيّرُ الأدوار والألقاب ليعادل موضوعيا بين الشخصيتين الأبرز في الأدب السوداني الحديث خاصة والعربي عامة.

إنَّ الفيتوري هو واحد من أبرز الشعراء المجددين الرواد للقصيدة العربية المعاصرة من حيث الشكلُ والبناءُ الإيقاعيُّ للقصيدة في عدولها عن نظام الشطرين (الشعر العمودي) إلى نظام السطر (شعر التفعيلة)، وما يتضمنه من تجديد في الرؤيا والصورة الشعرية، ولكن بقِيَ الجوهر عربيا لأن عنترة الأول أصبح رمزا يحمل تراثا أدبيا وفكريا وعقديا جليلا في نظر الفيتوري.

أما تسمية الطيب صالح بعنترة العبسي هو تثبيت للذات العربية رغم ابتعاد الذات عن الهُوية العربية إلى الهُوية الغربية حيث الابتعاد يوحي إلى التأثر الكبير بالتراث، فليس الهروب يشكل هروبا حقيقيا وإنما هروب يُغيّرُ الذات ويحوّلها إلى شيء جديد، ولأن الطيب صالح كان خلاقا في الأدب العربي الحديث، فهو نسخة محدثة من عنترة العبسي الذي تميّز هو الآخر في عصره بالخلق الفني أو على الأقل محاولة التجديد والخروج عن المألوف الشعري المتعارف عليه في الابتداء كمثل ما جاء في مطلع معلقته:

«هل غادر الشعراء من متردم أمْ هلْ عرفْتَ الدار بعد توهُّمِ»[1]

إن كان يعنُّ لقارئ البيت أن الشعراء لم يغادروا مَن سبقهم من الشعراء ولم يخرجوا عنهم في تقديم قصائدهم بالوقوف على الأطلال فإنَّ ابن فارس يرى غير ذلك، إذ «إنَّ الشعراء لم يغادروا شيئا إلا فطنوا له»[2]، والمقصود من مفهومه للبيت، هو أن الشعراء بوصفهم علماء متفطنين لما لا يتفطنُّ غيرهم له فلا يغادرون مُتردَّما إلا أدركوا تاريخه وكنهه وماهيته ومن سكنه، ثم يوجه الشاعر سؤاله للآخر هل عرفت الدارَ لمن تكون بعد انمحاء آثارها، أي يسأل مخاطبه أ شاعر أنتَ أم لا؟ وهي قراءة تتناسب

1 عنترة بن شداد: ديوان عنترة بن شداد، المرجع السابق، ص11.

2 أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، جز:3، (دط)، بيروت-لبنان، 1979، ص194.

مع علاقة الشعر بالعلم والفطنة اللذين لا يتأتيان لجميع الناس وإنما للشعراء دون غيرهم، ويُلمَسُ في تأويل ابن فارس للبيت زيادة في الكثافة الدلالية للفظ شعر أو شاعر، إذ يُقرن بالمؤرخ والمتقفي والفيلسوف والعالم. بالإضافة إلى أنَّ عنترة العبسي يتميزُ بسهولة اللغة على غير ما هو معهود في المعجم اللغوي المعتمد في القصيدة العربية في عصر ما قبل الإسلام.

إذن هو تجديد يتقاطع مع كلا الشخصيتين شخصية الفيتوري الشاعر وشخصية الطيب صالح الكاتب الروائي، والذي يظهر جليا –من خلال روايته موسم الهجرة إلى الشمال أو تقديمه لكتبه الأخرى– تأثره العميق بشعر أبي نواس خاصة الذي يمثل الشهوة المحرمة في الفكر الإسلامي، إذ أراد الطيب صالح من خلال البطل "مصطلفى" أن يوهم الغربيين بأن أبا نواس الشاعر الماجن هو شاعر صوفي يسمو بالذات من خلال الانغماس في الملذات، فالخمر ليست الخمر التي تسكر العقل وإنما تذهب به إلى ما وراء الطبيعة وتجعله يحل في الذات الإلهية.

والشاعر عثمان بين الشخصيتين المتشابهتين المتباينتين والمتماثلتين المتباعدتين يلتقي معهما في الحب والسلام، إنها رسالة أراد تأكيدها الشاعر وهو يغور في أعماقهما يستظهر أعمالهما ويستنطق وجودهما في أناه يحاول أن يُقدم تصوُّرا رؤيويا لهذا الدين الذي يدعو إليه دين الحب والسلام، وكم من ديدن يألفه الفتى ليعود في سلوكه دينا يؤمن به، يقول للفيتوري:

«ديننا الحبُّ

آهِ!

خذه كتابا .. نابضَ الحرفِ

مستنيرَ السطورِ»[1]

ثم يقول له:

«يا رفيقي!

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص29.

سلاحنا اليوم حبٌّ

للورى

نهديه

لكل أسيرِ

سيدُ العصرِ

لوَّثَ الأرض سُمًّا

وغزاها

بما اقتنى .. من شرورِ»[1]

ويقول للطيب صالح:

«يزرع القُرصانُ

قارًا .. ومداخنْ

وهُنا .. بين الرمالْ

نزرعُ الحُبَّ

وآلاف الجنائنْ

ديننا حبٌّ .. ولا شيءَ سوى الحبِّ

وآيات السلامْ

آهِ .. هل هذا حرامْ ؟!

آهِ .. هل هذا حرامْ ؟!»[2]

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص31-32.

2 المصدر نفسه، ص38-39.

فعثمان صورة تجسدُهما معا، إذْ يزرع الحُبَّ وسلاحه الحب ودينه الحب وآيات السلام، وهو الذي يحمل هذه الرسالة ليَرُدَّ على وجهين؛ وجهٍ يمثل قُوى الاحتلال (سيد العصر، القرصان) الذي يلوث الأرض –التي يغزوها– بسمومه نتيجةَ ما زرع فيها من زفت ومداخن، ووجه يمثل أمته التي لا تفرق بين الحب الحرام والحب الذي يدعو إليه دين الإسلام.

3. الشخصية الدينية:

- ***شخصية محمد أحمد المهدي***

قد نوَّهَ الشاعر عثمان إلى معرفات شخصية أدبية حصرها في شخصية الشاعر محمد الفيتوري وشخصية الأديب الروائي الطيب صالح، ثمَّ عرَّج على شخصية دينية لها هالة إيمانية عالية أثَّرتْ كثيرا في السودان الحديث، وقد أشار إلى ذلك "النور حَمَد" في قوله: «لقد حاولنا تملُّكَ الإسلامِ سودانيًّا ثلاث مرات، ولم يُكتب للمحاولات الثلاث أن تستمر، بسبب عوامل يغلبُ عليها كونُها عواملَ خارجية: مرَّةً أولى على يد المتصوفة السنَّاريين، ومرةً ثانية على يد الثورة المهدية، ومرَّةً ثالثةً على يد الأستاذ محمود محمد طه وفكرته للبعث الإسلامي»[1]، غير أن الثورة المهدية كان تأثيرها أعمق في الشعب السوداني لأنها ثورةٌ عسكرية مسلحة ضد الاحتلال البريطاني وبعثٌ فكريٌّ للمهدية الإسلامية، فـ"كانَ أولَ صرخةٍ سودانيةٍ قويةٍ في وجهِ احتلالِ العقلِ السودانيّ بواسطة الأجنبيّ، وهذا يُحمدُ للمهديّ، رُغمَ ما اعتورَ محاولتَه تلكَ مِنْ عللٍ» [2]. ولا نُخفي إعجاب الشاعر عثمان بهذه الشخصية التي انطلقت من قوة الذات الفردية إلى سيطرة شاملة على السودان، وفي هذا يقول:

«مثلما

تنتفضُ العنقاءُ

1 النور حَمَد: السودان (آفاق الوعي بالذات)، مشروع الفكر الديمقراطي، ط1، السودان، 2014، ص71.

2 المرجع نفسه، ص74.

من تحت الرمادْ

حمحمَ المهديُّ .. مشبوبَ الفؤادْ

وانبرى

يُرسلُ أنوار الهدى

بين الروابي والوهادْ

كان .. مثل السندبادْ

يجرحُ اليَمَّ

ويجتاح السوادْ

آه! مَنْ يُوقفُ

هذا الفاتحَ المسلمَ

مَنْ يمنحُه .. ماءً وزادْ؟»[1]

إنَّ محمد أحمد المهدي الذي ادعى المهدية، هو المهدي المنتظر الذي حدَّثَ الأمةَ العربيةَ والإسلاميةَ عنه رسولُ اللهِ صلى الله عليه وسلم، وقد ادعى ذلك لما له من شبه بهذه الشخصية في الدين الإسلامي، من حيث النسب أو بنية الشخصية الواعية بالدين وفنون الحرب، حيث قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «لَا تَقُومُ السَّاعَةُ حَتَّى يَمْلِكَ رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ بَيْتِي اسْمُهُ اسْمِي وَاسْمُ أَبِيهِ اسْمُ أَبِي، يَمْلَأُ الْأَرْضَ عَدْلًا وَقِسْطًا كَمَا مُلِئَتْ جَوْرًا وَظُلْمًا»[2]، وفي حربه ضد الإنجليز «أسس أم درمان وسقطتْ الخرطوم في حُكمه بعد حصارها لعام ثم دخل عليها عسكريا وبذلك سيطر على جُلِّ بلاد السودان إن

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص40-41.

2 أخرجه: عثمان بن سعيد بن عثمان بن عمر أبو عمرو الداني (المتوفى: 444هـ): السنن الواردة في الفتن وغوائلها والساعة وأشراطها، تحقيق رضاء الله بن محمد إدريس المباركفوري، دار العاصمة، جز5، ط1، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1416، ص1040.

لم يكن كلّها تقريبا»[1]، فقد اتخذت الثورة المهدية أم درمان عاصمة لها لما كان لها من تقبُّل لهذه الثورة وإيمان راسخ بنبوءة المهدي والتصديق بمهديته على خلاف الخرطوم التي طالت محاصرتهم لها، وفي هذا يقول الشاعر مُعبِّرا عن ترحيب المدينة به وتعظيمها له:

«أمُّ درمان .. تناديه

تُسَوِّي من ذراعَيْها

فراشا ..

ومن الحُبِّ غطاءً .. ووسادْ»[2]

هذا الفتح العظيم للسودان على يد المهدي زاد من شهرته وذيوعِ صيته في البلاد العربية والإسلامية خصوصا المجاورة للسودان، و «إنَّ أمْيَزَ ما يميِّزُ الثورة المهديةَ هو اعتدادُ صاحبِها بنفسِه، واعتمادُه فهمًا خاصًّا به للدينِ الإسلاميِّ، دونَ أنْ يرى في ما سبقَه إليه غيرُه مِنْ علماءِ المسلمينَ، خارجَ القطرِ السودانيِّ، شيئًا مُلزمًا أو مُقيِّدًا» [3]، فتجديدُه للإسلام كان بإلغاء ما سبقه من مذاهبَ دينية لم تعد صالحة –في رأيه– في عصره الراهن، فكان ردود العلماء المسلمين في عصره عليه نُصرة لمذهبه بغير قصد لذلك فقد سئل عن مذهبه لما ألغى فكر المذاهب الأربعة المشروعة لأهل السنة والجماعة، فكان رده: «هؤلاء الأئمة جزاهم الله فقد درجوا الناسَ ووصلوهم إلينا كمثلِ الراوية وصلتْ الماء من منهل إلى منهل حتى وصلتْ صاحبها للبحر فجزاهم الله خيرا. فهم رجال ونحن رجال ولو أدركونا لاتبعونا. وأنَّ مذهبنا هو الكتاب والسنة والتوكُّل على الله، وقد طرحنا العمل بالمذاهب ورأْيِ المشايخ» [4]. وقد انتهت الثورة المهدية في خليفة المهدي عبد الله التعايشي وانتهى معها كلُّ أملٍ في

1 يُنظر: مكي شبيكه: السودان عبر القرون، دار الجيل، ط3، بيروت–لبنان، 1991، ص363–364.

2 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص41–42.

3 النور حمد: السودان (آفاق الوعي بالذات)، المرجع السابق، ص71.

4 مكي شبيكه: السودان عبر القرون، المرجع السابق، ص374.

توحيد البلاد العربية تحت راية واحدة رايةِ الإسلام، وما يبقى من أثرها في الوقت الراهن سوى مسجد بني في عهد المهدي وضريحه الذي صار قِبلة للزوار من كل أنحاء البلاد العربية، إذ يقول:

«وتمرُّ الأعصُر الحُبْلَى
يمرُّ المؤمن الرائي
وفرسان الجيادْ
وإذا اليومَ
هنا .. بين عتيقات المباني
مسجدٌ يَرسم بالنور المدى
مئذنة شامخة
تستقبل الآتين
من كلِّ بلادْ
وضريحٍ
لفَّه الرحمن باليُمْنِ
إلى يوم المِعادْ» [1]

والشاعر في كلِّ ذلك يفضحه لسانه بتلك الوشائج الروحية التي تربطه بهذه الشخصية وانفعاله الجلي الصادق في حسرته لانتهاء حُكمه وانطفاء ثورته، يتأسى عن حال الأمة في وقته الراهن، مستنطقا ضريحه والمئذنة، ولكن لا مجيب للسائل سوى صدى الجماد، وكأنه يقف باكيا أطلال المهدي كما بكى شعراء الجاهلية أمثال النابغة الذبياني وعنترة بن شداد ديار مي وعبلة وغيرهما من النساء باعتبارها الأنثى الماهية رمز الحياة والشباب والعنفوان في مقابل رؤيا الشاعر في رمزية المهدي الأيقونة الدالة على الأمل والحياة وإحياء الدين وربط الحاضر بالماضي المجيد، يقول:

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص42-43.

«نمْ هنيئا

واسترحْ

يا ذا الحجى الراسخْ

في دَرْبِ السدادْ

نَمْ .. فلا المأساةُ تُنسينا معانيكَ

ولا هذا الحِدادْ»[1]

ختاميته الطللية في نظير المقدمة الطللية في النموذج الشعري الجاهلي، يتناص الشاعر داخليا مع نص سابق بعنوان «بين اثنتين» في عبارة: «أم درمان .. تناديه»[2] والنص السابق: «أم درمان تناديني»[3]، وهذا الربط بين السابق واللاحق يُجلي تلك الثنائية بين ذات الشاعر وذات المهدي، ثنائية تُعبِّرُ عن صوفية الشاعر ومحاولة حلوله في شخص المهدي، مستلهما ذكراه، سابحا في رؤياه للضريح، متأملا ماضيه المجيد وبساطته في حضور قوة شخصيته التي أوصلتْه إلى الخلود في الذاكرة السودانية والعربية، إن الشاعر يدري جيدا مدى عظمة هذه الشخصية وتأثيرها في بناء السودان الحديث وفي قدسية المدينة مدينة أم درمان التي رحبتْ في الماضي بالمهدي ورحبتْ في حاضر الشاعر به بوصفه مُهديَ المعنى ومُؤرّخَ الماضي ومستنطق الحاضر، وإنه لتباعد بين الشخصيتين في الزمن وتبايُنٌ في الرؤيا وفي الوقت نفسه تماثلٌ في الطبيعة والروح وتشابُهٌ في الطموح.

ولا تزال النزعة العربية مستمرة بمُعرِّفاتها، وحقَّ في ذلك للقارئ والباحث أن يستأنفها باحثا في خضم ذلك عن روح الشاعر التواقة للقومية بمفهومها الفضفاض، معبرا عن الماهية اللغوية والعرقية متأرجحا بين الذات والإنسان بصورته الإنسانية ومتأرجحا مرة أخرى بين الفلسفة الوجودية والدين

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، المصدر السابق، ص43.

2 المصدر نفسه، ص41.

3 المصدر نفسه، ص12.

بتمظهراته العقدية والصوفية ومتساميا نحو تعالُقِ كلِّ ذلك من مُعرِّفات ليصل إلى جوهر وعي الشاعر لمفهوم النزعة العربية الخارج عن ثوبه المصمم له في الماهية السياسية الصارخة.

ثانيا: الأنثى وهُوية التجَلّي في القصيدة اللوصيفية:

يُعدُّ لفظُ الهوية في اللغة العربية مستحدثا وليس له وجودٌ في معاجمنا اللغوية، وقد ارتبط ظهوره بالترجمة من الفارسية واليونانية في مجال الفلسفة، وإنَّ الفارابي أوَّلُ من أشار إلى هذا المصطلح وماهيته، إذ هو مشتق من الضمير المنفصل «هو» وهو مثال أول ليس له تصريف، مثَلُ مصدر الإنسانية من الإنسان. أما بديل هذا المصطلح في رأي المترجمين الأوائل فهو الوجود وذلك بوصف الهُو موجودا، والوجود له جذر لغوي مقترن بزمن على عكس الأول، ومهما يكن فالترجمة الأولى كانت مطابقة للمصطلح الأصلي في اللغة الفارسية «هستي» مصدر لفظ «هست» أي «هو» غير المقترن بزمن، وهو رابط الخبر بالمبتدأ والمحمول بالموضوع[1]. وقد أشار إلى ذلك "ابن رشد" أيضا في مفهوم الهو إذ «يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره وهو حرف "هو" في قولهم زيد هو حيوان أو إنسان وذلك إن قولَ القائل إن الإنسان هو حيوان يدلُّ على ما يدل عليه قولنا الإنسان هو جوهره أو ذاته إنه حيوان»[2]، فلفظ 'هو' يحمل معنى جوهر الشيء وحقيقته وذاته، ولذلك هو أدل على مفهوم الهوية من لفظ الموجود، إذ لا يدل على الجوهر والحقيقة كما دل الأول، يقول ابن رشد: «فلما وجدوا هذا الحرف بهذه الصفة اشتقوا منه هذا الاسم على عادة العرب في اشتقاقها اسما من اسم فإنها لا تشتقُّ اسما من حرف، فدلَّ هذا الاسم على ما يدل عليه ذاتُ الشيء واضطر إلى ذلك كما قلنا بعض المترجمين لأنه رأى أن دلالته في الترجمة على ما كان يدل عليه اللفظ الذي كان يستعمل في لسان اليونانيين بدل الموجود في لسان العرب بل هو أدلُّ عليه من اسم الموجود»[3]، إذن فإن ابن رشد –تبعا لما ذكره الفارابي– أسند تخريج مصطلح الهوية بهذه الطريقة إلى المترجمين من الفارسية إلى العربية، إذ لم

1 يُنظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، المرجع السابق، ص110-115.

2 ابن رشد: تفسير ما بعد الطبيعة، تح: موريس بويج، المطبعة الكاثوليكية، جز2، (دط)، بيروت-لبنان، 1942، ص557.

3 المرجع نفسه، ص557.

يجدوا في اللغة العربية ما يعبر عنه فابتكروا هذا المصطلح على طريقة المصطلح الفارسي بالخصائص نفسِها التي وُضع عليها.

وإذا نظرنا إلى ماهية هذا المصطلح من حيث طبيعةُ الضمير والاستعمالُ في الاصطلاح نجد أن المصطلح العربي على غرار المصطلح الفارسي تميَّزَ بتوظيف الهو دون توظيف الأنا المعبر عن الذات وفكرة الهوية المعاصرة مقارنةً بالمفهوم الغربي اللاتيني لها (personalism)، والذي يولي اهتماما أكبر للأنا دون الهو باعتبار الانطلاق من الذات في تعريفها وصولا إلى الآخر، فتَشَكُّلُ الهوية الغربية أنويٌّ ذاتي متعالٍ، منطلقه الفرد. أما عند العرب فتشكُّلُها يبدأ من الهو تعبيرا عن الأنا الفردية أو الجمعية، والهو تعبير عن الآخر لأنه من يحكم عن الأنا بماهيتها وحقيقتها وجوهرها، وهذا ما عبَّرتْ عنه ميمونة مناصرية في قولها: «يولي الفكر العربي عناية بالغة للآخر بكونه يتميز بصفات، بينما "أنا" هو مجرد ضمير يخص المتكلم، أما الفكر الغربي فالأنا هو المحور المتميز بالتعالي والرفعة حد الغرور والمركزية في مقابل الآخر الذي يجب أن تتوسطه الأنا ليشكل لها محورا أساسيا»[1]، إذن فالأنا العربية غالبا ما تعبر عن مفهوم التعالي والاعتزاز بالذات مفرغة في الماهية من جوهر الشيء وحقيقته، فهو تعبير دال على المتكلم، أو عن النزعة الذاتية التي عادة ما تكون في بعض قصائد الشعراء معبرين في كثيرٍ من الأحيان عن الاعتزاز بالذات أو عن آلامهم وتجاربهم الشخصية، أما الهو العربي فليس مجرد ضمير دالٍّ عن الآخر بقدر ما يحمل في ماهيته جوهر الشيء وحقيقته، بطريقة أكثر وضوحا من توظيف الأنوية، وهذا ما أراد توضيحه واضع المصطلح في ترجمته، إذ عبر عن الموجود، والهوية أساس في الأصل من أساسيات الوجود.

إن حضور الأنثى في القصيدة الجزائرية بوصفها كيانا إنسانيا لطيفا تتجلى في هويتها الأنثوية بُعدا فلسفيا لصيقا بذات الشاعر على أنها حبيبة الشاعر أو زوجته، إذ الواقع الاجتماعي في عهد الآباء

1 ميمونة مناصرية: الهوية بين الأنا والآخر... قراءة في التراث المعرفي، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي، مج6، ع1، جوان 2019، ص212.

والأجداد إلى غاية ظهور الأنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي التي غيَّرتْ كثيرا من الطبيعة الاجتماعية للجزائري والجزائرية على حد سواء، فقد كان في السابق –ولا يزال في بعض البيوتات أحيانا– الحضور الأنثوي في الكلام العادي متحفظا لا يكاد يذكر اسم الأم أو الأخت فضلا عن الزوجة معبرا عنهن جميعا بالمجاز كقول السائل مثلا: هل أتيت بالدار؟ كيف حال الدار؟ أو سائلا عن الزوجة: كيف حال العائلة؟ وغير ذلك من المجازات التي لجأ إليها الجزائري كي لا يُحرج المسؤول ولا يوقع نفسه في الحرج، كما أن الأب الجزائري أو الأم الجزائرية لا ينادي الواحد منهما الآخر باسمه، وهذا متعارف عليه في السابق، وما أبعدهما عن تعابير الحب وإظهار العواطف لبعضهما وخصوصا أمام الأولاد، كذلك الولد لا يستطيع أن يعبر عن حبه لأمه أو أبيه في عبارة: «أحبك» أو العكس، لأنها شبه محرمة لا يجوز توظيفها، كما لا يجوز لفظ حبيبتي وغير ذلك مما تتقتضيه العواطف. وقد يعود ذلك التحفظ إلى أن الجزائري نشأ على قيم أخلاقية دينية تُعلي مقام المرأة، فالمجتمع في عمومه محافظ على قيمه الدينية والأخلاقية، كما يُعزى ذلك أيضا إلى أنه تُسيطر عليه الغيرة –وإن كانت في الغالب مردُّها الجانب الديني خوفا من الدياثة– فينشغل قلبه بالوساوس، غير أن غيرة الأنثى تختلف، لأنها أخفُّ تجاه الأب والأخ وأطغى منهما تجاه الزوج، وإن كان ذلك ليس غيرة خالصة بل هي عدوى ذكورية تساير الرجل الجزائري في طبعه الذي جُبل عليه لما ذُكر آنفا. ولهذه الأسباب وغيرها وجب النظر إلى الواقع الجزائري بوصفه مؤثرا في نفس الشاعر خصوصا في هذا المجال، رغم أن الشعر الجزائري على وجه خاص لا يخلو من الغزل، فهو في ثقافة جل الشعوب إن لم يكن جميعها تعدُّ الغزل والشعر الوجداني طفولة الشعر وبداياته الأولى، وهو حُكم منطقي إذا تعلَّقَ بمرحلة عنفوان الشباب ويفاعته، وليس غريبا أن الحبّ لصيقٌ بهذه المرحلة بالذات، ففي شعر مفدي زكرياء يتغنى بالثورة وبواقع الثورة ولا يتعرَّضُ في شعره إلى المرأة إلا نادرا، ومن ذلك قوله وهو في غياهب السجن مستصرخا وهو بين جدران سجنه التي غيَّبتْ عنه أنثاه الزوجة كما غيَّبتْ فرنسا عن الجزائر حُريتها، ولا يخاف في حبها لومة لائم:

«سلوى أناديك سلوى هل تجاوبني سلوى، فإنَّ لساني باسمها ذلِقُ

يا لائمي في هـــــواها إنها قبَسٌ، من الجزائرِ، والأمثـــالُ تنطبقُ»[1]

وشاعر الشعب "محمد العيد آل خليفة" يسأل عن ليلاه مُعبِّرا عن مشاعره بأسلوب شعري بديع، حيث يقول:

«أيـــــنَ لَيـــلايَ أينها حِيـــــــــلَ بيني وبينَها

هل قَضَتْ دينَ مَنْ قضَى في المُحبِّيـــــــــنَ دَينَها

أصْلَتِ القَلْـــــبَ نارَها وأَذَاقَتْـــــهُ حَيْـــنَها» [2]

وقد علَّقَ الإمام "عبد الحميد بن باديس" رحمه الله على هذه القصيدة متسائلا: «فمن هي ليلى شاعرنا يا ترى؟ ليستْ له قوس ولكنْ له مروحة، فهل يعني هو الآخر مروحتَه؟ إنَّ محمد العيد الذي يشعر شعور الشعب ويتخيَّلُ خيالَ الشعب، لا تشغله قوس ولا مروحة ولكن لا تفتنُه –وهو البلبل الغرِّيدُ في قفَصٍ...– إلا الحرية، فهل يوافق على هذا بعضُ مَن ينقصُهم شيءٌ من السياسة لِيَفهموا؟»[3]، ومن خلال هذا التعليق تتضح مسؤولية الشاعر قبل الاستقلال في أنه لا يشغله التشبيب والغزل عن هدفه السامي ناشدا الحريةَ، وهذا كذلك من الأسباب ذات البعد السياسي التي أبعدت الشاعر الجزائري عن أنثاه، فأنثاه مجازية لا حقيقية.

أما حضور الأنثى في القصيدة اللوصيفية متنوع ثر لا يكفي الحديث عنه في صفحات وإنما يحتاج كثيرا من التعمُّق ليحسُنَ وصول المعنى اللائق بأنثاه رُغمَ أنَّ الشاعر من الجيل المحافظ ومن منطقة محافظة «بسكرة» موطن الشاعر محمد العيد آل خليفة، مُصَنَّفا عثمان ضمن المرحلة الثانية أو الجيل الثاني للشعراء الجزائريين بعد الاستقلال. والتنوع الثر لأنثاه يجعل ماهيتها تختلف من مجموعة شعرية إلى أخرى ومن قصيدة إلى قصيدة ثانية، بل قد تكون في القصيدة الواحدة تنبني على شخوص أو ذوات أنثوية متعددة ومتباينة في نظر القارئ، ولذلك لا بد من ضبط دقيق لحضورها واستيعاب وجودها قبل

1 مفدي زكريا: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (دط)، الجزائر، 2007، ص27.

2 محمد العيد آل خليفة: ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، (دط)، عين مليلة–الجزائر، 2010، ص41.

3 المرجع نفسه، ص42.

أن تغور الفكرة إلى قداستها وسذاجتها الوجودية في نفْسِ الشاعر، هل هي حقا بتلك القداسة التي يراها العاشق الولهان والصوفي في محراب القداسة أو بتلك السذاجة التي يراها المتعقل المعشوق؟ أو الذكوري العُنصريُّ الناقم منها؟

أ. الأنثى ككيان إنساني:

إن أي شاعر عاشق مُحب عبَّرَ عن عواطفه الصادقة تجاه من يحب، وغالبا ما تكون أنثاه الواقعية أو اللاواقعية من نتاج تخيلاته وخياله المثالي، فلا ننفي عن الشاعر تلك المثالية التي نجدها في ثنايا أبياته وأسطره تُحاكي شخصيتَه ووعيَه بأناه وتهيُّأَها في نفس المتلقي الرائي لذاته. وإنَّ الشاعر عثمان قد صدَقَ في تصويرها وتمثيل وجودها ككيان إنساني معرفي في مواضع شتى من قصائده، يُجلي حقيقتها المجازية أو مجازيتها الحقيقية، وبين الجلاء الأول والثاني تظهر واقعية أو متخيلة، ذات بُعد سماوي أو أرضي، وبعيدا عن الحقيقة والمجاز وتعبيرا عنهما يستدعي معرفة أنثاه من الداخل والخارج من خلال أوصافه التي تشكلها في شعره عموما:

1. صورة العينين كشكل أنثوي:

في وصف العينين تعددت الصفات المعنوية أو الشكلية، ولعل التعدد الشكلي يؤدي إلى تعدد الأنثى في قصيد الشاعر، ولكن هل هو تعدد يقتضيه الشكل أم تعدد يؤول إلى معنى واحد أو شكل واحد أو كيان واحد؟ ومن خلال المخطط سترتسم الفكرة لهذا الموصوف الجزئي (العينين) الذي ركَّزَ عليه الشاعر وبنى من خلاله أنثاه.

إن هذه الصفات التي وظفها الشاعر لموصوف واحد، إما تساعد على رسم تصويري للعينين وإما تساعد على رسم رؤيوي.

وعناصر الشكل أربعة، وهي لون العينين (البنفسجيتان، العسليتان، الشفقيتان والخضراوان)، وساعتهما (المحيطيتان، النجلاوان)، ذبولهما (الساهرتان والناعستان)، وسطوعهما وعمقهما (ساطعتان وعميقتان).

- ***لون العينين:***

– **اللون البنفسجي**: «هو لون الاعتدال، ينتجُ عن كميات متساوية من اللونين الأحمر والأزرق»[1]، إذ يدلُّ في العموم على «الوضوح، ونفاذ البصيرة والعمل العاقل والتوازن بين الأرض والسماء، الحواس والروح، الشغف والذكاء، الحب والحكمة»[2] ويدل على الحكمة والإلهام في قول الشاعر:

«أفديكِ يا معلمتي .. وملهمتي
في هذا الحبِّ الروحاني
أفدي عينيك البنفسجيتين
أفدي وجهك المتفتح كالزنبقة
وطلعتك الشامخة كالصفصافة»[3]

فاللون البنفسجي من خلال هذا المقطع ليس لونا حقيقيا بل مجازي ووصف جزئي للكلي وهو المعلمة والملهمة أنثى الشاعر.

– **اللون العسلي**: وأما اللون العسلي فهو لون حقيقي للعينين ولكنه لون مركب نتاجٌ لألوان ممزوجة، ولعل حضور الأمواج الزرقاء ولون المغيب انعكس على لون عيني أنثاه، يقول:

«وأنا جالس على الشاطئ
أتأمل الأمواج المضرجة بدم المغيب
وسبائخ الشفق المشتعل
رأيتُ ما رأيتُ ..
رأيتُ وجهكِ يطُلُّ من خُلل الغبَشِ البنفسجي

1 كلود عبيد: الألوان، المرجع السابق، ص119.
2 المرجع نفسه، ص119.
3 عثمان لوصيف: ريشة خضراء (عشرون رسالة حب)، منشورات التبيين، (دط)، الجزائر، 1999، ص18.

أشقرَ .. خجولا .. ملائكيا

كالبدر شقَّتْ عنه الغيوم

ورأيتُ عينيك العسليتين

تبتسمان لي»[1]

إذن للمكان أثرٌ في تغيير اللون وهذا ما أكدتْه الأسطر السابقة، فهو يؤكد على رؤية عينيها العسليتين وهما تبتسمان له بعد استحضار المكان (الشاطئ) والتأمل في الأمواج الممزوجة بلون المغيب يتشكل اللون البنفسجي، وهذا ما أوحى إليه في رؤية وجهها المطل من خلل الغبش البنفسجي، فحضور البنفسجي المركب من اللون الأحمر والأزرق هو ليس عبثا بل مقصود من الشاعر أنه على دراية بالألوان والمزج بينها، فرؤية العينين العسليتين أتت بعد ذكره لألوان أساسية أولية «هي أصل الألوان الصافية ولا يُمكنُ استخراجُها مِن أصباغ أخرى وهي الأصفرُ والأحمر والأزرق ومِن مَزْجِ هذه الألوان الأساسية نحصلُ على الألوان المختلطة»[2]، فاللون الأصفر للشاطئ والأحمر للمغيب والأزرق للأمواج والبنفسجي لون مختلط ناتج عن مزج الأزرق بالأحمر ومع كل هذه الألوان تتشكل تقاسيم اللوحة إضافة إلى سبائخ الشفق المشتعل أي السحاب الأبيض الأحمر وقت المغيب عند أفق البحر بعد أفول الشمس يطل وجه أنثاه بين هذه السبائخ الشفقية المشتعلة مع بداية غبش الليل، وفي حضور اللون البنفسجي المخالط للحمرة والسواد مع تقدُّم الأمواج الممزوجة بلون المغيب مائلا إلى البنفسجي يعنُّ وجهها الأشقر القمريُّ المنير مع وضوح لون عينيها العسليتين مؤكدا رؤيتها بتكرير الفعل (رأيتُ) في مواضعَ تُجسد معالم اللوحة (رأيتُ ما رأيتُ، رأيت وجهكِ... أشقرَ، ورأيتُ عينيكِ العسليتين)، فنظرة الشاعر للأنثى نظرة محتشمة تمحورتْ على الوجه والعينين دون الحديث في غير ذلك، وهذا ما أوحتْ إليه عبارة (رأيتُ ما رأيتُ).

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص43-44.

2 كلود عبيد: الألوان، المرجع السابق، ص20.

- **اللون الشفقي:**

ينتقل بين الألوان مُجيدا في تنقلاته انتقاء الألفاظ واستنطاقها مُستعيرا من الفيروز لونه الأزرق الذاهب إلى الاخضرار، يقول مستحضرا شفق المغيب في عيني أنثاه:

«ما زلتُ أسافر في عينيك الزائغتين...

هل أحد قبلي

هامَ بفيروز عينيك الشفقيتين

هل أحد قبلي

جنَّ بالبحر في عينيك اللامتناهيتين

هل أحد قبلي توضَّأ بالعشق وصلى لعينيكِ

آه .. يا عينيك !

آه .. يا عينيك»[1]

إن الشاعر مولع بالعينين متجـــاوزٌ حدودَ الوصفِ وصف الشعراءِ القدامى أمثال جرير في قوله:

«إنَّ العيون التي في طرفها حوَرٌ قتلْـــننا ثم لم يحيـــينَ قتلانا»[2]

بعيدا عن حوَر العينين ذلك اللون المثالي في نظر التراث الشعري وفي ثنايا النص القرآني، يخلطُ مرة أخرى ألوانا ليُشكِّلَ اللون الذي يتناهى إلى خلَده من أزرق وأخضر الفيروز وأحمر الشفق، وهو في سفره المستفيض في الاستمرارية والبقاء في عينيها الزائغتين الشاردتين وهو الشارد فيهما بسفره الوجودي، مؤكدا استفهامه الإنكاري بتكريره ثلاثا فليس أحدٌ قبله من هام وجنَّ وتوضَّأ وصلى لعينيها، إنه من وصف إلى وصف، سفر أبدي في الشرود إلى انفراده بالهيام في الشفق ثم الجنون في اللامتناهي، يمزج

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص51-52.

2 جرير: ديوان جرير، شرح محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مج1، ط3، القاهرة-مصر، 1986، ص163.

الألوان كما يمزج عينيها بالطبيعة بالشفق والبحر اللامتناهي، خاتما هذا المقطع الشعري بتوجعه اللذيذ بسبب عينيها، إنه يَرفعُ من أنثاه إلى مستوى القداسة، فهي سفره الوجودي وطريقه إلى الله.

- **اللون الأخضر:**

وفي موضع آخر يتغيَّرُ لون عينيها إلى الأخضر، أخضرٍ مُركبٍ من أزرق وأصفر خارج من دائرة الألوان الأساسية الأولية، فالشاعر متوجعا يتمنى لو يستطيع أن يصوغ من النور/ الأبيض والنرجس/ الأصفر والفيروز الأزرق الذاهب للاخضرار كيانا قصيديا من كلام وحروف وشِعر، وجمع هذه الألوان يُشكِّلُ اللون الأخضر في بروز الأزرق الفيروزي والأصفر النرجسي مضافا إليه بياض النور ليرسله إلى عينيها الخضراوين، يقول:

«آه .. لو أستطيع أن أصوغ
من النور كلاما
ومن النرجس حروفا
ومن الفيروز شعرا
أزفُّه إلى عينيك الخضراوين»[1]

ما فائدة الشاعر في تشكيل هذا اللون الشبيه بلون عينيها ليزفه إليهما؟ إنَّ جَمْعَ هذه الألوان اقتضى كذلك جمعُ أواخر هذه الأسطر من حروف، فيتشكل لفظٌ يمثل العلاقة بين الألوان المشكلة للأخضر ولون عينيها وهو لفظ (مَفرّ)، فالشاعر يتمنى صوغ مفر إلى عينيها، يُريد أن يزفه إليها، فالعينان هما الدرب، والمفر إليهما سفر وجودي يكرره الشاعر في قصائده بطرائقَ مختلفةٍ ومتنوعة، فَوَعْيُهُ بالألوان إيقاع يوازي إيقاع الحروف وإيقاع الشعر، وهو يرى في كل ذلك المفر والخلاص من اللاأدري إلى عينيها وإليها.

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص59.

- ***وساعة العينين:***

ومن لون عينيها إلى وساعتهما يقول الشاعر مُبديا ارتباكه وخجله وقت دنوه منها:

«دنوتُ منها مُرتبكا خجولا

فبادرتني التحية:

صباح الخير يا شاعر !

ولم أدْرِ كيفَ زرَّرت الطرقات فجأةً

وشعشعت الشموس الخضراء

الغافية في بحيراتِ **عينيها النجلاوين**

ثم سارت بي الأرضُ إليها»[1]

فما يجذبُ الشاعر إلى أنثاه ليس ما بادرت به من إلقاء التحية، ولكنْ عيناها النجلاوان. وإنَّ انتقاءه لهذا الوصف دون المعنى الشبيه وهو الوساعة، متعلق بالحسن وهو المعنى المصاحب للوساعة المجسِّد لمعنى العينين النجلاوين، ومن باب الترتيب المنطقي للقاء الجامع بينهما وفي الترتيب الشعري في هذا الديوان، فإن وساعةَ العينين عن حُسن هي أوَّلُ ما جلب انتباهه ولفت دهشته وأخذ لُبَّه قبل انجذابه للونهما. وفي تعبيره عن تلك الدهشة التي تملَّكتْه في أثناء الغور إلى عينيها أبدى انجذابه الروحي في سفر من المكان إلى مكان وجودها، إذ الأرض من سارت به إليها وليس هو من سار إليها، فالقدر مجلوب بالمكان دون الزمان، فللمكان حضور في وجدان الشاعر لأنه يمثل وجودها الأنثوي. وفي موضع آخر من الديوان يعبر الشاعر عن الوساعة بمفهوم مجازي بعيد عن الحسن إلى الغرق، والغرق حتمي لمن ضاع في المحيط مهما كانت خبرته في الغوص أو السباحة أو التحمُّل، إذ ينقل الشاعر مفهوم الابتسام من الحقيقة إلى المجاز في انتقال من الشفتين إلى العينين، إنه مشهد شبيه برؤية الشمس بل شموس تغرق في المحيط عند الأفق، يقول الشاعر:

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص8.

«تبتسمين فتتشظى الشموس

لتغرق في عينيك المحيطيتين»[1]

- ***ذبول العينين:***

إن الذبول كشكل تعبيري عن الأنوثة والإيروسية يراه الشاعر في أنثاه من خلال عينيها الساهرتين معه أرهقهما السهر الغامضتين الزائغتين المتعبتين، وهو غموض وتيه يُجليه السهر ويَجلبه، كما أنه تعب يظهر في طرف العين حين يقل انفتاحهما وهما الناعستان لطول السهر الواسعتان عن حسن ذات الألوان القزحية ألوان الشفق والفيروز والعسل ، يقول الشاعر في تبرير تسبيحه للعينين يُوعز ذلك إلى السهر معه فهي بجواره في وجودها بالقوة في مخيلة الشاعر وكأنها بين عينيه:

«لأنني مريض بك

أكتبُ لك

لأنَّ عينيكِ ساهرتان معي

أُسبّحُ لهما

عينيكِ الغامضتين .. الزائغتين

مثل سنونوتين أتعبهما الرحيل»[2]

ويعبِّر الشاعر عن لهفته وشوقه إلى التأمل في عينيها مُعربا عن حيرته الوجودية لزمن اللقاء والرؤية والتجلي، يقول متسائلا:

«متى أرى وجهك الحنون

يبزغ من خلال البخورات والزغاريد

أتملاه .. ثم أتملاه

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص38.

2 المصدر نفسه، ص27.

وأوغل في محيط عينيك الناعستين

ألتقط في أغوارهما اللؤلؤ والمرجان؟»[1]

- ***سطوعُ العينين وعُمقُهما:***

تتجلى صوفية العينين في نظر الشاعر في أمرين حسيين وهما العمق والسطوع، وهما متناقضان يشكلان معا تصوُّر الشاعر لمفهوم الصوفية في ارتباط المنطق باللامنطق كتشبيهه عمق العينين بالليل وسطوعهما بالسماوات، فرؤية السماء الأولى في الليل حتما تختلف عن رؤيتها في النهار، ففي الليل تنجلي السماوات عميقةً ساطعةً نجومُها وتنجلي في النهار ساطعةً بالأزرق اللازوردي دون عمق وبلا نجوم، إذن يتجلى سطوع السماوات في عمق الليل، ويتجلى عمق الليل في سطوع السماوات، وعيناها كذلك عميقتان ساطعتان رُغم النشاز الوجودي للعمق والسطوع معا في عينيها الصوفيتين، وهما لذلك حلول الدني في السمي والأرضي في السماوي والبشري في الذات الإلهية والليل في السماء. يقول الشاعر مُكبرا اللهَ مُفصحا عن حبه لصاحبة العينين الصوفيتين:

«الله أكبر .. وأحبك !

أحبُّك يا ذاتَ العينين الصوفيتين

العميقتين كما الليل

الساطعتين كما السماوات

أحبُّكِ شعاعا من نغم

وأسطورة من نرجس»[2]

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص76.

2 المصدر نفسه، ص20.

2. من حيث الرؤيا:

تتمثل رؤياه من خلال عينيها في :(الغموض، الزوغان أي الشرود، الصوفية، اللامتناهي واللانهائي)، يقول في إحدى قصائده:

«من أنا لولاك؟

وفيمَ وجودي لولاك ؟

لولا عيناك العميقتان .. الغامضتان

لولا هذا العشق الطوفان

هذا التصوُّف الشاذ»[1]

لقد ربط الشاعر وجوده الفعلي وكيانه الشعري بعينيها وهما جزء يعبِّرُ عن ولوج الشاعر إلى أنثاه بمفهومها الكلي الكيان العاقل الواقعي واللاواقعي، إذ يُظهرانها فكرة عميقة غامضة، فالعمق والغموض هما سبب عشق الشاعر وتصوُّفه الشاذ المنزاح عن معاني التصوف المتعارف عليها في معجم الصوفية، إنهما بطاقة تعريفية لأنثاه.

كل هذا التماهي والتصوف الشاذ لا يتوقف عند العمق والغموض بل يتعدى ذلك إلى تلذذ بالعذاب واستلطاف الموت بوصفه هلاكا للأنا وتعبيرا عن التلاشي بما أن سبب الموت هو العينان اللانهائيتان، فاللانهائي اللامحدود الفكرة واللامنتهي بالجمال لا يحدهما مكان ولا زمان، فبمجرد النظر يتحقق كل ذلك في محراب عينيها، إنها القداسة في أسمى معانيها، يقول:

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص70.

«صار حبك القاهر يعذبني
لكن .. ما أحلى العذاب من أجلك
ما أحلى الموت في عينيك اللانهائيتين»[1]

وإذا تمَّ ربطُ الشكل بالرؤيا تتضح أنَّ أنثاه واحدة غير متعددة رُغم تعدد ألوان العينين، إلا أنَّ هذه الألوان لها ارتباط بنظرة الشاعر للعينين في الوجود وفي التعبير، معتمدا على الألوان المركبة كالأخضر والعسلي والبنفسجي، وهو اعتماد مقصود في وعي الشاعر، معتمدا في تشكيل ذلك على ألوان أساسية هي الأصفر والأحمر والأزرق، غير أنه يؤكد ألوانا بتكريرها كالأزرق مستوحى من البحر والسماوات، والأصفر من لون بشرتها الأشقر ولون الرمال الذهبي، مكتفيا بعدم تأكيد الأحمر في صورة الشفق والبنفسجي في صورة الريحان والأخضر في صورة النخل مع اعتبار أن النخل يتضمن اللون العسلي للتمر والبني للجذع. وقد شكَّلَ الشاعر في اجتماع هذه الألوان لوحة شعرية تجسد صوفيته، وتستنطق الطبيعة المكونة من عناصرَ محددة ليعبر عن أنثاه التي علَّمتْه دروس الحب والشهادة وأوصلتْه عيناها إلى تعظيم الخالق المعبود الحقيقي، بوصفه مُسبِّبَ الجمال والدهشة في قلب الشاعر، يقول:

«علميني دروس الحبِّ
يا ريحانتي ..
علميني دروس الشهادة
آه .. يا شقرائي !
كلُّ شيء فيكِ يغرق
يضمحل ويتلاشى..
كل شيء فيك ينتهي أو يبدأ:

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص49.

النخيل

الرمال

الشفق

البحر

والسماوات .. السماوات !

كل شيء يسبّحُ لك

كلُّ شيء يموت فيك

فسبحان عينيك

سبحانك

بل سبحان .. سبحان خالقك المعبود»[1]

فالتسبيح لا يليق بأنثاه، إنه خاص بالذات الإلهية وإضرابه عن الأول هو تأكيد لعظمة الآخر الذي ليس له نهاية والأول الذي ليس له بداية الأزلي الأبدي الله جل في علاه.

والحديث عن الجسد والوجه لا يقارن بحديث العينين وحضورهما اللافت في ثنايا قصائده ودواوينه فهذا غيضٌ من فيضِ مَا عبَّرَ عنه الشاعر لابسا ثوب العاشق تارة والصوفي تارة ثانية والمتعبد الناسك في محراب العبادة تارة أخرى. وديوان «ولعينيك هذا الفيض» هو بمنظور آخر عبارة عن قصائد معنونة بأرقام على ترتيب تصاعدي، تُعد القصيدة السادسة تجسيدا لأنثى الشاعر في تجزيء يمثل الرحم والعينين واليدين وخصلات الشعر والنهدين والأصابع، ولكل موصوف من هذه الموصوفات صفات انزياحية بعيدة عن الشكل قريبة من المعنى موغلة في العمق والغموض، يقول:

1 عثمان لوصيف: ريشة خضراء، المصدر السابق، ص70-71.

«أنتِ الآنَ
حُبلى بالمعجزات
ممتلئَةً أمجادا وأساطيرَ
عيناكِ
سماواتٌ قُزَحِيَّةٌ
فيهما تعترش الأغاني
وتتفتق الغوايات
يداكِ ..
حنان الطبيعة في أوج صبوتها
خصلاتكِ الطائشة
صورةٌ حيَّة لأيامي الحَيْرى
لخُطُوَاتي الضالّة
ونهداكِ الطافران
كوكبانِ مِن شَمْعٍ معجون
سؤالان لجوجان
وفكرتَان تَسْتَهْوِيَان العُشّاق
وأنت سهرانة بجانبي
متوَرِّدة
فَوّاحة
لألاءة
تُطَرِّزُك البراعمُ .
وتُكَلِّلُكِ الأفْواف
أُحَاوِلُ أن أدنُوَ منكِ
فتحتجبين في غلالتك النورانية
وتستغشين أصابعَكِ العُنّابية
لكنَّ النَّاياتِ المتكسِّرة
لعطرِكِ الوَهّاج
تَظَلُّ تفضح أحْواضَكِ الغَرْقَى
وشلالاتِكِ الباكية.»[1]

1 عثمان لوصيف: لعينيك هذا الفيض، دار هومه، (دط)، الجزائر، 1999، ص20-22.

ب. الأنثى كذات ما ورائية:

ينتقل الشاعر بأنثاه إلى شكلٍ آخرَ ما ورائي، يُجسِّدُه عالم الجن، وهو عالم غير مرئي، إذ خاصية الخفاء وعدم التجلي خاصَّةٌ بالجان، ذلك أنَّ الألف والنون إضافةٌ تفيدُ اختصاصَ الصفة بالموصوف واختصاصَ الاسم بالمسمى، والملاحظ أنَّ اللغة العربية دقيقة في ذلك جدا، خصوصا تلك الألفاظ ذات المدلول الديني، فالرحمان اسم اختصَّ به الخالقُ عز وجل دون مخلوقاته، فالرحمة صفة تختص به جل وعز، لذلك ورد اسم الرحمان تبعا لاسم الجلالة «الله» في البسملة، يليه الرحيم في الترتيب، وكلاهما من جذر واحد، أما الإنسان فهو اسم يختص بالبشر لأن صفة الإنس أو الأنس دالة عليه، فهو يأنس للعبد كما يأنس للمعبود، وأما الشيطان فاسم يختص بإبليس أولا وبكل من تظهر فيه صفة الشيط وهو الاحتراق، لذلك عُدَّ الحسد شيطا فمن أسباب حدوث هذه الصفة هو الحسد، بالإضافة إلى الكِبْرِ فكلاهما سبب معصية إبليس ربَّه في عدم السجود لآدم يقول تعالى: ﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُواْ لِأَدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبْلِيسَ قَالَ ءَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِينًا ﴾ الإسراء [61]. وأما الجان فقد جمع بين إضافة ألف ونون وأخذهما على الأصل، وكل ما اشتق من الجذر جَنَّ يدُلُّ على الخفاء أو المعنوي غير المحسوس، فالأنثى الجنية التي يتبناها الشاعر في قصيدة «السقوط» يجسدها في صورة محسوسة كي يقربها إلى ذهن المتلقي، يقول:

«عيناكِ دامعتان
هذا المساء
وفي شفتيكِ اللعساوينِ
طعمُ رماد
يتُها العاشقة الملعونة !
ها .. أمدُّ إليكِ يدي
وأناديكِ

عبرَ الدخان الذي يتكاثفُ
لكنِّي كُلما لامستُ خيطًا
من فُستانِك
أو شُعاعا
من عبير بستانِك
ينقطعُ الخيطُ
ينطفئ الشُّعاع
وأسقطُ أنا المطعون
مغشيًّا
أتخبَّطُ في دمائي
وأسوخ في الأوحال العفنة
والحمأ المسنون»[1]

مُشيرا إلى مظهرين أساسين في تشكيلها وهما العينان الدامعتان والشفتان السوداوان، مُستلهما من النص الديني بعض المعاني المرتبطة بالجن، مثل أكل الفحم في عبارة: (في شفتيك اللعساوين طَعْمُ رماد)، فطعم الرماد في الشفتين يوحي إلى أن المقصود قد أكل الفحم، فبقي أثر ذلك في شفتيه، وقد ورد حديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم يؤكد أن الجن تأكل الفحم، وذلك في حديث النهي عن الاستنجاء بالغوثة والعظم والحُمَمَة وهي الفحم، فقد رُويَ عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مَسْعُودٍ، أنه قَالَ: قَدِمَ وَفْدُ الْجِنِّ عَلَى رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَالُوا: يَا مُحَمَّدُ: انْهَ أُمَّتَكَ أَنْ يَسْتَنْجُوا بِعَظْمٍ أَوْ رَوْثَةٍ أَوْ

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، المصدر السابق، ص40-41.

حُمَمَةٍ، فَإِنَّ اللَّهَ تَعَالَى جَعَلَ لَنَا فِيهَا رِزْقًا، قَالَ: «فَنَهَى رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَنْ ذَلِكَ»[1]، كما أشار الشاعر إلى أنها مخلوقة من نار في عبارة: (عبر الدخان الذي يتكاثف)، كما استلهم من النص الديني ما يدل على خلق الإنسان: (الحمأ المسنون)، وهذا القول يتناص مع قوله تعـــــالى: ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴾ الحجر [26]، والحمأ المسنون هو الطين المسود المتغير الأملس المنتن المصبوب وفي هذا يقول ابن كثير في تفسير الآية: «وَقَوْلُهُ: {مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ} أَيِ: الصَّلْصَالُ مِنْ حَمَإٍ، وَهُوَ: الطِّينُ. وَالْمَسْنُونُ: الْأَمْلَسُ، ... وَلِهَذَا رُوِيَ عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ: أَنَّهُ قَالَ: هُوَ التُّرَابُ الرَّطْبُ. وَعَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ، وَمُجَاهِدٍ، وَالضَّحَّاكِ أَيْضًا: أَنَّ الْحَمَأَ الْمَسْنُونَ هُوَ الْمُنْتِنُ. وَقِيلَ: الْمُرَادُ بِالْمَسْنُونِ هَاهُنَا: الْمَصْبُوبُ»[2]. إنَّ الشاعر من خلال تناصه مع النص القرآني في عبارة حمإ مسنون فهو يقصد معنى واحدا لهذه العبارة دون المعاني السالفةِ الذكْرِ وهو المنتن، حيث يلتقي معنى هذه العبارة مع العبارة السابقة لها المعطوفة عليها وهي (في الأوحال العفنة)، وهنا تؤول العبارة إلى استحضار معنى السقوط الذي عنون به النص إلى معنى الدناءة والاحتقار والوقوع في النجاسة التي تفر منها أي نفس طاهرة، فسقوطه فيما خُلق منه بفعل جنية عاشقة ملعونة كما لعن إبليس من ربه فحرمه رحمته، تتجلى فيها مفهوم الانتقام والحقد والعمل الشيطاني في استحضار الزينة ليغرر بها الإنسان مُبعدا إياه من رحمة الله، وهذا ما تعهد به إبليس الشيطان ربه في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ بِمَآ أَغْوَيْتَنِى لَأُزَيِّنَنَّ لَهُمْ فِى ٱلْأَرْضِ وَلَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ ﴾ الحجر [39]، والإغواء والتزين فعل شيطاني محض، وقرنه الشاعر بأنثى الجن التي تدعي عشقها لبني البشر، وهي لا تريد من ذلك إلا تملُّكَه بعد إحداث الغواية في نفسه وجلب الملذات الدنيوية وزينتها إلى قلبه، كما للسقوط معانٍ أخرى في النص، التعلُّق بالجنية العاشقة التي تنقلب إلى

1 أبو داود سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الأزدي السِّجِسْتاني (المتوفى: 275هـ): سنن أبي داود، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، جز1، (دط)، صيدا – بيروت، (دت) ، ص10. (صححه الألباني).

2 أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (المتوفى: 774هـ): تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير)، تح: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، جز4، ط2، 1999، ص533.

معشوقته بعد السقوط، ففقدان القدرة على التحكم في البدن يؤدي إلى السقوط دون حول ولا قوة وقد عبَّر عن ذلك بقوله: (وأسقط أنا المطعون مغشيا)، ونتيجة هذا السقوط المتعدد المعاني هو الانقياد والانصياع إلى هواه في تقبُّل ما تثيره الجنية في نفسه من إظهار الزينة والإغواء، ومن العبارات الدالة على ذلك: (عيناكِ دامعتان، شفتيك اللعساوين، خيطا من فستانك، شعاعا من عبير بستانك). ويرسم الشاعر لسقوطه مشهدا مستمرا في الحدوث وذلك من خلال توظيف الظرف (كلما) الذي يجعل من سقوطه متعدد الوقوع، وفي هذا التكرار المستمر معنى آخر للسقوط تستدعيه الضرورة اللغوية والدلالية للمعنى اللصيق بالظرف كلما، ولكن الوقوع في ما تبتغيه الجنية هو سقوط من رحمة الله وابتعاد عن الطريق المستقيم، أي الوقوع في المرغوب عنه المرغوب فيه، وهذا المعنى المقصود الكلي من قصدية لام التعريف في العنوان: السقوط، فهو سقوط معروف لا متعدد رُغم تعدد معانيه في النص. وإن هذا النص يترك في نفس المتلقي شيئا من تعالي الأنا الجنية العاشقة الملعونة في تحقيق مرادها في إثبات رقي النار أمام نجاسة الحمأ المسنون، ولكن هو إثبات عكسي آخر في طهارة الإنسان وإثبات ضعفه في اتباع الهوى مع إثبات النجاسة بالجنية رُغم أنها لم تخلق من نجاسة فهي تأكل الحممة وترضى حياة الحمأ المسنون والأوحال العفنة.

الفصـــل الثـالث:

العني الجمالي للصورة الشعرية.

إن الأثر الإيقاعي في تشكيل الصورة الشعرية وارد في واقع الشعر العربي منذ الجاهلية إلى يومنا هذا، ولكنه يختلف حسب نمط القصيدة الموزونة ويتنوع أكثر في النمط الثاني المستحدث وهو قصيدة التفعيلة، وإن هذا الأثر الإيقاعي يؤدي دورَ الفاعلية في تشكيل الصورة الشعرية كما يتشكل هو في جوانب أخرى نتيجة الصورة الشعرية في حد ذاتها بوصفها فاعلية أولية في تشكيل الإيقاع، وهذا التفاعل الإيقاعي بين التشكيل والتشكل في إحداث العني الجمالي في المعنى العام للقصيدة هو محور الفكرة التي يقوم عليها هذا المبحث، وقد أشار "ت.س.إليوت" -في محاضرته "موسيقى الشعر" التي ذكرها النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد- إلى أهمية الوزن بوصفه موسيقى النص الشعري في إضافة معنوية تخييلية للقصيدة وقدرته في الفاعلية والتفاعل مع بنيات النص الشعري، ولا ينبغي التخلي عنه في مقابل سعي الكثيرين إلى قصيدة النثر/ الشعر الحر، إذ يقول: «إنَّ بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا، وكلنا يعرفُ أنَّ معنى القصيدة قد يضيع تماما إذا تُرجمت إلى كلمات منثورة. فالمعنى في الشعر يتطلَّبُ موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثَّرَ به التأثُّرَ الواجبَ له، فإذا تُرجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثِّرْ فينا ذلك التأثير الكامل، لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءا منه هو، من المعنى الكامل»[1]، فقد ركَّز في محاضرته على الدور الذي يؤديه الوزن من إضافة معنوية للنص الشعري ولفهمه باعتباره ركنا أساسيا في توليد المعنى فضلا على ألفاظ النص وعباراته.

أما عند المتقدمين فنجد ابن رشد قد قَرَنَ النفع أو الأثر الجمالي في صناعة الشعر والخطابة بمزية الوزن وفضيلة التغيير الذي جعله دالا على التشبيه والاستعارة بوصفهما خيالا شعريا، حيث قال: «إنَّ التغييرَ ينبغي أن يكون نفعُه في الصناعتين على نسبة نفع الوزن فيها، ولذلك كان أخصَّ بالشعر لكون الوزن أخصَّ به... والتغييرُ بالجملة يعطي في المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة. والتغييرات صنفان: إبدال، وتمثيل»[2].

1 محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، (دط)، القاهرة-مصر، 1964، ص18.

2 ابن رشد: تلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، (دط)، بيروت-لبنان، (دت)، ص262.

أما عند المحدثين محمد النويهي فقد أراد أن يصل إلى الغاية من فائدة الوزن وموسيقاه في القصيدة في محاولة منه إلى استجلاء وجوده من خلال الاهتزاز العاطفي للشاعر وشدة انفعاله لموضوع ما، فالإيقاع اهتزاز وُجد من تلقاء اهتزاز العاطفة الإنسانية، إذ «ليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموُّج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية»[1]، وليس هذا فقط ما يؤديه من دورٍ، بل إنَّ «اقتران الفنون الثلاثة في حالة العاطفة القوية، من اهتزاز حركات الجسم، وتنوُّع نبرات الصوت ودرجاته، وانتظام إيقاعه. فليست أوزان الشعر إلا الجامع الذي يجمع بين هذه الفنون الثلاثة، وينفِّسُ عن انفعال الإنسان بها مجتمعة»[2]، ويقصد بالفنون الثلاثة الشعر والرقص والموسيقى في وضْعِ الوزن موضعَ الجامع بينها من خلال إيقاعه الذي يتناسب معها جميعا في إحداث ذلك الاهتزاز والانفعال العاطفي. ويوافقه في هذا الطرح الناقد أحمد الشايب، حيث رأى أنَّ «الوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسمية تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرِح أو الحزين»[3].

ولو نعود إلى الصورة الشعرية في ماهيتها فإنها جاءت في كتابات النقاد بتراكيب متنوعة كمصطلح "الصورة الفنية" أو "الصورة الأدبية" وكلها تؤدي معنى واحدا في أنَّها لا تخلو من كلية النص الشعرية كما لا تخلو من جزئيته، أما ما يخص دلالتها الجزئية فعلاقتها السطحية بمفهوم الصورة البيانية من تشبيهات واستعارات وكنايات، وأما ما يخص دلالتها الكلية، فهي كلٌّ مركب من تَمثُّل العاطفة والخيال والموضوع المخيَّل ودلالة الألفاظ مع تفاعل هذه العناصر داخل النص الشعري مع إيقاع الوزن لإحداث الأثر الجمالي. وهذا ما أشار إليه أحمد الشايب في «أن الصورة الأدبية مرتبطة بالمعاني اللغوية للألفاظ وبجرسها الموسيقي ومعانيها المجازية وحسن تأليفها معا بحيث يكون من ذلك كله تأثيران:

1 محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المرجع السابق، ص31.

2 المرجع نفسه، ص36.

3 أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص299.

أحدهما معنوي عاطفي والثاني موسيقي يعين في قوة العاطفة وسرعة تأثيرها وهذا ما يُسمى حُسْنَ النظْمِ أو جمالَ الأسلوب»[1]، كما يُعدُّ الخيال في نظره «أساسَ الصورة الأدبيةِ مهما تكن درجته الفنية، ساميا أو عاديا، وهو مع ذلك ذو طرق شتى في تناول العاطفة»[2].

ولا يختلف مفهوم الصورة الشعرية مع ماهية التخييل أو الخيال الشعري في الاعتماد على المادة الفكرية وطريقة التعبير عنها أو في تأكيد علاقة اللفظ بالمعنى من خلال تشكيل النص الشعري في صورته النهائية بعد أن كانت دفينة وجدان الشاعر وسجينة ذهنه، وأحسن ما يكون التخييل عند حازم القرطاجني في «أن يُناطَ بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي. فإنَّ مناسبةَ المعنى للحال التي فيها القول وشدة الْتباسِه بها يُعاون التخييل على ما يُراد من تأثُّرِ النفس لمقتضاه»[3]، وهذا ما تهدف إليه البلاغة العربية عند البلاغيين القدامى، إذ هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

وقد كثُرَ تداولُ مصطلح التخييل في تراجم الشعرية الأرسطية كما كان له الحظ الأوفر في كتابات الفلاسفة المسلمين، حيث جمع مشتقاتها اللغوية يوسف الإدريسي، مُبيّنا دلالتها الفكرية في قوله: «التخيُّلُ يعني التمثُّلُ الذهني للموضوع المخيَّل، والمخيِّلُ هو الفاعل للتخييل والباث للموضوعِ الخيالي، أما التخييل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المخيَّل والانسياقُ الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري»[4]، وفيه من الإشارة إلى ما سبق ذكره ما يدل على القيمة المضافة لهذا المصطلح من قِبل الفلاسفة ما جعله يخرج عن المعنى البسيط المتداول في علاقته الجزئية بالأخيلة البيانية كالاستعارة والتمثيل في ما يُحدثه من تأثير نفسي على القارئ والشاعر معا. وإنَّ التشبيه عموما استعارة أو تمثيلا يُحقق الوضوح والإبداع

1 أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص244.

2 المرجع نفسه، ص243.

3 أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008، ص80.

4 يوسف الإدريسي: التخييلُ والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، دار الأمان، ط1، الرباط-المغرب، 2012، ص89.

بوصفه خيالا مبتكرا جديدا ومختلفا، إذ يقول حازم القرطاجني: «كلما قرُبَ الشيءُ مما يُحاكى به كان أوضحَ شبها. وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[1].

وبعد محاولة تأصيل مصطلح الصورة الشعرية فلا بد من التركيز على الرابط بين عناصرها وهو الوزن الشعري وإن كان عند بعض الشعراء من يعدُّه قيدا «يُحاولُ الخلاص منه، والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى أوزان الشعر –إذا كان الشاعر قد اتخذها عن ضرورة انفعالية غلابة– على أنها قيود يرسف فيها الشاعر المسكين فتعرقل خُطاه، وأغلال تحيط بعنقه فتضيق عليه الخناق، فنرثي لهذا الشاعر المسكين ونأسى لما يضطر إلى التزامه من قيود مرهقة وأغلال خانقة، بل الشاعر الصادق الشاعرية لا يجد من الأشكال الموزونة مناصا حين يحاول الكلام في ساعة الإلهام»[2]

إن الشاعر عند قرضه للقصيدة الموزونة تنحصر ألفاظه في قوالب موزونة تُشكِّلُ البيت الشعري أو السطر الشعري، وإن قدرته على التخيُّلِ وتشكيل الصورة الشعرية تتأتى بانتقائه للوزن العروضي الذي تشكِّلُه الأوتاد والأسباب موزعة بترتيب رتيب في أجزاء البيت أو السطر، هذه الأجزاء/ التفاعيل متغيِّرة في الحشو غير ثابتة الأسباب، بل إن التغيّير الإيقاعي في الأسباب توجبه الضرورة الشعرية من تركيب الألفاظ والعبارات واستلهام الاستعارات والتمثيلات، ولذلك فإن الأثر الإيقاعي يُبتدأ بفرْضه في الانتقاء اللفظي ثم ينتهي إلى فرض بعض التغييرات عليه من قِبَل التركيب اللفظي للصورة الشعرية، وإن التفاعل طبيعي إذا تأملنا حركية الإيقاع في أي قصيدة. وإن الفرض الابتدائي في الانتقاء تستدعيه التفعيلة بوصفها جزءا إيقاعيا مُشكلا للوزن فاعلا في الانتقاء، والفرض الانتقائي تستدعيه الزحافات والعلل بوصفهما فاعليتين تستوجبهما لغةُ الشاعر وخيالُه.

1 أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع السابق، ص81.

2 محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المرجع السابق، ص37.

أولا: فاعلية التفعيلة السببية:

إن التفعيلة السببية هي كل تفعيلة ابتدأت بسبب خفيف أو ثقيل، إذ تختص بالدخول على أحد عشرَ بحرا شعريا مستعملا، وتكمن فاعليتها بين صحتها وتغييرها، ويُعدُّ الخبن بوصفه زحافا من أهم الزحافات التي تقع في البحور الشعرية السببية، أولها البحور الصافية التي تعتمد في بنائها العروضي على تَكرار تفعيلة واحدة سباعية أو خماسية، وهي ثلاثة بحور مستعملة: الرجز في تفعيلة مستفعلن والمحدث في تفعيلة فاعلن والرمل في تفعيلة فاعلاتن، وثانيها البحور المركبة وهي سبعة بحور مستعملة: الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) والبسيط (مستفعلن فاعلن) والمنسرح (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) والمجتث (مستفع لن فاعلاتن) والمقتضب (مفعولاتُ مستفعلن) والسريع (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) والمديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)، وهي مجتمعةً عشرةُ بحور تتوزعُ حسب الدوائر العروضية الخليلية فلا تخلو دائرة من دخول الخبن على إحدى تفعيلاتها ولم تسلم من ذلك أيضا دائرة المؤتلف أو الوافر في دخول الخبن على البحر المهمل والذي يتشكل من تفعيلة (فاعلاتُك). والخبن في مفهومه العروضي هو تغيير يطرأ على تفعيلة تبدأ بسبب خفيف، ويكون ذلك بحذف الثاني الساكن وهو زحاف غير لازم في أصله ويجري مجرى العلة في اللزوم في بعض أعاريض البيت الموزون وأضربه وفي بعض قوافي قصيدة التفعيلة، لأن لزومية القافية وتكرارها هو ما يجعل من الخبن لازما إذا كان التغيير طارئا على التفاعيل المشكلة للقوافي، ويختص في لزومه بتفعيلة واحدة وهي فاعلن الصحيحة أو المحذوفة المجتزئة من فاعلاتن، إذ يجتمع الخبن مع الحذف بوصفه علة تتم بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

أ. فاعلية مستفعلن:

إن تفعيلة مستفعلن في الشعر الحر التفعيلي تختص ببحر صافٍ واحد وهو الرجز وممزوج وهو السريع، وفي المدونة الشعرية المعاصرة يغلب عند المتأخرين منهم والمتقدمين اعتمادُ إيقاع بحر الرجز أكثر

من اعتماد إيقاع بحر السريع، فالاختلاف بيّن في تشكيل الأول من تفعيلة واحدة والثاني من تفعيلتين وهما مستفعلن وفاعلن مع العلم أن السريع هو الآخر قد فرض وجوده في التجربة الشعرية المعاصرة لتشابهه العميق مع الرجز في اعتماد كثيرٍ من الشعراء على تغييرات مستحدثة تصلح في التفاعيل المكونة لقوافي بحر الرجز كما تصلح لقوافي بحر السريع وذلك في تشكُّلِ (فعولن أو مفعولن أو فعولْ أو مفعولْ أو فعُلْ) مُؤَوَّلةً من مستفعلن أو من مفعولاتُ. أما في التغيير الإيقاعي الطارئ على تفعيلة مستفعلن في حشو الأسطر فيحدث في السببين الخفيفين بخبن الأول أو طيِّ الثاني أو حدوثهما معا وهو الخبل.

إن استعمال الشعراء للخبن ليس بوصفه تغييرا إيقاعيا حسب بل بوصفه إضافة موسيقية تحتاجها القصيدة وتتلذذ لها أذن المتلقي خصوصا في بحر الرجز والمحدث وأعاريض بحر البسيط، وتفصيل القول في هذا التغيير اقتضته الضرورة في التعريف بأهم التغييرات الفاعلة، ذلك أن حضور الخبن في الرجز وصل إلى حد تأصيله في جعله الأصل الإيقاعي بسبب كثرة استعماله في تفاعيل القصيدة وقلة ورود مستفعلن الصحيحة، ولكن هذا لا يعني أن جميع الشعراء يشتركون في هذا التصور ففي شعر عثمان ما ينفي ذلك أمام حضور متساوٍ نوعا ما بين الصحيح والمخبون والمطوي والمخبول، ففي شعره ما يستحق النظر إليه والتعمُّق في إيقاعيته المحدثة للصورة الشعرية، يقول من قصيدة رجزية «**الوردة**»:

«**تَطلع مِن نافورةِ الضريحْ**

مستعلن مستفعلن فعولْ

مِن رحِمِ الموتِ ومن حدائقِ الأعماق

مستعلن مستعلن متفعلن مفعولْ

تفتَحُ عينيها على تَوَجُّعِ الدِّمَنْ

مستعلن مستفعلن متفعلن مُتفْ(فعُلْ)

وجُثَثِ الفَراشِ والسُّفُن

متعلن متفعلن مُتفْ (فَعُلْ)

فترتمي عبر المدى

متفعلن مستفعلن

ناثرةً دموعَها أشرعةً في الريح

مستعلن متفعلن مستعلن مفعولْ

وتُشْعِلُ الحنين في مرافئ العُشَّاقْ

متفعلن متفعلن متفعلن مفعولْ

أمسِ، أنا في نشوة الموت

مستعلن مستفعلن مُسْتْ (مفْعْ)

وبُحَّة الصوت

متفعلن مُسْتْ (مفْعْ)

عانقْتُها...

مستفعلن

لثمتُ ثغرها

متفعلن متفْ

وسرتُ حاملا عشقي ونعشَها إلى السماء

علنْ متفعلن مستفعلن متفعلن فعولْ

أمس، على ضريحها مَرَّ نبِيٌّ فَبَكى

مستعلن متفعلن مستعلن مستعلن

ولَجَّ في صلاته

متفعلن متفعلن

مُرتّلا صيرورة الأشياء» [1]

متفعلن مستفعلن مفعولْ

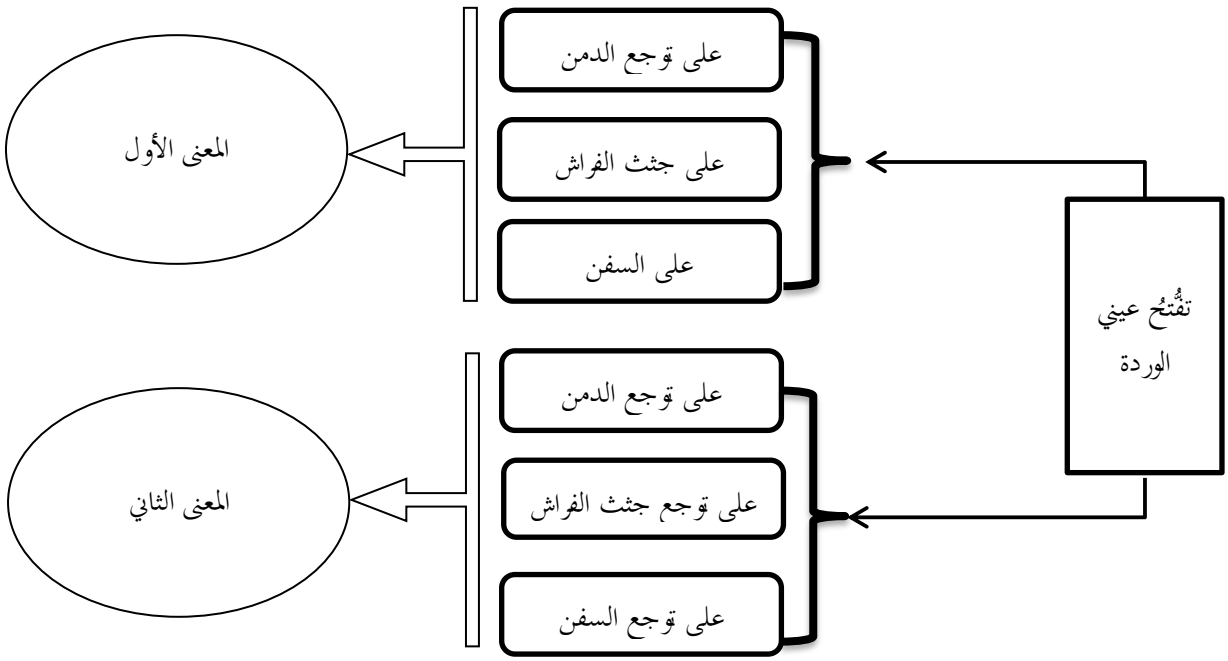
إنَّ أوَّلَ ما تلاحظه الأذنُ الموسيقيةُ في قراءة هذه القصيدة هو ذلك الإيقاع الرتيب غيرُ الرتيب بسبب زعزعة التغييرات وإحداث فارق نغمي بين التفعيلات، وفي هذا الاضطراب الإيقاعي تتشكل الصورة الشعرية، إذ هي ما جعل الشاعر أحايين كثيرة تفرض عليه هذه التغييرات فرضا، ولأن الرجز المركَّبَ من تفعيلة مستفعلن هو أكثر البحور الشعرية قابلية للتغيير، فإن اضطرابَ إيقاعه علَّتُه دخولُ الطي على رابع التفعيلة الساكن بحذفه، فتتغير التفعيلة من صورتها العادية إلى سبب خفيف وفاصلة صغرى، وهذه المتحركات الثلاثة المتوالية أحدثتْ خللا إيقاعيا جعل الميزان الشعري مضطربا بالإضافة إلى اجتماع الخبن مع الطي فتتشكل فاصلة كبرى من أربعة متحركات، والإيقاع الرتيب الذي يصلح للرجز هو في صورته الحقيقية سببان فوتد أو في صورته المخبونة في وجود متحركين متحركين بينهما ساكن وهذه أشباه الأوتاد المتوالية تُحدث توازنا إيقاعيا وطربا تتقبله الأذن وتتلذذ به. إذن فوجود الفاصلة الصغرى أو الكبرى يمثل الاضطراب والنشاز ووجود الخبن يمثل الاتزان والرتابة الطبيعية في جُلِّ حضوره، وإذا قُرنت الدلالة الإيقاعية للتغيير مع الصورة الشعرية يتضح الآتي:

فالوردة التي يصفها الشاعر جاعلا إياها محور القصيدة وعنوانها، تتشكل صورتها في ثلاث صور أو أماكن تطلع منها، أولها نافورة الضريح وثانيها من رحم الموت وثالثها من حدائق الأعماق، والملاحظ في هذا التدرج التصويري هو انتقاء للإيقاع المصاحب للصورة الشعرية في تغيُّرها من حالة منطقية تمثل التفعيلة الصحيحة والمخبونة في نافورة الضريح ثم إلى حالة مضطربة غريبة مستوحشة تنفر منها الأذن في إيقاعها ومعناها (من رحم الموت) دون وجود عطف بيِّن يربط توالي الصورة الثانية بالأولى فغياب حرف العطف (الواو) جعل من المشهد أكثر اضطرابا، واقتضاء الوزن فرض ذلك فجاء إيقاع هذه الصورة مطويا (مستعلن مستعلن)، ثم ينتقل الطلوع إلى صورة أكثر جمالا وسكينة وهدوءا، إذ حدث

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط)، الجزائر، 1988، ص8.

هذا الطلوع من (حدائق الأعماق) موظفا التفعيلة المخبونة في لفظ حدائق وهذا ما جعل الإيقاع مناسبا جدا لهذا التصوير الشعري للوردة رُغم اضطرابه في دخول تفعيلات مطوية بين ثنايا الأسطر.

ثم يأتي الشاعر في وصف آخر للوردة في تفتح عينيها مُركِّزا على توصيف المكان وتصويره حسبَ ما تراه هذه الوردة من توجُّع الدمن وجثث الفراش والسفن، وقد جمع بين هذه الصور بحرف العطف مُسقطا حرف الجر (على) من عبارة (جثث الفراش والسفن)، وقد كان حذف حرف الجر هو الدال على أن الصورتين الثانية والثالثة معطوفتان على الأولى وهي توجُّع الدمن مفروضا من قِبَل الميزان العروضي الذي لا يقبل دخول حرف الجر (على) في بداية السطر، وهذا بوجود حرف العطف أو دونه، لأن الإيقاع سيتغير ويُكسَرُ في خروجه كليا من إيقاع الرجز، وهذا الالتزام بالإيقاع جعل الصورة الثانية والثالثة غيرَ مفهومة العطف متعددةَ المعنى، أ هي معطوفة على توجع الدمن أم على الدمن في حد ذاتها، وبين تعدد معاني العطف جعل الصورة أكثر تفاعلا مع الإيقاع، حيث تثبت القصيدة من ناحية أخرى التفاعل السببي بين الإيقاع والصورة في التشكيل والتشكل، إذن فالتفتح على أشياء كثيرة متعددة فرض تعددها الوزن العروضي:



من خلال الشكل السابق تتضح فكرة التفاعل في ارتباط التفتح بمعنى التوجع المصاحب للفظ الدمن وجثث الفراش والسفن أم أنه مصاحب للفظ الدمن دون اللفظين الآخرين، فتتضح الفكرة في أن الإيقاع قد فرض حذْفَ التوجع والجر تاركا فكرة التفتح رُغم إيجابيتها على المعنى السلبي للفظ التوجع، فليس من منطق التصوير الشعري أن يعطف السفن على الدمن دون التوجع وهذا ما يجعل المعنى مضطربا في توظيف لفظ السفن أكان بسبب سلطة القافية في زيادةٍ لا معنى لها أم أن الأمر أعمق من مفهوم العطف السطحي إلى فكرة وجود الجمال وسط الخراب والدمار، فالدمن هي بقايا الديار وجثث الفراش دلالة على انعدام الربيع في الربيع والسفن دلالة على أمرين على خرابها وموت ما فيها وعلى أنها من مسببات توجُّع الطبيعة، ولكن يبقى السؤال مطروحا لماذا اختار الشاعر السفن رُغم أنها لا تجري إلا في البحر ولا علاقة لها باليابسة أم أنها زيادة لفظية إيقاعية قافوية؟ والتعمُّق في هذا الطرح يصل بنا إلى مشهد يربط البر بالبحر في أن الخراب قد ألمَّ بهما معا.

ثم يصل الشاعر في الأخير إلى أن الجمال والحياة والأمل الذي تبثه الوردة لم يدم في أن عدوى التوجع قد انتقلتْ إليها بعد كل هذا الاضطراب الذي شهدته والذي عبَّر عنه الإيقاع بتوظيف التفعيلات المطوية، مقاربا ذاته الشعرية بذات الأنبياء في أن كليهما صاحبُ رسالة وقد كان وجودهما (الشاعر والنبي) مضطربا في مقابلة الوردة في ابتداء اللقاء بتفعيلة مطوية في العبارتين (أمسِ أنا، أمسِ على) ثم كان الاسترسال في احتضان هذه الوردة وتقبُّل الموقف بالسكينة والسلام مستعينا في التعبير عن ذلك بصور شعرية تتناسب مع التفعيلة المخبونة والصحيحة في وجود ذات الشاعر، حيث يقول:

«**عانقْتُها...**

مستفعلن

لثمتُ ثغرها

متفعلن متفْ

وسرتُ حاملا عشقي ونعشَها إلى السماء[1]

علنْ متفعلن مستفعلن متفعلن فعولْ

وأما في وجود النبي ففي قوله:

«ولَجَّ في صلاته

متفعلن متفعلن

مُرتّلا صيرورة الأشياء» [2]

متفعلن مستفعلن مفعولْ

فمن الصور المخبونة والصحيحة: (حدائق الأعماق، توجُّع الدِّمَنْ، فترتمي عبر المدى، حاملا عشقي ونعشها إلى السماء، مرتلا صيرورة الأشياء)، ومن الصور المطوية والمخبولة: (من رحم الموت، ناثرةً دموعها أشرعة في الريح، وجثث الفراش).

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص8.

2 المصدر نفسه، ص8.

ب. فاعلية فاعلن:

إن تفعيلة فاعلن خماسية من سبب خفيف ووتد مجموع تختصُّ ببحر صافٍ وحيد وهو بحر المتدارك، والذي يعتمد على تكرير هذه التفعيلة بصورتها الصحيحة أو المخبونة وقد تخرج إلى تشكُّل إيقاعي آخر وهو بحر المحدث أو الخبب، إذ يعتمد على تكرير تفعيلة فاعلن في صورتها المخبونة أو المشعثة دون ورود الصحيحة، إذ النغم الناشئ في الإيقاعين مختلف عن بعضهما اختلافا واضحا إلى حد القول إن بحر المحدث أو الخبب بحر مستقلٌ إيقاعيا عن بحر المتدارك، فيصيرُ الخبن أصلا بعد أن كان زحافا ويصير التشعيث زحافا مُضمِرا بتسكين الثاني المتحرك فتصبح التفعيلة (فعْلُن) بعد أن كان علة تجري مجرى الزحاف بحذف أول الوتد أو ثانيه أو ثالثه (فالن/ فاعن/ فاعلُ)، وتصير إذ ذاك التفعيلة رباعية بعد أن كانت خماسية. ومن الصور الشعرية المصاحبة للتشكيل الإيقاعي للمحدث قول الشاعر من قصيدة المخاض:

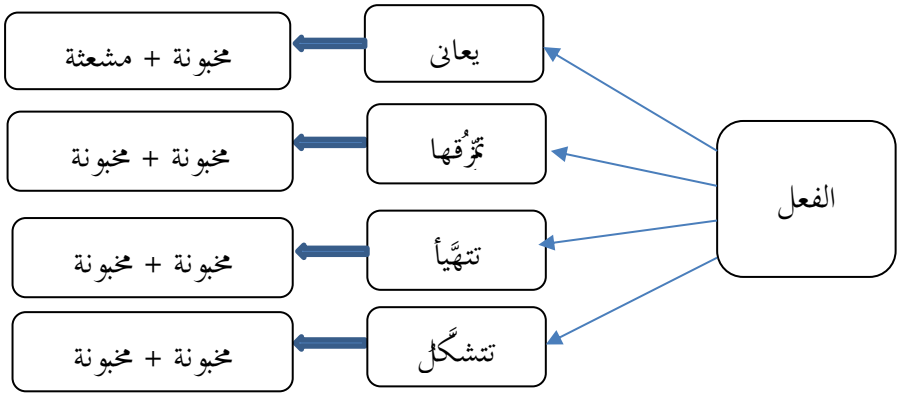
«الليلُ يعاني حمى الغثيانْ
وضلوع البحر تُمزّقُها النيران
والنطفة في بئر النسيان
تتهيَّأُ والألوان
تتشكَّلُ في وَلَهٍ وحنانْ» [1]

كل تراكيب هذه الأسطر صورٌ شعرية استعارية انتقائية لم تفرضها انتقائية اللفظ بل استوجبتها طبيعة المحدث الخارجة عن فكرة المتدارك صحيح التفعيلة، فالمخبون من التفعيلات والمشعث أو مضمر الخبن يطوّعُ للشاعر الألفاظ ويُسهّلُ عليه اختيارها لأن هذه التركيبة الإيقاعية –من فاصلة صغرى تتوسطها أسباب خفيفة– ميزانٌ شعري يستوعبُ معجما لغويا مُتَنَوّعَ الصِيَغِ الصرفية إما في الأفعال أو

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص79.

الأسماء على حدٍّ سواء، فمثلا في عبارة (وضلوع البحر) التي تعبِّرُ في المخيلة الشعرية بما يتناسب وأمواجه، حيثُ اختارَ الشاعر لفظ ضلوع بدل لفظ الأمواج رُغمَ جوازِ استعماله في الميزان العروضي لكي يتسق في مخيلته مع فعل التمزيق، وإن كانت النار ليس لها قدرة للقضاء على أمواج البحر، ولكن ارتباط النار بالشمس وارتباط الشمس بالصيف يجعل الصورة أوضح في أن البحر لا يأتيه الموج في شدة الحر بل في وجود الرياح وتقلب الأجواء، وهذه الإرادة الشعرية تثبتُ طواعية الإيقاع وفاعليته في التصوير الشعري كما تثبتُ للشاعر قدرته على التصوير في إطار إيقاعي بديع.

أما توظيف الأفعال المكونة للصورة الشعرية في هذا المقطع فهي تُسهم في تشكيل تفعيلتين إما مخبونتين أو مخبونة وأخرى مشعثة، وتُحَدَّدُ هذه الأفعال في الشكل الآتي بوصفها فاعلية شعرية مشكلة للإيقاع بين اختيارين اثنين خبن وتشعيث:



وفي عموم قصيدة المخاض لم يخرج الشاعر عن تغييرين أساسين وهما الخبن والتشعيث المضمر دون حذف آخر الوتد والذي يؤول إلى تفعيلة (فاعلُ).

أما في قصيدة الصوت فقد كان توظيف الشاعر لتفعيلة (فاعلُ) المشعثة واضحا جدا في بدايات بعض الأسطر ومنها قوله:

«يسقطُ من أفلاكِ الرؤيا

فاعلُ فالن فالن فالن

مرسوما بدموعِ الأشجارِ وأوجاع الراياتْ

فالن فاعلُ فالن فالن فاعل فالن فالن فاعْ

يتفتَّقُ برْقا أخضر في الليل

فعِلُن فعلن فالن فعلن فاعِ

وينثال زوارقَ في بحرِ الصبَواتْ

لُ فالن فعِلن فعِلُن فالن فعِلاتْ

ينهضُ في مقبرة الأنهارِ

فاعلُ فالن فعِلُن فالن فـ

يرشُّ رذاذ النار على ولَهِ الأصدافْ

عِلُنْ فعِلن فالن فعِلن فعِلنْ فالاتْ

يستلقي في أحضانِ الشمسِ

فالن فالن فالن فالن فِ

يُغازلها

عِلن فعِلن

وعلى الآفاقِ يمدُّ جناحيه

فعِلن فالن فعِلُن فعِلُن فالن

يترامى، يترامى في الريح

فعِلن فاعلُ فالن فالاتْ

وإذا يتناثر أنغاما

فعِلُنْ فعِلُن فعِلُن فا / فعِلن فعِلُن فعِلاتُن

يتغناه شجرٌ

عِلُ فالن فاعلُ فا/ فعِلُن فالن فعِلُن

ويعانقه موجٌ ومجاذيفٌ وضفافْ» [1]

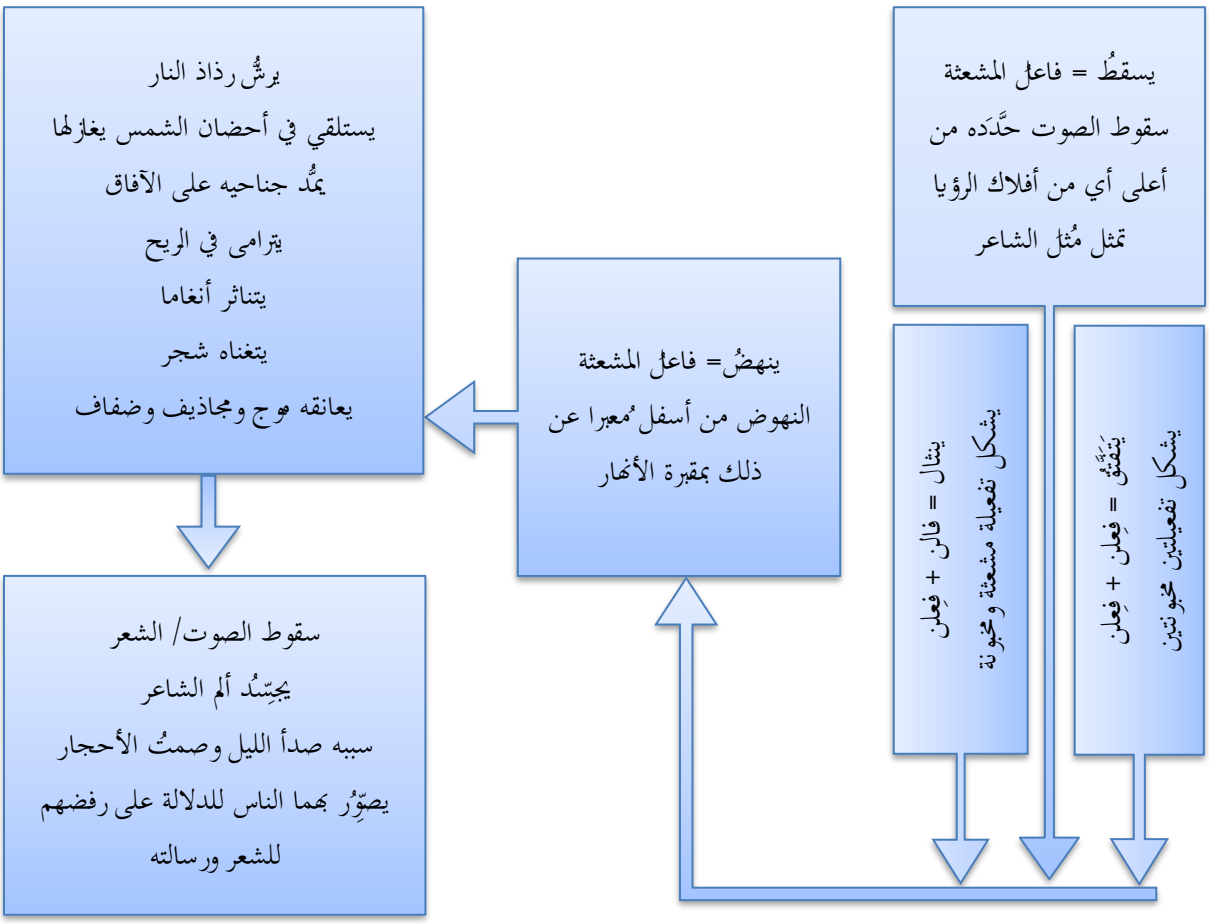
علُ فاعلُ فالن فاعلُ فالن فاعلُ فاعْ/ فعِلُن فعِلُن فالن فعِلُن فالن فعِلاتْ

إن هذا المقطع الشعري ينبني على جمل فعلية في الغالب، يبتدئ بها الشاعر أسطره، فهذه الأفعال المكونة للصورة الشعرية منتقاة من قِبَل الشاعر بدقة تُعبِّرُ حقا عن وعيه العميق بالإيقاع، إذ إن هذه الأفعال تشكِّلُ تغييراتٍ متنوعةً مصاحبة لعنيها البلاغي ورسمِ مشهد متحرك في حلقة زمانية تمثل صيرورةً فِعليةً منطقية في تركيبها المتخيل اللامنطقي بين السقوط والنهوض، وهو سقوط من المثُل العليا التي في مخيلة الشاعر إلى النهوض في الواقع المؤلم الذي عبَّر عنه بمقبرة الأنهار في غياب الحياة الأدبية عن واقع الشاعر.

إن هذه الثنائية الضدية بين السقوط والنهوض تجسَّدتْ في قالب إيقاعي مثَّلتْه تفعيلة (فاعلُ) المشعثة، تستدعي الحالة النفسية بين إيقاعين مختلفين من حيث الأصل التفعيلي، فالمنطلق كان بتفعيلة مطوية تتضمن فاعلُ المشعثة والسبب الخفيف للتفعيلة الثانية (فالن)، فينحرف الشاعر من الرجز إلى المحدث بتتابع للتفعيلات المشعثة بسقوط أول الوتد أو ثانيه (فالن/ فاعن)، لأنَّ الصورة الشعرية (أفلاك الرؤيا) فرضتْ فكرة الإيقاع الشعري فتحوَّلَت رغبة الشاعر من الرجز إلى الخبب. إذن فهو انتقال في عدد المتحركات بين السواكن من متحركين إلى ثلاثة متحركات، فتسقط التفعيلة السباعية إلى تفعيلة خماسية مخبونة أو مشعثة، أي إلى تفعيلة رباعية، وميزان الشعر العربي لا يقبل في الجزء فاصلتين أبدا باعتبار أن أنواع التفعيلات إما خماسية وإما سداسية وباعتبار آخر وهو حتمية وجود وتد جامع لمتحركين. لإنَّ النهوض في حدِّ ذاته تعبير عكسي لمفهوم السقوط أي نهوض معنوي يصحبه نهوض إيقاعي من تفعيلة خماسية مشعثة إلى تفعيلة سباعية مطوية، أي من فاعلُ إلى مستعلن، والملاحَظُ أن السطر الخبي بأكمله يتناسب إيقاعيا مع سطر رجزي أو شطر رجزي من ثلاث تفعيلات وهي:

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص62.

مستعلن مستعلن مستفعلْ أو مستفعْ (مفعولْ) بتسكين الراء، وذلك في قوله: ينهضُ في مقبرة الأنهار. وقد كان باستطاعة الشاعر أن يبدأ بسطر رجزي من خلال استبدال عبارة (في مقبرة الأنهار) بعبارة (من أفلاك الرؤيا) فيتحول السطر إلى (تسقط في مقبرة الأنهار)، ولكن تفكير الشاعر في أفلاك الرؤيا التي تمثل المثل العليا للشاعر جعلته يبدأ بما استهلَّ به قصيدته، لأن الفكرة واضحة حين نربط السقوط بالنهوض فتصير كالآتي: (يسقط من أفلاك الرؤيا في مقبرة الأنهار، ينهض في مقبرة الأنهار إلى أفلاك الرؤيا)، وكلا العبارتين صحيحتان في ميزان المحدث. ويمثل الشكل الآتي فكرة السقوط والنهوض ودلالتهما البلاغية في النص:



ومن قصيدة (أغنية لليأسْ)، يستهل الشاعر مرة أخرى بزيادة موسيقية لا تفسد موسيقى البيت فالنغم نفسه لم ينشز ولم يُستقبَحْ، وهذه الزيادة هي نفسُها التخريج الإيقاعي السابق المجسَّد في التفعيلة المشعَّثة فاعلُ غير أنها تختلف عن السابقة في أن بعدها تفعيلة أخرى مشعثة مثل الأولى فاعلُ أو باعتبار الزيادة الموسيقية المتمثلة في سبب خفيف فتفعيلتين مخبونتين ثم سببٍ خفيفٍ، أي (تن فعِلُن فعِلن فا) أو باعتبار الأسباب والفواصل الصغرى (س+ف+ف+س)*، أي السُّلامات الموسيقية المكونة للتفعيلة، يقول الشاعر:

«**قيلَ أصيبَ بمسٍّ**

فاعلُ فاعلُ فالن / تن فعِلُنْ فعِلُنْ فا

وغدا يعشقُ نار اليأس

فعِلُنْ فاعلُ فالن فالن/ علُ فالن فعِلُن فالاتن

يأسي خلَّاق

فالن فالاتْ

يأسٌ يتفجَّرُ من دُنيا الأعماق

فالن فعِلُنْ فعِلُنْ فالن فالن فاعْ

ويُغنيه في ليل البركان العُشَّاق

فعِلُنْ فالن فالن فالن فالن فالاتْ

مختنقا بحبالِ اليأسِ

فاعلُ فاعلُ فالن فالن

* هذه الرموز تختصر الوحدات الموسيقية المكونة للتفعيلات، وهي كالآتي: السبب الخفيف: س=/0، السبب الثقيل: سَ=//، الوتد المجموع: و=//0، الوتد المفروق: وَ=/0/، الفاصلة الصغرى: ف=///0، الفاصلة الكبرى: فَ=////0.

أغتصب غدي من ظلمات الرمسِ» [1]

فاعلُ فعِلُن فاعلُ فالن فالن

إن الشاعر عثمان لوصيف مثلُه في التغني بالألم كمثل أقرانه من الشعراء المعاصرين وهم يكتبون للألم بوصفه توجُّعا معنويا ملازما لهم في وجودهم وزمانهم وكيانهم، واليأس نتيجة أمل طويل لم يتحقق بعدُ فولَّد في نفس الشاعر ألما يصاحبه يأسٌ مُفجع سلبي لا يقدِّمُ له شيئا، غيرَ أن الشاعر يصفه بالخلاق فيجعله رديفا للألم في ثنائية بين الهو والأنا أو بين الغياب والحضور، إذ يذكرُ الغائب ثم يردفه بأناه فينجلي للقارئ أنهما كيان واحد، فيأْسُ الشاعر خلَّاقٌ إيجابي لا سلبي رُغم سلبيته، والسطر الأخير من المقطع يعبِّرُ عن صورة اليأس التي تعقلُ تفكيرَ الشاعر في المستقبل المجهول الذي يحمل أمله بغد مشرق ولكن بسبب ظلمات اليأس فالشاعر قد اغتصبَ حرمة غده في التفكير المستمر في غياب التفكير في الحاضر، وللصورة الشعرية التي أجْلَتْها عبارة (أغتصب غدي/0 // ///0) فاعليةٌ في انتقاء اللفظ وفرض خمسة متحركات متوالية وهو ما لا يجوز في الشعر بل يُعدُّ ذلك مستقبحا لأنه يكسر الإيقاع وتمجه الأسماع، غيرَ أن حدوثه في مثل هذا الموضع هو مناسب لصورة اغتصاب الغد، إذ هو اغتصاب للإيقاع متمثلا في كسر القاعدة العروضية في عدم توالي خمسة متحركات. فالشاعر يعبِّرُ عن يأسه بسخرية شعرية تصويرية وإيقاعية، تشكِّلُ حسًّا شعريا متناميا للقصيدة في إطارها العروضي والتخييلي.

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص70.

ج. فاعلية فاعلاتن:

تختص هذه التفعيلة ببحر الرمَل، وهو بحر صافٍ من أبرز البحور المستعملة في شعر التفعيلة، وهي سببان خفيفان بينهما وتد مجموع (س+و+س)، إذ لا تختلف عن تفعيلة الرجز والمتدارك في دخول الخبن على ثانيها الساكن بحذفه (فعِلاتُن ///0/0)، كما تختص بدخول زحاف الكف على سابعها الساكن بحذفه (فاعلاتُ /0//0/)، غير أن حضوره في الشعر قليل جدا مقارنة بالخبن، أما الشاعر في نظْمِه على هذا الوزن وفي تصويره الشعري هو بين ثلاث وحدات موسيقية متنامية (السبب الخفيف والوتد المجموع والفاصلة الصغرى)، إذ يسهُلُ انتقاؤه للألفاظ والتراكيب فيتفاعل إيقاع الرمل دلاليا والصورةَ الشعرية لطواعية هذه الإيقاع ومرونته، فلا تشعر الأذنُ بثقل الوتد لاتزانه وتناسبه الإيقاعي بين السببين، وهذا ما جعل بعض العروضيين يُرجع تسمية هذا البحر بالرمَل، حيث يشير الخطيب التبريزي إلى ذلك في قوله: «وقيل سُمِّيَ رَمَلاً لدُخولِ الأوتادِ بين الأسباب» [1]، لذلك فهو إحدى البحور التي تستهويها الأذن وتتلذذ بموسيقاها «فنغمةُ الرَّمَلِ خفيفةٌ جدا، وتفعيلاتُه مرِنَةٌ للغايةِ، إذْ كثيراً ما تصيرُ (فاعلاتن) (فعلاتن) ولا يكاد يُلْحَظُ ذلك، وفي رنَّتِه نشْوَةٌ وطَرَبٌ"[2]. ومن القصائد الشعرية على بحر الرمل قصيدة «**تحولات في مرآة الانكسار**» وهي قصيدة تعتمد في بنائها القافوي على نمط تقفية الفقرة الشعرية الموحدة، وهو إحدى الأنماط القافوية التي تجعل من قصيدة التفعيلة مقطوعات نثريةً موزونة، والشاعر ضمن هذه الفِقَر الشعرية يوطِّئ لسردية شعرية جمعتْ بين خصيصة النثر وهي الفِقَرُ المتتابعة لموضوع معين ضمن اتساق وانسجام يُشكِّلُ وَحدة التتابع السردي، مع وجود علامات الوقف من نقط وفواصل وعلامات تعجب، حيث افتتح نصه بقوله:

«وانكسرنا.. آه يا مقبرة الورد سلاما! حُبُّنا ينزِفُ . كانَ

1 الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص83.

2 عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مج1، المرجع السابق، ص148.

البحرُ مشنــوقا ، وكــانتْ زهرة الشمس على أنقــاضنا تبكي..
وأسراب السنونو والمناديـل وأكـواخ اليتـامى.. كلُّها همَّتْ ولجَّتْ
في تراتيلِ الوداع» [1]

لقد استهلَّ الشاعر فقرته الشعرية الأولى بعبارة (وانكسرنا) وهي عبارة تتشكَّلُ من ثلاث كلمات: (واو العطف والفعل انكسر وضمير جمع المتكلم) أما إيقاعيا فتتشكل من تفعيلة صحيحة واحدة وهي (فاعلاتن)، فابتداؤه بواو العطف يوحي إلى أن الكلام مقتطع وأنَّ الانكسار وطواعية هؤلاء المتكلمين هو نتيجة سبب أوَّليٍّ مُحدث لهذا الفعل يتمثل في الفعل كَسَّرَ؛ أي كسَّرتُ الشيء فانكسر، وهذه المطاوعة للفعل هي جماعية تخصُّ فئة معينة من الناس دالة على جمع غير محدد، وليست فردية دالة على ذات الشاعر بل ذاته جزء من هذا الجمع، وما دام الشاعر جزءا من هذا الجمع، فهذا الجمع دال على رهطه وجماعته، فقبول الكسر أو التكسير أو الانكسار هو تسليم وخضوع للآخر أو انقياد لحالة في ظرف معين، إذ تحمل هذه العبارة صورة شعرية مجازية توقع متلقيها في وهم الانكسار وماهية الانكسار، لأنَّ ماهيته لم يُصرّح بها الشاعر في مستهل قصيده بل عطفها على ردة فعل لجمع المتكلم مُبهمة موجودة بفعل الواو، وإن كانت الواو دالة على الاستئناف فالانكسار فكرة ثانية لفعل أول، ويبقى العطف أو الاستئناف أمرين دالين على شيء مقدم في الرتبة محذوف التعبير مُبهم الفكرة. إضافةً إلى الحذف الأولي فإن النقطتين تدلان بعد عبارة الانكسار على حذف لاحق مُبهم مسكوتٍ عنه ولكن الانكسار بقِيَ في صورته المجازية محمَّلا بتخيُّلات شتى في ماهيته دون انكسار في الإيقاع ولا زحاف أو علة غيَّرتْ من إيقاعية التفعيلة في وجود الوتد بين السببين الخفيفين وعدم التغيير الإيقاعي، والالتزام بالصحيح السالم هو تغيير في دلالة الانكسار في أنَّه لا يتجاوز طواعيته لغرض شعري أو آخرَ معنوي في ذات الشاعر قد هيَّأه عنوان القصيدة في حدوث تحولات في مرآة الانكسار، فانكسار النحن الشعرية أو نحن الشاعر أو ذات الشاعر هو مجرد انعكاس لواقع يعيشه أو صادفه أو في طريق تفكيره.

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص32.

ثم يخرجنا الشاعر من فكرة الانكسار وماهيته إلى شطر بيت من مسدس الرمَل، وذلك في وقوعه بين علامتي وقْفٍ واضِحَتَينِ وهما (النقطتان، وعلامة التعجب)، معبِّرا عن وجعه (آه يا مقبرة الورد سلاما) مستعينا بتناصه من السنة النبوية في فكرة المرور على المقابر في إلقاء السلام على أهل المقابر من أموات المؤمنين، ولكن مرور الشاعر لم يكن حقيقيا بل مرور في الذاكرة الجمعية وفي الماضي المعبر عن الانكسار، أما حاضره فهو توجُّعٌ ذاتي وانكسار في الوزن بدخول زحاف الخبن على التفعيلة الثانية والثالثة من الشطر المذكور آنفا.

ثم يعمَدُ الشاعر بعد علامة التعجب إلى استعمال علامات الوقف في ثنايا تفعيلة فاعلاتن ليجعل من الإيقاع في الجمل والعبارات مضطربا ليس على وزن بحر الرمل بل يخرج إلى إيقاعات موزونة من الدائرة العروضية نفسها أو من دائرة عروضية أخرى، ثم يعود في الجملة الأخيرة من الفقرة إلى إيقاع الرمل (كلُّها همَّتْ ولجَّتْ في تراتيلِ الوداع)، ليرسم إطارا إيقاعيا لهذه الفقرة بصور شعرية ملازمة للتحوُّل الإيقاعي في النص، مجسَّدة في الأسطر الآتية:

1. وانكسرنا..

فاعلاتن

2. آه يا مقبرة الورد سلاما!

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

3. حُبُّنا ينزِفُ .

فاعلن فاعلُ

4. كان البحرُ مشنوقا

فعْلُن فاعِلن فعْلُن

5. وكـانتْ زهرة الشمس على أنقـاضنا تبكي..

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن

6. وأسرابُ السنونو والمناديـلُ وأكـواخُ اليتـامى..

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن مفاعي

7. كلُّها همَّتْ ولجَّتْ في تراتيلِ الوداع .

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

والملاحظ في الأسطر من الثالث إلى السابع المحرفة إيقاعيا عن مسار فاعلاتن، هو تشكيل إيقاعي جديد لفحوى شكواه معتمدا على ألفاظ تجسِّد التفاعيل المستحدثة في بعض الأسطر (الثالث والرابع والسادس). إذن فقد نتجت عن فاعلاتن تفعيلتان فاعلن تفعيلة بحر المتدارك ومفاعيلن تفعيلة بحر الهزج، فالتفاعل الإيقاعي مع الصور الشعرية واضح في فكرة التحوُّل الإيقاعي من الرمل إلى المتدارك إلى الهزج ثم العودة إلى الرمل. فهذا التوزيع الإيقاعي في الفقرة كان عن وعي إيقاعي عميق، فالسطر الرابع هو امتداد للسطر الثالث إيقاعيا باعتبار تفعيلة فاعلن أو فعْلن المتداركة، مع علاقة معنوية تربط السطرين في وقوع الفعلين في زمن واحد عبَّر عنه بالفجاءة الفعلية (ينزف . كان) فالحب النازف والبحر المشنوق صورتان تعبران عن ألم وجودي بفعل فاعل، وحدوثهما حدث أولي قبل حدوث فعل المطاوعة (انكسرنا)، ثم يأتي السطر السادس امتدادا إيقاعيا وتعبيريا للسطر الخامس متمثلا في الأسماء المعطوفة على زهرة الشمس وهي (أسراب السنونو، المناديل وأكواخ اليتامى)، إذ بينهم جميعا مشتركٌ فعلي وهو البكاء على أنقاض المنكسرين. ثم يؤكد في السطر السابع أن الموجودات المادية لا تزال في تعالق صوفي مع المنكسرين معتمدا مُرَبَّعَ الرمَل، وهو عودة للإيقاع الأول المتعلق بالانكسار، فعودة الإيقاع هو تأكيد ثانٍ على عمق الألم موضِّحا سبب الانكسار في الوداع وهو البعد الوجودي الذي لازم الشاعر ففُرض عليه الوداع والانكسار.

إذن، فالأفعال المحذوفة لم تكن محذوفة بل دلتْ عليها التحوُّلات الإيقاعية التي عمد فيها الشاعر إلى الانكسار الإيقاعي المطاوع لعلامات الوقف والذي لا يكون إلا بهذه العلامات فبحذف العلامات يستقيم الإيقاع على بحر الرمل ولا ينكسر ولا يخرج إلى إيقاعات أخرى. لأن الانكسار الإيقاعي جاء

مصاحبا لأسباب الانكسار المعنوي وهي أفعال أو حوادث أولية تمثلت في الحب النازف والبحر المشنوق وبكاء الموجودات المادية والطبيعية.

أما الفقرة الأخيرة دون الحديث عن باقي الفقرات فهي تأكيدٌ إيقاعي على التحوُّل واللاتحوُّل في بنية الميزان الشعري بفعل علامة الوقف (النقطتان المتتابعتان)، يقول:

«أقسمُ الآن بأنَّا ما انكسرنا.. يا نبيَّ الفجر ! ما دمتَ تبُثُّ النارَ فينا ، وسنبقى قمَرَ الليل الذي لا يتلاشى ، ويضوعُ الحبُّ منَّا، نملأ الأرضَ بشاراتٍ ونورا.. أقسمُ الآنَ بأنَّا قد بدأنا وانصهرنا وَحدةً واحدةً، صرنا حضورا ، وانتشرنا في مسامات الليالي ، في زغاريدِ الصبايا في الفجاءات التي تخطفنا غصبا ونهبا ، في المراثي والأغاني ، في مروج الموت ، في حلم الجياع» [1]

فالشاعر ينفي مؤكدا بالقسم في الوقت الحاضر أنه لم يكن الانكسار، فنفيه عن الذات جاء مصاحبا أيضا إلى أن الجمل اللاحقة له لم تخرج إيقاعيا عن تفعيلة فاعلاتن بل جاءت معظم الصور الشعرية متزامنة مع قالبها الإيقاعي من بحر الرمل على الرغم من وجود علامات الوقف من نقاط وفواصل، تؤدي الوقف الدلالي للصورة الشعرية أو الوقف الدلالي للتركيب النحوي، وقد كان الوقف الدلالي المتمثل في النقطتين المتتابعتين مرتين مقسِّما النص قسمين حسْبَ تكراره للعبارة الشعرية (أقسم الآن بأنَّا) مصحوبة في الأول بنفي الانكسار وفي الثانية بتأكيد البدء والانصهار والانتشار.

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص34.

ثانيا: فاعلية التفعيلة الوتدية:

هي كلُّ تفعيلة تبتدئ بوتد مجموع، خماسية كانت أم سباعية، تختص بخمسة بحور شعرية مركبة وصافية، أما المركبة فهي: الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) والمضارع (مفاعيلُ فاع لاتن)، وأما الصافية فبحر الوافر في الدائرة العروضية (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) أما في الدائرة العروضية فهو من البحور الصافية وهو المعتمد في الشعر الحر التفعيلي على غرار وجود ممزوجه مع قلة استعماله، أما الصافية فبحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولْ) والهزج (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن).

أ. فاعلية فعولن:

إنَّ إيقاع التفعيلة الخماسية لا يخرج عن دائرة المتفق / المتقارب، أي لا تخرج في تركيبها عن وتد مجموع وسبب خفيف. وإنَّ إيقاع المتقارب الذي يعتمد في بنائه الموسيقي على تكرير تفعيلة فعولن يأتي متمطِّرَ الأجزاء لتقارب الأوتاد فيما بينها وقوة الوتد في اجتماع المتحركين وهذا ما يجعل السبب الخفيف خفيف الحضور بين الأوتاد إذا كان على صورته السالمة الصحيحة (/0)، أما على صورته المزاحَفة (/) فهو أخَفُّ وذلك بقبض الخامس الساكن، فالقبض بوصفه تغييرا إيقاعيا يطرأ على تفعيلة فعولن يُعدُّ نظير الخبن في مقلوبها (فاعلن)، وإنْ كان الخبن يُسهم في تغيير الأسباب والأوتاد إلى فواصل صغرى في تفعيلة فاعلن فالقبض يُسهم أيضا في تشكيل هذه الفواصل ولكن بين سبب التفعيلة الأولى ووتد التفعيلة الثانية. إذن فكلاهما يشكلان فاعلية تفاعلية مع الألفاظ و الصورة الشعرية. يقول الشاعر في قصيدة «النواقيس»:

وتلك النواقيسُ ما برحتْ في ضمير السكونْ
فعولن فعولن فعو **لُ فُعُوْ**لن فعولن فعـــولْ
وفي مسمعي تـتسلْــسلُ موْ رِقَـــةً بالرنيــنْ
فعولن فعــو **لُ فُعُوْ لُ فُعُوْ لُ فُعُوْ**لن فعولْ

وتختضُّ تختضُّ ملءَ السماواتِ

فعولن فعولن فعولن فعـولن فـ

تسْـقُطُ فوْق الجفون

عو لُ فُعُوْلن فعولن

شموسا وزهرا

فعولن فعولن

فتُـوقظُ فـيَّ الحنين

فعو لُ فُعُوْلن فعولْ

وتبعثُ فيَّ الجنون

فعو لُ فُعُوْلن فعولْ

فأهتزُّ شوقا

فعولن فعولن

وأنْــهَضُ مِنْ قاع بئري العميقه

فعو لُ فُعُـوْلن فعولن فعـولن

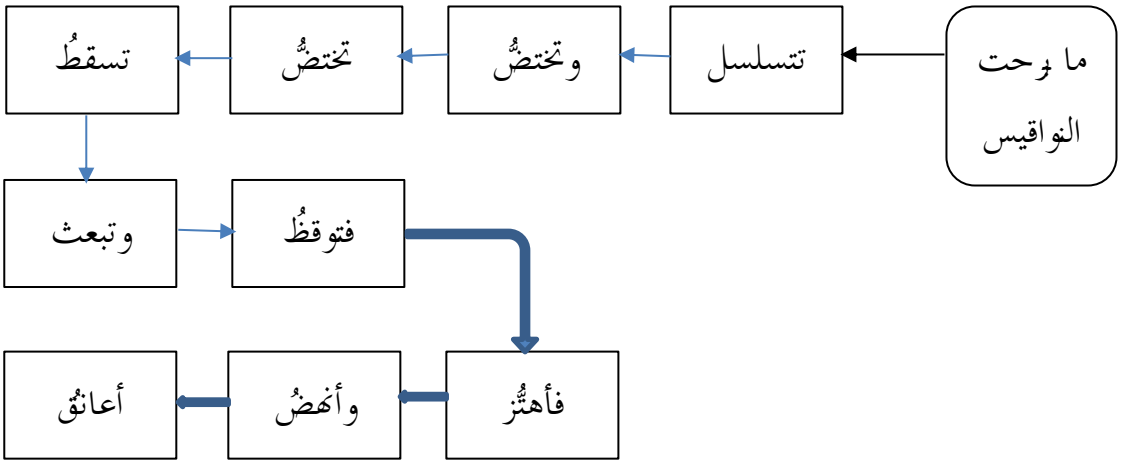
أعـانِقُ فِيْــها سمــاءَ الحقيقه"[1]

فعو لُ فُعُوْلن فعولن فعـولن

إن الصورة الشعرية في القصيدة قد طوَّعتْ إيقاع المتقارب وجعلته غير واضح التفعيلات، إذ لا يتوافق اللفظ مع أجزاء المتقارب إلا قليلا، بسبب دخول زحاف القبض الذي حوَّرَ إيقاع المتقارب في قوة الأوتاد لضعف الأسباب بينها، فوقوع السبب الخفيف بين وتدين يجعل في بنية إيقاع المتقارب قوة تتفاعل معها الألفاظ والمعاني والصورة الشعرية، غير أن ذوبان السبب في الوتد أو الوتد في السبب

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص16.

ألغى ما بينهما من وقفات زمنية يُحدثها ساكن السبب الخفيف وهو ما جعل توالي ثلاثة متحركات في ثنايا النص معبرا عن قدرة الشاعر في تطويع الإيقاع وإنقاص وقعه الشديد، وقد جاءت الصورة الشعرية من مشاهد متعددة ومتتابعة تعبِّرُ عن تفاعلها مع الإيقاع، معتمدا في بناء الصورة على الأفعال. وقد جعل من الأفعال التامة أحداثا للفعل الناقص (ما برحت) يوضحها الشكل الآتي:



إنَّ الأفعال العائدة على النواقيس أو العائدة على المتكلم في النص/ الشاعر جميعَها مجازية وهي جلها تُسهم في تشكيل فاصلة صغرى عدا فعلين وهما تختضُّ وأهتزُّ اللذان يشكِّلان تفعيلة صحيحة سالمة من زحاف القبض، أما الفعل الناقص فهو بذاته يشكِّلُ فاصلة صغرى لا تختلف عن فعلن المخبونة الخببية. وفي استعمال الشاعر لهذه الأفعال بين فاعلين رئيسين وهما النواقيس وذاته الشعرية، يعقد بين الفاعلين تماثلات في الاستعمال الفعلي من حيث المعنى ومن حيث الإيقاع، فالفعل تختض يتناسب معنويا وإيقاعيا مع أهتزُّ والفعلان توقظ وتبعث يتناسبان مع الفعل أنهض، أما الفعل أعانق فهو نتيجة تأثير النواقيس في ذات الشاعر بالاهتزاز ثم بالنهوض ثم بالمعانقة وهي أفعال تتوافق مع ما ذُكر.

وقد ورد الفعل اختضَّ في تكملة المعاجم العربية بمعنى: «ارتج، تزعزع، تخضخض (ألف ليلة 3: 352)»[1]، ولم يرد في المعاجم العربية المشهورة كلسان العرب والمحيط الأعظم والصحاح، وإن قيس هذا الفعل على أفعال أخرى مثل هزَّ- اهتزَّ وعزَّ – اعتزَّ ورجَّ – ارتج ولجَّ –التجَّ وغيرها كثير، غير أنَّ اختيار الشاعر لهذا الفعل على زنة افتعلَ هو اختيار يتناسب مع رنين النواقيس الذي ارتفع إلى السماء بفعل خضخضتها بفعل فاعل ثم وصولها إلى الشاعر المتلقي على أن الخضخضة افتعال النواقيس نفسها ذاتيا، مُكرِّرا الفعل للدلالة على طول الخضخضة حتى تحققَ اكتمالها ووصولُها مِلْءَ السماوات ثم سقوطها إلى أسفل، أي إلى أذن متلقيها (الشاعر). فهذه الحركة الدائرية للصوت تحققت إيقاعيا أيضا بين إيقاع المتقارب (فعولن) ومقلوبه في الدائرة العروضية المتدارك (فاعلن) ثم مزج ما بينهما في تفعيلة فعلن المشكَّلة من سبب التفعيلة الأولى ووتد التفعيلة الثانية، أي بمعنى ثاني التفعيلة الأولى وأول التفعيلة الثانية. وأذن المتلقي/ الشاعر هي المستقبِل لرنين النواقيس، أما الخضخضة تمثِّلُ النواقيس التي استمرت في الاضطراب والارتجاج والزعزعة والخضخضة في بعضها البعض باستمرارية الرنين، فاختلطت هذه النقرات مشكِّلة إيقاعا منتظما يؤول إلى ظاهرة سقوط المطر الذي يبدأ بارتجاج السحاب والتجاجه في حدوث الرعد والبرق ثم سقوط المطر، فسقوط المطر هو ذو إيقاع ألطف بكثير من صوت الرعد والبرق وما يحدث من التجاج وارتجاج وهو ما عبَّر عنه بالتسسلسل إلى مسمعه بالرنين أفقيا. ثم إن هذا التسلسل بدأ برنين غير مسموع إلى اختضاض مسموع ملء السماوات ثم سقط على جفون الشاعر عموديا معتمدا ثلاث تفعيلات خببية في التعبير عن هذا التسلسل الحركي للرنين، وقد أدتْ هذه التفعيلات الخببية دور التسلسل من خلال التصاق الأسباب بالأوتاد، فأسهمتْ في وصول المعنى للمتلقي بتفاعل إيقاعي بديع.

1 رينهارت بيتر آن دوزِي: تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعَيمي، دار الرشيد للنشر، م4، ط1، العراق، 1979 – 2000، ص115.

وقد وصلَ هذا الاختضاض السماوي المثالي إلى الشاعر المتلقي صورة لا صوتا، تمثلت في الشموس والزهر فالأول يحمل معنى الضياء والثاني يحمل معنى العطر والربيع باعتبار أن الزهر مرتبط زمانيا في الغالب بفصل الربيع، هذا المشهد المتشكل من الخضخضة الصوتية هو مشهد آني أيقظ فيه الحنين وبعث فيه الجنون، وهما حدثان متعلقان بالخضخضة الصوتية يُحدثان أثرا في نفسه فيخلق الاهتزاز، حيث تهتزُّ نفسه. وفعل الاهتزاز هو مضارِعٌ لفعل الاختضاض المتعلق بالنواقيس، ومن ثم تحوَّل الاهتزاز إلى فعل النهوض من قاع بئره العميقة التي تجسِّد تخيلاته الباطنية في مقابل سقوط الاختضاض، وهذا النهوض الذي تتبعه معانقة لسماء الحقيقة في نظير النهوض من قاع بئره العميقة، إذ تتشكل ثنائيتان ضديتان وهما مثالية السماء/ غمرة الأرض، والحقيقة / التخيُّل، فإن كانت تخيلات الشاعر وغمرة الأرض يمثلان واقعه الحياتي فإن الحقيقة والسماء تمثلان عالم المثل اللاواقعي عند الشاعر، واختضاض النواقيس المنتج للرنين هو من فعَّلَ اهتزازه شوقا إلى سماء الحقيقة مثالية الضياء والعطر القابعين في جفون الشاعر كبديلٍ لتَخَيُّلاتِه.

وفي قصيدة «عمري ليس خرافة» يقول الشاعر:

«تفيضُ بقلبي نهور الحنين
فعولن فعولن فعولن فعولْ
فأنهضُ في صبوة
فعولُ فعولن فعو
وأشُقُّ ستور الكثافة
لُ فعولُ فعولن فعولن
وأصرُخُ، أصرُخُ من دَرَكات المنون
فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولْ
ألا إنَّ عمريَ ليس خرافة

فعولن فعولُ فعولُ فعولن

وفي لحظات الشكوك

فعولُ فعولن فعول

وعبر اضطراب المقاييس

فعولن فعولن فعولن فَـ

عبر الديناميس

ـعولن فعولن فـ

تهتزُّ روحي جوى

ـعولن فعولن فعو

وأحسُّ بشيءٍ يزلزلُ يأسي

لُ فعولُ فعولن فعولُ فعولن

ويغمُرُ بالأمَلِ البِكْرِ نفسي» [1]

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

في هذه القصيدة تتشكَّلُ الصورة الشعرية في إطارٍ إيقاعي من المتغيِّر المزاحف بزحاف القبض في ابتدائها أو وسطها، دون الحديث عن تفعيلات القوافي التي تتنوع بين الصحيح السالم والمتغيِّر المعلول بعلة القصر، فجلُّ الصور الشعرية في القصيدة -إن لم يكن كلها- استندت على تفعيلات مقبوضة ليتناسب الوزن مع تركيب الصورة وبناء النص شعريا، ومن هذه الصور: (**تفيضُ** بقلبي نهور الحنين، **أنهض** في صبوة، **أشقُّ** ستور الكثافة، **أصرخ أصرخ من در**كات المنون، **أحسُّ** بشيء **يُزَلْزِلُ** يأسي، **وَيَغْمُـر بالأ**مل البكر نفسي) ولو نلاحظ الكلمات الأولى من هذه الصور الموضحة بخط غليظ هي تفعيلات مقبوضة، وقد عمَدَ الشاعر في هذه الصور إلى توظيف أفعال مجازية تتوافق موسيقيا والتفعيلة

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، المصدر السابق، ص66.

المقبوضة من أفعال ثلاثية مجردة: (فاض، نهض شقَّ، صرَخَ، حسَّ، غمَر) كما عمَد إلى توظيف فعل رباعي مجرد وهو الفعل (زلزلَ)، وجميعها أفعال تتضمَّنُ التفعيلة المقبوضة (فعولُ) عدا صورة شعرية واحدة لم يبدأ فيها الشاعر بتفعيلة مقبوضة عمَدَ فيها إلى توظيف فعل ثلاثي مزيد بحرفين وهو الفعل (اهتزَّ)، إذ يمثِّلُ نقطة التحوُّل في عواطف الشاعر ومشاعره، فالاهتزاز الروحي بسبب الجوى وهو في لحظات الشكوك وعبر اضطراب المقاييس وعبر الأماكن الدامسة العميقة أحس باضطراب يأسه وزواله وامتلاء نفسه بالأمل.

فتحولات الشاعر بين فعلين مجازيين متعلقين بذاته، الأول عائد إلى قلبه وهو فعل الفيضان والتدفُّق، والثاني عائدٌ إلى روحه وهو فعل الاهتزاز، حيث يمثل القلب عواطف الشاعر وتمثل الروح رؤياه الملهمة. وبين القلب والروح اختلاف في الفعل واختلاف في الإيقاع، وكلا الاختلافين يؤديان المعنى نفسه من حيث التغييرُ والتفاعلُ والاضطراب، ذلك أنَّ اضطراب عواطف الشاعر عبَّر عنها باضطراب التفعيلة وعدم صحتها بدخول القبض على جميع الأفعال السابقة لفعل الاهتزاز ثم يأتي الفعل (تهتز) ليستوقف عواطفه في لحظة من اليقين الروحي احتاج فيها إلى تفعيلة صحيحة تتناسب مع فعل الاهتزاز، وقد تحقق التفاعل الشعري بين تشكيل الإيقاع وتشكُّل الصورة الشعرية في تركيبها اللفظي للأفعال المجازية. ثم يعود بعد التفعيلة السالمة الثابتة إلى المقبوضة المتغيرة في اضطراب جديد بعد الاهتزاز الروحي يكسر الاضطراب الأول للشاعر وهو ما عبَّر عنه الشاعر بشيء بعد الاهتزاز الروحي يزلزل يأسه ويغمر نفسه بالأمل الجديد.

ويستهل الشاعر أولى دواوينه الشعرية بقصيدة «إعلان عن هوية» يقول فيها:

«ولي نشوتي وعذابي

فعولن فعولُ فعولن

ليَ النارُ والحلْمُ والرغبة الجامحه

فعولن فعولن فعولن فعلْ

وتوقٌ يرُفُّ مع الغيمة الرائحه

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعُلْ

ليَ الأمَلُ البِكْرُ أنهلُ من فيضِه

فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعو

وأعُبُّ رحيق الحياة

لُ فعولُ فعولن فعولْ

فيخضَرُّ عُمْري ويعشبُ دربي

فعولن فعولن فعولُ فعولن

وتنمو حدائقُ هذا الهوى ملءَ قلبي [1]

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن

في هذه الأسطر الأولى من القصيدة، تنجلي مبدئيا صورة هويته معلنا إياها بما ينتمي إليه، فهي تعبير عن اضطراب داخلي في أعماقه بين الحلم والواقع أو بين النشوة والعذاب، وهذه الصور الشعرية التي رسمها الشاعر في إيقاع المتقارب المتفجر قوي الأوتاد لورود سبب واحد بينها، جعل القصيدة تتفجر بالصور التي تعبِّر عن الفكرة نفسها في الرغبة الجامحة والتوق إلى الحياة كما يريدها الشاعر متجسدة في رمزية الغيمة الرائحة وإن كان مفهوم الرواح يقع بين أمرين أو هو لفظ يحمل تضادا معنويا بين الذهاب والإياب، إذا ربطنا دلالتها اللغوية بالمعجم الفصيح وبالمعجم الدارج الجزائري، فالرائح في الدارجة الجزائرية يعني الذاهب إلى غير مكان وجوده أو انتمائه على عكس ذلك في الفصيح فهو الذهاب إلى البيت أو العودة عكس الغدُوِّ أي الذهاب في الصباح والرواح هو العودة في المساء. إذن هوية الشاعر تحمل تناقضا وجوديا في الحياة بين الصورة الذهنية القابعة في مخيلته في عالمه الخاص وبين الصورة الحقيقية للواقع الذي يعيشه ويتعايش معه، فالمتخيّل هو الحلم الذي ينتج عنه العذاب حين يعود إلى الواقع

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص15.

وعذاب الواقع يولِّد له نشوة يستلذها وفي هذه الدائرة المغلقة تكمن هوية الشاعر في رغبته الجامحه، فقد فصل مفهوم الرغبة عن النار والحلم، رغم التشابه الواقع بينها جميعا في الاستعارة والاضطرام، ولكنه أعطى طابعا شخصيا للرغبة حين تعمَّد أن يكتبها بخط يده في ديوانه المطبوع فهي الكلمة الوحيدة المكتوبة بخط يده، حتى وإن قيل إنه صحح خطأ مطبعيا أو استبدل الرغبة بما كان موجودا سلَفا، فيبقى الوجود الذاتي واللمسة الشخصية هي الحاضرة في النص. وبمفهوم آخر يقلب الشاعر المفهوم الإيقاعي باختيار تفعيلة فاعلن والتي تتناسب قياسا على الرغبة الجامحه في رؤيتها خارج النسق الإيقاعي لها في السطر الشعري، فتحميل التفعيلة المقلوبة عن فعولن حمولة فعولن هو تعبير عن ماهيتها المتعلقة بذات الشاعر، كما أن (الرغبة الجامحه) تتناسب مع (الغيمة الرائحه) في نهاية السطر الموالي، فمنطقي جدا أن يكون الرواح هو العودة من المتقارب إلى المتدارك من فعولن إلى فاعلن.

ولو نعود إلى التشكل الإيقاعي في هذا النص من خلال تواجد تفعيلة (فعِلن) المتراوحة بين السبب المقبوض للتفعيلة والوتد اللاحق للتفعيلة الموالية نجد أن هذه التفعيلة الخببية تتشكل بين كلمتين في كل استعمال إيقاعي لها، وهذا ما هو موضَّح في النص من التفعيلات وما يقابلها من كلمات عدا تفعيلة خببية واحدة وهي المتجسدة في لفظ واحد وهو الأمل، فالحركات الثلاث الخببية وردت في كلمة واحدة لا في كلمتين لتمثِّلَ أمرا متعلقا بهويته يختلف عما نسبه لنفسه من أمور، إذ له النشوة والعذاب وله النار والحُلْمُ والرغبة الجامحة وتوق يرفُّ وله الأمل البِكْرُ، فالتميُّز الواضح للأشياء التي تمثل الشاعر تظهر جلية في لفظين أساسين لفظ بيَّنه بخط يده ولفظ بيَّنه إيقاعيا بالتفعيلة الخببية (فعِلن) وكلا الكلمتين خارجتان عن إيقاع المتقارب، فالتهيُّؤ المسبق للإيقاع يفرض على المتلقي أن يرى صورا ثورية تُعبَّرُ إيقاعيا على وزن فعولن. وإنَّ هذا الخروج يوضِّح مدى قوة الشاعر في تغيير مجرى الإيقاع ودلالته من الهُدُوِّ إلى الثورة ومن الثورة إلى الهدُوِّ والسكينة، وهما خصيصتان تميزان الشاعر أيضا من التفاعل الشعري الواقع بين الصورة والإيقاع، ثم يستفيض الشاعر في تبيين الدلالات المتعلقة بالصورة في إطار إيقاعي بديع، من خلال فرض هذا التناسب الإيقاعي في متعلقات هويته الشعرية: فاعلن= نشوة،

رغبة، وفعولن = عذاب، فإيقاع المتقارب يتماشى مع مسببات عذابه في اندفاعه نحو الحياة وذلك في تعبيره "توق يرف" مع الغيمة الرائحه"، والمتدارك يتماشى مع مسببات نشوته ورغبته الجامحه في العذاب الذي يتمثل في الحياة، أي في الدلالة الرمزية للغيمة الرائحه وهي تتساوى مع التفعيلة «فاعلن» المتداركة، وهذا الاطراد المستمر اللانهائي بين إيقاعين هو بالفعل يمثل هوية الشاعر القائمة على العلاقة الضدية بين فاعلن وفعولن باعتبارهما متطابقين إيقاعيا. وبالنظر إلى مفهوم التطابق أو التضاد هو بيِّن في صورة اليد اليمنى واليسرى في أنهما متشابهتان في الشكل مختلفتان في الاتجاه متطابقتان بسبب الاختلاف والتشابه وهذا التطابق كوني لا بد منه في طبيعة الإنسان، فلا يعقل أن يكون الإنسان يملك يد يمنى ويسرى تتبع أصابعها اتجاه اليمنى فلا يحدث التطابق التام بينهما إذا أردنا وضع اليد اليمنى على اليسرى، وهذا ما يمثل التطابق الإيقاعي للتفعيلتين فاعلن وفعولن بوصفهما من دائرة المتفق، فبتطابقهما متفقتان إيقاعيا رغم اختلافهما في الدلالة وتشابههما في عدد المتحركات والسواكن وفي عدد الأسباب، (و+س، س+و).

وأما من حيث الأفعال المجازية فهو لا يخرج أيضا على ما ذُكر آنفا في ارتباط الإيقاع بهوية الشاعر القائمة على النشوة والعذاب، وهذه الأفعال (أعبُّ = فعولُ ، يخضرُّ = لا يتناسب، يعشبُ = فاعلُ) فالفعل الأول يتناسب مع الواقع معبرا عنه برحيق الحياة، والثاني يتناسب مع النشوة في ازديان الدرب بالعشب أو اعشوشابه، غير أنه لم يعمد إلى توظيف الفعل يعشوشب رُغم استوائه مع المعنى المصاحب للدرب والمتوافق مع الفعل السابق يخضَرُّ أي اخضرار العمر ولكنه أراد أن يتوافق إيقاعيا مع النشوة فاتخذ الفعل يعشب بدل يعشوشب، والفرق بينهما قائم في الاعتدال والزيادة، فالفعل يعشب يدل على الاعتدال الطبيعي في النمو مقارنة بالفعل يعشوشب يدل على المبالغة في نمو الشيء، ولذلك فدرب الشاعر مُعشب لا معشوشب، وهنا يتضح الفارق بين دربه المتعلق بتوقه ورغبته ونشوته وحلمه وتخيله وعمره المخضر غير القائم على الاتزان والاعتدال شديد الخضرة، ولكنه لا يعبِّرُ بصدق عن اخضرار واقعه بقدر ما يعبر عن اخضرار حلمه غير الواقعي المتجسد في شعره وأدبه.

ثم ليس غريبا أن يضع الشاعر مرتبة ثالثة تمثل التطابق والاتفاق الإيقاعي بين التفعيلتين (فعولن/ فاعلن) من خلال تجزيء الإيقاع واستخلاص توافق بينهما (فـ عولُ / فاعِ لُن)، فالأولى واقعة في العروض العربي بسبب الخرم وهو إسقاط أول الوتد من فعولن، والثانية بفصل الوتد المفروق عن السبب في التفعيلتين (فاعِ لاتن/ مستفعِ لن) للتوافق الإيقاعي في ورود الأوتاد واتخاذ مرتبة واحدة رتيبة في الميزان الشعري، وقياسا على التفعيلتين المنفصلتين اللتين وظفهما الخليل بن أحمد الفراهيدي في نظريته العروضية، تتشكّلُ هذه التفعيلة المنفصلة (فاعِ لن) بما يتناسب مع هذا الإيقاع من ممتلكات الشاعر (نار، حلْم بتسكين اللام، توق) فهي في منزلة بين التفعيلتين المتفقتين.

بعد إعلان الشاعر لمقتنياته الشعرية وممتلكاته الرمزية في صورته الشعرية ينتقل إلى جزء ثانٍ لهُويته عبَّرَ عنه باستئناف القصيدة بعد واو الاستئناف في قوله:

«وعشقي أنا وغرامي

فعولن فعولُ فعولن

عذاباتُ صبحٍ

فعولن فعولن

وتَحنانُ جُرحٍ

فعولن فعولن

ودوَّامةٌ من ضرام» [1]

فعولن فعولن فعولْ

يبتدئ الشاعر هذا المقطع بتكرارٍ معنوي (العشق=الغرام) وتكرار الضمير (ضمير المتكلم الدال على الملكية = ضمير المتكلم المنفصل الممدود على غير العادة في الشعر)، إذ لفْظُ أنا في الاستعمال الكلامي لا تُمدُّ ألفه ولكن مُدَّت هنا لاحتياج الشاعر إيقاعيا إلى ذلك ولتأكيد نسبة العشق إلى ذاته

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص15.

وغرامه أيضا، حيث وقع لفظ الأنا بينهما، أي بين العشق والغرام المترادفين في المعنى، غير أنه ترادف بالنسبية لا بالإطلاق، ذلك أن يتبعه في المعنى ولا يتساى معه، ولهذا فإن العشق والغرام يختلفان من حيث البدء أو المبدأ، فالغرام واقعي طفولي مُعذِّب لذات الشاعر، وهو ما يتوافق أيضا مع تفعيلة فعولن التي ذكرناها في المقطع الأول في تكوين هوية الشاعر من خلال تناسبها مع العذاب. والعشق هو بين أمرين، بين النشوة والعذاب، فليس لائقا أن يُناطَ عشقه بالمفهوم الطفولي للغرام بل بمفهوم متعلق بحلمه وتخيُّلاته وعالمه المثالي الذي في تصوُّره وتخيُّلِه، أو هو صورة متطورة نامية عن وعي بالمفهوم الزمني بين السفاهة والرشد، أي من مفهومه الواقعي إلى المفهوم الصوفي، ومن الدنيوي إلى الأخروي ومن الإنساني إلى الرباني. وللعشق والغرام أحكام أطلقها الشاعر تعبِّرُ عن العذاب والنشوة في عبارات (عذابات صُبح، تحنان جرح، دوام من ضرام). إذن من مكونات هويته الشعرية المفهوم الصوفي للعشق والمفهوم الواقعي للغرام.

ثم ينتقل إلى المقطع الأخير المركب من صور شعرية متنوعة تصبُّ في قالب النشوة والعذاب، حيث يقول:

«هرقتُ جرارَ دموعي

فعولُ فعولُ فعولن

على شبق الأرض فانهمرتْ في الصقيع

فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولْ

وعبرَ حقول الرماد الحزين

فعولُ فعولن فعولن فعولْ

جداولُ من ثورةٍ وحنين

فعولُ فعولن فعولُ فعولْ

وسرتُ إلى الله أحملُ حزنَ الشعوب

فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولْ

مرارات شهد

فعولن فعولن

جراحات ورد

فعولن فعولن

وسرتُ وحيدا غريبْ

فعولُ فعولن فعولْ

وما زلتُ أبكي

فعولن فعولن

ويبكي معي الغيمُ والريحُ والنجمةُ السابحة

فعولن فعولن فعولن فعولن فعُلْ

لفجر غريق

فعولن فعولْ

ومَيْتٍ عشيق

فعولن فعولْ

وقُمريةٍ نائحه»[1]

فعولن فعولن فعُلْ

إن حضور هذه الصور فيها عنصر المفاجأة والقطيعة اللغوية في اتساقها مع ما سبق، إذ بدأ المقطع بفعل فجائي مقارنة بالصورة الشعرية السابقة، هذا الفعل المجازي هرقتُ متعلق عادة بنوع العنف والتضحية بالغالي والنفيس، فهو فعل متعلق بهرق الدماء لتقديم القرابين، وقرابين الشاعر جرار دموعه،

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، المصدر السابق، ص15-16.

وهو إعلان ثالث لمكون من مكونات هويته وهو الانفعال المفاجئ العنيف، غير أنه انفعال إرادي مقصود، إذ إيقاع العامل والمعمول متناسب مع تفعيلة فعولُ المقبوضة كما هو موضَّح في المقطع، وهو يؤكد أسبقية النشوة على العذاب في هُويته من خلال قصد إراقة جراره على شبق الأرض لا على صقيعها؛ فالشبق يمثل النشوة والصقيع يمثل العذاب.

إذن، فقصديته منذ البدء كانت تميل إلى بحر المتدارك ولكن الواقع فرض إيقاع المتقارب، ولذلك بدأ الشاعر القصيدة بحرف عطف للدلالة على كلام محذوف متعلق بسبب خفيف ينقص السطر لتتحول إلى إيقاع المتدارك، فإرادته تنافت مع إرادة الله في تقدير الأقدار وتمكين الأسباب، فهرع الشاعر سائرا إلى الله يحمل حزن الشعوب المتمثل في التناقض بين الواقع والحلم معبرا عن ذلك بمرارات شهد وجراحات ورد، فالورد والشهد يمثلان صورة جميلة ولكن بعد أن يُنهل منها تتضح فكرة النقيض ويكسر الواقع أفق التوقع لما هو واقع في الحلم، فالشهد حلو المذاق ولكن للحلاوة مرارات أيضا، وللورد صورة ناعمة جميلة ولكن أفنانها ذات أشواك تحدث جراحات لمن يعمد إلى قطفها. فالورد والشهد لفظان لهما تلك الدلالة الرمزية القائمة على النقيضين وهما أيضا يتفقان في أن كليهما يصلح في النشوة وفي العذاب يصلح في الحلم وفي الواقع ويصلح اجتزاؤهما إيقاعيا من فعولن أو فاعلن باعتبار وزنهما على متحركين بينهما ساكن (/0/).

إن اعتماد الشاعر في قصيدته على توافق بين التفاعيل والكلمات هو توافق فردي يؤدي إلى تقطُّع ناشز في الإيقاع، حيث لا يختلف هذا مع توافق الأصوات في المخرج ونشازها في الاستعمال المتتابع، فما اتفق مخرجه في اللفظ قلت فصاحته وصعُبَ مخرجه في النطق، وهذا المعنى يتفق في الإيقاع إن كان اللفظ مساويا للتفعيلة يؤدي إلى ضعف في الصورة الشعرية لاتباع الإيقاع والتقيُّد بما لا يصحُّ التقيُّد به في الشعر لركاكة ذلك في الاستعمال الإيقاعي، مما يوحي بأن هذا الاستعمال الإيقاعي إذا كثر عند الشاعر يعبِّر عن بداية تجربته الشعرية لا عن نضجها، فانقسام الكلمة بين التفاعيل، أو صياغة التفعيلة على أكثر من كلمة دالٌّ أكثر على التناسب الإيقاعي بين ملفوظ الشاعر من صور ومعان

وبين ميزانه الإيقاعي، وحضور هذا في النص ليس كثيرا ولا يعبِّرُ كما أوردنا عن عدم نضج تجربته بل قلةُ حضور ذلك يدل على النقيض، أي على نضج تجربته في استعمال هذا التوافق الإيقاعي مع الألفاظ ليعبر عن تجزيء السطر وتفكيك الصورة ففي عبارة (وعبر حقول الرماد الحزين) تتجلى الفراغات بين الكلمات مُبيِّنةً بكل وضوح تكرار تفعيلة فعولن أربع مرات بتكرار الكلمات أيضا أربع مرات، مع اعتماد عبارة حقول الرماد للدلالة أيضا على أن الرماد قد كان لشيء حي ولحقول كانت في الماضي زاهية بالزهور والألوان والاخضرار والعشب، ولكن في الحاضر هي رماد بعثرَتْه الرياحُ وفرّقتْه، وضمن هذا الواقع المفكك المليء بالموت والأحزان، تتشكل جداول من ثورة وحنين، فالجداول تعبر عن الأعمار، ومنها عمر الشاعر وهُويته القائمة على النشوة والعذاب، فالثورة في الحقيقة تتناسب مع فعولن ولكنها وردت على فاعلن والحنين يتناسب مع فاعلن ولكن ورد على فعولن، فدلت الثورة على ثورة الشاعر الهادئة والحنين دل على قوة اشتياقه وتوقه، فالأول سبب في الثاني والثاني سبب في الأول.

يعود فيستأنف الشاعر مكررا سيره ولكن وحيدا بعد أن ظن نفسه يمثل صوت الشعوب، في تبليغ حزنها إلى الله، فقد استمر في سيره إلى الله ليكتشف أنه يسير وحيدا لا يمثل إلا نفسه وغريبا عنهم. فوعي الشاعر الإيقاعي واضح جدا في اختياره للكلمات المتناسبة مع التفاعيل ليعبر مرة أخرى عن الفجوة بينه وبين الشعوب في الحزن، فالحزن الذي حمله هو حزنٌ يمثل هُويته لا هوية الآخرين كيفما كانوا هؤلاء أهلا أو عشيرةً أو مجتمعا أو شعبا أو شعوبَ العالم كلها، إنها وَحدة تصنع تفرُّدا لذاته الشعرية ولهويته، عبَّر عنها بعدم التلاحم بين الإيقاع والكلمات وإن كان تلاحما مرئيا واقعا إلا أنه ليس روحيا كما يريده الشاعر في المعنى، ثم يصل إلى آخر فعل يجسد هويته وهو البكاء، فالشاعر مستمر في بكائه لا يجد صدى ذلك في الشعوب بل يصحبه في هذا الفعل موجودات الطبيعة محصورة في (الريح، والغيم، والنجمة السابحة) معبرا عن ذلك بتواشج وترابط بين الإيقاع وبين هذه الكلمات المجسدة للصورة الشعرية، معتمدا على المضارع دون الماضي للدلالة على استمرارية المصاحبة في البكاء، إذ يبكي معه الغيم والريح والنجمة السابحة، متقفيا القافية المعتمدة في المقطع الأول للدلالة على توافق في التفاعل

الشعري بين ما سبق وما لحق في الأخير في المصاحبة. فالغيم والريح يتفق إيقاعيا مع النار والحلْم والنجمة السابحة تتفق مع الغيمة الرائحة والرغبة الجامحة.

إذن فالشاعر يربط النهاية بالبداية في تبيين الهدف والمغزى من نشوته وعذابه المتجسدين في فعل البكاء لأجل ثلاثة أمور يراها تمثل غاياته الشعرية وهي: (الفجر الغريق، الميْت العشيق، والقمرية النائحة)، وهي ثلاثة رموز مصحوبة بصفات تنضاف لدلالاتها الرمزية، أما الأولى فتدلُ على مفهوم الحرية المنشودة التي يستحيل تحققها، وأما الثانية فترمزُ إلى الحب المفقود الذي لن يعود إلى حاضر الشاعر فعبَّر عنه بالميْت بتسكين الياء للدلالة على موته فعلا، وأما الثالثة فتوحي إلى مثيل الشاعر في الطبيعة وأنيسه في الوجود.

إن الأهداف المنبثقة عن هذه الدلالات الرمزية تُعبِّر عن مسببات الكتابة الشعرية عند الشاعر، فهي جوهر كتاباته، وهي تجسِّد مفهوما آخر للهوية المعلنة في القصيدة. ومعظم شعره ينحو إلى هذه الاتجاهات الفكرية والأنواع الشعرية، أي الحرية بمفهومها السياسي والاجتماعي والفلسفي، والشعر الوجداني الذي يعبر عن ألمه في الحياة وفي البحث عن الحب المفقود، والشعر التأملي الفلسفي المعبِّر عن الطبيعة المؤنسة للشاعر.

ب. فاعلية مفاعلتن:

إنَّ التفعيلة السباعية الوتدية مفاعلتن هي جزء من مسدس بحر الوافر، وهو من البحور الصافية بالنسبة للدائرة العروضية "المؤتلَف"، وفي واقع الشعر العربي أعاريضه وأضربه واجبة القطف في مسدسه، وهو علة مركبة من علة الحذف وزحاف العصب، فأما الأول فيأتي بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وأما الثاني فيأتي بتسكين الخامس المتحرك، فتؤول التفعيلة إلى (فعولن) الخماسية مقلوبة عن (مُفَاعَلْ)، إذ يقول الدماميني مفصلا في سبب تسمية الوافر بهذا الاسم: «سُمِّيَ وافرا لوُفور أجزائِه وتِداً فوَتِداً. قاله الخليل. وقيل: لِوفورِ حرَكاتِه باجْتِماعِ الأوتادِ والفواصلِ في أجزائِه، والكامِلُ وإنْ كانَ بهذه الصفةِ إلا أنَّ الوافِرَ حُذِفَ من حُرُوفِه فلمْ يَكمل لاستعماله مقطوفا، فهو موفور الحركاتِ ناقصُ

الحُروف. قاله الزَّجَّاج. وهو مَبْنِيٌّ في الدائرة من ستة أجزاء» [1]. ومقلوبه في الدائرة العروضية بحر الكامل فهو شبيه له تماما في اعتماد الفاصلة الصغرى والوتد المجموع، وهما البحران الوحيدان اللذان يتضمنان سببا ثقيلا من متحركين اثنين، وإن هذا الائتلاف بينهما جعل منهما بحرين كثيريْ الاستعمال في واقع الشعر العربي لمكانتهما في وفرة المتحركات وتتابع الفواصل بين الأوتاد، وهذا ما لا يكون في أيِّ بحر آخر إذا عُدَّ بحر المحدث أو الخبب موفورَ الفواصل معدومَ الأوتاد.

وأما حضور هذا البحر في دواوين الشاعر فهو في العموم قليل الوفور وفي شعره التفعيلي شبه منعدم، إذ عُدَّت بعض الأشعار شعرا تفعيليا لاعتماده فيها على نظام السطر لا نظام الشطرين، وذلك في النص المكتوب، أما من حيث الإيقاع فهي ضمن نظام البيت أو القصيدة العمودية، مثل قوله في قصيدة «العقارب»:

«**وجاورتُ العقاربَ**

مفاعلْتن مفاعَلَـ

فاطمأنَّتْ..

ـتُن فعولن

ومثْلي

مفاعلْـ

تطمئِنُّ له السُّمومُ

ـتُن مفاعلَتُن فعولن

أبيت اللَّيلَ أرقُبُها

مفاعلْتن مفاعلَتُن

فتأتي ..

1) الدماميني: العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، المرجع السابق، ص162.

فعولن

تؤرّقُها الصبابَةُ

مفاعلَتُن مفاعَلَـ

والهُمومُ

ـتُن فعولن

إذا حنَّتْ

مفاعلْتُن

فرشتُ لها ضلوعي

مفاعلَتُن فعولن

فنالتْ ما تروم

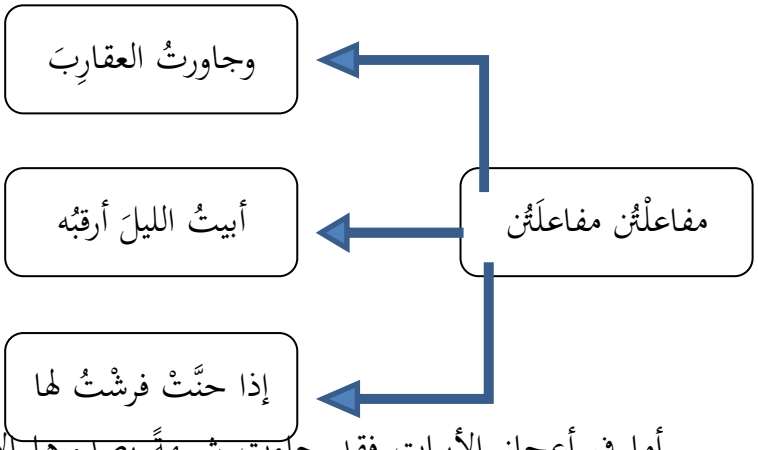
مفاعلْتُن مفاعَـ

وما أروم»[1]

ـلَتُن فعولن

إنَّ الشاعر يعمد في تقسيم القصيدة حسب الإنشاد الشعري أو منطوقها اللفظي، كما يتناسب تقسيمُه وطبيعةَ الصور في تراكيبها، كاسرا أشطر الأبيات إلى أسطر مُراعيا في ذلك وقفه الدلالي الذي يراه مناسبا للقراءة الشعرية. وفي أثناء قراءة هذه الأبيات أو الأسطر الشعرية تتراءى الصورة الشعرية في كل تركيب على أنها لم تختلف عن مفهومها البلاغي القديم، وفي أنها صور تعتمد المقاربة في التشبيه مقارنة مع صور أخرى لنفس الشاعر تخرج عن إطارها البسيط إلى مفهوم معقد للصورة بِبَوْنٍ بين المستعار له والمستعار منه أو بين المشبه والمشبه به. والقصيدة ثلاثة أبيات، كلُّ بدايات أصدرها معصوبة والتفعيلة الثانية من كل صدر صحيحة سالمة، وهي كالآتي:

1 عثمان لوصيف: براءة، دار هومه، (دط)، الجزائر، 1997، ص79.



أما في أعجاز الأبيات فقد جاءت شبيهةً بصدورها إلا عَجُز واحدٌ جاء صحيح التفعيلتين السباعيتين (تؤرّقها الصبابَةُ)، والشاعر في كل ذلك ذو دراية بالإيقاع الشعري في استعمال الزحاف كمؤشر لرتابة إيقاعية مصحوبة بصورٍ شعرية تقليدية، تربط ماضيه بحاضره وأصالته بمعاصرته. واستعمال العقارب في القصيدة ذات وجهين، وجهٍ يعبّرُ عن واقع فعلي لشقاوة الإنسان الصحراوي بسبب مصاعب الحياة التي تصادفه في بيئته، ووجهٍ آخرَ يعبّرُ عن صورتها الرمزية التي ارتبط وصفها بطبيعة الإنسان الحاسد اللئيم الذي يؤذي الناس، فهي ذات بُعد اجتماعي له أثر نفسي عميق في الذات الجمعية وفي نفسية الشاعر أيضا، ولكن بمفهوم آخر شخصي خاصٍّ بذاته الشاعرة وفلسفته في الحياة، إذ هو راضٍ كلَّ الرضا بواقعه، ومتقبّل للآخر سواءٌ كان عقربا لاسعا أم بشريا حاسدا، وهذا التقلُّب في الصورة بين الحقيقة والمجاز تُظهر عبقرية الشاعر في ربط الواقع البيئي بالاجتماعي والسطر بالبيت الشعري والعصب بمصاب الشاعر ومصائبه المستمرة في الحدوث حتى صارت لازمة الحدوث في حياته مثلما جعل زحاف العصب لازما في بدايات أصدر هذه الأبيات، فالتفاعل الشعري واضحٌ في أثر الصورة على الإيقاع من خلال دخول العصب على الأجزاء الأولى وهو ما اقتضته حال الشاعر في تصوير مشهد حياتي عايشه أو مرَّ عليه، وهو ما دلَّ عليه بفعل المجاورة، وإن كانت مجاورة للعقارب، أي في مكان لا يليق به، وفي الوقت نفسه يليق بالعقارب لأنها ترى فيه سكينتها وطمأنينتها التي تمثّلُ في مفهوم الشاعر معنى الفريسة، ولكن يتعمَّدُ مجاورتها عن قصد رغبةً منه في استلهام الوجع والألم الذي تُسبّبُه له، فهو فريسة للعقارب وألمُه فريسة له من أجل الكتابة والإبداع، إذْ يصبح الألم «عربونَ أصالةِ

يُشهَرُ في وجه الآخرين والأقربين... وهو يُمَكِّنُ من تفادي السقوط ويغدو أشبه بالدرع الواقي من مصائب الوجود» [1]وهذا ما أراد قوله في آخر القصيدة في أن العقارب نالت غايتها ومرامها منه كما نال هو أيضا مرامه ومطلبه منها. والتلذذ بتعذيب الذات هو جانب نفسي مازوشي طلبَه الشاعر لنفسه، إذ يرى أنيتا فيليبس أن المازوشي يعمد «إلى تغيير وجوده إلى تخييل يصبح هو المسيطر فهو ليس دائما الضحية بل لاعب ومتلاعب» [2]، وقد نوَّه الشاعر إلى ذلك بأسلوب بلاغي أسهم في تشخيص العقارب وجعلها تطمئنُّ له وتحنُّ إليه وتُدرك مرامه بعد تحقق مرامها في لسعه، ذلك أن إدراكه ووعيه قد انتقل إليها من ذاته إلى ذاتها، والمتمثل فيما يريده من ألم، فانتقال الإدراك هو انتقال للألم، فالأفعال المتعلقة بالعقارب ثلاثة تعبِّرُ عن مراحل تطور المشهد، أولها الاطمئنان إليه وسببه مجاورة الشاعر لها وثانيها الحنين إليه وسببه حبُّ الأذى، وثالثها نيل المرام وسببه مطاوعة الشاعر وقبوله للتأذي والخضوع وحبُّه للألم. وإدراك العقارب في الأخير بألم الشاعر هو إدراك لوجوده واعتراف بقدرته على التبليغ، حيث يرى دافيد لوبروطون أن عبارة «أنا أتعذب إذن أنا موجود يُمكن أن تكون الصيغة المفضَّلة لأولئك المرضى الذين ليسوا سوى ظلالٍ لألمهم» [3]. فالمخيال الشعري لهذه القصيدة متنامٍ جدا في تشكيل الصورة الشعرية في قالب إيقاعي يتراوح بين العمودي والتفعيلي وبين الشطر والسطر، إذ هدفه في تحقيق الألم لم يكن ظاهرا كما لم يكن النظام التقليدي للقصيدة العمودية ظاهرا رُغم وجوده بالقوة في تركيب هذه الأسطر وفي اعتمادها لإيقاع بحر الوافر المعتمد في واقع الشعر العربي القديم، كما للألم مراحل تسبق ظهوره الفعلي الذي لم يكن إلا بتلك الأفعال المهيِّئة له، وهي السكينة المشكَّلة عن طريق ثنائية السيطرة والخضوع، سيطرة العقارب وخضوع الشاعر، والاشتياق لحب الأذية والتأذي، حب

1 دافيد لوبروطون: تجربة الألم، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2017، ص102.

2 Anita Philips: Defense du masochisme, Odile Jacob, Paris,1999, P33.

3 دافيد لوبروطون: تجربة الألم، المرجع السابق، ص102.

العقارب للأذى وحب الشاعر للتأذي، وآخرها نيل المرام، أي مرام العقارب المتمثل في الشعور بلذة ألم الشاعر ومرام الشاعر في الشعور بلذة الألم في حد ذاته. فتناسب حدوث هذا الألم بالتغيير غير اللازم الذي جرى على مجرى اللزوم وهو التفعيلات المعصوبة، في تبرير وجودي للألم بالعصب، إذ هو زحاف ولكن قد عصب الحركة بتسكينها فأزال عنها الحركة كما يزال صداع الرأس بالعصب وهذا ما يتجلى في القصيدة بالقضاء على الألم بالألم فالشاعر متألم قبل وجود العقارب وقد جاورها ليتخلص من ألمه بألم ثانٍ تسببتْ في حدوثه العقارب فيتخلى الشاعر عن ألم بألم، ومن يقوم بدور العصب هو الشعر في حد ذاته الذي يحتوي ألم الشاعر ويُذهب كمده السابق بألم اجتماعي تجسَّد في صورة العقارب.

ثالثا: الصورة الشعرية وماهيتها الإيقاعية في القصيدة النثرية:

إن القصيدة النثرية التي تتميَّزُ بتحرُّرها من سُلطة الوزن والقافية تَكمنُ قصديتُها في النثر على عكس قصدية الشعر العمودي في اعتمادِه النظْمَ على ميزان مُعيَّن أمرٌ ضروريٌّ من ضرورات الشعر، وبهذا فقصيدة النثر من خلال تسميتها فهي تُلغي النظم مع الإبقاء على خصائص أخرى تُميِّزُ لغة الشعر، وأبرزُها الصورة الشعرية، وإن في توظيفها اختلافا جليًّا بين أصالة القصيدة وحداثتها في التهيُّؤِ المسبق وفي كسر أفق التوقُّع، وإن غياب إيقاع الوزن في التكرار الرتيب لأجزاء البحر الشعري يُضيف حرِّيَة أوسع بالنسبة للشاعر في تشكيل الصورة الشعرية بعيدا عن التعقيد الإيقاعي للوزن، وفي غياب ذلك تُستحضر الصورة في إطار نثري غير متوقع إلا في توقُّع اعتماد الغرابة وكثافة حضور الرمز والمباعدة في التصوير، وكل ذلك يخلُق نظاما شعريا وإيقاعا تخييليا في غياب إيقاع الوزن، ولكن على خلاف الشعر الموزون فإن المنثور لا يملك آلية تفجيرية للصورة الشعرية في خيال الشاعر، إذ يعتمد فقط على ما يحضُرُه من صور ذهنية مستمدة من مهارته في التخيل لا يتكئ في ذلك على أداة تُفجِّرُ من الداخل ما لا يحضُرُ في ذهنه بل هو مستوحى من خيال الإيقاع إيقاع الوزن باعتباره أداةً لخلق الخيال الشعري وتشكيل الصورة الشعرية. ويبقى هذا التفاعل قائما عند من يملكُ أدوات الشعرية جميعها ومن يكتسبُ بداهة التوازن والتناسب الإيقاعي للصورة الشعرية وللتركيب اللفظي.

أ. تشكيل الصورة الشعرية في غياب الإيقاع:

وإنَّ الشاعر عثمان لوصيف كتب في الموزون والمنثور، وللثاني حضور كبيرٌ في تجربته الشعرية وقد أفرد له مجموعة من الدواوين التي تناولت مواضيع متنوعة، تلوَّنتْ -دون الملامح الإيقاعية- بالتصوير الشعري الذي أراد أن يجعله واجهة قصائده النثرية التي لم تسلم من وجدانه الميّال إلى الإيقاع، ولكنَّ اشتغاله على الصورة واضح جدا في أعماله، وهذا ما صرَّح به ضمنيا في قصيدة «النجوم»، حيث قال:

«ليس لديَّ عشبة غلغامش

لأهبَك الخلود

لديَّ فقط خيال شاعر

وقلب شاعر

يعشقُكِ .. ويعشقُ النجوم» [1]

إن الشاعر في هذا المقطع الشعري قد علَّقَ فكرة الخلود بثلاثة أمور محورية في قصيدته، أوَّلُها النجوم بوصفها خوالدَ السماء ومصابيحها وثانيها المرجعية الأدبية التاريخية من خلال رمزية عشبة غلغامش الأسطورية ودلالتها المعنوية المرتبطة بالخلود في الحياة الدنيا وثالثها خيال الشاعر الذي يمثِّلُ أداةً شبيهة بعشبة غلغامش في تقديم الخلود للموصوف المقصود، وفي القصيدة يتجسَّدُ في أنثاه. غير أن الفارقَ بيّنٌ إذا قُورِنَ خيالُ الشاعر بعشبة الخلود، إذ العشبة في حدِّ ذاتها خيال شاعر والمتخيَّل لا يتكرر ولا يكون حقيقة في الواقع، لذلك فالشاعر أنكر امتلاكه لهذه العشبة فهو لا يملك إلا خيال شاعر، لأنَّ الخيال موجودٌ بالقوة بوصفه الأداةَ السحرية في تحقيقه الخلود المعنوي، وفي نظير العشبة هناك النجوم فهي الخوالد المادية في الواقع، وهي منذ الأزل كائنة في السماء لم تتحرك ولم تتغير قد بقيَتْ على حالها مصابيح تضيء سدفة الليل، ولأنها كذلك اعتمدَ عليها الشاعر في تشكيل الصورة الشعرية التي يُريد بها تخليد أنثاه، حيث قَرَنَ عشقه لها بعشقه للنجوم، ثم أعادَ تحوير النجوم في تقزيمها وجعلها زهرات ربيع على جبين أنثاه، فكما تمثِّلُ السماء الشاسعة مرآة للنجوم وموطنا لها يتَزيَّنُ كذلك جبينُ أنثاه بهذه النجوم كزهرات قطفَها طفل في بداية فصل الربيع، إذن جبين أنثاه يماثل شساعة السماء المزدانة بالنجوم وشساعة الجبين من ملامح الجمال بالنسبة للمرأة، وخصوصا إذا كان متزيّنا بالزهور أو اللآلئ، يقول الشاعر:

«لهذا سأفتح ذراعَيَّ

على مصراعيهما

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومه، (دط)، الجزائر، 1999، ص5-6.

أحتضنُ بكلِّ ما أوتيتُ

من قوَّةٍ إلهيةٍ

هذه المرآة الزرقاء الهائلة

التي تُغطِّي

العالم بأسره

أقتطفُ نجومها الزاهية

نجمة..

نجمة..

مثلما يقطفُ الطفْلُ

أولى زهرات الربيع

ثمَّ أزرعُها على جبينِكِ الساهر» [1]

وليس غريبا ذلك في تقاليد الشعب الجزائري وعوائده في تزيين الجبين بـ «لْجبينْ» وهو مثيل التاج للرأس، فكلما كان الجبين واسعا ازداد جمالا بهذه الحلية. وهذا المشهد المركَّبُ من المرائي التخيُّلية يُقدِّمُ صورة شاملة للخيال الشعري في هذه القصيدة والذي يتجلى كنهه في فكرة الخلود والخالد والمخَلِّدُ السببُ، فأنثاه الخالدة في قلبه الخالدة بخياله في قلب كلِّ قارئ لهذه القصيدة هي مُجرَّد خيال شعري يجسِّدُ الأنثى المثال أو الأنثى السماوية التي تظهر في خياله زمن الليل مثل النجوم التي لا تُرى كذلك إلا في الليل، فهي عروس الليل كما هي النجوم عرائس الليل أو السماء المظلمة، وما يدُلُّ على حضورها القوي في ذهنه هو غيابها الفعلي من واقعه، فهي أميرته بجبينها المتزيِّن بالنجوم اللألاءة أو بإكليل على جبينها من زهور الربيع، يقول متوجعا:

«آهٍ .. يا عروسَ الليلِ

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، المصدر السابق، ص6-7.

يا أميرتي الغائبة!» [1]

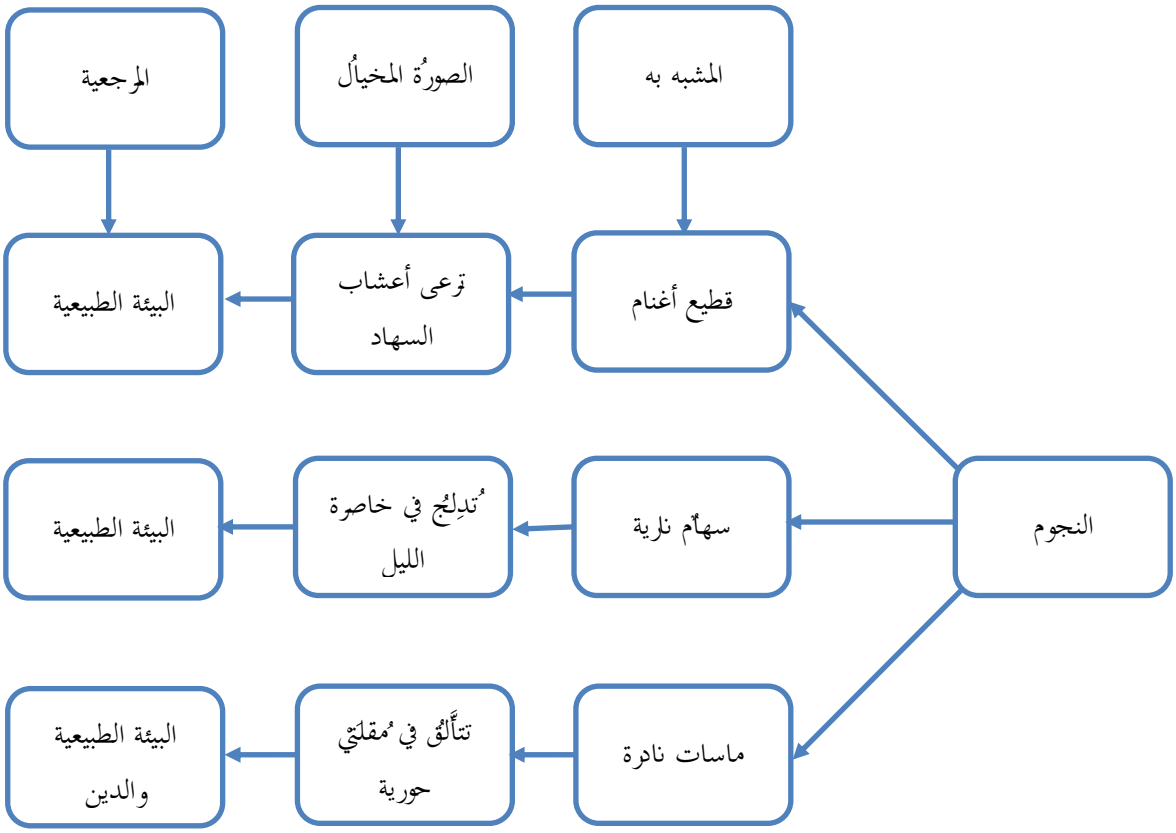
لقد بدأ الشاعر قصيدته «النجوم» بجملة اسمية، المبتدأ فيها النجومُ، وهو موضوعها الذي أُسندَتْ إليه أوصاف تخيُّلية تُشكِّلُ مع لفظ النجوم تشبيهات متعددة بتعدد المشبه به، وهو ابتداء تصويري اعتمدَ فيه البساطة دون التعقيد، يقول:

«النجومُ قطيعُ أغنام
ترعى أعشابَ السُّهاد
سِهام نارية
تُدلِجُ في خاصرة الغسق
وماساتٌ نادرة
تتألَّقُ في مُقلَتَيْ حوريَّة
غرقَت السماءُ
في سوادِهما السَّاحر..
كم تُسْكِرُني سماءٌ صافية
كم تُغويني نُجُومٌ ساهرة» [2]

إن طبيعة المشبه به الذي وظَّفه الشاعر منوطة إلى ثلاثة أسس هي منُطلَقٌ لمرجعيات الشاعر، انبنى على أساسها مضمون النص المتنامي سرياليا في بنيته التخيُّلية، والشكلُ الآتي يوضح المشبه به بوصفه علائق بين الموضوع ومرجعيات الشاعر في إحداث الخيال الشعري دون تفجير إيقاعي فاعلٍ في تشكُّل الصورة الشعرية العامة للنص:

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، المصدر السابق، ص7.

2 المصدر نفسه، ص6.



من خلال الشكل السابق يتضح تطوُّر الصورة الفنية من البساطة إلى العُمق والرمزية، وذلك باعتماد الشاعر في الصورتين الأولى والثانية على مرجعية واحدة ثم تتعدد المرجعية في الصورة الثالثة، وهذا يعني أن الصورة تفاعلت تلقائيا من خلال تعدد المشبه به كبديل موضوعي للنجوم يستنطق رؤيتها بخياله الشعري فتتشكل الصورة المخيال وتزداد عُمقا رمزيا بعد كل تخييل، لذلك فالصورة الشعرية تفاعلت ذاتيا تفاعلا تدرُّجيا في مُخيلة الشاعر، تاركا إياها تتحرَّكُ في مسارٍ غير رتيب متنامٍ في العُمق والدلالة مُستمدٍّ قوته من خيال الشاعر المعتمد على مرجعيتين أساسيتين وهما الطبيعة والدين، فتشبيه المادي الطبيعي بالمادي الطبيعي من صُور التشبيه التقليدي، ورُغم بساطته في تشكُّل التشبيه من موجودات بيئة الشاعر إلا أنه أخرجها من معياريتها البلاغية إلى انزياح عدَلَ عن توقُّعه المكرور في التركيبين الإضافيين: (أعشاب السهاد، خاصرة الليل)، إذ ترَك للقارئ حُرية التخيُّل بعد تخييل الشاعر، وإعمال ذهنه وخياله في تشكيل أبعاد هذين التركيبين، في تجسيد السهاد وتشخيص الليل، فالأول

يستحضر به أسباب وجوده وهو في الغالب فراق الحبيب، والثاني يستحضر به الأنثى من خلال جزئية شبقية فيها وهي الخاصرة، ومما يدلُّ على شبقية الصورة هو طبيعة المشبه به (السهام النارية)، فهو يفتح أفق التخيُّل إلى سهم إيروس، إله الشهوة الجنسية، فوجود السهم في الخاصرة هو تحديد موضع الإثارة الجنسية.

ثم ينقل الشاعر متلقيه من استحضار الأنثى إلى مفهوم الأنثى النموذج في الدين الإسلامي «حور العين»، حيث أتى بالأنثى الماورائية في حديثه عن النادر من الماسات، هذا الانتقال التصويري كان أكثر عُمقا في ربط هذه الصورة ببعضها البعض، فالتركيب الإضافي الثالث للصورة الثالثة (مُقلتَيْ حورية) هو تعبير حقيقي لا مجازي، ولكنَّ دلالته جامعة للتركيبين الإضافيين السابقين (أعشاب السهاد وخاصرة الليل)، فمقلتا الحورية شديدتا السواد مقارنة بمقلتي أنثى بشرية عادية، فاللاعادي هو في السواد أو الحور وهو أصل تسمية الحورية، أي التي في عينيها حوَرٌ أو سواد، لذا فالحور يتماثل مع الليل والحورية تتماثل مع سهاد الشاعر في تخيُّله لهذه الأنثى الماورائية. بعد هذا التدرُّج في وصف النجوم يعدل الشاعر إلى موضوع ثانٍ وهو أنثى الشاعر يُلغي به الأول وهو نجوم السماء، وهو تطوُّرٌ سريالي للقصيدة قام على مخيال الشاعر في إثبات مدى استطاعته في تشكيل النص الشعري ذاتيا دون آليات أُخَرَ تُفجِّرُ المعنى كما تُبدِّعُ في الصورة بتخيُّلات فاعلة في التخييل الشعري. وقد أشارَ إلى هذا التدرُّج التصويري للفكرة الموضوعِ (لفظ النجوم) من كونها مشبها إلى مفهوم جديد، وهذا ما أشار إليه صلاحُ الدين محمد أحمد في قوله: «أصبحت الكلمات لها مساربُ جديدةٌ. فالشمسُ والقمرُ والنجومُ وغيرُها لم تعدْ مقصورةً على تلكَ الدلالات الوضعية كأجرام سماويةٍ وإنما أصبحَ لها وضعٌ آخرُ في تصويرِ ما يعتري الإنسانَ من الأُنسِ والبهجةِ والإشراقِ وعمومية النفع» [1]، حيث أخرج الشاعر النجوم من اعتبارها موضوعا للقصيدة إلى أداة تزيينية في جبين أنثاه عروسِ الليل وأميرتِه الغائبة.

1 صلاح الدين محمد أحمد: التصوير المجازي والكنائي (تحرير وتحليل)، مكتبة سعيد رأفَتْ، ط1، مصر، 1988، ص22.

ب. فاعلية التكرار والتوازي في تشكيل الصورة الشعرية:

وفي قصيدة «الريح»، إذ تُعدُّ الريح موضوعا لها يُخرجها الشاعر من إطارها الذي وُضعتْ له وهو المستعار له أو المشبه إلى منزلة المشبه به من خلال اعتماد شعرية التكرار لإبرازه في مقابل تنوُّع المشبه، يقول:

«ريحٌ تنتحبُ .. ثم تُغنِّي
تتجهَّمُ .. ثمَّ تتبسَّمُ
تتعثَّرُ فتسقُطُ
ثُمَّ تنهضُ
تركضُ عبْرَ طُرقٍ مضيئة
ثم تخبط
في الظلمات الدامسة
رِيحُ النَّعْيِ والبُشرى
ريحُ اللحظةِ والديمومة
ريحُ العدَمِ والكينونةِ
ريحُ الحنظلِ والخُزامى
ريحُ الشوكةِ اللعينةِ
والنفحةِ الطرِيَّةِ المنعشةِ
الظَّمأِ والارتواءِ
الموتِ والولادةِ» [1]

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، المصدر السابق، ص10-11.

فالملاحظ في المقطع الأول من الأسطر الشعرية أن الريحَ تهيَّأتْ في مشهد درامي نقلها من معناها الطبيعي العادي إلى أثرها الوجودي العميق في نفس الإنسان في تصوُّرِ مشاعر الحزن والفرح وحلولها في ذاتٍ إنسانية تصطنع الانفعال، مُعتمدا على ميزان توازي الجمل نحويا في تشكيل الصورة الشعرية وهو ما تميَّزَت به هذه الأسطر بالنسبة للمقطع الأول، وأما المقطع الثاني فقد اعتمد على التكرار والتوازي كليهما، وذلك من خلال تكرار لفظ الريح بوصفه مشبها به وتوازي الأسطر في اعتماد تركيب نحوي واحد من مركب إضافي ومعطوف على المضاف إليه في الأسطر الخمسة التي تضمَّنتْ لفظ الريح.

وعلى الرُّغم من وجود قطيعة موضوعية بين المقطع الأول والثاني –دلَّ عليها الفراغ الموجود بينهما في غياب سطر شعري– فإنَّ الدلالة الإيقاعية التي أحدثها التضاد في اتباع الثنائية الضدية من الأفعال إلى الأسماء، أو من المتغير إلى الثابت، والتضاد الأول الذي ابتدأ به المقطع الثاني لا يخرج في ماهيته عن نوعية التضاد الموجود في المقطع الأول في استلهام فكرة الحزن والسعادة، وقد جاءت هذه الفكرة على ترتيب منطقي في وجود العسر ثم اليسر، أو ترتيب رباني أوضحه القرآن الكريم في محكم تنزيله: ﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْراً ۝ إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْراً ﴾ الشرح [5، 6]، أو في قوله تعالى أيضا: ﴿ سَيَجْعَلُ ٱللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْراً ﴾ الطلاق [7]. وهذه النزعة التفاؤلية قد أفاد منها الشاعر في تخييله الشعري للريح، حيث انتقل بمفهوم الريح من فعل عادي لها –وهو الهبوب من اتجاه معين في اتجاه معين– إلى فعل الضواع والانتشار، فالريح لا تهب نعيا وبُشرى بل النعيُ والبشرى مثلُ ريح تضوع وتنتشر، ومن خلال المثاني اللاحقة يتجلى أثرها في تحوير ماهية الريح –التي تتخذ اتجاها واحدا من الاتجاهات الأربعة في الهبوب– إلى معنى الانتشار والضواع في الاتجاهات الأربعة كما يضوع العطر. والريح والرائحة ذوا مدلول واحد في معنى الانتشار إلا أنهما يختلفان في معنى الاتجاه، كذلك الرواح في مقابل الغدو وهو الذهاب في البكور، وهنا ترتبط الريح والرائحة بالقدوم للشيء لا الذهاب منه، والرائحة تختص بالقدوم للأحياء دون الجماد، على خلاف الريح لا تختص لشيء واحد بل بالجميع، وبهذا المفهوم فهي للنعي دون

البشرى وللحظة دون الديمومة وللعدم دون الكينونة وللحنظل دون الخزامى وللشوكة اللعينة دون النفحة الطرية المنعشة وللظمأ دون الارتواء وللموت دون الولادة، على خلاف العطر أو الرائحة فهي لثوانيها دون أوائلها. إذن فاعتماد الشاعر على هذه النمطية في التشبيه الإضافي أدى إلى تغيير دلالة المشبه به الطبيعية ووضعها في قالب العطر من حيث الانتشار الدائري مع إضافة قوة الريح وسرعتها في الانتشار.

ج. فاعلية الإيقاع الداخلي باجتماع التكرار والتوازي والتضاد:

ومن إيقاعية الصورة الشعرية وتفاعلها مع الإيقاع الداخلي قوله من قصيدة «النار»:

دعيني أغمسْ فيكِ أصابعي

متاعبي .. جرحاتي .. وأبجدياتي

ولا تكوني برْدا وسلاما علي

يد الشاعر لا يحرقها اللهب

يحرقها الماء!

يد الشاعر لا يجرحها الشوك

يجرحها الورد!

ولا تؤلمها السنادين المدخنة

والأزاميل

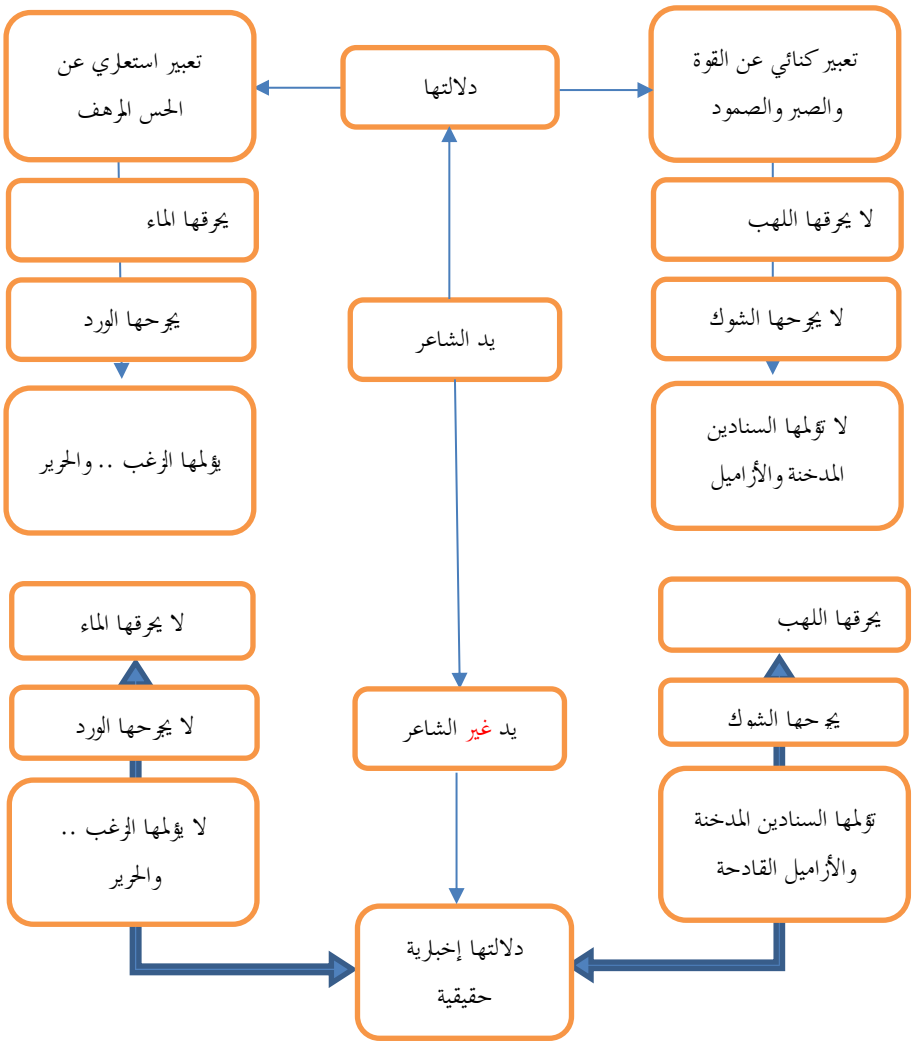
القادحة

يؤلمها الزغب .. والحرير!» [1]

إنَّ التكرار في هذا المقطع يُعَدُّ الأساسَ الأول في تشكيل الصورة الشعرية، وذلك بتكرار التركيب الإضافي «يد الشاعر»، مُعبرا بها عن علاقة اليد –بوصفها جزءا من الشاعر– بالكتابة الشعرية وبشاعرية

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، المصدر السابق، ص84-85.

القصيدة، ولأنها سبب في تحقق الفعل، إذن فاليد مُعبِّرٌ جزئي عن الشاعر وتأثُّره بالجمال وبالطبيعة عموما، فأسند لليد مشاعرَ متعلقة بالقلب في تأثُّرها بالماء حد الاحتراق وتأثرها بالورد حدَّ الانجراح وتأثرها بالزغب والحرير حدَّ التألُّم، فهو تنامٍ منطقي وانتقالٌ في علائقية زمنية مرتَّبةٍ من السبب إلى النتيجة من الاحتراق إلى الانجراح إلى الألم، فالسبب وإن كان قد يأتي محسوسا (الاحتراق والانجراح)، إلا أنه أو أنَّ هذين الفعلين معنويان، فالحرق معنوي والجرح معنوي يُنتجان ألما معنويا وتأوُّها يتجسد في الكتابة، وفاعلية التكرار تحققت بما صاحبها من تضاد معنوي باعتماد أسلوب النفي والإثبات، والذي أدى دورا فاعلا في إرادة التعبير الاستعاري بدل الحقيقي، والشكلُ الآتي يوضح التعبير الاستعاري في مقابل التعبير الحقيقي الذي يستوجب إثبات الأفعال الأولى المنفية حقيقة في النص ونفي الثانية المثبتة حقيقة في النص أيضا:



فمن خلال هذا الشكل تبيَّنتْ أهمية التكرار والتضاد في حدوث الفاعلية الإيقاعية، ولا تُستكمَلُ فاعليتهما في توليد الصورة الشعرية إلا في ميزان توازي الأسطر، إذ التوازي قائم على وجودهما المتكرر، وهو ما جعل الصورة تستمرُّ في اتجاه مجازي غير منطقي إلى وضوحها في الأسطر الأخيرة، فيتجلى شبه «يد الشاعر» الواضح بـ «النار» في تأثُّرها بالماء فتنطفئ، فالنار تَحْرِقُ ولا تحترِقُ إلا بالماء فيُطفئها، كذلك الورد يزداد ضواعُه باشتعاله، وحاله حالُ كلِّ شجرٍ ذي رائحة خصوصا عود الطيب، كقول الشاعر:

«يزيدُ سفاهة فأزيدُ حِلْما كعودٍ زادَه الإحراقُ طيبا»[1]

أما الزغب والحرير فهما لا يؤلمان النارَ بمفهوم الإيلام الحقيقي ولكنهما سريعا الاشتعال سريعا الانطفاء، فإدراك ذلك يؤدي إلى ماهية الألم، وهكذا فإن التركيب الإضافي «يد الشاعر» قد أسهمَ تكرارُه في تنامي الصورة ووضوح علاقتها بالنار في خروجها من الاستعارة إلى التشبيه ومن التلميح إلى بيان المشبه به وهو النار، يقول الشاعر:

«يد الشاعر مثلك أنتِ

أيَّتها النار الغريبة

لا تمتدُّ جذورها إلا في أعماق الفضاء

ولا يجري دمها إلا في عروق الزمن!» [2]

وإذا قُرن تصوُّرُ الشاعر ليده مع يد غيره من الناس العاديين، فطبيعيٌّ ستكون على حقيقتها، إذ يحرقها اللهب ويجرحها شوك الورد وتؤلمها السنادين المدخنة والأزاميل القادحة، وهذا على خلاف النار، فلا يحرقها اللهب لأنها شيء واحد ولا يجرحها الشوك لأنها تحرقه، ولا تؤلمها السنادين والأزاميل

1 الشافعي: ديوان الإمام الشافعي، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط3، بيروت-لبنان، 2005، ص21.

2 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، المصدر السابق، ص84-85.

لأنهما يزيدان من ذُكائها ولا ينطفئان بسرعة خلاف الزغب والحرير. إنَّ يد الشاعر والنار متماثلتان، من حيثُ ألسنة اللهب والأصابع ومن حيث الانغماس الشبقي في طلب المزيد.

ومن فاعلية التكرار والتوازي والتضاد قوله من قصيدة «البرق»:

«أغمضُ عينَيَّ من خوفٍ

لكنَّهُ يخترقُ أجفاني

ويتمدَّدُ ملءَ عينَيَّ

جسما .. من نور خالد

جسما .. من زَبَد

جسما .. لامرأة سَرْمَدِيَّة

أعرفُها ولا تعرفُني» [1]

يصوِّرُ الشاعر في هذا المقطع البرق مالئا عينيه بالضياء الذي يُشعره أنه قد تمدد فيهما إلى حد الامتلاء، وهذا الشعور لم يكن مبتدعا بل هو واقع فعلا لمن يرى وميض البرق إما مفتوح العينين فيتمدد الضياء فيهما قبل أن يمتد طرفه إليه، أو مُغمَضَ العينين من شدة وميض البرق يشعر أنه يخترق الحاجز للوصول إلى الداخل ويتمدد من مقلتيه إلى بياض عينيه، بل وهو مغمضُ الطرفين تكون الرؤية أوضح وهذا ما جعل الشاعر يستحضر إغماض عينيه من الخوف كمثل من يجعل أنملتيه في أذنيه خوفا من الرعد، إذ الخوف بالنسبة للشاعر ينتهي بتمدد ضياء البرق في عينيه، فذلك الشعور بالنور جعله وهو مغمض العينين أكثر اطمئانا وإحساسا بالبرق إلى حد توصيفه بل نقل ماهيته إلى معادل موضوعي تخيُّلي يضع معناه موضع الاطمئنان والسكينة باستحضار أجسام تشترك في النور، وقد أسهم التكرار في تنامي الصورة وتشكُّلها إلى غاية تشكيلها في قالب متوازٍ بتبيان التغيُّر الحاصل في الجسم كلما استمرَّ إغماض عينيه، فوميض البرق يُشكِّلُ في ظلمات عينيه الممتلئة بالضياء جسما أوليا من نور خالد ثم جسما ثانيا

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، المصدر السابق، ص93-94.

من زبد ثم بتشكُّل الجسمين يتشكل الجسم الثالث دون تمييز ماهيته، وإنما لتعريفه على أنه جسم لامرأة سرمدية، توحي بديمومة هذا النور في ذاكرة الشاعر باعتبارها مقدسة الحضور. وقد اعتمد في الجسم الأول والثاني على حرف الجر «مِن» التمييزية دون تعريفٍ بماهية الجسم، وفي الجسم الثالث لم يميّز مادته التركيبية وأفصح عن ماهيته الشكلية، لأنه جسم واحد قد اتضح شكله النهائي في التكرار الثالث، فإذا رُتِّبَت الفكرة على أساس ماهوي، فهي جسم امرأة مخلوقة من نور خالد سرمدي فاتصفت بالسرمدية ومن زبد موضوع على الإطلاق دون تقييد ماهيته كزبد البحر أو زبد اللبن، فاتصفت بأنها زبدية على خلاف البشر من طين لازب. والشاعر قد عمَد إلى تناصٍّ مع النص القرآني دون إشارة مباشرة إليه، بل من خلال ومضات برقية للفظ النور الخالد والزبد، فقد شكَّل الشاعر صورته للمرأة من متناقضين النور والزبد فإن اتفقا في اللون فهما مختلفان في الدلالة الدينية، فالنور مرتبط بالخلود على خلاف الزبد يذهب جفاء كما قال تعالى: ﴿ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً ﴾ الرعد [19]، غير أن الشاعر يربطها أكثر بالنور في وصفها بالسرمدية. إذن فالتكرار أدى دورا محوريا في وضوح معنى الجسم مؤديا وضوح الرؤية، فكلما تكرر اللفظ تكررت الرؤية وتغيَّرَ معها التصوُّر من الضبابية لأثر الوميض القوي في تمدده بعيني الشاعر إلى تهيُّؤ الزبد إلى وضوح المرأة السرمدية التي يعرفها الشاعر ولا تعرفه باعتبارها مجردة في ذهنه من كل تعريف ومن كل إدراك، فهي مجرد خيال شعري حاضر في أعماقه غائب هو من أعماقها ومخيالها الموجودين في ذاتها الموجودة في أعماقه، وقد دل على ذلك بعبارة أعرفها ولا تعرفني.

د. فاعلية نمط التقفية المتتابعة في تشكيل الصورة الشعرية:

إن القافية من لوازم الشعر العمودي فحضورها في قصيدة النثر هو حضور غير متكرر وغير لازم في قصائده بل اضطراري واختياري في تشكيل الصورة الشعرية، إذ إنها تكرار صوتي لحرف تقفتْه نهاياتُ الأسطر واتبعتْه في البناء الموسيقي وهو حرف التاء، غير أنَّ الشاعر يتعمد في آخر القصيدة أن يُحرِّف التاء المفتوحة إلى تاء غير أصلية بل هي في الأصل هاء، ففرق واضح بين التاء المفتوحة والمربوطة من خلال ارتباط الأولى بجمع المؤنث والثانية باللفظ المؤنث تأنيثا معنويا كما في لفظ الحياة أو تأنيثا لفظيا كما في أسماء الأعلام المذكرة، يقول من قصيدة «زهرة»:

«زهرةٌ ليستْ كالزهرات

زهرة الدم والمخاضات

الدمعِ والنبوءات

الريحِ

المطرِ

الناي .. والحياة» [1]

لقد عمد الشاعر في هذا المقطع إلى تكرار لفظ الزهرة من نكرة منونة إلى غير منونة على أنها معرفة بالإضافة إلى ألفاظ ذات دلالات متنوعة، دالة على مشبهات لها تفتُّحان تفتُّح الزهرة وتفتُّح التاء بوصفها قافية لهذه الأسطر، ثم تنغلق التاء في آخر القصيدة لتدلَّ على نهايتها ونهاية الحياة ونهاية التفتُّح والتقفي. وكلها دلالات مصاحبة للقافية وللتكرار المثبتين في هذا المقطع عموما.

فاعتماد الشاعر في تشكيله للصورة على نمط تصويري تشبيهي موحَّدٍ يستوجب الربط الدلالي بين المشبهات وهي (الدم والمخاضات، الدمع والنبوءات، الريح، المطر، الناي والحياة) فإذا استخلِصَ من هذه الألفاظ بعض الحقول الدلالية، فإن حقل السوائل يتوضح بين هذه الألفاظ المتناثرة المعاني، إذ

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، المصدر السابق، ص90.

تتشابه بعض الألفاظ في السيولة وهي (الدم، الدمع، المطر) وجميعها ألفاظ تتضمن حرف الميم، إما في آخر الكلمة أو وسطها أو أولها مع وجود خلاف في الترتيب بين الأول (الدم) والثالث (المطر) من حيث الأولية أما لفظ الدمع فقد جاء مناسبا للميم في توسطه أيضا اللفظين الآخرين. بالإضافة إلى حقل الألفاظ المعنوية التي ذيَّل بها الشاعر أسطره مستندا على جعلها قوافيَ لها، وهي المخاضات والنبوءات والحياة على خلاف الأولى الزهرات فالشاعر ينفي أن الزهرة التي يصفها في شكلها كالزهرات المتعارف عليها فهي زهرة معنوية متحفة من المخاضات التي تؤول إلى الولادة والنبوءات التي تؤول إلى تحققها وولادة واقعيتها والحياة التي تؤول إلى نقيض الموت باعتبارها ولادة والولادة حياة.

إن وعيَ الشاعر العميق بالإيقاع الشعري جعله يصل إلى روح اللفظ والمعنى بخياله الشعري الذي يُعدُّ بحق نضجا فنيا لتجربته الشعرية المعاصرة إما في قصائده الموزونة أو النثرية، فهو قد خطا خطوة إلى تفاعل علائقي بين تمظهرات النص الإيقاعية في تشكيل الصورة الشعرية، وهذا ما حاولنا إثباته فيما سبق ذكره من دور فاعل لإيقاع الوزن بمختلف تفاعيله العروضية أو في غياب الوزن بالنسبة للقصيدة النثرية التي اتكأت على آليات إيقاعية أخر اقتضتها الصورة في أثناء تشكُّلها. وإن القصيدة اللوصيفية في عمومها لا تفتقر للآليات الإيقاعية والبلاغية حتى وإن غابت أحيانا فللبيان والانزياح دور في جلاء المعنى بوصفهما سببين رئيسين في التركيب اللفظي والمعنوي للصورة الشعرية.

خاتمة

في ختامِ هذهِ الدراسةِ، التي تناولَتِ الوَعْيَ الإيقَاعِيَ وشِعريةَ الرُّؤْيَا في القَصِيدةِ الجزائريةِ المعاصرةِ مِن خلالِ قراءةٍ مُعَمَّقَةٍ لِشِعْرِ عُثمان لوصيف، نجدُ أنَّ الشاعرَ يُقدّمُ نموذجاً مُتميّزاً يُجسّدُ تَفَاعُلاً إيقاعيًّا بينَ التقاليدِ الشعريةِ العربيةِ والتجاربِ الشعريةِ المعاصرةِ. وقد أظهرَتِ القراءةُ التأويليةُ أنَّ الوعْيَ الإيقاعيَّ لدى عثمانَ ليسَ مجرَّدَ تقنيةٍ فنيةٍ، بَلْ هُو أداةٌ أساسيةٌ في بناءِ الرؤيا الشعرية وتشكيلِ معانيها. وعليه فقد خلُص هذا البحث إلى نتائج تُجلي مميزات القصيدة الجزائرية المعاصرة وثرائها الموسيقي والدلالي من خلال دواوين الشاعر عثمان لوصيف ذات أنماط الشعر الثلاثة (نمط البيت ونمط السطر الموزون ونمط السطر المنثور)، ومن جملة هذه النتائج والمخرجات:

- جدلية التشكُّل والتشكيل الإيقاعي في بنائية القصيدة اللوصيفية في حضور الوزن الشعري وفي غيابه، ومدى الوعي الشعري والإيقاعي للشاعر في أثناء تشكل نصوصه الشعرية والذي أجلاه تنوع تشكيلاته الإيقاعية وثراء تجربته الشعرية.

- لا شكَّ أن التدويرَ له قيمة تمييزية وقدرة على توليد الإيقاع، وهذه القدرة لا تخرج عن الدائرة العروضية الواحدة، وكما تَبيَّنَ من خلال تحليلنا للسياقات الآنفة، فهو لا يخرج عنها؛ لأن هذه الدوائر الثلاث يقعُ فيها التدوير الفعَّال الذي يقوم بدور العجلة في التدوير من إيقاع إلى إيقاع مغاير، ولكنه في الأصل لا يخرج من دائرة عروضية واحدة. غيرَ أن هناك إمكانيةً في حدوث تدوير خارجي؛ أي بين وزنٍ في دائرة عروضية ووزن آخر في دائرة عروضية أخرى، ولكن هذا الاحتمال قليلُ الورود، ومثاله بحر السريع- وهو بحر ممزوج- يؤول إلى إيقاع الرمل أو العكس؛ ذلك أن السريع وإن كان من دائرة عروضية مخالفة «المشتبه» إلا أنه يحمل تفعيلات الرجز من جهة وتفعيلة (فاعلن) التي قد تكون تفعيلة (فاعلاتن) المحذوفة في آخر سطر شعري مبني على تفعيلات الرَّمَل، رغم أنَّ هذا النوع من السريع غير موجود في الدائرة العروضية وموجود بالضرورة في واقع الشعر العربي، إلا أنه النمط الوحيد الغالب والمعروف من التشكيلات الإيقاعية لبحر السريع. كما يقع بين الرمل والكامل المضمر أو بين الرمل والوافر المعصوب. وقد تردُ في نصوص لشعراء آخرين أنواع إيقاعية أخرى، لذلك لا يستطيع العَروضي أن يفرض نظريته

إلا بوجود ما يقابلها في واقع الشعر العربي، والبحث في هذا المضمار واسع ويحتاج إلى فحص عميق للإيقاع في الشعر العربي المعاصر وبصيرة تستوعب جل المتغيرات التشكيلية للنص.

– إن الشاعر وهو في صدد كتابة القصيدة النثرية يجد نفسه في صراع نفسي بين الوعي واللاوعي الإيقاعي، وذلك لورود أوزان عروضية في ثنايا قصائده النثرية، وشبه غياب مطلق لتوالي أكثر من خمسة متحركات، وهذا يدل على الأثر العميق للوزن في وجدانه وفي تشكيل نصوصه النثرية، وهي ميزة يتسم بها الشعراء ذوو التجربة الشعرية الموزونة، لذلك ينبغي المقارنة بين البنية الإيقاعية لقصيدة النثر عند شعراء التجربة الموزونة والشعراء الذين لا يملكون تجربة شعرية موزونة لعدم امتلاكهم أذنا موسيقية.

– للقافية حضور وافر في القصائد الموزونة للشاعر وحضورٌ عابرٌ في قصائده النثرية وفي كلا النمطين يُظهر الشاعر اهتمامه بالإيقاع، مع حضور لافت للقافية المطلقة في قصيدة التفعيلة، رُغم دلالتها القوية في تأكيد وجوديتها وانتمائها للقصيدة العمودية، وإن تنوع القافية في شعره الحر التفعيلي يدل على اشتغال الشاعر على القافية في جعلها أداة ذات فاعلية موسيقية تحمل دلالات معنوية للسطر في النص الشعري.

– من خلال القراءة المتعددة لدواوينه الشعرية، فالملاحظ أنَّه يمتلك رابطا بين هذه النصوص متمثلا في المعجم اللغوي المعتمد من قبله في استعمال ألفاظ ليست تراثية بالمفهوم التراثي ولكنها ألفاظ منتقاة بعناية موسيقية ذات دلالات حداثية ورمزية معاصرة، جعلت أسلوبه متميزا بهذا الزخم المعجمي الثر الذي اشتغل عليه.

– أبرزت دراستنا لشعرية الرؤيا في قصائده عمقَ فلسفته وصوفيته ووجوده الإنساني، وعمق رموزه وَخاصّةً رمز الأنثى ككيانٍ إنسانيّ وَكَذاتٍ ماورائية.

– أظهر الشاعر مهارة استثنائية في توظيف الألوان والمزج بينها وما تدلُّ عليه في فضائه الشعري وفي وجوده الفعلي مع حضور ألوان دون ألوان وما توحي به من دلالات المكان في وجدان الشاعر.

– للشاعر قدرة تصويرية وتعبيرية هائلة في استنطاق الأشياء والموجودات خصوصا في القصائد النثرية لديوانه "قراءة في ديوان الطبيعة"، كما تحتاج إلى قراءة تأويلية عميقة لنفسية الشاعر الاجتماعية ذات البعدين الواقعي والرومنسي وعلاقتهما بالطبيعة.

– أثبت الشاعر أن الإيقاعَ وظيفةٌ شعرية منضافة لروح القصيدة من جهة وأنه مكوّنٌ رئيس للصورة الشعرية في أثناء تشكُّلها الفكري وتشكيلها الإيقاعي، وهي جدلية قائمة بين حضور الفاعلية وغيابها وتفاعل الصورة مع الإيقاع وتفاعل الإيقاع مع الصورة من خلال التأثير والتأثر في الوقت نفسه. ولذلك يبقى إيقاع الوزن في مكانته السامية التي وُضع فيها منذ الأزل رُغم محاولة الثورة على إيقاعاته والخروج من منطق الرتابة إلى لامنطقية الفوضى، مع إمكانية منطقية الفوضى في عالم لامنطقي بما يحمله من متناقضات إنسانية نفسية –اجتماعية.

– للشاعر وعي إيقاعي شامل لبحور الشعر العربي، وحضور بعضها وغياب أخرى لا يعني ضعفه، ولكنه ركَّز على وزنين عروضيين باعتبار تكرارهما في شعره، الأول بحر الخفيف في تجربته العمودية باعتباره أكثر البحور استعمالا والثاني المتدارك في تجربته التفعيلية باعتباره كذلك أكثر البحور استعمالا، والملاحظ أنهما يبتدئان كلاهما بسبب ثم وتد وهو ما يُوحي بمدى كنهه للإيقاع واشتغاله على هذا النوع من الإيقاعات لما له من تناسب مع نفسيته وفلسفته في الحياة، رغم وجود بحور أخرى قد وردت في شعره بعدد معتبر وهما بحر الكامل والرمل وأخرى بحضور شرفي ولكن بمستوى عال من الشعرية كالوافر والطويل والبسيط.

أخيراً، أظهر التحليلُ العلاقةَ الجدلية بين الوعي الإيقاعي ورؤيا الشاعر ذات الأبعاد الفلسفية والوجودية والدينية والصوفية، وبناءً على ما توصّلنا إليه، نُوصي بِإجراء مزيدٍ من الدراسات النقدية التي تُعنى بِشِعرِ عثمان لوصيف لأنه شاعر يستحق أن يُعرَفَ على الساحة العربية والعالمية، وكذلك العناية بالقصيدة الجزائرية المعاصرة بشكلٍ عام، لِلكشف عن أبعادِها الجمالية والفكرية الأكثر عمقاً. كما نُوصي بِدراسة علاقة الوعي الإيقاعي بتشكيل الرؤيا الشعرية عند شعراء آخرين من جيل الشاعر، لِلمُقارنة وَالتعميم.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1. عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة، (دط)، الجزائر،1997.
2. عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة، (دط)، الجزائر، 1997.
3. عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط)، الجزائر، 1988.
4. عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة، (دط)، الجزائر، 1999.
5. عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومه، (دط)، الجزائر، 1999.
6. عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، مطبعة هومه، دط، الجزائر، دت.
7. عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث، ط1، قسنطينة-الجزائر، 1982.

ثانيا: المعاجم اللغوية:

8. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، جز3، ط4، بيروت-لبنان، 1956.
9. إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1991.
10. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج3، (دط)، بيروت-لبنان، 1979.
11. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج1، (دط)، مصر، 1964.
12. ياقوت الحموي الرومي: معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، جز5، ط1، بيروت-لبنان، 1993.

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

13.إبراهيم أنيس: اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، (د ط)، القاهرة- مصر، (د ت ن).

14.إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، (د ط)، تونس، 1986.

15.أحمد أحمد سيد أحمد: تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري (1820-1885)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، مصر، 2000.

16.أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، القاهرة-مصر، 1994.

17.أحمد الشرباصي: النيلُ في ضوء القرآن، دار الكتاب العربي، (دط)، مصر، (دت).

18.أحمد كشك: التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، كلية دار العلوم، ط1، القاهرة- مصر، 1989.

19.أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) -صدمة الحداثة-، دار العودة، جز3، (دط)، بيروت-لبنان،1974.

20.أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت-لبنان، 1979.

21.أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت471هـ): دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة-مصر، 1992.

22.جرير: ديوان جرير، شرح محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مج1، ط3، القاهرة-مصر، 1986.

23.حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، ط2، القاهرة، 1992.

24.أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008.

25.الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسنْ عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة-مصر، 1994.

26.أبو داود سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الأزدي السِّجِسْتاني (المتوفى: 275هـ): سنن أبي داود، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، ج1، (دط)، صيدا – بيروت، (دت).

27.الدماميني: العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، تح: الحسَّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة-مصر، 1994.

28.اِبن رشد: تفسير ما بعد الطبيعة،تح: موريس بويج، المطبعة الكاثوليكية، ج2، (دط)، بيروت-لبنان، 1942.

29.اِبن رشد: تلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، (دط)، بيروت-لبنان، (دت).

30.رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط1، العراق، 2007.

31.أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القُرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، مصر، 1981.

32.اِبن سينا: الشفاء (الرياضيات) (3-جوامع علم الموسيقى)، تح زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، (دط)، القاهرة، 1956.

33.شوقي المعَري: إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار الحارث، ط1، دمشق-سوريا، 1997.

34.صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، ج1، (د ط)، بغداد، 1962.

35.صلاح الدين محمد أحمد: التصوير المجازي والكنائي (تحرير وتحليل)، مكتبة سعيد رأفَتْ، ط1، مصر، 1988.

36.صلاح الدين محمد أحمد: التصوير المجازي والكنائي (تحرير وتحليل)، مكتبة سعيد رأفَتْ، ط1، مصر، 1988.

37.طارق زيناوي: محاضرات في التصوف الإسلامي، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، الأردن، 2021.

38.الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال (رواية)، دار اعين للنشر، (دط)، القاهرة-مصر، 2004.

39.عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوالم والمظاهر وآليات التأويل)، عالم المعرفة، (دط)، الكويت، 2002.

40.عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، مجـ1، ط3، الكويت، 1989.

41.أبو عبد الله محمود بن محمد الحداد: تخريج أحاديث إحياء علوم الدين للعراقي وابن السبكي والزبيدي، دار العاصمة للنشر، جز4، ط1، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1987.

42.عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، مصر، 1999.

43.عثمان بن سعيد بن عثمان بن عمر أبو عمرو الداني (المتوفى: 444هـ): السنن الواردة في الفتن وغوائلها والساعة وأشراطها، تحقيق رضاء الله بن محمد إدريس المباركفوري، دار العاصمة، جز5، ط1، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1416.

44.عثمان لوصيف: براءة، دار هومه، (دط)، الجزائر، 1997.

45.عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، (دط)، الجزائر، 2008.

46.عثمان لوصيف: ريشة خضراء (عشرون رسالة حب)، منشورات التبيين، (دط)، الجزائر، 1999.

47.عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط)، الجزائر، 1986.

48.عثمان لوصيف: لعينيك هذا الفيض، دار هومه، (دط)، الجزائر، 1999.

49.عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، (د ط)، الجزائر، 1997.

50.عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة، (دط)، الجزائر، 1997.

51.عزت محمد جاد: الإيقاعية (نظرية نقدية عربية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر)، دار الفكر العربي، (دط)، بيروت-لبنان، 2002.

52.أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، م 1، ط1، بيروت، 1991.

53.أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج1، ط5، سوريا، 1981.

54.عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (المتوفى: 255هـ)، الحيوان، دار الكتب العلمية، جز3، ط2، بيروت-لبنان، 1424هـ.

55.عنترة بن شداد: ديوان عنترة بن شداد، تح: أمين سعيد، المكتبة التجارية الكبرى، (دط)، مصر، 1910.

56.عنترة بن شداد: ديوان عنترة بن شداد، تح: حمدُو طمّاس، دار المعرفة، ط2، بيروت-لبنان، 2004.

57.أبو الفتح عثمان بن جني: كتاب العروض، تح: حُسْني عبد الجليل يوسف، دار السلام، ط2، القاهرة-مصر، 2010.

58.أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (المتوفى: 774هـ): تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير)، تح: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، جز4، ط2، 1999.

59.أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (المتوفى: 370 هـ): الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مج1، ط4، القاهرة-مصر، 1994.

60.كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2013.

61.محمد إبراهيم أبو سليم: تاريخ الخرطوم، دار الجيل، بيروت، ط2، 1979.

62.محمد العيد آل خليفة: ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، (دط)، عين مليلة-الجزائر، 2010.

63.محمد الفيتوري: ديوان محمد الفيتوري، دار العوده، ج1، ط3، بيروت-لبنان، 1979.

64.محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، (دط)، القاهرة-مصر، 1964.

65.محمد بن عد الرحمن الديسي البوسعادي: تُحفةُ الأفاضل في ترجمة سيدي نائل، تح: محمد بسكر، دار كردادة للنشر والتوزيع، ط1، بوسعادة-الجزائر، 2014.

66.محمد علي الصباح: عنترة بن شداد (حياته وشعره)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 1990.

67.محمد عوض محمد: السودان الشمالي سكانه وقبائله، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القهرة، 1951.

68.محمود شاكر: السودان، المكتب الإسلامي، ط2، بيروت-لبنان، 1981.

69.معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، م2، ط1، لبنان، 1988.

70.مفدي زكريا: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (دط)، الجزائر، 2007.

71.مكي شبيكه: السودان عبر القرون، دار الجيل، ط3، بيروت-لبنان، 1991.

72.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، العراق، 1967.

73.أبو نصر الفارابي:كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، ط2، بيروت-لبنان، 1990.

74.نور الدين حاطوم: تاريخ الحركات القومية (يقظة القوميات الأوربية)، دار الفكر، ج1، ط1، دمشق-سوريا، 1979.

75.النور حَمَد: السودان (آفاق الوعي بالذات)، مشروع الفكر الديمقراطي، ط1، السودان، 2014.

76.يوسف الإدريسي: التخييلُ والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، دار الأمان، ط1، الرباط-المغرب، 2012.

رابعا: المراجع المترجمة:

77.إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، (دط)، بيروت-لبنان، 1961.

78.جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار الغريب، ج1، (د ط)، القاهرة-مصر، 2000.

79.دافيد لوبروطون: تجربة الألم، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2017.

80.رينهارت بيتر آن دوزِي: تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعَيمي، دار الرشيد للنشر، مج4، ط1، العراق، 1979 – 2000.

81.سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، ط1، بغداد، 1993.

82.فريديريك لوبيز: الدروس الأولى في الفلسفة، تر: علي بو ملحم، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، أبوظبي-الإمارات العربية المتحدة، 2009.

83.فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس والثقافة (فلسفة الحب والفن الأوروبي)، تر: نزار عيون السود، دار المدى، ط1، دمشق-سورية، 2010.

84.ويليام ي. آدمز: النوبة رواق إفريقيا، تر: محجوب التجاني محمود، شركة مطبعة الفاطيما إخوان، ط1، القاهرة، 2004.

خامسا: المراجع الأجنبية باللغة الإنجليزية:

85. Anita Philips: Defense du masochisme, Odile Jacob, Paris,1999.

سادسا: المقالات:

86.أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: كتاب العروض، تح:سيد البحراوي، فصول (مجلة النقد الأدبي)، م6، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986.

87.أبو فراس النطافي: التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، م6، 1994.

88.ميمونة مناصرية: الهوية بين الأنا والآخر... قراءة في التراث المعرفي، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي، م6، ع1، جوان 2019.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ–ز

الفصـــــل الأول: الوعي الإيقاعي من التشكُّل إلى التشكيل. 8

أولا: البيت الشعري في نظام الشطر والسطر:.....12

أ. التشكيلات الإيقاعية لبحر الخفيف: 14

ب. التشكيلات الإيقاعية لبحر الكامل: 19

ج. التشكيلات الإيقاعية لبحر الرَّمَل:..... 29

ثانيا: حركية التدوير في قصيدة التفعيلة: 33

أ. التدوير العبثي (غير المنتظم): 36

ب. التدوير المنتظم وسياقاته: 40

1. سياق فعولن:... 40

2. سياق مفاعيلن: 44

3. سياق مفاعلتن: 47

ثالثا: إيقاعية القصيدة النثرية: 50

أ. إيقاعية الوزن العروضي في القصيدة النثرية:..... 51

ب. إيقاعية القافية في القصيدة النثرية: 64

ج. إيقاعية التكرار الصوتي في القصيدة النثرية:..... 68

الفصـــل الثـــاني: شعرية الرؤيا.....70

أولا: النزعة العربية في ديوان زنجبيل: 76

أ. المعرِّفات المكانية:..... 78

1. النيل:.....78
2. بين اثنتين:.....80
ب. المعرِّفات الشخصية:..... 84
1. الشخصية النوبية كهوية وطنية (النوبيات) 84
2. الشخصية الأدبية:.....87
3. الشخصية الدينية:.....98
ثانيا: الأنثى وهُوية التجَلّي في القصيدة اللوصيفية: 104
أ. الأنثى ككيان إنساني: 108
1. صورة العينين كشكل أنثوي:.....108
2. من حيث الرؤيا: 117
ب. الأنثى كذات ما ورائية:..... 121

الفصـــل الثـالث: العني الجمالي للصورة الشعرية. 125

أولا: فاعلية التفعيلة السببية:.....130
أ. فاعلية مستفعلن:..... 130
ب. فاعلية فاعلن: 137
ج. فاعلية فاعلاتن: 144
ثانيا: فاعلية التفعيلة الوتدية:.....149
أ. فاعلية فعولن: 149
ب. فاعلية مفاعلتن: 164
ثالثا: الصورة الشعرية وماهيتها الإيقاعية في القصيدة النثرية:.....170

أ. تشكيل الصورة الشعرية في غياب الإيقاع:..... 170
ب. فاعلية التكرار والتوازي في تشكيل الصورة الشعرية:..... 176
ج. فاعلية الإيقاع الداخلي باجتماع التكرار والتوازي والتضاد:..... 178
د. فاعلية نمط التقفية المتتابعة في تشكيل الصورة الشعرية: 183

خاتمة..... 185

قائمة المصادر والمراجع..... 189

فهرس الموضوعات 198

ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة الوعي الإيقاعي وشعرية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، متخذةً شعر عثمان لوصيف نموذجًا دراسيًا لها، إذ تركّز على تشكُّل الوعي الإيقاعي وتطوُّره من خلال استعراض أشكال شعرية متنوعة من تجربته الشعرية إما على نظام الشطرين أو نظام السطر الموزون أو نظام السطر المنثور. وتُحلل الدراسة دور الإيقاع في تشكيل دلالة النص الشعري عند لوصيف، من خلال قراءة تأويلية للإيقاع تُوضح المعاني الشعرية وتُبيّنُ إسهام إيقاع الوزن في تشكيلها الجمالي. وإضافةً إلى تأويل الإيقاع، تهتم الدراسة بتحليل الرؤيا في شعر لوصيف، مع التركيز على النزعة العربية، وصورة الأنثى، ودور الإيقاع في تشكيل الصورة الشعرية وتجسيدها. وتخلص الدراسة في الأخير إلى أن الوعي الإيقاعي يُشكّل أداةً أساسيةً في بناء الرؤيا الشعرية في شعره، مُبرزةً مهارته في توظيف الإيقاع والتشكيلات الإيقاعية المتنوعة كالتدوير والتكرار والتوازي وغيرها. مع التأكيد على أهمية إجراء المزيد من البحوث حول شعره والقصيدة الجزائرية المعاصرة.

Summary of the study:

This study addresses rhythmic awareness and the poetics of vision in contemporary Algerian poetry, using the poetry of Othman Loucif as a case study. It focuses on the formation and development of rhythmic awareness through the review of various poetic forms from his poetic experience, whether in the two-line system, the metrical line system, or the free verse system. The study analyzes the role of rhythm in shaping the meaning of the poetic text in Loucif's works, through an interpretive reading of rhythm that clarifies poetic meanings and demonstrates the contribution of metrical rhythm in shaping their aesthetic form. In addition to the interpretation of rhythm, the study examines the vision in Loucif' s poetry, with a focus on Arab tendencies, the representation of the female figure, and the role of rhythm in constructing and embodying the poetic image. The study concludes that rhythmic awareness is a fundamental tool in building the poetic vision in his poetry, highlighting his skill in deploying rhythm and various rhythmic structures such as repetition, parallelism, and others. It also highlights the significance of conducting further research on his poetry and contemporary Algerian poetry.