

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: ط1: 1535108244

رقم التسجيل: ط2: 1535105934

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري
بعنوان:

التشكيل الفني في ديوان الكتابة بالنار لعثمان لوصيف

إعداد الطلبة:

- واضح ليلي

- دوسن العكري

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الأستاذ
رئيسا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر	بوديسة بولنوار
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر أ	ميلود قاني
مناقشا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر	أمين بوضياف

السنة الجامعية: 1440-1441هـ / 2019-2020م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر و عرفان

"وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۖ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا" النساء-113

نحمد ربي حمد الشاكرين، ونحمدك ربي على توفيقك لنا، ومدنا بالقوة والعزم لإنهاء هذا العمل المتواضع

ونتقدم بكل آيات الشكر وكلمات الحب والجميل والعرفان لأمهاتنا إلى التي الجنة تحت أقدامها إلى ماسحة الدم والأحزان إلى مرصد البر والأمان إلى قررة العين آباؤنا لذين تحملوا أعباء الحياة من أجلنا

فالوالدين هما أصحاب الفضل الكبير لما وصلنا إليه من درجات العلم

واقترءاء بقوله عليه الصلاة والسلام

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

صدق رسول الله

كما نتقدم بشكرنا لجزيل إل كل من قد لنا يد العون من بعيد أو قريب في إنجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه ولو بالنصيحة ونخص بالذكر الأستاذ المشرف

"قاني مولود" لما قدمه لنا من نصائح وتوجيهات قيمة فله خالص التقدير والاحترام

وإلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة أستاذنا الفاضل بوديسة بولنوار والدكتور محمد الأمين بوضياف عظيم الشكر والامتنان

دمتم للعلم أقمارا وللأدب أنوارا

ونشكر جزيل الشكر كلا من الأستاذ سليم واضح والأخ شمس الدين صحراوي على كل ما قدماه لنا من توجيهات قيمة

كما لا يفوتنا أن نتقدم بفائق التقدير وجميل العرفان لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وطاقم مكتبة القيروان

مقامت

مقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على سيد الخلق رسول الله أما بعد:

كل كاتب وعلى اختلاف توجهه، سواء في المجال الأدبي أو غيره من المجالات التي تستدعي الكتابة، يتبنى طريقة معينة يعرف بها.

يأتي التميز بين النصوص انطلاقاً من تلك الطريقة التي تحوي بصمة صاحب النص، وهذا من شأنه أن يقودنا للحديث عن الأسلوب الذي يضمن للنصوص تحقيق سمة الفردية.

فالآدب الجزائري كغيره من الآداب الأخرى قد حظي بالاهتمام في كل مجالاته ومنها الشعر الذي شهد تطورات عديدة

وبعدما كان الاهتمام منصب على المبدع والعوامل المحيطة به سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو ثقافية تعدى ذلك المعايير الفنية والقيم الجمالية من الناحية اللغوية والإيحائية والنغمية للكلمة.

وموضوع التشكيل له مفهوم واسع لا ينحصر فقط في اللغة بل يتعدى إلى جوانب الصوتية والدلالية فلا يمكن تحقيق النتائج المرجوة إذا لم تتحد هذه الجوانب، إذا لا قيمة للصوت إلا إذا وظف في الكلمة ولا قيمة للفظ إلا بتفجير الدلالات ولابد من تكامل هذه الوظائف بتشكيل لغوي يكون وحدة منسجمة ومتكاملة ومتراصة بين أجزاء النص، وذلك لتفهم عملية التصوير والتشكيل، وتتغلغل في عناصرها الفنية من خلال فهم التفكير ومعرفة تحليل التعبير.

ولقد ارتأينا أن نختار موضوع التشكيل الفني في الشعر عثمان لوصيف في ديوانه "الكتابة بالنار" لأن الشاعر عالج قضايا تمس المجتمع وكذلك لمعرفة ما يميز شعره عن

مقدمة

غيره ومدى تكيفه مع التقليد و التجديد، ولقد وقفنا في موضوعنا هذا على مظاهر التشكيل الفني في شعره وهي الموسيقى واللغوي والدلالي .

و الاشكال المطروح في هذا البحث: ما هو التشكيل الفني؟

وما انواعه ؟ وفيما تتجلى فنية التشكيل في الشعر عثمان لوصيف؟ وما مدى جماليتها؟

ولقد تتبعنا في دراستنا للموضوع الخطة التالية:

- الفصل الأول: التشكيل الموسيقي

- الفصل الثاني: التشكيل اللغوي

- الفصل الثالث: التشكيل الدلالي

إذ تناولنا في الفصل الأول الموسيقى الخارجية بما فيها الوزن و القافية و الروي والموسيقى الداخلية، بما فيه التكرار و الجناس والطباق وربطنا ذلك بالتطبيق وفي الفصل الثاني تناولنا الجملة الاسمية و الجملة الفعلية و التقديم و التأخير والحذف .

أما في الفصل الثالث فقد تطرقنا للرمز و الأسطورة والقصاص وقد اعتمدنا في بحثنا هذا المنهج الوصفي التحليلي

ومن الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا شمولية البحث مع استمرار غلق المكتبات الجامعية في ظل تفشي فيروس كورونا وقلة المراجع التي تناولت دراسة الشعر الجزائري على حد علمنا.

ومن أهم المراجع التي اعتمدنا عليها هي:

1-عبد الملك مرتاض: الادب الجزائري القديم

2-تامر سلوم: اللغة و الجمال

3-جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي

4-حسن ناظم: البنى الاسلوبية

5- راجي الأسمر: علم العروض و القافية

6- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر

ولا يسعنا إلا ان نتقدم بالشكر و التقدير للأستاذ المشرف: مولود قاني

ولا يفوتنا ان نتقدم بالشكر الخاص والخالص للأستاذ: بديسة بولنوار الذي لم
يتهاون عن تقديم المساعدة و التوجيه المتواصلين فجزاك الله خيرا.

ونرجو ان نكون انا وزميلتي قد أفدناكم ببحثنا هذا ولو بقليل

فإن اصبنا فتوفيقا من الله وان اخطأنا فمن الشيطان.

الفصل التمهيدي

دراسة مفاهيمية

الفصل التمهيدي:

دراسة مفاهيمية :

أ/-العلاقة بين الشكل والمضمون:

إن النظريات الحديثة والمعاصرة قضت على مفهوم الشكل كوعاء يصب فيه المحتوى أو المضمون، وبات فيها أن علاقة الشكل بالمضمون ديناميكية، تناقضية إتحادية، كعلاقة الدال بالمدلول في مستوى الكلمة، إذ هما كوجهي الورقة الواحدة كما عبر "سوسير S.SAUSSURE" لم يُعرّف المضمون في النقد العربي، كما لم يُعرّف الشكل، كمصطلح نقدي، ولكن إذا قلنا إنه بالنسبة إلى قول فحواه؟!، أو ما يؤدي إليه القول من إفهام أو إحياء، استطعنا أن نجعل له مُقابلاً في النقد العربي هو المعنى الخاص الذي لا يوجد إلا في الظاهر - وفقاً لعمود الشعر - فهو ليس إلاّ وشياً للمعنى العام الباطني.

عندئذ يمكن القول إنّ النقاد العرب بإستثناء عبد القاهر الجرجاني قد جعلوا ثنائية اللفظ والمعنى مقابل الشكل والمضمون في النظريات الحديثة وجعلوا اللفظ وعاء للمعنى، أي: "شكل وعاء للمضمون".¹

" فلا وجود لشكل ومضمون منفصلان في القصيدة، بل هناك قصيدة لها شكل ولها مضمون، وعندما يكتب الشاعر ولا يفكر في إختيار الشكل الشعري المناسب لقصيدته بل هو ينساق عبر خبرته الشعرية ليقيّم شكلاً ما بدون قصد وسبق تصميم.

وغالباً ما تصنع التجربة شكلها أي أحياناً ما يولد الشكل من المضمون بل إن اللغة نفسها قد تستخدم كشكل وقد يؤدي التعبير عن التجربة على وجهين في آن واحد لا شكل بلا مضمون ولا مضمون بلا شكل".²

فالشكل والمضمون هما قوام كل عمل فني جميل، وكل منهما يؤدي دوره في إنتاج العمل الفني والصلة بينهما وثيقة جداً، فهما وجهان لعملة واحدة هي العمل الفني نفسه، وهما الوسيلة والغاية في نفس اللحظة، وهما الأساس الأهم لأي قصيدة فإختلاف أحدهما قد يؤدي إلى قصور القصيدة شعرياً، ثم تأتي

¹ جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الحرف العربي ودار المناهل، دط، دت، ص 245.

² شاعرية التاريخ والأمكنة، حوادث مع الشاعر عز الدين المناصر، بيروت، ط1، 2000، ص62.

الموهبة والبراعة لتُدخلها في جو الإبداع، فهما عنصران متكاملان، ولا يمكن تغليب أي منهما حتى لا يختل توازن القصيدة، وتحقق الشكل الفني المراد تحقيقه من طرف الشاعر والمقبول لدى المتلقي. فالعلاقة بين الشكل والمضمون "فإنهما ملتزمان لا يمكن معه فصل أحدهما عن الآخر بحيث لا وجود للمضمون دون الشكل، لأن هذا الأخير تجسيد للأول أو تحقيقه الظاهري وبعبارة أخرى إن الفكرة لا تتكون بمعزل عن أدواتها التي تعبر عنها وعن الفضاء الذي تعرب عن نفسها فيه أي القصيدة".¹ ومن جهة أخرى فإن المضمون لا يمكنه وحده تحقيق الشعر، فالشاعر فعلا يمكنه أن يقنعنا بهذا وحده أن ما يكتبه شعر " فالشاعر حرّ حسب كوهن g-coheene " في أن يكشف حقائق جديدة، ومرة أخرى، فليس هذا ما يجعله شاعرًا.

فالشعر أولاً فن " في حين يقول " كوهن " إن الفن شكل وشكل فقط أما "مالارمي" "mallarme" الذي كان يعني الطبيعة اللغوية للشعر، فكان يقول : فليس بالأفكار تضع الأبيات وإنما بالكلمات إن الكلمة في بيت من الأبيات ليست محايدة، لذا فإننا لا نأخذ بفكرة الشكل الصافي فالقصيدة - كما رأى كولوديل p.claudel هي ليست صناعة الساعات باردة تسوى من الخارج".²

وعلى هذا فإن القصيدة الناجحة هي التي يتوازن فيها عنصر العقل وعنصر الروح وعنصر الإلهام، والشاعر الحقيقي من يستطيع أن يتحكم في أدواته الفنية حتى تصبح كالغريزة الفطرية عنده، فيصبح تشكيل القصيدة وبنائها لدى الفنان نوعاً من الغريزة الفنية، وهذا يعني أن بناء القصيدة يحتاج إلى وعي جمالي في التشكيل النصي، وهذا البناء يأتي دقيقاً كاشفاً عن لذة معرفية وجمالية في التشكيل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن الفصل بين عناصر القصيدة المكونة لها، لأن ذلك فيه تضليل وتغليب أحد المكونات على الآخر، مما يُخل بتوازنها ويفقدها السمة الجمالية التي ينبغي أن تتوفر فيها، فالقصيدة بدورها هي فن وبنية موسيقية متكاملة، ومن الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الإنسجام بين مفرداتها.

" لا نريد للشعر أن يؤخذ على أنه مضمون، ويقاس بمدى ما يثيره من قضايا أو معاني أو أفكار، كما حدث في مدرسة الستينات مثلاً، ومن ناحية أخرى لا نريد أن يتحول إلى مجرد مغامرات شكلية زخرفية جوفاء، فالشكل والمضمون كما نراه ورآه آخرون غيرنا، وحدة لا سبيل إلى تجزئتها، ليس هناك

¹ عزيز الحسن: شعر الطليعة في المغرب، المنشورات عويدات، بيروت، ط1، 1987، ص211.

² عزيز الحسن: شعر الطليعة في المغرب، ص211.

مقياس محدد ومعيّار ثابت نحكم به على هذه القصيدة أو تلك بأنها فن أو غير فن كل قصيدة لها معيارها ولها قانونها ¹.

أي أن الإبداع الشعري، هو بصمة خاصة، بكل شاعر وأن القصيدة التي يكتبها كيان مستقل ونموذج فريد لا يمكن تكراره.

وبذلك تتحدد دلالة التشكيل باعتباره أحد مقومات القصيدة الجيدة، وهو الذي يحقق التوازن المنشود فيها بإعطاء كل عنصر من عناصرها حقه، وذلك لا يتحقق إلا بإحكام بناءها ومقدرة الشاعر على إيجاد ذلك الانسجام بين مختلف مكوناتها من صورة، وموسيقى، وتقرير إضافةً إلى مراعاة جانب المضمون من حيث كونه الوجه الآخر للقصيدة.

ب/- مفهوم التشكيل :

التشكيل: " والشكل بالفتح الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول، شكل الشيء وصورته المحسوسة والمتوجهة وتشكل الشيء: تصويره وشكلت المرأة صفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وشمال وتشكل العنب: أነع بعضهم، وشكل الكتاب يشكله شكلاً أو شكله أو عجمه وشكلت الكتاب فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا نقطته " ².

يشتغل مصطلح التشكيل بمضمونه الجمالي والتعبيري عادة في حقل الفنون الجميلة وفي فن " الرسم " وإذا أخذت فعالية التداخل بين الفنون تكاد تجمع كل المعاجم اللغوية العربية التي تتناولها هذا المصطلح - لغة - بالعودة الى جذوره اللغوية " شكل: تشكيل، على أنّ معنى الفعل يتصل بالجانب التصويري والتمثيلي صيرورة " تشكيل: " تتصور وتمثل " ³.

وأسهّم المستوى الإصطلاحي - بعد ذلك - في إستكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى والإرتفاع به نحو بلوغ حدة التصويري والتعبيري الأقصى، فالجذور المفهومية لـ "التشكيل" خاصيات المرونة والرحابة والديناميكية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح، يتألف "التشكيل" من شبكة عناصر ومكونات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح وتتمثل عناصر النجاح التشكيلي في الاندماج، والتوازن، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لابد من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك الذي يمنح النص قوته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير.

¹ عبد العزيز النعماني: فن الشعر بين التراث والحداثة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1991، ص260.

² ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، 1968، مادة (شكل).

³ إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت، مادة (شكل).

يشغل "التشكيل" بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح "التشكيل الشعري" تمظهرًا كبيرًا في الإستعمال النقدي وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضاءها على النحو الذي ذهب فيه أحد رواد الشعر العربي إلى "إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها".¹

إن مصطلح "التشكيل الشعري" بمعناه البنائي والتنظيمي يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رفاة، ونفاد من يوم لآخر فالشاعر يتحرك - من أن يدرك - في نظام العلاقات والعلامات والتحويلات، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص الذي يفصل بحالة معينة من عمليات الحمية.²

وهي تتراكم في حقل التكوين الشعري للقصيدة، وتؤلف نسجها، وتنشئ نظامها الفني والجمالي النوعي والخاص، على النحو الذي تنهياً فيه لإحتوائه الرؤيا ودمجها في سياق التشكيل، ولكي نتجاوز إشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون التي شغلت النقاد والدارسين وقيل ما يقال حولها، ننتقل إلى الحديث عن "التشكيل الفني" أو بعبارة أخرى الشكل الجمالي للقصيدة، ونتعرف على منابع هذا التشكيل وأدواته الفنية. "إن الشكل الجمالي لا يناقض المضمون، ولو جدلياً، ففي العمل الفني يغدو الشكل مضموناً، والعكس ...، وهكذا يزول الفرق بين الشكل والمضمون بالنسبة للفنان، ويتحول الفن إلى تشكيل ...".³

إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعاً من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور، فالمقدرة على التشكيل، مع القدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم، لكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بناءها فحسب، بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقرير وموسيقى، وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص، فكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر ...".⁴

¹ بيبير جبرو: علم الإشارة البيمولوجيا، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنهاء الحضاري، حلب، ط 3، 2007، ص 18.

² عبد الجليل منقورة: المقاربة السيميائية للنص الأدبي - أدوات ونماذج - محاضرات الملتقى الوطني الأول، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، ص 64.

³ جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 232.

⁴ عبد العزيز المقالع: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1981 - 1985، ص 36.

يقول " صلاح عبد الصبور " في معرض حديثه عن التشكيل في القصيدة: " أريد أن أعرض تجربتي مع التشكيل في الشعر وقد كنت إلى زمن قريب أتبني كلمة "المعمار" ولكني الآن أجد كلمة "التشكيل" أكثر دقة من كلمة "المعمار" ومن البديهي أن كلتا الكلمتين لم تعرف العربية إستعمالها بهذا المعنى الإصطلاحي، فلنا إذن أن نتحدث عن دلالتها المعاصرة دون تحرز... فننقل أن المعمار ينبع من الفن العمارة بينما ينبع التشكيل من فن التصوير، ولنقل أن فن الشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة ولكن هذه المسألة ذوقية قد يختلف عليها.¹

ج/- مفهوم الفن:

" في لسان العرب تحت مادة (ف ن ن) قد ورد عن معنى الفن ما يلي (والرجل يُفَنُّ الكلام : أي يسقق في فن بعد فن، وأفانن الرجل في حديثه وفي خطبته إذا جاء بالأفانين، وأفنن أخذ في فنون القول).²

" الفن كلمة مشتركة تدل على معان شتى، فهناك الفنون الجميلة كالرسم والموسيقى، والتصوير وهناك فنون أخرى يتحدث عنها الناس كفن الزراعة وفن التجارة، وفن الحياكة وفن الطبخ وفن الإعلام، وغير ذلك من الفنون ".³

أو يقال: فن فلان رأيه إذا لونه ولم يثبت على رأي واحد، والأفانين، الأساليب: وهي أجناس الكلام وطرقه، ورجل متفنن أي ذو فنون.⁴

هذه كلمة (فن) بمعناها العام والتي تعني كل نشاط إنساني يميز بالمهارة والحدق ويندرج تحت هذا المعنى أصناف شتى من الصناعات والمهارات دونما تخصص.

ففي معناها الخاص فهي تعني " كل عمل راق يهدف إلى إبتكار ما هو جميل من الصور والأصوات والحركات والأقوال، وهي على هذا لا تعني إلا الأعمال الإنسانية الراقية، المنظمة، فهي تختص بإبتكار الأشياء التي تتصف بالجمال لما تحدثه في النفس من لذة وسرور ".¹

¹ عبد العزيز المقالع: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص34.

² ابن المنظور: لسان العرب، مادة (فن).

³ صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة شهاب، الجزائر، دط، 1988، ص 78.

⁴ ابن منظور: لسان العرب، مادة (فن).

" الفن هو محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وإنعكاسها في نفوسهم، في صورة موجبة جميلة، وأن مكان الفنان والفن يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني أو يرمز لها من كيان الكون ".²

" ولكن هذه حقيقة لا تصرفنا على أمرين مهمين، الأول هو أن الفنان الكبير لا تنفصل في حسه الجزئيات ... حتى وهو يلم في حسه بجزئية واحدة والأمر الثاني هو أن الكيان البشري المشتمل على عقل وروح يسمح ببروز شعور معين في إحدى اللحظات، والنفوس السليمة المتكاملة تتداول هذا البروز بجوانبها المتعددة ومشاعرها المتباينة بحيث تصبح في مجموعها شاملة لكيانها لأنها لا تثبت على بروز معين أو إنحسار معين إلا إذا أصيب بالإختلال ".³

" والعمل الفني هو بمثابة ثمرة لعملية منهجية خاصة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فإن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعاً زمنياً يجعل منه موجوداً حياً تشع فيه الروح، ومعنى هذا أن العمل الفني لا بد أن يصدر عن مهارة إبداعية وتركب الحركة ابتداء من الساكن وتحقق الزماني ابتداء من المكاني، وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل فرض ضرب من الوحدة على ما في موضوعه من تعدد الأشكال أو الحركات والصور ".⁴

فالعمل لا يكون فناً إلا إذا انسجمت عناصره وتآلفت بشكل منتظم بحيث يبدو لنا كوحدة متوازنة غير متنافرة الأجزاء.

وللعمل الفني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والإنسجام من ناحية، كما أن له مدلوله الباطني الذي يشير إلى موضوع خاص يعبر عن حقيقة روحية من جهة أخرى أي أن العمل الفني يتكون من مادة هي اللون أو الصوت أو اللفظ ... ومن صورة تحتوي هذه المادة

¹ صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني، ص 78.

² محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، د م ن، الطبعة الخامسة، 1981، ص 13.

³ المرجع نفسه، ص 126.

⁴ رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، إسكندرية، د ط ، د ت ،

وتجعلها تأخذ شيئاً معيناً ثم هناك المحتوى أو المضمون في العمل الفني الذي يتضافر مع التعبير ليقدم الإنفعال الجمالي والمعاني والأفكار".¹

فوظيفة الفن إذن هي أن يصل بين الجمادات الصامتة في الطبيعة والموجودات الأخرى التي تعزينا بالتأمل، فنحاول إدراكها بحواس الفنان الموهبة ولغته الشفافة تحترق/تخترق مكامن الإحساس".

إذ أن الجمال العضوي وهم واهم، أما الجمال الفني فهو الحقيقة المحققة..، إن الطبيعة لا حياة لها، بل هي بالتعبير الفلسفي "لا مبالية" والفن هو الذي يعطيها المبالاة والقصة، فهي تظل "شيئاً" حتي يلمسها الفنان فتتحول إلى صورة "... وجوبا مع كروتشييه نستطيع أن نقول أن النفس الإنسانية في إحساساتها المختلفة لم تكن لتدرك نفسها لولا الفن".²

وفضلا عن ذلك فإن الفن ليس تعبيراً فحسب، ولكنه تفسير أيضاً، وقد ذهب ناقد شهير وهو "بند توكروتشييه bcroce" إلى إنكار أن يكون في الحياة أو الطبيعة أي جمال، فالطبيعة بليدة مالم ينطق الفنان بلسانها، وهي خرساء مالم يتحدث عنها الفنان، والذين يتحدثون عندئذ عن جزير الأنهار وحفيف الأشجار وإنسجام الألوان في الرياض لا يتحدثون من خلال الطبيعة، ولكنهم يتحدثون من خلال صورة رسمها شاعر بقلمه أو مصور بريشته³

وخلاصة ذلك كله :

إن التشكيل الفني هو عملية ممنهجة، ومقصودة، لا تتحقق إلا بمراعاة التوازن والتآلف بين مختلف العناصر المكونة للعمل الإبداعي، والتي تظهر مهارة الشاعر وموهبته في صقلها ودمجها، ثم إخراجها بالصورة التي تضمن متعة المتذوق، وتحقق للعمل نفسه التميز والتفرد المنشودين في أي عمل فني.

فالتشكيل الفني هو بصمة الشاعر التي يُعرف بها، وبها يضمن لعمله الإستمرارية والتواجد والتميز الذي يكسبه المتعة الفنية التي أساسها الجمال.

التشكيل الفني في القصيدة والتجربة الإبداعية:

¹ رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، إسكندرية، د ط ، د ت ، ص15.

² عبد العزيز المقالع: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص45.

³ المرجع نفسه، ص45.

" لا شك أن التغيير والتطور في أدبنا اليوم يرجع بالدرجة الأولى إلى أن الأديب المعاصر له موقفه الفكري الملتزم (ورؤيته الفلسفية الجديدة) للكون والحياة ودور الإنسان، حيث نجد الأديب اليوم وقد خرج من ضيف (الأنا) إلى رحابة (نحن)... وأصبح يُعني للحرية والسلام والعدالة والمحبة، لا لشعبه فحسب.... إنما لكل الشعوب، بناءً على تكلم النظرة الجديدة والرؤية الفارقة بتناسق عالم الفن، وتتسق وحدة الوجود، ويتواصل الإنسان لا بالحاضر والماضي فحسب بل ليستشرف آفاق المستقبل بفكر جديد... وفن معاصر " ¹.

" إن الحقيقة وحدها لا تكفي للتعبير عن التجربة ولا تقي بتصوير انفعالات الأديب ورؤاه لذلك لابد من الاستعانة بكل (التراث القديم) وإحداث ما يسميه (التحويل الرمزي) symboliovetranFormation حتى يستطيع أن يستعين به من عناصر التراث البشري يثري به فكرة الفني، ورؤيته الأدبية وهنا لن تصبح أدواته اللغوية إشارية تقريرية ذات بعد دلالي واحد وإنما سوف تصبح (اللغة مشخصة) Figurayion langage كما سماها "ريتشاردز" تجسيد المعنى، وتصور المدرك بأبعادها الخصبة " ².

فثراء التجربة الإبداعية وتفردتها إنما ينطلق من معطيات متعددة هي في الأخير خلاصة تجربة الأديب في الحياة وتبلورها على شكل فني يمكن أن يضيف للبشرية مساحات من الجمال والمتعة والسرور.

إن التجربة الإبداعية هي خلاصة تجربة الأديب في الحياة، ومعها يظهر مدى هضمه لعناصر التراث المختلفة، والتي تتجسد فيما بعد من خلال أعماله الفنية كشكل من أشكال الإبداع الفني.

فالتجربة موقف يعيشه الأديب مع ذاته أو مع الآخرين أو مع الكون... والشاعر لا يستطيع توصيل قصيدته وتجربته الذاتية فيما لم يكن جزءاً منا كذلك، إما لتمثيلها بعضاً مما مررنا به، وإما لأنها مما نقدر على رؤيته وتخيله في نفوسنا محتملة الوقوع غداً أو في مستقبل بعيد أي أن التجربة توقظك فينا إحساسنا في لمحات تومض فتجلو صدا الحياة اليومية الرتيبة. ³

¹ طه وادي: الجماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 87.

² المرجع نفسه، ص 87.

³ فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصور الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 2، 1996، ص 35.

أما الجمال الأدبي فهو الخصائص الأسلوبية (والبلاغة جزء منها) والتي تعطي النص ماهيته الفنية، ومن ثمة تجعله قادراً على رسم أبعاد التجربة الشعورية والمواقف وهنا تتجلى الطاقة التي تحمل التأثير والتوصيل فيقترب المتلقي من النص والتجربة الشعورية لتغدو تجربته بضلال يضيفها بعد أن يبلغ ساحتها إنفعالا وإحساسا.... إن الجمال بعض من تكوين العمل الفني لا ينفصل عنه تشكيلا، فمع ومضات التجربة يبرز لونها وقوامها الأسلوبي.¹

وينتج عنها كائن جديد، له مقومات وجوده وعالمه الخاص، فالقصيدة، وما تحويه من عناصر فنية وفكرية، تُعدُّ أحسنَ مثالٍ للتدليل على قيمة العمل الفني وأصالته، وتجاوز اللغة العادية المألوفة، التي هي قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عنها، ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه، بهذا المفهوم الجديد للغة، الذي يتجاوز كونها أداة للتواصل أو مظهرًا من مظاهر الإنسانية، تصبح لغة الشعر، فعلاً خاصا يمارسه الشاعر ليعبر عن كثير من الوقائع التي يعجز الإنسان العادي التعبير عنها.

" وبذلك لم تعد (اللغة) مجرد أداة للفهم، إنها ملك خاص له، وهي تجاربه وقراراته، ومشاعره، إن مهمة اللغة في هذه الحالة أن تجعل الموجود موجوداً منكشفاً بالفعل وأن تضمنه من حيث هو كذلك، وفي اللغة يمكن التعبير في كلمات عما هو الأنقى وما هو الأخفى، كما مكن التعبير عن الغامض والشائع المتداول، اللغة بهذا المفهوم ليست مجرد أدوات فجة تكتظ بها القواميس وتلوكها كتب النحو والصرف والعروض ".²

"وهذا يعني أن اللغة الأدبية تختلف بالضرورة عن اللغة العلمية أو المنطقية فهذه الأخيرة هي مجرد وسيلة لنقل الفكرة، أما اللغة الأدبية فإنها "خلق فني في ذاته" وهذا إذا أفهمنا في كامل رحابها، باعتبارها مستودعا للعواطف والأفكار، فهي جزء أساسي في الإبداع الأدبي، بينما هي لا تعد وفي باقي مناحي الأنشطة أن تكون علامة إشارية، يمكن الإستغناء عنها أو تعويضها برموز وأشكال تقوم مقامها وتنبؤ عنها".³

¹ نفس المرجع، ص 9-10.

² ينظر: مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر -قراءة بنيوية- منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، دت، ص 147-148.

³ شاف عكاشة: نظرية الادب في النقيدين الجمالي والنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط ، 1994، ح 3، ص 40.

وعليه فإن الشاعر في محاولته نقل عواطفه ومشاعره للقارئ نقلاً مثيراً يأخذ على عاتقه مزج العناصر المكونة لعمله الفني مزجاً متوازناً ومتناسقاً يُظهر موهبته وإبداعه المتميز.

فتشكله الفني لقصيدته إنما يقاس بمدى تآلف وإنسجام مجموعته من العناصر التي لا غنى عنها، التي تجسد مهارة الشاعر وبراعته في نسج خيوطها. مما يحقق عضوية القصيدة وبناءها الشعوري والدلالي.

" فالشاعر ليس ذلك المخترع للأشكال الحرة كما يجب أن نعتقد ولا هو ذلك الينبوع الفياض بل على العكس، إنه صياد آسر يستخدم الشكل كشبكة يستعملها لغاية جادة جريئة، غاية لا تخلو من مخاطرة هي أن يتصيد وبأسر التجربة جميعاً...¹ يقول أرشيبالد مكليش amaklid موضحاً منها للمعنى السابق: " إنَّ الوجود الذي تشتمل عليه القصيدة مستمد من "اللاوجود"، لا من الشاعر، و"الموسيقى" التي يجب أن تحتويها القصيدة لا تتبثق عنا، نحن الذين نصنع القصيدة بل عن صمت؟ وأن الأفعال في هذه الجمل معبرة رائعة لعمل الشاعر ليس في الإنتظار حتى تتجمع الصرخة من تلقاء نفسها في حلقة، بل لأن عمله هو أن يتصارع مع الصمت العالم ومع مكان خلوا من المعنى فيه ويضطر إلى أن يكون ذا معنى إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب وجعل اللاوجود موجوداً "².

" وعلى هذا فالإخلال بتوازن القصيدة من شأنه أن يضعنا إما أمام شكل فارغ لا يشعر معه القارئ بالمعاني التي يحملها، أو أمام أحاسيس مجردة يمكن أن تستوعبها مختلف الفنون الأدبية الأخرى "³.

وبذلك تظهر مقدرة الشاعر على بناء القصيدة ودمج عناصرها المختلفة بحيث يضعنا أمام عمل متفرد، متميز يصلح لأن يكون بصمة خاصة تتوج موهبة الشاعر وتطبع عمله بصبغة فنية لماعة. فإبداع الشاعر إذن هو الإجابة عن الكثير من الأسئلة التي يعجز الفرد العادي الإجابة عنها، ولكنها إجابة فنية جمالية تحقق المتعة والسرور والتفرد وتدخلنا إلى عالم من الإبداع اللامتناهي، وهو في الأخير " القصيدة بكل عناصرها وخصائصها ".

¹ أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضرا الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية، بيروت، نيويورك، دط، 1963، ص16.

² المرجع نفسه، ص27.

³ محمد محمود العيد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، بيروت، 1996، ص20.

ثانيا: أنواع التشكيل الفني :

1- التشكيل الموسيقي (الإيقاع).

2- التشكيل اللغوي.

3- التشكيل الدلالي.

1- التشكيل الموسيقي (الإيقاع):

يعد الإيقاع في التصور السيميائي شكلا داليا بحيث يبعد الإيقاع من إرتباطاته بالدال المصوت مما يسمح بإلحاق هذا الإيقاع بالسيميائية البصرية مثلا، كما يمكن عزله عن إرتباطاته بالدال من حيث هو أمر مفض إلى إمكان إيجاد إيقاع على مستوى المضمون.

كما يعد الإيقاع من وجهة أخرى ومن الناحية الصوتية تكرارا منتظما للإنبطاعات السمعية المتماثلة التي تتولد عن تماثل العناصر مقطعية، عبر سلسلة عناصر الكلام والعربية من أغنى اللغات البشرية إطلاقا بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعورية بالطبيعة، ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية، فإذا شعرها لا يختلف كثيرا عن نثرها الفني الرفيع النسيج.¹

والملاحظ أن النقاد حينما كانوا يصدد كشف قوانين الجمال في العنصر الزماني للصورة الجمالية كانوا يركزون كل إهتماماتهم على الجانب الصوتي الإيقاعي.

وكل القوانين التي إستكشفوها كانت هي القوانين التي تمثلت لنا في الإيقاع ومفهوم أن يكون في الصوت إيقاع، وأن يتمثل هذا الإيقاع في اللغة من حيث أنها أصوات.

وقد سبق أن رأينا ابن طباطبا يحدثنا عن صناعة الشعر، فرأينا من خطوات هذه العملية أن الشعر إذا وجد جانبا ضعيفا فإنه يرمه بأن يستبدل ألفاظه ألفاظا أوقع، وهنا نستطيع أن نجد صورة تطبيقية لهذا الفهم، هي في الوقت نفسه تبين لنا أن هذه الألفاظ الأوقع هي التي وفرت للبيت الصورة الإيقاعية، تتضح لنا هذه الصورة التطبيقية من خلال حديث أبي هلال حيث يقول : " فإذا علمت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث وردل والإقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها.²

¹ عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة والنشر، طبعة 2005، ص 200-201.

² عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 194-197.

ويختلف الإيقاع عن البحر الشعري في كون الإيقاع مرتبطاً بالحرية، وحين يتعلق العروض بشكل ما هو مقنن كما أن الإيقاع يتجاوز الشعر إلى النثر، بل يتجاوز اللغة إلى الموسيقى، وموسيقى الشعر مزدوجة: شقها الأول خارجي هو الوزن والقافية، وشقها الثاني داخلي نعني به الأصوات والحركات الناجمة عن الحروف والمقاطع والتكرار وغيرها.¹

والإيقاع في دلالاته الإصطلاحية هو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية.

ومن الواضح أن التشكيل الصوتي هو الذي يخلق الإيقاع فهناك علاقة بينهما كذلك الإيقاع قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزي بشكل مباشر بسيط إلى مكون صوتي معين، أو وحدات صوتية مضمونة بطريقة آلية، ويخرج ما في هذا البناء من مفارقات تساعد على النهوض بأعباء الإيقاع والمعنى وبهذا المنحى نفترض التفاعل المستمر بين البناء الصوتي ونشاط الإيقاع والمعنى.²

ومن هنا نفهم أن الإيقاع الموسيقي في الشعر " له مرمى يستكمل الشاعر غايته بالوصول إليه، ذلك أنه يحرك في النفس ما لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من إنفعالات خفية وإهتزازات تشركنا في التجربة وأغوارها.³

فالشعر هو الكلام الموزون المقفى، حيث تحتل الموسيقى والقوافي أركاناً مهمة إلى جانب اللفظ ومدلوله.⁴

إن الوظيفة الإيقاعية في الشعر بل ربما في النثر الأدبي الرفيع أيضاً، ليست مجرد مظهر صوتي فارغ رتيب يؤدي بها النظم التعليمي أغراضه، وإنما نليفها تطمح إلى الإسهام العام في التشكيل الشعري وجعل هذا الإيقاع ذا وظيفة جمالية تتدمج ضمن النسق العام للشعريات، أي أن وظيفة الإيقاع، وقد يكون الكلام هنا موجهاً إلى أصحاب قصيدة النثر الذين تكاثروا في هذا الزمن فتكاثر الرداءة

¹ عثمان مقبرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردية، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة، ط 2011، ص 28.

² تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ص 58.

³ فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر الغربي، بيروت، دمشق، ط 2، 1996، ص 63.

⁴ عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط 1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان،

1998، ص 21.

والسخر في فعل ما يفعلونه، ليست ثانوية في النسيج الشعري، بل هي مقوم جوهري للشعريات، ولا يجوز لأي شعر أن يدعي هذه الصفة بمعزل عن التعامل تعاملًا جماليًا مع الإيقاع.¹

2- المستوى اللغوي :

لقد أحرزت الحداثة في معركتها مكسبا نظريا ضخما في ميدان نقد الشعر فرأته فنا لغويا (بنية لغوية معرفية جمالية معا)، تتحدد فنيته بكيفية إستخدامه للغة لا بمحمولاته الأخلاقية أو الإجتماعية أو السياسية أو سواها، ولكن هذه الكيفية لا تحول دون ذلك وجود هذه المحمولات في الشعر، بل إن وجودها مشروع إن لم يكن ضروريا، فلكي يحقق النص الشعري وظيفته الجمالية ينبغي أن يحقق وظيفة إضافية أو أكثر، " فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات... يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الإجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو إجتماعية وبالعكس، فهو لكي يحقق دورا سياسيا معينا على سبيل التمثيل ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية.

ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة، وقد إنبثقت من هذه النظرة إلى "مفهوم الشعر" نظرة جديدة إلى نقده، فغدت دراسة الشعر من منظور لغوي منهجا نقديا بارزا يشيد علميته على دعامتين أولاهما : ملاءمته لتفسير المادة التي يدرسها، وهي شرط لا غنى عنه لقيام أي علم، وتتجم هذه الملاءمة من إنبثاق المنهج والمادة من مفهوم لغوي معاصر، وثانيتها أدوات نقدية مرهفة ذات كفاءة عالية، بيد أننا ينبغي أن نقيد القول قليلاً، وألاً نسرف في الظن فيتوهم أن كل شيء قد أصبح محكوما فكأنما هو في قبضة اليد وأن الطريق إلى جوهر الشعر قد غدت قاصدة موطأة الأكناف، إن بعض هذا الظن يكفي، فليس يملك المنهج مهما تكن كفايته أن يتغلغل في شعاب الشعر المرجانية.²

ويعيننا أن نذكر أن مسألة التشكيل اللغوي والجمالي، أخذت في الموروث النقدي والبلاغي أهمية واضحة، وأن عبد القاهر الجرجاني - خاصة - أفاد في تكوين مفاهيم متميزة في هذا الموروث.

ومع ذلك فإن هؤلاء النقاد والبلاغيين المتقدمين - ومنهم الجرجاني - لم يستطيعوا أن يفرقوا بين لونين إثنين من إدراك التشكيل اللغوي أو البلاغي. أو يلمحوا التيار الكامن في قلب هذا التشكيل، هناك

¹ عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار موهبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص214.

² وهب رومية: التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الثلاث العربي، ص 13-14.

مدلولان أو إتجاهان، ولكنهم يهملون أحدهما لأنهم يرجعون دائماً إلى ما سموه خطي المعنى السابقة على تأليف الكلام، هذه الخطي التي تعزل الظاهرة - دون وعي - عن خلقها اللغوي إلى حد ما، وتشرع لسيطرة دلالات موجهة لا علاقة لها بنظرية الشعر، ويخضعون (التركيب) بعنف وقسوة لأفكار مسبقة، ودون أن يتصوروا أن التركيب طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد، أو تقوم على مستوى تعبير موجه، أو تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته وثرائه، ونشاط السياق وكثافته وتعقيده.¹

فاللغة لها نظامها الذي يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر تجاور الخبر مع المبتدأ والفعل مع الفاعل والمفعول به، ويصر نظام اللغة على إطار هذه الظواهر، ولكن عندما يلجأ المبدع إلى تطبيق هذه النظم في شكل كلام أدبي فإنه لا يحافظ على هذا الإطار، وإنما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى إنتهاكات، و/أو تكراريات أو منبهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد، والذي نعرفه أن النظام في أي أثر كلامي إنما يأتيه من اللغة، وهو نظام ينشد لنفسه الإستمرارية والإنتشار لأن الكلام له ديناميكية وتحرك، وقد يتبع هذا التطبيق بعض المشاكل أو الصعاب.²

فاللغة بهذا المعنى بناء يخضع لنحو معين، ونظام له خصوصية ومقومات قيامها هي الملكة اللسانية التي تؤسس الإجراءات التوليدية والتحويلية في مستوى الكلام، فالأغراض المعقولة والمعاني المدربة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، وحسب الإعتقاد أن التوليد اللغوي تقييد بنظام اللغة لا يخرج عن إطار القياس الذي هو " حمل فرع على أصل لعلّ جامعة بينهما، ومن شروطه أن يكون المقيس عليه في اللغة مطرداً، فإذا أورد نادراً عد شاذاً، يقول نعام تشومسكي "من مهمات النحو العادية أن نقوم بتحديد فئات الجمل سليمة التكوين وأن يسند لكل منها وصفا هيكلياً أي وصفا للوحدات التي تتكون منها الجملة ولكيفية تشكيلها وكذلك العلاقات البنيوية بين الجملة وأختها.³

3- المستوى الدلالي :

ونعني كل ما يخص دلالة الألفاظ والمعاني كالرمز، الأسطورة، التوازي، التضاد، التقابل، التناص، وغيرها... وما مدى خصائصها الأسلوبية التي تضي جمالياتها على النص الشعري.⁴

¹ تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 05.

² محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ص 305-309.

³ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ص 186.

⁴ عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الورد للشاعر عثمان لوصيف، ص 25.

الدلالة لغة:

لمادة (د ل ل) في اللغة العربية تصاريف كثيرة وإستعمالات متعددة، فالدلالة هي: "مصدر من الفعل دل، يعني دله على الشيء يدلّه دلالة سدده إليه ... وقد ذلّه دلالة ودلالة، والجمع أدلة وأدلاء والإسم الدلالة و الدلالة بالفتح والكسر و...".¹

الدلالة إصطلاحاً:

علم الدلالة هو العلم الذي يتناول المعنى بالشرح والتفسير والدراسة ويُعرفه فرانك بالمر بقوله: "علم الدلالة مفهوم عام يختص بالمعنى ويمتد إلى كل مستوى لغوي له علاقة بالدلالة".² فكل لفظ في اللغة العربية له إحياءات كثيرة ويُستعمل في التراكيب المختلفة بمعان تتفاوت بتفاوت العبارات، أضف إلى ذلك ما توجيه هذه اللغة من الكلمات التي تؤدي إلى عدة معان تبعاً لتعدد القبائل الناطقة بها.

ويجدر بنا الإشارة إلى مفهوم الدلالة في "مقدمته" حيث نجد دراسات في الدلالة قد تجاوزت - بلا شك - الماهية إلى البحث العميق عن جوهر الدلالة وطرق تأديتها واضحة من غير لبس، يقول موضحا وشارحا: "وأعلم بأن الخط بيان عن القول والكلام كما أن القول والكلام بيان عما في النفس، والضمير من المعاني، فلا بد لكل منهما أن يكون واضح الدالة". فإبن خلدون يوضح العلاقة القائمة بين المعاني المحفوظة في النفس والكتابة والألفاظ، ويحصرها في ثلاثة أصناف:

أ- الكتابة الدالة عن اللفظ.

ب- اللفظ الدال على المعاني التي في النفس والضمير (الصورة الذهنية) وهذه المعاني إن لم تكن مجردة فإنها تدل على موجود في الأعيان وعلى هذا الأساس فالصنف الثالث للدالة.

ج- المعاني الدالة على الأمور الخارجية.

ويعطي ابن خلدون للخط والكتابة أبعاداً مهمة في العملية التواصلية، بإعتبارهما أداتين مهمتين من أدوات التعليم والتعلم، الشيء الذي كان يشغل فكر ابن خلدون كثيراً، يقول معرفاً الخط وأداءه للدلالة:

¹ ابن منظور: لسان العرب، ص 291. مادة (د ل ل).

² عبد القادر عبد الجليل: المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية الصرفية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2006، ص 215.

" الخط وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية، فالخط دال على الألفاظ والألفاظ دالة على المعاني.

أما الغزالي فقد تجاوز البحث عن ماهية الدلالة للبحث عن جوهر الدلالة وفروعها، فبنظرة مقتضبة إلى بعض نصوصه الموجودة في كتابه " المستصفى من علم الأصول "، نجده يذكر أصنافاً لمعانٍ كثيرة قد حددها علماء الدلالة المحدثون كالمعنى الإرشادي أو الإيمائي، والمعنى الإتساعي، والمعنى السياقي، وإن كان الغزالي يسميها بمصطلحات أصولية وهي على الترتيب دلالة الإشارة ودلالة الإقتضاء وفحوى الخطاب.¹

¹ منقول عبد الجليل: علم الدلالة أصول ومباحث في التراث العربي، منشورات إتحاد العرب، دمشق، 2001، ص 31-33.

الفصل الأول: التشكيل الموسيقي

أولاً: الموسيقى الخارجية

1- الوزن

2- القافية

3- الروي

ثانياً: الموسيقى الداخلية

1- التكرار

2- الجنس

3- الطباق

إن ما يميز الشعر عن النثر هو الموسيقى التي بدورها تكمل عناصر الابداع لدى الشاعر ولعل الشعراء الجدد قد تخلو عن قالب القديم الجاهز وقطعوا كل ما يربطهم بالشعراء القدامى، وذلك بخوض غمار التجربة الشعر الحر بالخروج عن المؤلف و النمطية ومنهم من تجاوز البحور الخليلية وذلك ليجد حرية كاملة لتفجير طاقته الكامنة وممارسته الإبداعية وحرية التعبير عن حالته الشعورية ولعل أبرز الشعراء الذين أقدموا على هذه الفكرة (بدر شاكر كسياب، نازك الملائكة) فنازك الملائكة انطلقت من البنية العروضية وذلك ان الشعر الحر بالنسبة لها ظاهرة عروضية قبل كل شيء ،ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب لأشطر و القوافي وأسلوب استعمال التدوير و الزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة.¹

والوزن و الإيقاع يحققان مماثلة وزينة مماثلة إيقاعية وهما معا يشيران الى مماثلة معنوية، وبما ان المماثلة المعنوية غير الموجودة في الشعر، فإن وظيفة الوزن و الإيقاع تنحصر في خلخلة الموازنة الصوتية الدلالية وتقوم كذلك القافية ووظيفة الوزن و الإيقاع بشكل عام.²

ونجد ابن خلدون في تعريفه للبيت الشعري وتحديده للبنيات الأساسية او الوحدات العروضية في قوله عن الشعر: "هو كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن، متعددة الحرف الأخير من كل قطعة وتسمى كل قطعة من القطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياء و قافية، ويسمى جملة الكلام الى اخر القصيدة وكلمة وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده"³

ومما سبق يظهر مدى أهمية عنصر الموسيقى في بناء التشكيل الإيقاعي، وهناك موسيقى داخلية وموسيقى خارجية:

¹ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1978، 5، ص169.

² حسن ناظم، البنى الاسلوبية "دراسة في انشودة المطر سياب"، المغرب، ط1، 2002.

³ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط2، 1968، ص1409.

أولاً: الموسيقى الخارجية

1-الوزن:

ما يجعل الشعر يختلف عن النثر هو الوزن، "فالوزن هو النهر النغمي الذي يحد بصفاته تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنية، بل اننا حين نقرأ قصيدة تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه ، وعلى ذلك فنحن المؤمنون بأن الشعر لا يستغني ضرورة عن النغم خاصة وانه يمثل الموسيقى الخارجية فقط، وهي أحد مقومين للشعر من الناحية النغمية اما قسمها الاخر فهو الموسيقى الداخلية.¹

أول نموذج أقدمه قوله في قصيدة "الكتابة بالنار"

-اعرف من عيونك الحريق

-لأكتب الاشعار

- بقطرات النار

-وارسم الطريق²

مستقلن متقلن فعولن

متقلن مفعول

متقلن فعولن

يبدو أن لوصيف بحكم الأعباء التي فرضتها عليه الحياة العصرية قد وجد في وزن الرجز في طبيعته الإنسانية وتقارب نبضاته ما يحاكي انسياب احساسه وبنص مشاعره¹

¹ رجاء عيد، التحديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص109.

² عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص57.

فالرجز بما يحوزه من إمكانات هائلة يستجم مع طبيعة التجربة الشعرية المتماهية مع إيقاع الحياة الجديدة المتقلبة حتى الأعماق المضطربة بلا حدود المفعة بالتصادم الدرامي الأكثر دلالة.

وتبدو هذه الدلالات جلية في استخدام لوصيف الرجز بأشكال الممكنة حيث يبرز التقطيع أن عدد التفعيلات المستخدمة في النص بلغت مائة وسبع وأربعين 147 تفعيلة، وردت القامة (مستعلن) (37) مرة ويتنوع حضورها ضربا وحشوا مما يجعل وزن الرجز في كثرة زحافا به وعليه مصدر ثراء موسيقى متوافقا مع إيقاعية التجربة الشعرية المعاصرة و الوظيفة الاجتماعية الجديدة.

- التشكيل الوزني: ويقوم على نظامين أساسيين اثنين هما:
- الوفاء لنظام أحد البحور الخليلية
- الجمع بينهما (استعمال تفعيلة في مكان أخرى)
- ونبدأ الحديث عن الوحدة الوزنية (التفعيلة) والتي نجد انها متجسدة بالشكلين التامة التي تستمر مع السطر حتى نهايته
- والتفعيلة الناقصة التي يتوزعها سطران، تكون بدايتها مع نهاية السطر الأول، ونهايتها مع بداية السطر الثاني والتفعيلة في "الكتابة بالنار" متجسدة بالشكلين (التامة وناقصة) وتشكل التفعيلة التامة أخذ حصة الاسد، وهذه نماذج من ذلك:
- يقول الشاعر في قصيدته: "تجيبين يستيقظ البحر والريح والميتون":

تجيبين يستيقظ البحر والريح والميتون

/0//*0/0//*0/0//*0/0//*0/0//*0/0//

فعولن*فعولن*فعولن*فعولن*فعولن*فعولن

يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين

¹ محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص146.

/0//*0/0//*/0//*/0//*0/0//*/0//

فعول/فعولن/فعول/فعول/فعولن/فعول

يزخ علينا المطر

/0//*0/0//

فعولن/فعول

تفيض الزروع¹

/0//*0/0//

فعولن/فعول

وكذلك يقول الشاعر:

عزفناك نغمة

0/0//*0/0//

فعولن/فعولن

رسمناك وشما أبيد

/0//*0/0//*0/0//

فعولن/فعولن/فعول

وفجرا يغطي جراحاتنا بالورود²

/0//*0/0//*0/0//*0/0//*0/0//

فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعول

تجيئين يا ألف مرحي³

0/0//*0/0//*0/0//

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص41.

² عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص43.

³ المصدر نفسه، ص43.

فعولن/فعولن/فعولن

-مفتاح بحر المتقارب: "عن المتقارب قال الخليل"

ومن خلال تقطيعنا نجد أن الشاعر قد استمد التفعيلة من أحد البحور الصافية وهو:
بحر المتقارب، حيث التزم التفعيلة، ولم يلتزم بعددها كما لم تخل المجموعة الشعرية من
التفعيلة الناقصة التي يشترك فيها سطران أو ما يسمى بالتدوير.

- أما بالنسبة للتفعيلة الناقصة يقول الشاعر في مقطع من قصيدة "أغنية إلى الفراشة"

هل تبصرين الشمس تستفيق

/0//*0//0/0/*0//0/0/

مستعلن/مستعلن/فعول

وقوله:

هل تبصرين كيف يحضن الجباع السنبلة

0//0/*0/0//0/*0//0/0/*0//0/0/

مستعلن/مستعلن/مستعلن/فعولن

يقدسونها

0//*0//0/0/

مستعلن/متف

كما يقدسون القنبلة

0//0/0/*0//0//*0//

علن/متعلن/مستعلن

وهنا أيضا:

أوغل في بحر الأسى، أنتعل نار الجرح

à//0*/0///0*/0/0/0/0/*0///0/

مفتعلن/مستعلن/مفتعلن/فعلاتن

في غمزة القنوط

/0//*0//0/0/

مستفعلن/فعول

ونشوة السقوط

/0//*0//0//

متفعلن/فعول

أرفعهما عبر الدجى منارة للفتح

0/0/0/*0//0//*0//0/0/*0///0/

مفتعلن/مستفعلن/متفعلن/فعلاتن

ومن خلال تقطيعنا نجد أن الشاعر التزم تفعيله "بحر الرجز"

مع وجوب بعض التغيرات (الزحافات)، من المؤكد أن الوزن أول مميزات الشعر: فهو

أول ما يصدى القارئ أو السامع حتى يميز بين المادة الأدبية شعرا وليست نثرا، أما ثاني

شيء يصدى القارئ أو السامع هو القافية

ومفتاح بحر الرجز هو:

"في أبحر الارجاز بحر يسهل"

فالشاعر هنا استعمل البحر بزحافته وعلله "أي البحر المجنون" فالقصيدة ذات

مواشحة وزينة أي دخلته زحافات وعلل: ¹مثل الخين

- الزحاف: هو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو

ثقيلًا كأن يحذف مطلقا أو يسكن مطلقا إذا كان متحركا، وهو غير لازم أي أنه إذا دخل في

بيت القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، وهو يصيب الجزء (أي التفعيلة) حشا كان

أخذ الجزء أم عروضاً أم مضرباً.

¹ راجي الأسمر، علم العروض والقافية، دار الجيل، بيروت، 2005، ص34.

والزحاف ينحصر في شكلين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن وهناك زحاف مفرد و زحاف مزدوج.

-الخبين: ونجد بذلك زحاف الخبن يدخل كثيرا على بحر الرجز وهو بذلك حذف الثاني الساكن وفيه مستفعلن/متفعلن وذلك في قول عثمان لوصيف في قصيدة "الكتابة بالنار"

لأكتب الاشعار

/0/0/*0//0//

متفعلن/مفعول

وارسم الطريق

¹/0//*0//0//

متفعلن/فعولن

ويقول أيضا في مقطع من قصيدة: أغنية إلى الفراشة:

ونشوة السقوط

/0//*0//0//

متفعلن/فعول

أرفعها عبر الدجى منارة للفتح²

0/0/0/*0//0//*0//0/0/*0///0/

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 57.

² عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 43.

مفتعلن/مستفعلن/متفعلن/فعلاتن

وهنا أيضا:

يققدسونها

0//*0//0/0/

مستفعلن*متف

كما يقدمون القبلة¹

0//0/0/*0//0//*0//

علن/متفعلن/مستفعلن

فالخبين تدخل كثيرا على بحر الرجز فصارت متفعلن بدل مستفعلن و الخبن زحاف مفرد مستحسن لا يكاد يفارق الرجز مطلقا، وبهذا يصبح الرجز المخبون، فنجد الخبن هو زحاف ملازم للرجز، ونجده بكثرة وقد ساهم في الحركية وسرعة التحول فالشاعر في استعماله للرجز المجنون قد تناسب مع أغراضه وشدة انفعاله، كما ساهمت في تلاحق أنغامه وعذوبه موسيقاه واتساقها و انسجامها.

ونجد هنا أن الشاعر عثمان لوصيف وظف بحر المتقارب بزحافات وعلله، ومن الزحافات والعلل التي تدخل عليه:

-القبض: وهو حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة، ويدخل على فعولن فتصبح فعول.

¹ عثمان لوصيف، المصدر نفسه، ص43.

فتدخل علة القبض على هذا البحر بكثرة، فنجد الشاعر يستعمل البحور الخفيفة و الصافية لسرعتها ودرجة خفتها وهذا ما يكسب القصيدة مواشجة وزينة، فالبحور الخفيفة توحى بالحركة و الانطلاق وذلك من خلال تتابع التفعيلات، وكذلك هذه البحور القصيرة تساعد على إعادة النفس بسرعة حسب الحالة الشعورية.

يقول الشاعر في قصيدته: "تجئئين يستيقظ البحر والريح والميتون".

تدر الضروع

/0//*0/0//

فعولن/فعول

تفيض الزروع¹

/0//*0/0//

فعولن/فعول

ونجد أيضا التفعيلة في بيت المتقارب على احد الشكليين وهذا ما نجده في شعور عثمان لوصيف

فعولن، فعول

في نهاية البيت يدخل على التفعيلة العلة و العلة بذلك هي تغيير يلحق الأسباب و الاوتاد على حد سواء من العروض أو الضرب من البيت الشعري، وهذا التغيير لازم، فإذا أصاب عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في جميع أبيات القصيدة وهي علل الزيادة وعلل النقص

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص41.

ف نجد بذلك عثمان لوصيف في نهاية البيت يدخل على التفعيلة من العلة مايلي:

تعويض السبب بساكن فتصبح (فعول) لحذف السبب من اخرها فتصبح (فعل) في

قوله:

يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين

/0//*0/0//*/0///0//*0/0//*/0//

فعول/فعولن/فعول/فعول/فعولن/فعول

يزخ علينا المطر¹

///*0/0//*0/0//

فعولن/فعولن/فعل

ومن هنا فإن الشاعر عثمان لوصيف كان قد خرج عن النمطية وكان شعره عبارة عن

ومضات.

والوزن ضروري في القصيدة ولكن نجده يخضع للحالة النفسية والشعورية في تجربته

لذلك نجد ما يدخل عليه من زحافات وعلل ما هو إلا نتيجة تغير حالة الشاعر من موقف

لآخر ، فيفقد السيطرة على الوزن ويجد نفسه ملجأ، ومن ثمة أصبح الإيقاع الشعري ظاهرة

أوسع من مجرد الوزن إلى إيقاع الصورة وإيقاع الدلالة، فنجد الإيقاع العروضي يتماشى مع

الإيقاع النفسي، وقد يختلف الإيقاع النفسي عند الشاعر وفق التغير التجربة.

¹ عثمان لوصيف، المصدر نفسه، ص41.

ونجد كذلك تداخل البحور في القصيدة الواحدة "مواشجة وزنية" وهذا دليل على تنوع التجربة الشعرية ويعني ذلك أن الشاعر المعاصر ملتزم بالقضايا الواقعية فهو يعبر عن ما يشغل العصر بعيدا عن التكلف.

2- القافية: تعددت الآراء في تعريف القافية ولكن مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي كان الأرجح في تحديد القافية، يقول "إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله أي مجموع الحروف المتحركة التي بين الساكنين الأخيرين في البيت إن وجدت مع ما قبل الساكن الأول ورودا في البيت منها، لذلك قد تكون القافية مرة بعض الكلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمة وبعض الكلمة، ومرة كلمتين.¹

وللقافية قيمة موسيقية عالية في الشعر العربي، فتكرارها يزيد في وحدة النغم وهي جزء أصيل في تكلمة المعنى ولا يمكن الاستغناء عنها، وتكون نهاية طبيعية للبيت الشعري، وقد حظيت باهتمام كبير عند الشعراء و النقاد على حد سواء وتعد العنصر الثاني بعد الوزن في جمالية موسيقى الشعر، إذ "تبنى أساسا على الحرف الذي تعرف به وتتسب إليه، وهو حرف الروي الذي تتطلع إليه الأذن وتتوقعه لما يتركه من إيقاع ولذة في سمعه"² لهذا تقن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية.³

ولها دور مهم في الشعر فهي تكسبه وزنا إيقاعيا ممتعا وتنغيم فائق، فالقافية وحدة تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استثارتها بمزايا ثلاث: لغوية، وصونية، ودلالية فلا يمكننا أن نتخيل شعرا بدون قافية، لأن القافية تعطي له بحر وإيقاعه واحدا

¹ عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص102.

² الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في آمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص152.

³ الدكتور حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، 2001، ص68.

تجعل المتلقي ينتظره في كل سطر فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.¹

وتتمثل أهمية القافية في أنها:

- تحافظ على نغمة موحدة للقصيدة أو المقطوعة.

- تحافظ على انتهاءه واحدة للأبيات.

- تضبط الإيقاع والموسيقى ضمن وحدة موسيقية كاملة، وتزيد القوة الموسيقية في التعبير.

- هي المركز الصوتي للقصيدة.²

ومن مظاهر الثراء الموسيقي الموسيقي عند "عثمان لوصيف" الاهتمام بالقافية التي تشكل في شعره عنصرا جماليا يمتلك في الكثير من السياقات وظيفة دلالية تؤثر للرؤية التي يفرزها النص الشعري، وقد أدرك دورها العضوي " كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة وتساعد على تماسكها، وكظاهرة هرمونية تدخل في بناء القصيدة تعامل الشاعر معها في جو من الحرية المنسجمة بينها وبين روح القصيدة على أساس الدفعة الشعرية المنبثقة عن التجربة، فكان التنويع بعدا جماليا أخاذا.

وقبل ان نحصر هذا التنويع في دراسة أشكال القافية نشير إلى أننا سندرس القافية من حيث علاقتها بالروبي، ما يتحتم علينا التمييز بين القافية المقيدة والمطلقة لأن كل نوع من هذين النوعين قوالب خاصة ودراستها منفصلة تكون أقرب الى الانضباط المنهجي والتناسق المعرفي.

¹ محمد نيسين، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د ت ، ص 66.

² جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية ، ص 196.

المجموعة الشعرية: - نسبة القافية المقيدة: 84.61%

- نسبة القافية المطلقة 15.39%

-القافية المقيدة: يعرفها صاحب المفتاح بأنها: " ما كان روبا ساكنا"¹ وهذا النوع من القوافي غلب على شعر عثمان لوصيف، وقد عمد الشاعر على جعلها مقيدة في كثير من القصائد على الرغم من أنها نحويا غير ذلك، بل سكن الروي لخلق إيقاعا موسيقيا خاصا في شعره، كما جاء في المقطع الأول من القصيدة " أناديك يا زهرة العاشقين".

حمام يغني ... حمام ينوح

سحائب تغدر و أخرى تروح

وأنت على شرفة الحلم زورق نار

يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار

وفي مقتلتيك يضيع الهدى السندباد

ويغرق نوح

وفي الأفق بقايا دمع خلال البروق تلوح

وفي الريح لؤلؤة تشظى

وسرب نخيل يهاجر عبر البحار

وأنت... وأنت تحبسين نبض الحجار...

¹ الدكتور شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص135.

في هذا المقطع عمد الشاعر إلى وضع السكون على الروي ليوجه القارئ إلى اكتشاف النغم الذي يسعى إلى تحقيقه، فكل من الأفعال (ينوح، تروح، يلوح) هي أفعال مضارعة مرفوعة نحويا ولم تسبقها أداة الجزم حتى تسكن أواخرها لكن الشاعر سكنها كضرورة شعرية متعمدا على جعلها قافية مقيدة¹

-القافية المطلقة: يعرفها صاحب المفتاح بأنها "... ما كان رويا متحركا"²

احتلت الصدارة بنسبة 100% في كل المجموعات الشعرية التي اعتمد الشاعر على نسج موسيقاها على نسق قصيدة النثر، وتفق حصورها على القافية المقيدة.

ج - أصناف القافية: لقد تجاوز أغلب الشعراء المحدثون مع التنويع القوي لما يتيح من حرية في التعبير وشساعة في المناورة الإبداعية، وعثمان لوصيف لم يشد عن هذه القاعدة ان لم نقل انها التقنية الوحيدة التي تجاوز معها تجاوبا مطلقا وبدون تحفظ.

ومن أهم انساق القافية المستعملة في شعره ما يلي:

1-النسق التقليدي: ونقصد بها القصيدة العمودية والتي حافظ الشاعر على مفهومها القديم والتي تعتبر جزءا عضويا في سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه، فهي تعطي للبيت ومن ثم للقصيدة كلها، بعدا من التناسق والتماثل، يضيف عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني.³

ويمكن ان نميز نوعين من القوافي القافية الموحدة في القصيدة الواحدة و القافية المتغيرة في القصيدة الواحدة كما في الموشح.

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار(سعر أناديك يا زهرة العاشقين)، ص25.

² السكاكي، مفتاح العلوم، المرجع السابق، ص 572.

³ أدونيس، الشعرية العربية، دار الادب، بيروت، 1985، ط1، ص13.

غير ان الشاعر تقيد تقيدا واضحا بنظام القافية التقليدي في نسق النظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة القصيدة العمودية.

ففي مجموعة الكتابة بالنار فقد وردت خمسة قصائد عمودية (5) في قصيدة "لامية الفقراء" في قوله مثلا:

إذا كفر الزمان له رفعنا زنودا للمعامع و القتال

تقلبنا على الاشواك دهرنا وسرنا في الهجير بلا نعال

- و (س) في قصيدة آه يا جرح في قوله:
في دروب الضياع والجوع نمضي يتلاشى بنا سراب سياسة
في الأعاصير في الظن في المنافي في الدياميس في وحول التعاسة
- و (ن) في قصيدة العناق الطويل في قوله:
كاشتعال البحور في الاجفان التقينا على نزيف الأغاني
وتعانقنا بعد دهر فراق كعناق البركان للبركان
- و (ح) في قصيدة أنشودة الرحيل وقصيدة الطوفان في قوله:

يا شوقنا يا هجرة الرمح

يا زورقا ينساب في اللفح

وقصيدة الطوفان في قوله:

عاريا تحت وابل الاملاح

رحت أحصى فجائعي وجراحي

2/ النسق الحديث: ونقصد به نظام التقفية في القصيدة الحرة، قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ففي مطلع هذا القرن وفي موجة التحرر من قيود القصيدة العمودية لجأ الشعراء إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة ، مما أوقع القارئ في اللبس لعدم تمكنه من التمييز بينهما وهذا ما أثار فكرة أن الشعراء تحرروا واثمما من القافية، ولكن متابعة نتائج الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر، أكد انهم أدركوا أهمية القافية كونها "الأداة التي تقيد الإيقاع الأصلي للوزن" فالشاعر يستطيع ان يخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي، ولكن يحتاج إلى تثبيته كجزء من الشكل الشعري ولا يتم له ذلك إلا بتقييده بالقافية، وهذا ما فرض على الشعراء أن يطوروا القافية لتكون أكثر مواتية للبناء المركب في القصيدة الحديثة.

من خلال مدونة عثمان لوصيف لم نلاحظ أي التزام بتشكيل قفوي معين التزاما صارما، انما خضع التنويع إلى الرفق الشعري وما يتطلبه الموقف الفكري و النفسي والدلالي، و يمكن ان نحدد ما وظف الشاعر من أنظمة قفوية فيما يلي:

أ- القافية المتغيرة: وهي القافية الأكثر شيوعا في الشعر الحر، أين يعتمد الشاعر في نصوصه على قافية أساسية محورية يتم تغييرها بين الحين و الآخر بقافية جانبية... ثم يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دوما نظام في استخدامها.¹

ب- ووظف عثمان لوصيف هذا النوع من التقفية في اكثر من ثلثي قصائد التفعيلة في شعره وتمثل لهذا النمط في شعر عثمان لوصيف في قصيدة "أغنية إلى الفراشة"

وفي مناخ النار يا فراشتي

على سرير الجرح آه صليت ركعتين

رتلت آيات الهوى

¹ الدكتور حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 78.

نهلت من كأس الجوى

غمست قلبي في عبير الدمع مرتين

وسرت يا حبيبتي

سرت على الأشواك في فمي صدى اغنية

وفي يدي رماد زهرتين

مهاجر إليك آه

مهاجر عبر أعاصير الأسى و الموت و الحريق

مهاجر إليك آه

ما أوحش الطريق

مهاجر إليك جئت حاملا نار الهوى

وجثة الربيع

وباقة حمراء من ازاهر الدموع

مدى يديك نخوض بحر الجرح

نطوى صحاري اللفح

مدى يديك طليني برموشك امسحي عين زوابع الرماد

هاتي يديك أقبلي نبحر في بحر الحداد

كي ندرك الصباح

تهفو إلى السماء

نغزل من دموعنا الخضراء

ملحمة تقرأها الأجيال

ترشها ندى وأجراس على صباية الرمال

ب/ القوافي الداخلية: وهي التي يلجأ الشاعر إلى توظيفها في حشو البيت، أو في حشو السطر الشعري . إن صح التعبير: مما يسمى "بالقافية الداخلية التي تفصل حشو البيت" وتنقسمه إلى وحدات إيقاعية مسجعة تنتهي كل وحدة منها بنفس القفلة الصوتية¹ وقد وظفها الشاعر في كثير من المقاطع الشعرية في كل مجموعات الشعرية، غير أنه لم يلتزم بها في القصيدة كاملة ، ويبدو أنه وظفها توظيف ترصيعي ، رصع بها بعض المقاطع التي تطلبت نغما خاصا، كما نجد في المقطع الثاني من قصيدة "الكتابة بالنار":

خارطتي تسكن في البرق و الرياح

حدودها تمتد في ضلوعي

بحارها تكبر في دموعي

وطقسها مضمح بعبق الجراح

¹ بسمة نهى شاوش، الإيقاع في الشعر الاعشى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003، ص27.

فالمقطع يتكون من أربعة أسطر شعرية ضمن الأسطر الثلاثة الأخير قافية داخلية (روبيها مشبعة بالإضافة إلى القافية المتراوحة بين السطر الأول والرابع والتي روبيها "القاف" والسطر الثاني و الثالث روبيها "الراء".

ج/ القوانين المتقاطعة: وهي أن تبنى القوافي على أساس التقاطع الصوتي أو التقاطع المقطعي كما في قصيدة "الكتابة بالنار"¹ المتكونة من 12 مقطع والتي أسس عثمان لوصيف قافيتها على التقاطع الصوتي و التقاطع المقطعي معا.

يقول عثمان لوصيف:

-1-

أعزف من عيونك الحريق

لأكتب الأشعار

بقطرات النار

وأرسم الطريق

-2-

خارطتي تسكن في البرق وفي الرياح

حدودها تمتد في ضلوعي

بحارها تكبر في دموعي

وطقسها مضمخ بعبق الجراح

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 57.

-3-

أوغل في بحر الأسى، اشتعل نار الجرح

في غمزة القنوط

ونشوة السقوط

أرفعها عبر الدجى منارة للفتح

-4-

جسر الأشعة ارتمى في الريح وانكسر

يا شهقة البحور

ويا شظايا النور

خليه في طوفانه خليه كي لا يستقر

-5-

اقرأ وجهك النظير

في مرح الأطفال في أغنية الرعاة

في الحب في البكاء في الصلاة

يا لذة في القلب يا سوسنة تولد في السعير

-6-

قوافل البكاء بين الليل و النهار

تطوى بنا مهامه الموت

ترحل في النسيان في الصمت

و الدمع في عيوننا شرار

-7-

في الغيب ذاكرة الرماد

قيثارة تبكي

ونوح في الفلك

يغزل من صلاته ترتيلة الميلاد

-8-

ممرغا في الطين تذوي في يدي الشموع

منسلخا من ظلمات الكفر

أليس عشب الفجر

رأيتني أعجن من أوجاعي الربيع

-9-

حمامة بيضاء من نهاية الضفاف

يأتي مع النجوم و السحاب

تحمل في منقارها كتاب

لعله فاتحة الهوى لعله القطاف¹

-10-

رموشك الخضراء يا فراشتي امطار

تهمي فيكسر الشجرة

يحبل بالأزهار والثمر

وتولد الدنيا على صحرائنا البوار

-11-

وانت، أنت غيمة تموج بالبروق و الاجراس

تضوع من أكامها روائح الجياع

عادت إلى فشاقتها من رحلة الضياع

تعلم عن مواسم الاعراس

-12-

وحيثما أسقط منها على يديك

ينقشع الغبار

تتكشف الأسرار

وأستشف الله في عينيك

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار (شعر)، ص 58-59.

تتوزع هذه القصيدة على مقطعين يفصل بينهما ثلاث نجمات، وهي ثقافية تسير عليها أغلب مقاطع الديوان فالقوافي المتمثلة في هذه القصيدة على أساس التقاطع الصوتي و المقطعي فالنص يتوزع إيقاعيا على 12 مقطع، يفصل بينهما أرقام المقاطع الأولى أسست فيه حرف الروي(القاف)، في الثانية أسست على حرف الروي (الراء) في السطر الشعري الثاني و الثالث وبنفس النظام والهندسة الشعرية سارت القافية في كل المقاطع، بتغير حرف الروي المختومة بروي(الطاء) في المقطع الثاني من القصيدة، وبين القافية بروي(الحاء) والقافية بروي(الطاء) في المقطع الثالث، واستمر هذا الشكل بتغيير حرف الروي من مقطع إلى مقطع حتى آخر النص، تقاطعت في القوافي تقاطعا صوتيا شكل الروي محور النغم.

ثانيا: الموسيقى الداخلية:

1/ التكرار: تعد ظاهرة التكرار شائعة في الشعر العربي القديم والمعاصر، ويكون إما بتكرار اللفظ و إما بتكرار الجملة. ويراد به " ان يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء كان اللفظ متفق المعنى او مختلف ، او يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول و الثاني، فإن كان متحد الألفاظ و المعاني فالفائدة في اثبات تأكيد ذلك الامر وتقريره في النفس، وكذلك اذ كان المعنى متحدا وان كان اللفظان متفقين والمعني مختلفا ، فالفائدة في الاتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين".¹

والتكرار يندمج ضمن الموسيقى الداخلية التي هي "النغم الذي يجمع بين الالفاظ الصورة وبين وقع الكلام، والحالة النفسية للشاعر، وانها مزوجة تامة بين المعنى والشكل، بين الشاعر و المتلقي".²

¹ مطلوب أحمد، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص370.

² عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص352-

ويبنى الإيقاع الداخلي على جانبين هما: "اختيار الكلمات وترتيبها و الملائمة بين الكلمات و المعاني التي تدل عليها".¹

فالتكرار ان هو منبه صوتي يحدث في النفس الانفعال وقوة الجذب، ويجعل القارئ يتغلغل في الداخل ولا يستفيق الا بنهاية التكرار، فهو يسهم في بناء الإيقاع الداخلي بشكل كبير كونه يعين على ابراز الحالة النفسية للشاعر وتجسيد التجربة الشعرية على شكل مميز، فالإيقاع الداخلي يعبر عن الذات و الواقع، هذا ما دفع الشاعر الحداثي إلى ان يتخلى عن النمطية و يدخل فب غمار الشعر الحر حيث يمكن للشاعر أن يلتزم بتفعيلة واحدة أو يمزج بين التفعيلات المختلفة أو يستعمل ظاهرة التدوير حيثما يشاء.

وقد تعرض الزركشي للتكرار في سياق دراسة البلاغة القرآنية وقد قال بأن "فائدته العظمى التقرير، وقد قيل اذا تكرر تقرر".²

فالتكرار يحدث وقعا مميزا في الاذن وعلى النفس، فهو يصفى ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الاذن فقط ، بل ينفعل معها الوجدان كله مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر او نقصا في أدواته الفنية".³

والتكرار في شعر عثمان لوصيف له مميزات فنية ودلالات نفسية عميقة على مستوى التجربة الشعرية ونجده بذلك وعي الشاعر كبيرا بإيحاءات الصوت ويأتي "تكرار الصوت" ويأتي إحساسه به متلاحقا مع إحساسه بمخاض التجربة الشعرية وسيحات المعاناة

¹ محمد عارف حسين، حسن علي محمد، دراسات في النص الشعري العصر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2000، ص13.

² رواية يحيى اوي، شعر ادونيس، البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008، ص266.

³ امانى سليمان داود، الاسلوبية الصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان ، الأردن، ط1، 2002، ص67.

الإبداعية لذلك يولد الصوت من رحم المعاناة متوافقا مع إيقاعات الذات الوجدانية ولنتأمل قدرة الصوت في قول الشاعر من قصيدة "أناجيك يا زهرة العاشقين"¹.

حمام يغنيحمام ينوح

سحائب تعدو وأخرى تروح

وانت على شرفة لحلم زورق نار

يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار

وفي مقلتيك يضيع الهدى السندباد

ويغرق نوح

وفي الأفق باقات دمع خلال البروق تلوح

وفي الريح لؤلؤة تشظى

وسرب نخيل يهاجر عبر البحار

وانت وانت تحسين بنض الحجار

هذا المقطع تصوير لواقع بائس يبعث على الخوف و الحزن و التوتر حيث تبدو فيه حتى الأشياء تريد السفر و الهجرة، إنها المعاناة التي تبعث الذات الشاعرة الى رحلة البحث عن الحقيقة المطلقة ووسيلته في ذلك الحب و الشوق فتحقق سعادتها و طمأنينتها ويحصل يقينها بعد معاناة مضنية.

وقد استطاع الشاعر ان ينقل إلينا معاناة عبر حزمة من الأصوات الدالة و الباعثة على إيقاعات قادرة على إثارة المتلقي، اذ لا يكاد يخلو بيت من تكرار صوتي، حيث يتكرر

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص25.

صوت الراء (16) مرة وصوت اللام (14) مرة وصوت الميم (9) مرة، وصوت الباء (7) مرات، وتعدد هذه الأصوات ترجمانا يعبر ما في ذات الشاعر التي ارهقتها المعاناة المضنية من حزن وتوتر وتكشف عن "وجدان" متعطش يبحث عن الحب الإلهي الذي يرى فيه الشاعر انقاذ ذاته من الضياع لذلك يكون هذا الحنين و العطش دافعا الى الرحلة " تتفصل فيها الذات من عالم المادة لتتصل بعالم الروح حيث السعادة لحقيقته¹.

وتبدأ هذه الرحلة في المقطع الثاني من النص في قوله "وأرحل" الذي يبدو فيه صوت الحاء باعثا على الحنين والشوق، وصوت الراء دالا على الحركة وعدم الركون الى الواقع وصوت اللام دافعا الى الانفصال على الواقع المادي، للاتصال بالعالم الروحي الذي يجد فيه الشاعر ارتواء لظمئه الوجداني

وذلك من خلال قوله:²

وأرحل في نشوة خوف

أرحل في وجع الياسمين

2/ تكرار الكلمة في البداية: وهو عبارة عن وحدتين معجمتين أو اكثر تتجسد في بداية كل سطر وفق هذا النسق (أ..../أ....)³، ويستهدف هذا الشكل التكراري "الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي".⁴

¹ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص455.

² عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص25.

³ محمد كنوزي، اللغة الشعرية، ص137.

⁴ محمد ساكر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص186.

ويحمل شعر عثمان لوصيف بهذا النمط من تكرار ، تكرار الكلمة في بداية كل سطر ونماذجه كثيرة، ولا شك أن ورود هذا النمط التكراري يبعث حيوية في نصه الشعري تتجلى في الصورة الإيقاعية المنبعثة منه و الدلالة الإيحائية المتولدة عنه،

مثال ذلك: يقول الشاعر عثمان لوصيف¹

يامن يرفض أن يساوم

يرفض اطلاق الذهب والماس

يرفض ان يضمح بعطر الخساسة

يرفض ان يغسل بالخمير المعتقة ويطبخ في قدر السياسة

يرفض ان يكلل بالورد و يرقص مع المهرجين في سوق النخاسة

يتكرر الفعل "يرفض" في بداية الاسطر (41-42-43-44-45) من قصيدة "آه يا جرح" هما يجعل من هذا التكرار حدثا مهيمنا في سياق بدالاته ونعمته المكثفة، حيث يشكل هذا الفعل المكرر في بداية الاسطر مظلة ترمز لمعنى التحدي والشموخ، تتفرع عنه دلالات هي صور ذلك التحدي، فتكرار الفعل "يرفض" في مواقع متماثلة بشكل نقطة ارتكاز لعطاء دلالي إيقاعي فاعل، يتولد من حزمة الأصوات في بنية الفعل فتشبع في الاسطر دلالات الصلابة والثبات والفخامة والاستعلاء والتحريك والرجولة والشهامة و النخوة²، وهذه الدلالات تشكل صورها في كل موقع من المواقع التي يتكرر فيها فعل "يرفض" كذلك في قصيدة العناق الطويل تكرار كلمة في البداية في قوله:

عابر في الجذور في عرف الأرض *** وفي نسغ التين والرمان

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص30.

² حبيب موني، توترات الابداع الشعري، ص42-43،

عابر في الانين في غسق الشهوة*** في نبض الطين في الغليان

عابر أضبع وأفتى *** في انصهار الازمان بالازمان

أخذت الاعتبار في السطر (41)، ان المقصود بالنداء هو الشخص المقصود يفعل
الرفض لذلك جاء الفعل في الاسطر اللاحقة في بداية الاسطر.

-تكرار التجاور:

هو تكرار يتأسس على " التجاور بين الالفاظ المكررة"، أي ان النطق به يتلازم مع
حركة الفكر أهدافه التوكيدية او التقريرية.¹

النمط من التكرار في خط افقي حيث تأتي الواحدة بجانب الأخرى او قريبة منها.²

وهذا النوع من التكرار نعثر له على نموذج الذي يحضر هذا النوع من الأسلوب
التكراري في تجربة الشاعر العمودية ومثاله قوله:³

آه يا جرح والخلافت شتى***والليالي انتكاسة فانتكاسة

لفنا لفنا ولملم خطانا*** بعثرنا الزوابع الكناسة

ابتدأ البيت بالنداء وهو النداء تتبعث منه نغمة حزينة تكشف عن نفس مرهقة، هدها
واقع الامة العربية بخلافاته وانتكاسه، ونجى بنية التجاور انتكاسة فانتكاسة لتجعل من إيقاع
الحزن في حركة متواصلة لا امل في تجاوزها، وتأتي بنية التجاور الثانية "لفنا لفنا" كحركة
مضادة يحققها الجرح فيكون طريقا للوحدة ولم الشمل، ومبعثا لتحقيق الافراح و الاعراس.

¹ محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص405.

² ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1994، ص301.

³ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص37.

كذلك نجد تكرار حرف العطف الواو في قصائد لوصيف كون الشاعر كان في صدد سرد الوقائع و الاحداث و الوصف وذلك في قول الشاعر في قصيدة "تجيبين يستيقظ البحر و الريح والميتون"

وأشرعة تتهامس عبر البحار

وعيناك نافذتان تطل السماوات عبرهما

ويشع النهار

ولافتتان حملناهما أبجدية نور ونار

وقرآن حب تعلمه للصغار

وانت وعود من الله تأتي ونافورة من شذى

فالشاعر بذلك يستعمل حرف الواو لأنه بصدد الوصف وعرض الصور من خلال عرض المواقف، وتجسيد الواقع.

هذا ما يساعد على الربط بين عناصر الجمل من حيث اللغة وبين الصور المرتبطة في الواقع، فالواو مناسبة للوصف وعرض الحقائق وتجمع بين الدلالات والصور التي تفوق الخيال.

وتكرار الضمائر المنفصلة مثل قوله في القصيدة الطوفان¹

وأنا الجرح عاريا مستهما

يتمشى بين اللظى والرماح

وأنا النور من عيوني تسري

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص76.

في البرايا عرائس الأوضاع

وأنا الطهر في قلوب العذارى

وأنا العطر في زهور الصباح

فهذا التكرار يكسب القصيدة حركة متماثلة ومتكررة ومنسجمة تؤدي، المطلوب وتوصل الرسالة الى المتلقي بسهولة.

- مفهوم التدوير:

هو ظاهرة إيقاعية يختلف حضوره في القصيدة التقليدية عنه في القصيدة المعاصرة، اذ يدل في القصيدة التقليدية على اتصال شطري البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة أو بعبارة أخرى¹ يعني إتمام كلمة واحدة بين الشطرين بحيث ينتهي الشطر الأول بصدرها ويبدأ الثاني بعجزها، فالتدوير يجعل من شطري البيت متصلين باشتراكهما في كلمة واحدة فيسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدده ويطيل نغماته²، فالإيقاع لا يتوقف في البيت المدور³ عند نهاية الشطر الأول بل يمتد الى نهاية البيت.

ويجد بذلك الشاعر نوعا من الحرية تستجيب لتجربته الشعرية متجاوزا بذلك صرامة الشطرين، فتندفع تفعيلاته في حركة انسيابه "ناهيك عن فعل الكلمة الوسيطة في دمج تفعيلة الشطر الأول و الأخيرة بتفعيله الشطر الثاني الأولى، مما يجعل البيت يفرغ افراغا صوتيا ودلاليا واحدا لا يميزه حدود ولا تعوق مساره الإيقاعي عوائق من أي لون⁴

¹ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 181.

² نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 112.

³ البيت المدور: مصطلح غير متداول لدى القدماء و المستورين، وقد اطلقت نازك الملائكة ويسميه محمد بنيس "بالإدماج" الذي يقول به ابن رشيق. ينظر : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وادلالاتها ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 133.

⁴ محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص 351.

وتكون بذلك استخدام الشاعر للتدوير معيارا لابرار مدى فاعلية اسلوبيا في النص الشعري فتقتضيه علة وجدانية او بنية فنية

ومن نماذج التدوير في شعر عثمان لوصيف قوله:¹

يا غصون الزيتون يا عبق التو***ت المدمى يا معاني الدراسة

يا سوافي الفيروزين الدوالي***يا زمانا بالأمس كنا أناسه

يا بروج التنزيل يا صهوة المعرا***ج يا منبع الهدف والقداصة

جاء التدوير في البيتين الأول و الرابع ليستجيب لحالة وجدانية مستبدة بذات الشاعر، يكشف عنها صوت النداء الذي يأتي متواليا مما يجعل من استيعابه الدقة الشعورية امرا متعسرا عند نهاية الشطر الأول، فيقع اختراق الوقفة بين شطري البيت ويتجول البيت " شطرا واحدا لا اثر للوقفة العروضية في منتصفه"² وذلك يمنح الشاعر امتداد نفسيا بدافع داخلي للتعبير عما في نفسه من مشاعر فياضة.

وهكذا يكون التدوير وسيلة فنية فضلى في التعبير كما في وجدان الشاعر أنها لتدوير هو إضافة احسن الشاعر استغلاله اذ جعل شطري البيت صوتا واحدا ممتدا لا يتوقف الا عند نهاية البيت ليرتبط ذلك بوجود الشاعر ويلم الشعور المتدفق في كم الصوت العالي المتحسس في استخدام ياء النداء تتاليا وأصوات المد.

الجناس:

هو المشاكلة و المشابهة ، واصطلاحا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى.³

يقول ليفن: "فالأداتان الشعريتان، القافية و الجناس... الخ

¹ عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص38-39.

² مقداد محمد شكر قاسم، البنية الايقاعية في شعر الجواهر، ص82.

³ محمد علوان سالمان: في شعر الحداثة، دار العلم و الايمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ط1، ص190.

تتطلبان كشرط ضروري تماثلا صوتيا وحسب، ففي كل هذه الحالات يكون التماثل الدلالي زائدا¹.

وينقسم الجناس الى قسمين هما:

- 1- الجناس التام: وشرطه ان تتفق حروف اللفظتين، في عددها وترتيبها ونوعها وضبطها وهذا القسم أفضل أنواع الجناس.²
- 2- الجناس غير التام: وهو الجناس الذي يحدث بين لفظه خلاف في احد الشروط الأربعة الواجب توافرها في الجناس التام، وهي أنواع الحروف وعددها وضبطها وترتيبها.³

ومن أمثلة الجناس في النص نجد:

غريق - عشيق - جناس ناقص

ترابك - محرابك - جناس ناقص

الف - الف - جناس تام

جيل - جيلا - جناس تام

نقتبس - اقتباس - جناس تام

كراسة - كراسة - جناس تام

عرشي - نفسي - جناس ناقص

المسحورة - المنسوجة - جناس ناقص

¹ حسن ناظم: البنى الاسلوبية في انشودة المطر للسياب، ص99.

² المراغي احمد حسن: في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص110.

³ المرجع نفسه، ص114.

السخى - السخى - جناس تام

الحزين - الحنين - جناس ناقص

الغسق - الشفق - جناس ناقص

عزفناك - رسمناك - جناس ناقص

البحار - الحجار - جناس ناقص

ينوح - تروح - جناس ناقص

السياسة - التعاسة - جناس ناقص

الجياع - الضياع - جناس ناقص

وما نلاحظه ان الشاعر وظف الجناس بكثرة ، وهذا ما أكسب ديوانه نغما موسيقيا جميلا ، فنجد الجناس في كل ثنايا الديوان : فهو يحدث تناسقا موسيقيا متميزا يتناسب مع تفعيلة البحر، فهو يكسبها تماثلا صوتيا ودلاليا، وأحدث تمازجا بين الجانب الموسيقي و الدلالي وهذا ما يعين على إجلاء المعنى وتوضيحه.

وهذا ما أدى إلى شدة التأثير ولفت انتباه القارئ ونقل أفكاره بصورة جلية وواضحة فضلا عن الموسيقى الرائعة التي اكتسبتها هذه المقاطع في ديوانه فالجناس له وظيفة ايقاعية و أخرى دلالية.

الطباق:

وهو الجمع بين الضدين أو الشيء وضده في كلام أو بيت شعر،¹

ونجد مطابقة السلب ومطابقة الايجاب

¹ المراغي احمد حسن، في البلاغة العربية علم البدوع، ص 67.

-صباحي ضدها مسائي (طباق ايجاب)

-برا ضدها بحرا (طباق ايجاب)

-خسارتي ضدها رياحي (طباق ايجاب)

-عشقي ضدها غرامي (طباق ايجاب)

-تغدو ضدها تروح (طباق ايجاب)

-الزمان ضدها المكان (طباق ايجاب)

-الليل ضدها النهار(طباق ايجاب)

فالشاعر وظف الطباق بشكل كبير ودور الطباق الايضاح والتبسيط ونقل الفكرة وتوسيعها، وكذلك يؤدي دورا جماليا، والثنائيات الضدية كذلك ساهمت في نقل الإحساس الشاعر وتجربته نقلا واضحا ومفهوما.

الفصل الثاني: الشكل اللغوي

11- الجملة وأماطها

12- الجملة الفعلية

13- الجملة الإسمية

14- التقديم والتأخير

15- الحذف

1- الجملة وأنماطها:

الجملة في تعريف النحاة هي الكلام الطي يتركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل والجملة العربية نوعان، جملة إسمية وجملة فعلية، والجملة هي عنصر الكلام الأساسي إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكرة إلى كلام معبر بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك.

والجملة عند فرديناندو سوسير مؤسس علم اللغة الحديث وجدناه لا يقدم تعريفا محدد للجملة وإنما يشير إلى أن الجملة هي النمط الرئيسي من أنماط النظام surtagne والنظام عنده يتألف دائما من وحدتين أو أكثر من الوحدات اللغوية التي يتلو بعضها، وهو لا يتحقق في الكلمات فحسب، بل في مجموعة الكلمات أيضا وفي الوحدات المركبة من أي نوع كانت (الكلمات المركبة فحسب، بل في مجموعة الكلمات أيضا وفي الوحدات المركبة من أي نوع كانت) (الكلمات المركبة - المشتقات - أجزاء الجملة كلها أو هو عنده يمكن أن يكون وحدة النظام اللغوي langue).

-ويختلف تعريف الجملة من عالم إلى آخر بحسب علمه وفكره وفلسفته فلدى معظم علماء الفلسفة والمنطق، أدنى عنصر للكلام مفهوم.. ولدى علماء التواصل لا صورة للفهم والافهام يعبر بها الباحث عن فكرة بسيطة أو مركبة ثم يسكت بعدها، ويكتفي المتلقي بما استمع من معنى مفيد أو تام، أو الأصوات المنسقة التي تعبر عن الأشياء الحسية والأفكار المجردة¹

¹ - عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة" للشاعر لوصيف عثمان، دار النشر المؤسسة الصحفية،

المسيلة، 2011، ص101.

ومجال علم النحو هو الجملة ودراسة عناصرها وتركيبها¹، فقد كان بعض علماء اللغة المحدثين يعد نموذجاً تركيبياً للكلام فإنهم استعملوا عادة مصطلح الجملة بالنموذج التركيبي والمثال التطبيقي عليه.²

كما يتناول النحو عدة قضايا من أهمها الجملة بأنواعها والاعراب والتقديم والتأخي والاسناد والحذف والأساليب الانشائية والخبرية... فعلم النحو شامل لأهم قضايا التركيب والنظم فالجرجاني يعد النحو والنظم متلازمين إذ يقول: "وأعلم أن ليس النظام إلا أن تضع كلامك للوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ... وذلك أن لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم ينظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراه في قولك: "إن تخرج أخرج" و"إن خرجت" و"إن تخرج فأخرج" ... وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك: "جاءني زيد مسرعاً" و"جاءني يسرع وجاء يسرع وجاء هو مسرع أو يسرع وجاءني قد أسرع ... فيعرف لكل من ذلك موضوعه ويجيء به حيث ينبغي له"³

2/ الجملة الفعلية:

الفعل أساس التركيب في الجملة الفعلية والأفعال تصنف من وجهة نظر تركيبية⁴ أو هي الجملة المؤلفة من فعل وفاعل أو فعل ونائب فاعل، أو فعل ناقص واسمه وخبره أو اسم فعل وما عمل فيه.⁵

¹ - عادل جابر صالح محمد: نايف أحمد سليمان: الجديد في الصرف والنحو، مكتبة ودار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، ص7.

² - محمود أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1988نص21.

³ - عبد القادر الجرجاني: دلائل الاعجاز، بحث وتقديم علي أبو رقية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991، ص94-95.

⁴ - محمود أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص13.

⁶ - محمد أسعد النادي: نحو اللغة العربية، المكتبة، العصرية للطباعة والنشر، لبنان، 2002، ط2، ص671.

-ولقد شكلت الجملة الفعلية في شعر "عثمان لوصيف" إحدى السمات الأسلوبية إذ يقوم الفعل بدور الإيقاع والجامع لعناصر بنية القصائد، من محيطها الخارجي، ونعني بذلك (اللغة) إلى مركزها الداخلي أي المضمون.

-نلاحظ بذلك استخدام الشاعر لأسلوب الجملة الفعلية ودلالاتها في ديوان "الكتابة بالنار"

أ/ **الجملة الفعلية الماضية:** وهي الجملة التي يتصدرها فعل ماضي بقول الشاعر:

أنا الذي تيممت بترابك

وصليت في محرابك

وحملت في الدياميس ضوء شهابك

أنا الذي أمنت ببارك في القبر¹

تيممت بترابك

فعل + فاعل + حرف جر + اسم مجرور

وصليت في محرابك

حرف عطف + فعل + فاعل + حرف جر + اسم مجرور

-ويظهر لنا من خلال هذه المقاطع أن الجمل التي ودت بالفعل الماضي دليل في الغالب على الاستمرارية أو إنهاء حدث ما أو التعبير عن الشعور، وقد ساعد توالي الأفعال الماضية على انسجام وتلاحم كتلة النص كما قامت بدور إيقاعي صوتي مثل قوله " تيممت، وصليت" فقد أحدث هذا تناغما وتناسقا، وكأن الشاعر أراد أن يقحم المتلقي القارئ في عملية المشاركة والفهم.

ويقول أيضا مزقونا خرائقا شردونا طبخونا على رماد السياسة

مسخونا ثعالبا وقرودا عرضونا بضاعة للنخاسة

ومونا بين الذئاب خرافا فافترقنا من الردى وأرجاسه²

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 31.

² - المصدر نفسه، ص 36

الأفعال الماضية: هي مزقونا، مسخونا، رمونا، طبخونا، عضونا، شردونا.

مزقونا خرافا (نعت) شردونا طبخونا على رماد السياسة

(فعل) ضمير متصل (فعل + ضمير متصل) (فعل + ضمير متصل (حرف جر) (اسم مجرور) (مضاف إليه)

-إن هذا التوزيع في الجملة تنويع في الأسلوب ومنه تنويع في عملية التبليغ والافهام.

3/ الجملة الفعلية المضارعة: وهي الجملة التي يتصدرها فعل مضارع يقول الشاعر:

تجئئين يستيقظ البحر والميتون

يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين

يزخ علينا المطر

تد الضروع

تفيض الزروع

وينبض بالخصب قلب الحجر

استعمل الشاعر زمن المضارع في الحاضر والمستقبل، وحين تنتظر إلى تركيب الجمل لا

نجد معقدا فالشاعر لا يلجأ إلى ذلك التعقيد بهدف التبليغ وعملية الافهام.

يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين

(فعل) (فاعل) (مضاف إليه) (ضمير مستتر) (مفعول به) (مضاف إليه)

يزخ علينا المطر

(فعل) (حرف جر) (ضمير متصل) (فاعل)

تلاحظ من هذه الأبيات أن الشاعر "عثمان لوصيف" يذكر أولا المجيء ثم العودة الربيع ثم

دغدغة السنين ثم زخ المطر ثم .. إلى أن ينبض بالخصب قلب الحجر، أي الأرض،

نلاحظ أن الشاعر وظف مجموعة من الأفعال حيث يستدعي الفعل الفعل الآخر وهكذا.

ويقول الشاعر أيضا:

أغرف من عيونك الحريق

لأكتب الأشعار

وأرسم الطريق

ج/- **جملة فعل الأمر**: وهي الجملة التي يتصدرها فعل أمر، وعثمان لوصيف لم يذك الكثير من هذا النوع، وذلك لأن الشاعر لا يقف موقف الأمر والحاكم، وإنما هو شاعر يدعو إلى التنفير والنهوض والتخلص من هذا الوضع الذي يعاينه.

ولذلك لا نجد الكثير من الجمل التي يتصدرها فعل أمر يقول الشاعر:

ويا....يا ربة الفقراء هبي لنا وأسري بنا على الليالي

ألا شقي الطحالب والدياجي وبوتقة المسافات الطوال

وخوضي أبحر النيران عنها وغني للتجاوز والوصال

فالشاعر هنا يطلب ويأمر من ربة الفقراء التخلص من هذا الوضع المزري والمأساوي والخوض في أبحره العنيفة من أجل إثبات الذات الفقيرة، وما يمكن قوله بعد هذا هو أن استعانة الشاعر بهذه الجمل كانت في المواقف التي فيها حكاية وفاعلية، فالجمل الفعلية لها القدرة على تجسيد الحس الدرامي للحياة وتجديد الحدث واستيعابه لمناطق الزمن المختلفة، وفي المواقف التي فيها النشاط وتجدد واستمرارية، وذلك بالاستعانة بما للفعل من ثراء وحيوية وقدرة على مسايرة الأحداث ومحاورتها في جميع الأزمنة.

3/ الجملة الاسمية:

هي تلك الجملة التي يرتبط فيها المسند بالمسند إليه برابطة إسنادية لفظية، والجملة الاسمية كما ذكر الزوبعي في كتابه "علم المعاني" أنها: تفيد بأصل وضعها ثبوت الشيء لشيء ليس غير، وقد تخرج الجملة الاسمية عن هذا الأصل فتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحدث في مقام المدح أو الذم، ولا تفيد الجملة الاسمية بأصل وضعها ولا الاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا نحو "الوطن عزيز" أو جملة

اسمية نحو "الوطن هو سعادتي" أما إذا كان خبرها جملة فعلية، فإنها تفيد التجدد "الوطن يسعد أبناءه" وباختصار فإن الجملة الاسمية تدل على اختصاص والتحقيق والثبوت¹.

-وفي تعريف آخر هي: "الجملة المؤلفة من مبتدأ وخبر أو حرف مشبه بالفعل واسمه أو خبره أو "لا النافية للجنس واسمها وخبرها أو أحد الحروف المشبهة بليس واسمها وخبره².
الجملة الاسمية المثبتة:

وهي الجملة التي يثبت فيها نسبة الخبر إلى المسند نحو: الشمس مشرقة والسماء صافية،...

وقد وظفها الشاعر في قوله:

*عذابات صبح

*وتحتان جرح

ودوامه ظلام³

وقوله أيضاً:

حمام يغني حمام ينوح

سحائب تغدو وأخرى تروح⁴

الجملة تتكون من: حمام يغني

المسند إليه المسند

فعل + فاعل (ضمير مستتر)

ابتدأ الشاعر بالاسم (المسند إليه) + المسند (جملة فعلية) ذلك أن المسند إذا كان جملة فعلية تضمن التجدد والثبوت.

¹ - عثمان مقبرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردية، ص 109

² - محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا بيروت لبنان، 2002، ص 671.

³ - المصدر نفسه، ص 15

⁴ - المصدر نفسه، ص 25

ب/ **الجملة الاسمية المنسوخة:** وهي الجملة الاسمية التي دخلت عليها إحدى النواسخ "كان وأخواتها" و "إن وأخواتها" كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاسمية المسبوقة بحروف مشبهة بالفعل، يقول الشاعر:

كنت ميتا في نعشه يتغنى لفصول الأعياد والأفراح

كنت نوحا في فلكه يتحدى كربه في قاموسه الفياح¹

ويقول أيضا:

كنت قيتارا في الجنائز يشدو والمآسي موقفا أجراسه

كنت جرسا من شوق وهوانا قد غازلنا الحديد والنحاس

كنت ملاحا والقوارب طافت في الدياجي جواب جواسه²

سبق وأن أشرنا أن الجملة الاسمية مثبتة فلما دخلت عليها "كان" أصبحت الجملة منسوخة واقتربت بالزمن فصار الحديث وكأنه في الماضي، أي أن الشاعر يقول:

أنا قيتارا في الجنائز

أنا جسا من شوقنا وهوانا

أنا ملاحا والقوارب طافت

-ويقول الشاعر:

*كأنا التقينا على جمرة الجرح آه

*وفي أرجان الدموع انغمسنا

*انسكبنا نهورا من الشوق تغمر تلك المدن

*وتحي رماد الزمن

*كأنا التقينا

¹ - عثمان لوصيف ، الكتابة بالنار ، ص74.

² - الم

المصدر نفسه، ص38.

*كأنا انتشيننا

يقول الشاعر في موطن آخر:

لم أزل أرقب إلتماعاته أن تتجلى على الذرى والبطاح

هذه الجملة دخلت عليها "أزل" لكنها لم تفقد اقترانها بالزمن وذلك لأنها منفية بـ "لم"

فأصل الجملة: أرقب إلتماعاته أن.

كما نجده يقول:

ليت الكائنات تمنح سمعي كلمة عن سؤالي الملحاح.

وما يمكن قوله بعد هذا أن الشاعر استعان بالجمال الاسمية في مواضع الوصف والتقرير إذ يفتح المجال لأفكاره التي تمتد وتثبت في ذهن القارئ باكتشافه سلسلة من التراكيب الوصفية التي ترسخ كما سبق الذكر وتعمق الفكرة، وتزيد من إيحائيتها وتقربها بقوة نامية من تفاصيل الوصفية والاعبارية كما أن تولي الجمال الاسمية كما لاحظنا سابقا يجعل الموقف يتسم بالسكونية والافلات من شروط الزمن، طابع الثبات والاستقرار فيها، هذا فضلا عن السمة الشاعرية التي تركت بصمتها على السياق ككل كما أن اتصاف الجمال الاسمية بطابع الثبات والعمومية، كان عاملا مهما لكشف صورة الشاعر المأساوية ذلك أن تغيب الأفعال بما تحمله من معاني حركية ونشاط يقول:

- لنجوى حبيبتى وبلادي وحقول الزيتون والتفاح

- وفئات الخبز المغمس دمعاً وطموحات العاشق الفلاح

- لأطفال قريتي في ثراها يتبارون في الغوى وصياح

- لعمال مصنعي يتغنون نشاوي في فرحة واكتداح

- ذلك أن استخدام الشاعر للجمال الاسمية التي فيها تروي ووازن فهي مناسبة لتقرير حقيقة الأشياء وديمومتها، ورغم ذلك فإنه لا يوجد قانون ثابت يضبط التعامل مع الجمال الاسمية أو الفعلية.

4/ التقديم والتأخير:

التقديم كما يصفه "عبد القاهر الجرجاني" باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه ويلطف له موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك: أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان.¹

ولعل الأدباء يعتمدون إلى هذه الظاهرة في كتاباتهم سواء كانت شعرا أو نثرا ذلك أن لهذا وب خصائص فنية يضيفها على النص ككسبك وتحز ودقة التوظيف والرونق وطيب السمع.

أما "ابن عصفور الاشبيلي" فقد أفرد للتقديم والتأخير فصلا وحصر ورود هذه الظاهرة في تقديم حركة، وتقديم حرف، وتقديم بعض الكلام على بعض.²

والتقديم يكون سواء بتقديم حرف أو بعض الكلام عن بعض في الجملة الواحدة فالمبدع يجد نفسه مجبرا على تقنية الألفاظ وتحيزها والتصرف فيها وكيفية توظيفها لأن ذلك يخدم المعنى المراد توصيله سواء في الإيضاح أو التأثير، فلولم يكن الحذف لكان الكلام مبتذلا يفتقد إلى قوة التبليغ وبراعة التلاعب بالألفاظ، ولما طابق الكلام مقتضى الحال كما يقول الجرجاني.

-والنظر إلى الظاهرة لا يجعلنا نكتفي بتذوق محاسن التقديم واستلطافه فحسب بل يدعونا إلى افتقاد أثر هذا التقديم، ومحاولة كشف ما يريده الشاعر من هذه الجملة أو التي تحتوي

¹ - عبد القادر الجرجاني: دلائل الاعجاز حققه وقدم له: محمد رضوان، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، ط2، 1987، ص135.

² - ابن عصفور الاشبيلي: ينظر، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص187.

تقديمًا في تركيبها، ومحاولة الوصول إلى دلالة ذلك وقيمته الشعرية وهذا ما بينه "سبويه" في قوله "فكلما أخرت الذي تلغيه كان أحسن لأنه إذا كان عاملاً في شيء قدمته.¹

- إذن فالتقديم والتأخير يمثلان واحداً من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي وهو يحقق غرضاً نفسياً ودلالياً، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره علماً أسلوبياً خاصة ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة مميزة،² وندرس في هذه الظاهرة.

4-1- تقديم الجار على المجرور:

لقد مارس الشاعر عثمان لوصيف عملية التقديم والتأخير بشكل كبير وملفت لاسيما في الجمل الفعلية ونجد بذلك تلك السمة في هذا المقطع:

تمرغت في السعير دهورا

عادت إلى عشاقها من رحلة الضياع

في مرح الأطفال في أغنية الرعاية

في الحياة في البكاء في الصلاة في القلب

تعلن عن موسم الأعراس³

- كان هذا عائداً لرغبة الشاعر في إبراز وبناء خطابه الشعري ولفت انتباهه إليه والاجتناب عن الثقل الذي طال منه والتخفيف فهو يعتمد السهولة بمعنى العمق، فالشاعر هنا قد مارس خرقاً لغوياً فالمعلوم لدى البلاغيين أن التقديم يفيد الاهتمام والعناية بالمقدم.

- ويكاد التقديم والتأخير ينال الحظ الأوفر في هذه المجموعة، فبعد هذا المقطع نمر إلى مقطع آخر ثم الذي يليه ونجد هذه الظاهرة مرة أخرى في قوله:

- حمام يغني حمام ينوح

¹ - أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص234.

² - حمد بن هاشم: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، 2004، ط1، ص110.

³ - عثمان لوصيف، ص58

- سحائب تغدو

- لؤلؤة تنتشظى¹

هنا نجد التشويق لدى المتأخر إذا كان المتقدم يشعر بغرابة فهنا المسند إليه تقدم واتصل به ما يدعو إلى العجب ويشعر بالغرابة وهو حمام ينوح، وهذا يترك في النفس تشويقاً ويدفعها فضولاً لمعرفة الخبر المتأخر.

4-2- تقديم الفاعل على الفعل:

إن النسق المعروف والمألوف للجمال العربية سواء الاسمية أو الفعلية يقتضي كذلك تقديم الفعل على الفاعل، وذلك لما لهذا التقديم والتأخير من مزايا وفوائد تجعل الكلام أحلى وأبلغ، وهنا الدوافع معنوية من جانب المعنى وأخرى شكلية ترتبط بالناحية الصوتية التي توجب ذلك من أجل أحداث توازن في البيت، أما المعنوية فترتبط بالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدم، ومن هنا فظاهرة التقديم تفيد العناية والاهتمام بالمقدم وذلك في قول الشاعر:

سحائب تغدو

لؤلؤة تنتشظى

جسر الأشعة ارتمى في الريح وانكسر²

ويتجلى التقديم في هذا المقطع في قوله لؤلؤة تنتشظى حيث قدم الشاعر فاعل لؤلؤة على الفعل تنتشظى، ويفترض أن يتقدم الفعل على الفاعل لأنه الأحق وتكون كما يلي: (تنتشظى لؤلؤة) لكن الشاعر قد تلاعب بالتركيب اللغوية فاهتم بالفعل (لؤلؤة) على الفعل (تنتشظى) التخصيص: وهذا يعني أن الفعل ارتمى التأخر عن الجملة من فاعل وشبه الجملة ليفيد تخصيصه بالفعل بشرط أن يكون مسبق بحرف جر أصلي فيحمل دلالة الفعل عنه وإثباته لغيره نحو قوله:

جسر الأشعة ارتمي في الريح وانكسر¹

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 60

² - عثمان لوصيف، المصدر نفسه، ص 58

4-3- تقديم الحال:

لقد شملت ظاهرة التقديم والتأخير كل المواضيع فالشاعر عثمان لوصيف ومثال

ذلك تقديم الحال عن موضعه وذلك في قول الشاعر:

- رأينه مخوضا

- مفردا ينثر في طريقه الأزهار

- عاريا تحت وابل الأملاح

- ضاربا في متاهة من سراب

فالشاعر قد اعتمد إلى تقديم جملة الحال رأيته مخوضا وهنا التقديم من أجل التخصيص والتحديد من أجل التذكير دون التأنيث، فهو قدم جملة الحال لأنه ركز على حالة الوصف أكثر من الفعل (عاريا تحت وابل الأملاح) .. هنا قدم الشاعر الحال وجوبا لفعل تقديره كان الرجل عاريا محذوف ففي آخر هذا المقطع يقدم الشاعر الحال (ضاربا في متاهة من سراب) تقديم وجوب لأنه يعود إليه الضمير هو المحذوف يعني يمكن القول كان الرجل ضارب في متاهة من التراب والشاعر باستعماله خاصية التقديم والتأخير هو تحطيم للبنية الاعتيادية وتفجير اللغة الشعرية الذي يسميه أدونيس بتفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤية وأنساقها ومنطقها ومقارباتها، وبعبارة أكثر إيجازا: (تفجير مسار القول وأفقها)² وهذا التفجير يعد هدفا فنيا عاليا، ولا يستعمله إلا من كان متمكنا بجدارة من اللغة ومن ثم يكون هناك إثراء لظاهرة التلقي وتعدد القراءات فهنا الشاعر يكون على صلة بالقارئ.

-فشاعرية التقديم والتأخير المتضمنة في قصائده لا تعتبر مجرد مخالفة الشاعر للمألوف، بل هناك ورائها قيم رمزية وفنية وجمالية وأخرى دلالية أضفت على القصيدة طابعا فنيا وروائع متميزة تفجر طاقات المتلقي.

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 67

² - أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1985، ط 1، ص 80.

5/ الحذف:

يعرفه الجرجاني رحمه الله: (هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر يشبه السحر فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجذك أنطق ما تكون إن لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذ لم تتبين، وهذه جملة قد نتركها حتى تخب، وتدفعها حتى تنظر والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضرورها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكون هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب.¹

- وقد يكون الحذف مراعاة للوزن أو للوضوح بحيث أن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد، على أن الحذف قد يؤدي بعض الأحيان إلى الثقل في التراكيب والغموض في المعنى.²

- فالشاعر يحذف طبقا للموقف أو حالته الشعرية أو قد يحدث استقامة الوزن، ولعله يحذف في بعض الأحيان ليكشف براعة القارئ وإثارته وإيقاظ ذهنه لإجراء التفاعل مع القصيدة والتواصل بين الشاعر والقارئ.

ونجد الشاعر "عثمان لوصيف" قد استخدم خاصية الحذف استعمالا مكثفا ومثال ذلك

قوله:

- هناك خلف تخوم

- تجيئين... دوسي فلن قدمك تطرز

- بالنجم هذا الغسق³

¹ - ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المكتبة العصرية، بيروت، 1985، ص80.

² - فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، 2004، ص68.

³ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص42.

وقوله أيضا:

- تَجِيئين ... ينعس لون البحيرات في مقلتيك
- ويحبو الربيع على شفتيك
- وأهدابك الخضر سرب عصافير¹
- إن هذه العلامة (...) كثفت الدلالة وجعلتها بنية تتفتح على كل ما تحيل عليه عملية التشوق والانتظار، واستقبال الآتي الجميل.
- وفي (أطفالنا على الطريق) يقول:
- وهففت مراوح النسيم في ارتعاش
- وخوض الوجود في العبير والرشاش
- تدفقوا ... قوافلا عطاش
- من يانع الريحان والفرش²
- إن هذه العلامة (...) تجسد الحالة النفسية التي تعتري الشاعر، إنها وقفة انبهار سرعة هؤلاء الأطفال وكثرة عددهم وشوقهم الكبير، وهم داخلون إلى حاضره.
- وفي نموذج آخر من (عودة العاشق) ...
- عبر حقوق القمح والزيتون
- رأيتَه ... عاشقا تفجرت أشواقه
- وحبه الدفين للأرض³

هنا الفراغ الصامت بعد (رأيتَه) إحياء للقارئ أن ثمة مرحلة من الصمت أعقبت ملفوظ (رأيتَه) وهذا الصمت يؤوله القارئ نفسيا، إذ المقام مقام دهشة يستدعي بضع لحظات

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص43

² - المصدر نفسه، ص62-63

³ - المصدر نفسه، ص56.

من الصمت بين كلام وآخر، وهنا كان التثهد هو المؤول لأخذ النفس، نفس الاندهاش، لذا يجب أن لا نعقل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصوتية.

الفصل الثالث:

التشكيل الدلالي

11- الرمز

12- الأسطورة

13- الشاخص

تعد نظرية الدلالة من أبرز النظريات الدلالية الحديثة والتي تطورت في العشرينيات من القرن الماضي، وهي تقوم على الحقل الدلالي أو المعجمي والذي يعرف بأنه "مجموعة من الكلمات تربط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها ومثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، وهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتضم ألفاظا مثل: (أحمر، أخضر، أبيض)¹

وكل شاعر يوظف معجما خاصا به وذلك حسب حالته الشعورية وحسب الموضوع الذي يتناوله وحسب أفكاره، فالشاعر يستخدم هذا المعجم للإثارة ومعجم الشاعر هو ما يستخدمه من إمكانات اللغة وبلاغتها فهو قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة إلى البلاغة المعقدة فيذكر حرارته أحيانا من خلال الإيجاز وأحيانا من خلال الإطناب وطورا عن طريق المفصلات وطورا عن طريق التكرار².

فلا يمكننا فهم اللغة ومكوناتها إلا إذا حللنا دلالتها في كل سياق وعلم الدلالة يعنى بدراسة معاني الألفاظ والجمل ودراسة وصفية موضوعية، وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوروبا الغربية خلال المحاضرات التي كان يلقيها ريسينغ GREISIG حوالي 1825 في حديثه عن الفيزيولوجيا اللاتينية³.

وعلم الدلالة هو مرادف لمصطلح السينما تيك باللغة الأجنبية فللدلالة دور في فهم الفكرة والرؤية والتحليل ويعرف أحمد مختار عمر الدلالة قائلا: يعرفه بعضهم بأنه دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى⁴.

¹ - أحمد مختار عمار: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1991، ص188.

² - كمال غنيمي: عناصر الإبداع الفني في الشعر العربي، مصر، ط1، ص108-109.

³ - أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص239.

⁴ - أحمد مختار عمار: علم الدلالة العربي، ص11.

-أكد عبد القادر الجرجاني على ضرورة دراسة الدلالة في الأنساق ، إذ أنه لا قيمة للكلمة في ذاتها، إنما قيمتها تكمن بمجاورتها لغيرها ومؤانستها لأخواتها¹ وهذا ما جعل الأسلوبيون انفتاحيه النص ورفضوا أحادية الدلالة، وذلك من خلال تأدية المعنى بسهولة ومن هنا تتعدد الدلالات وتتكشف وذلك بأنهم جعلوا المعنى غير حاضر، وغير متحقق من خلال اللغة فقط، ومن خلال قراءتها قراءة واحدة. ومن هنا فالأسلوبيون عملوا على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولى للنص الأدبي، وطالبوا القارئ بقراءات لا نهائية، فقد انهارت سلطة المؤلف، وفتح الباب لتعدد القراءات لتكون هي الأخرى إنتاجا قابلا بدوره للقراءة والمطاردة² والحقل الدلالي هو كمجموعة من الوحدات المعجمية التي تشمل على مفاهيم تتدرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل³.

حقل الطبيعة:

وهو كل ما يجوب في الكون من جماد ومتحرك مثل: الأرض، الكوكب، الزهرة، السحاب، النحل، الرمل، الليل، النجم...الخ، وهذه الألفاظ تتناسب مع موضوع الشاعر وتخدمه كونه بصدد التعبير عن أحاسيسه وعواطفه تجاه الوقت المتغير الذي سادته جو من الظلم والاضطهاد، فلا يجد الشاعر متنفسه إلا بهروبه إلى الطبيعة وتوظيف صفاتها، فالألفاظ الطبيعية تتحول إلى رموز تثري العمل فهي بدورها تعد حائلا يخفي واقع مظلم ومرير يسوده الحزن والألم والحسرة على حكام الوطن، فالطبيعة هي مصدر خصب تعين على تشخيص الألم والقهر، ونقل الأحاسيس كما نجد أن حقل الطبيعة غالبا على شعر عثمان لوصيف فهي سمة بارزة لديه.

الفرع الأول: حقل الطبيعة الجامدة (الصامتة)

¹ - عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004، ص55

² - بشير تاوريبيت وسامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر ط1، 2006، ص54-56.

³ - أحمد مختار عمار، علم الدلالة العربي، ص20.

حقل السماء:

يتجلى ذلك في قوله "تجري مع الرياح"

وقوله كذلك "وفاض على الكون بحر الألف"

وقوله أيضا "يمدون أيديهم للكواكب عبر الأفق"

فالسماء ومعلقاتها بما فيها من عناصر علوية كالرياح والكون والكواكب... تجسد نزعة عثمان نحو المثالية ورغبته في عالم أنقى من العالم الذي يحي فيه، وأمله في الارتفاع من حضيض المادية المسعورة إلى حياة تقيم للمعنويات وزنا وللقيم الإنسانية شأنا.

حقل الأرض:

يتجلى في قول الشاعر " ترشها ندى وأجراسا على صباية الرمال"

وقوله أيضا " في نبض الطين في الغليان"

وقوله: "فقراء رصيدنا الطين والخبز"

فهذه العناصر الأرضية التي تجسد الإتجاه المضاد للاتجاه السابق قليلا محدودا فنجد بذلك صورة الطين والرمل هي صورة الفقراء والجفاء ومن صور الطين التردّي والخذلان... ومهما كانت هذه الدلالات النفسية التي تصورها الطبيعة الجامدة إيجابية أو سلبية فإن قيمتها الفنية تكمن في تحول عدد منها عند التصوير إلى رموز.

قد اعتبر المحللون النفسيون أن الرمز وظيفته هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المؤلف¹ وفي هذه الحالة فقد يغدو لشاعرنا الحق في التلاعب بالمواد الطبيعية أرضية أو سماوية لتنسيقها بعد ذلك في صورة موجبة رامزة.

حقل النار:

في قوله: "أعرف من عيونك الحريق"²

¹ - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص123.

² - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص57.

وقوله أيضا "بقطران النار"¹

وقوله كذلك "كعناق البركان للبركان"²

الفرع الثاني: معجم الطبيعة الحية.

حقل الحيوان:

وهو يختص بالحيوانات التي تعيش في الطبيعة في قول الشاعر "وأهدابك الخضر

سرب العصافير"³

وقوله كذلك "وفي مناخ النار يا فراشي"

وقوله أيضا "في الديامس في فم الثعبان"

وقوله كذلك "تموت مع النسور صدى جوعا"

فالحيوانات تحتل الصدارة في عالم الطبيعة الحية من حيث الكم، وفي هذا إشارة إلى الطبيعة

البدوية المترسخة في كيان الشاعر منذ الطفولة، حيث أنه نشأ في بيئة طوالة الصحراوية

الرعوية، تلك البيئة التي تهتم بالحيوان الأليف فتربيته للخدمة والإرتزاق، ولا شك أن الطفولة

تراود خيال الفنان، وقلبه، وذهنه، وتشده إلى منطقة الهنيء البريء⁴

فلا عجب له، استحضر شاعرنا عند التصوير الفني ما ارتبط بطفولته من مجردات كالبراءة

والسداجة والعفوية، واستحضر ما ارتبط بها أيضا كالفراشة والثعبان والنسور والعصافير.

حقل النبات:

في قوله "هل تبصرين كيف يحضن الجياح السنبلة"

وقوله كذلك: "وفي نسغ التين والرمان"

حقل الجسم(الإنسان):

في قول الشاعر: "حدودها تمتد في ضلوعي"

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص57.

² - المصدر نفسه، ص48.

³ - المصدر نفسه، ص43.

⁴ - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص165.

وقوله أيضا "أنت حلم الجيا ع أنت منى القلب"

وقوله كذلك: "رموشك الخضراء يا فراشي أمطار"

معجم الحرب:

وهو كل ما يخص الحرب من عتاد مادي، ويتمثل في قوله

"شهداء نحني الشموس عربا

في حقول الرصاص والنيران

وقوله أيضا: نشأنا في زنازين المنايا

ننام على الخناجر والنضال

وقوله وفي عزف الرصاص وفي الضحايا

وفي خفق البنود على الجبال

وظف الشاعر الرصاص والخناجر وما تخلفه من قتلى وشهداء، وجثث، ووظف هذا

الحقل كونه في صراع مع نفسه ومع غيره، وكذلك على الواقع المر والمؤلم الذي كان يعيشه.

فكل شاعر معجمه الشعري الخاص، ونجد الشاعر عثمان لوصيف تغطي على قصائده الشعرية معجم الطبيعة فهي خاصية من خصائصه، فهو دائما يجد نفسه أمام الطبيعة ويجدها أنسا له ورفيق ومتنفسا، فحقا الطبيعة صورة فنية أبدع الخالق في تصويره، وبالتأكيد سوف يبدع كل شاعر شعرا مختلفا عن غيره إذا تأمل الطبيعة وشخصها ونفس الوقت في التعبير عنها، فيجعل القارئ يشارك في هذه القصيدة الفنية هي محاكاة تصور الواقع، وتتجلى قدرة الشاعر ورفيه في النجاح في تصوير الموضوع المراد التعبير عنه، ويحدث بذلك المتعة.

ونجد كذلك المقطع الساخن الذي يصور فيه عثمان لوصيف "ثورة الجزائر" من أجل
التحرر ونيل السيادة على أرضها في قصيدة العناق الطويل¹
كاشتعال البحور في الأجفان
التقينا على نزيف الأغاني
وتعانقنا بعد دهر فراق
كعناق البركان للبركان.
واعتصرنا الغرام شهقة ملح
وانغمسنا في لجة النيران

إن هذه الأبيات الثلاث يتعانق فيها مجالان متناقضان للمواد المحسوسة كي يرسم
الثورة في قالب الأنثى المحبوبة إلى نفس الشاعر، وما ذلك في الحقيقة إلا حب جم بالثورة
ورجالاتها، والمجالان المتواصلان -هنا- لشكل هذه الصورة المركبة هما مجال الماء ومنه
البحور والملح/ ومجال النار ومنها البركان والنيران.

فالعودة إلا الطبيعة عودة إلى الذات وعلى الفطرة فهي مصدر الإلهام والخيال ولأذ
كل الشعراء، فالطبيعة منبع كوني ناطق وذلك من خلال تفاعل الإنسان معها فالحواس
الخمس هم من يبعثوا في الشاعر قوة التصوير ودرجة ارتقائها، توقظن فالطبيعة لوحة فنية
وعثمان لوصيف رسم شعره بطابع خيالي لأنه أحب الطبيعة وامتزج بها، فلم يستطع
الانفصال عنها وعن أدواتها وبث في جماداتها الحركة والحياة.

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص48.

1-الرمز:

أولاً: تعريف الرمز:

لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (رمز) الرمز تصويب خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين وقيل الرمز إشارة، وإيماء بالعينين والحاجبين والشففتين والفم والرمز في اللغة كلما أشرت إليه مما يبان بلفظ أي أرت إليه بيد أو بعين كل ما (أرمز، يرمز، رمزا)¹.

اصطلاحاً:

الرمز كغيره من المصطلحات تحددت مفاهيمه واختلفت ويعرفه "أرسطو" إن الكلمات رموز بمعاني الأشياء أي رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة² والصورة الرمزية هي الصورة التي تتجاوز حدود الدلالة الحسية الضيقة وتعتمد على الإيحاء الريح وليس على تقرير الأفكار أو بسطها³.

ومن أنواع الرمز المثل والاستعارة والمجاز والتلميح والكنائيات والامثال التي تدور حول الحيوانات والاساطير والقصائد الملحمية والقصص والحكايات⁴ ومن المعلوم أن الرمز الأدبي يستمد مضمونه الجمالي من السياق الفني الذي يرد فيه، وهو لذلك متغير ومتجدد دائماً، من حيث المضمون، فكل سياق يفرض مضمونا خاصا به، ولا يجوز التعامل مع الرمز الفني بمعزل عن سياقه⁵

وبناء على ذلك وجدنا مضمون رمز المرأة عند عثمان لوصيف يختلف من فضاء صورة رمزية إلى أخرى.

¹ - ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر للطباعة، بيروت، 2000، ص222.

² - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1987، ص307.

³ - المرجع نفسه، ص308.

⁴ - موهوب مصطفى: الرمز عند البحتري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص195.

⁵ - سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص73.

وقد عمد الشاعر إلى توظيف الرمز في قصيدته "تجيين البحر والريح والميتون"

وقد تكون المرأة رمزا للخصب والانبعاث والتجدد كما في سياق هذه الصورة

- تجيين يستيقظ البحر والريح والميتون.

يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين.

يزخ علينا المطر.

تدر الضروع.

تفيض الزروع.

وينبض بالخصب قلب الحجر.

-إن الأنثى المتحدث عنها في هذا المقطع هي النقطة المركزية لكل حركة فيه، إذ بمجيئها تمت كل الأفعال (يعود، يدغدغ، يزخ، تدر، تفيض، ينبض) ولولا عودتها لما وقعت كل هذه الأحداث الحاملة لبشارة الخير والانبعاث والتجدد، إنها الأنثى المرتبطة أساسا بالخصب والنماء وحفظ النسل الإنساني... لذلك وجد الشاعر في رموز الأنثى ما يثري تجربته... ويساعد على وصلها بالواقع¹

فيبين عن تفاؤله رغم مرارة واقعه وانكساره.

وعلى هذا الأساس يتبين أن عثمان لوصيف لم يتعامل مع المرأة في شعره بصفاتها كيانا ماديا حسيا يوفر اللذة العابرة والمتعة العارضة، كما فعل شعراء الغزل الماجن قديما، أو كما يفعل أصحاب الأدب المكشوف حديثا، وإنما تعامل معها باعتبارها رمزا فنيا يسقط الدلالات المادية، ويحتفظ بالإحياءات الإنسانية الواسعة الرحبة، ويبني صورا رمزية معبرة، وهذا هو الفعل الشعري الجاد، فالرمز... يضع الملموس الحسي في مستوى اللا معنوي والحيوي وبذلك تبتعد المعرفة الإنسانية من حيز الموضوعية العلمية لتصل إلى كافة آفاق الذاتية الفنية².

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص41.

² - عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، ص115.

وهو الهدف الذي سعى إليه عثمان لوصيف من وراء اشتقاق الجمال الأنثوي، ولذلك كانت إشارته المتعددة إلى المرأة على نحو أو آخر، حتى في المواقف التي تبرز فيها قيمة وطنية أو نضالية تصدر عن إيمان شبه صوفي بما يقول، إيمان تعلو به رموز الجنس فوق أي دلالات مادية¹.

على حد تعبير صاحب مقدمة ديوان شاعرنا.

يقول عثمان لوصيف على لسان فئة الفقراء وهو واحد من أفرادها:

أبو ذر بنا يطوي الفيافي ونبقى للرحيل وللليالي
وعنتره يخوض بنا المنايا ويضرم في البيد لظى النزال
وعروة يوقظ الفقراء فينا ويشد للصعاليك العوالي

إن الناظر في هذه الأبيات الثلاث يجد أن كل واحد منهما عبارة عن صورة مستقلة عن الأخرى تقوم على رمز تاريخي، هو في الأولى: أبو ذر الغفاري وفي الثانية: عنتره العبسي، وفي الثالثة: عروة بن الورد.

لكننا نتساءل هل الرموز الثلاث بتزاحمها في هذا السياق تعين المتلقي على تذوق تجربة الشاعر؟

الجواب: كلا، لأنها لا تعدو أن تذكرنا بثلاث معلومات تاريخية، فأبو ذر صحابي عرف بتقواه ونقشه، وعنتره شاعر وفارس جاهلي اشتهر ببطولته في القتال، وعروة شاعر جاهلي من الصعاليك، ولا نستكشف لها أي أبعاد جديدة في هذا النص.

وبهذا ندرك أن الرموز الثلاث بتراكمها تحولت صورها من الوظيفة الجمالية الاستكشافية المنوطة بها إلى الوظيفة التعليمية وهي وظيفة تقتنن بحرص الشاعر على تعليم قارئه وإقناعه بقضاياها²

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 03-04.

² - جابر عصفور: القصيدة الرديئة كيف تتعرف عليها، مجلة العربي، ع 508، مارس 2001، الكويت، ص 84.

فالرمز عند عثمان لوصيف ظاهرة لافتة وتقوم طريقته هذه على استخدام الرمز بانفعال عميق الجذور في نفسه، على أنه لا يلتقط رموزه من الهواء بصورة عفوية بل يستخرجها من باطن نفسه بوعي صادق¹

وهذه الرموز اللغوية قد شكلت المناخ النفسي والفكري الذي يحكم التجربة الشعرية عند عثمان لوصيف، وقد جاءت هذه الرموز حبلً بدلالات تضيء جوانب من الحياة الشخصية للشاعر وتجربته في احتكاكه بواقعه، فهو الشاعر الذي يتخذ خياله مطية نحو القمم والأعالي القصية، قاده العينين أشعث أغبر، متوهجا، متأججا.. متسلقا غصون البرق، قارعا أجراس المطر، صاعدا نحو ينابيع النبوة ونار الخلق الأزلية، وبكارة الوجود².

بعض الرموز يتكرر ذكرها في قصائد عثمان لوصيف وذلك لدلالاتها العميقة والمختلفة والتي لها علاقة بنفية الشاعر وتجربته ويمكن حصرها في ثلاثة رموز واضحة.

1-رمز النار:

يتبين من خلال إحصاء أكثر الرموز اللغوية انتشارا في هر عثمان لوصيف أن هذا الشعر يعج بمفردات النار في تجليات مختلفة، وهذه الظاهرة لا تكون تكرارا ولكن كل لفظه تؤدي في سياقها الشعري أداءا خاصا يتسم بالانسجام والملائمة مع الموقف النفسي أو الفكري أو الوجداني³ أو الإبداعي، إذ يستخدمه الشاعر لوصيف هذه المفردة مدادا للكتابة الشعرية، يقول في قصيدته "الكتابة بالنار"⁴.

* أرف من عيونك الحريق

*لأكتب الأشعار

*بقطرات النار

¹ - نبيل نوفل: مقدمة ديوان الكتابة بالنار، ص13.

² - عبد الكريم الشريف: مقدمة ديوان براءة، ص03-04.

³ - جمال حسني يوسف: صورة النار في الشعر المعاصر، مصادرها، دلالاتها، ملامحها الفنية، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص54

⁴ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص57.

*وأرسم الطريق

وهذا المداد في طبيعته المحرقة يحول التجربة الشعرية إلى تجربة اشتعال دائم ومتجدد ترتسم في ثناياه معالم الطريق.

وإذا كانت دلالة النار هنا قد ارتبطت بكتابة الحرق، فإن في قوله¹

أوغل في بحر الأسى، أشعل نار الجرح

في غمرة القنوط

ونشوة السوط

أرفعها عبر الدجى منارة للفتح.

فهي قد ارتبطت بدلالة الهداية، وهذه النار هي نار مؤنسة لأنها تعيش في جرحه،

يشعلها لتهديه الطريق في أسوأ لحظات الحياة انكسارا (الايغال في بحر الأسى/ غمرة

القنوط/ نشوة السقوط) وأشدها إحساسا بالضيق (أرفعها عبر الدجى منارة للفتح)

ويبدو أن الشاعر يريد أن يناظر اشتعال أشعاره التي يكتبها بقطرات النار، لتبدو ذاته

كذلك مشتعلة، لا تتوقف ن رحلة السير إلى الله التي تبدأ بالاحتراق وتنتهي بالفناء في

الحقيقة المطلقة حيث تذهب الصفات الخلقية وتتلاشى²

رمز الجرح:

لا يظل دال الجرح محافظا على دلالاته المعجمية في السياقات الشعرية التي يرد

فيها، إذ يضيف الشاعر على تلك الدلالة دلالات جديدة ترفع من حضور دال الجرح إلى

دال رمزي يشع أملا من بعد يأس، ومن بعد ضعف، ووحدة من بعد شتات، وفرحا وأعيادا

من بعد حزن وكآبة، يقول الشاعر لوصيف في قصيدة "آه يا جرح"³

-آه يا جرح والخلافت شتى والليالي انتكاسة فانتكاسة

¹ - المصدر السابق، ص 57-58.

² - محمد بن عمار: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص 93.

³ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 37.

لفنا ولفنا ولملم خطانا بعثرتنا الزوابع الكناسة
وامسح الشوك والكآبات عنا سحقتنا العواصف الحساسة
وقولة:¹

هو ذا الجرح صارخ يشتهي عانقيه ودغدغي إحساسه
وقوله أيضا:²

أومض الجرح فاحضني نبراسه في الدياجير وارقي في أعراسه
الجرح هو الجرح الذي يكبر في أعماق وجدان الأمة العربية³ فيكون هو الأمل
والإماني التي تشعشع كلما توالى الانتكاسات والمآسي، فالجرح يظل يشد على وجدان الأمة
وينادي لمعانفته ودغدغته إحساسه ليومض في الدياجير، ويغنيه الشاعر أهازيج الكفاح
ارتقابا لأعراسه وأفراحه.

الصورة المركبة من خلال حشد الصور المفردة:

وفي هذا الشكل من الصور ينتقي الشاعر مجموعة من الصور بعناية فائقة، تأخذ
شكل تداعيات المعاني، بحيث لا يقصد الشاعر أن تكون كل صورة منها مقصودة لذاتها،
وإنما تشكل كل صورة عنصرا أساسيا من تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره، وتتكامل
معها لتحث في الأخير تأثيرا معيناً متكاملاً⁴ وظف عثمان لوصيف هذا التشكيل من
الصور في العديد من النصوص الشعرية إذ كلما اقتضى الموقف الشعري ذلك نجده يشكل
صوراً مركبة وتمثل لها بقصيدة "آه يا جرح"⁵.

أيها الساكت في حناجر الغيم

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 39.

² - المصدر نفسه، ص 40.

³ - هذه الدلالة عبر عنها الشاعر في قوله: أيها الجرح الذي يكبر في أعماقنا، عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 28.

⁴ - د. محمد برغوث: بنية الصورة الشعرية عند ممدوح عدوان، دراسة نقدية، موقع أنفاس نت. <http://www.anfasse.org>

⁵ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 31-32.

المشحون بأمطار الحلم
 ها أنا ذا أحملك شياكا من اللفة والحنين
 والعشق والجنون
 أطوي بك الزمان
 وأنفض المكان
 أنت ملاذي و خلاصي
 أنت منفاي وغريبي الجميلة
 أنت يأس الساطع وحزني المتمرد
 أنت لذتي وعذابي
 أنت الجسر الذي أرفعه ويرفعني إلى الله
 لست أملك سواك أيها الجرح
 أنت عرشي
 وأنت نعشي
 أنت مهدي وأنت لحدي
 أقدسك وتبقى دربي الطويل
 ومرفئ المستحيل
 وموتي الجميل
 مشيت على الجمر
 وكان رماد النخيل المبعثر في الذاكرة
 يلتم يتوهج بالخضرة العاشقة
 وكنت مؤنسي
 وأنا كنت متناثر على الرمال موزعا بين الغياهب والأشعة

يرسم الشاعر في هذا المقتطف من القصيدة "آه يا جرح" ملامح الأمل الذي يبقيه بين المتناقضات ويحي من أجله، وحرص على مقابلة القيم الإيجابية التي تجعله يتمسك بالحياة ويستمر في انتظار ما يصبو أن يصل إليه، وبالقيم الطاغية على واقعه، وهو يتوسل في تعبيره عن ذلك بانتقاء مجموعة من الصور البسيطة فالجرح هو الملاذ والخلص وهو المنفى والغربة وهو اليأس والحزن وهو اللذة والعذاب، هو العرش، هو النعش، هو الهد هو اللحد، إن تراكمك الصور في هذا المقتطف يشكل صورة مركبة من صور متناقضة مثل الصراع الداخلي بين النجاح والإخفاق، وبين اليأس والأمل، وهي حالة نفسية كثير ما تسيطر على الإنسان الذي يعيش صراعا داخليا بين أمله في تحقيق ما يتمنى أن يصير إليه، وبين يأسه وخوفه من الإخفاق، وقد تمكن الشاعر أن يركب هذا الصراع في صورة من المتناقضات النفسية أين أضفى ضمير المخاطب المكرر (أنت) في النص 9 مرات مقابلا لصورة أخرى إلى أن يصل الشاعر في آخر المطاف لرسم صورة شاملة تعبر بحق عن دواخله وهواجسه.

رمز الحب:

هناك ألفاظ توحى بالحب مثل: العشق العناق، الهوى، الطيران، التسلق، الشوق.

يقول الشاعر:

رأيتَه يا عاشقا تفجرت أشواقه¹

وحبه الدفين

ويقول:

وتعانقنا بعد دهر فراق	كعناق البركان للبركان ²
واعتصرنا الغرام شهقة ملح	وانغمسنا في الجنة النيران

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 56

² - المصدر نفسه، ص 48.

نلاحظ أن الشاعر أكثر من ألفاظ الحب الصريحة والملحمة أيضا، حيث إن ذوبان الشاعر في كل ما حوله وهذا العشق والهيام وهذا الفرح جعل روحه تتغلغل وتذوب في روح المحبوبة حيث يحبه هذا يجعل ذاته الشاعرة والمحبوبة في جسد واحد. بالإضافة إلى تلك الرموز السابقة الذكر هناك رموز أخرى استعملها الشاعر بشكل عابر يمكن أن نذكر بعض دلالتها المختصرة.

الرمز	دلالاته
الشمس	وهي رمز للحرية وطلوع فجر جديد وانقضاء الليل والظلام وعصر الاستبداد في قوله: -أيها السماء الممزقة -المتفتحة للشمس كالزنبقة -تحت رماد الرايات الممزقة ¹
عنترة	صور شخصيته شجاعة الفقراء رغم فقرهم وإقدامهم على الموت من أجل لقمة الأرواح "الحرية" ال من أجل لقمة البطون في قوله: وعنترة يخوض بنا المنايا: ويضرم في العبيد لظى النزال ²
عروة بن الورد	صور شخصيته فكرة مفادها أن الفقر لا يقعد بالشخص الجاد عن صنع البطولة والمجد ولو بمفرده، حيث يقول: وعروة يوقظ الفقراء فينا ويشد للصعاليك العوالي ³
الشیطان	هو الحركات الاستعمارية في قوله: منذ عهد الضياع من ألف ألف وأنا أطوب مهمة الشيطان ⁴

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص30.

² - المصدر نفسه، ص20.

³ - المصدر نفسه، ص20.

⁴ - المصدر نفسه، ص53.

الذئاب	يرمزون إلى الساسة اليهود وما يدبرونه من مكائد مدمرة وخطط مهلكة.
السحب	ترمز الى ما تستخلفه ثورتهم من عزة
الخراف	يرمزون إلى الشباب الذي ينزلق في مهاوي هذه المكائد والخطط ويع في شباكها من حيث لا يدري في قول الشاعر: ورمونا بين الذئاب خرافا فاقترفنا من الردى أرجاسه ¹

2/ الأسطورة:

هي قصة خيالية تحصل للبشر ثم تبقى مثلاً طوال الزمن، فهي تحمل مفاهيم ميتافيزيقية تعبر عن مرحلة من المراحل الإنسانية، فهي تصور الآلهة والأبطال الأسطوريين والأسطورة تختلف عن الرمز من حيث تصويرها لنظام يتجاوز ماهو دنيوي²

فالشاعر يلجأ إلى الموروث الأسطوري حتى يمنح سلوكه طابع الأسطورية وخرق المؤلف فمعروف أن الشاعر هو في عالم الخيال، وكثيراً ما يربط الدارسون بين الشعر والأسطورة فبينهما الكثير من ماهو مشترك وعام كالخارق، والغامض، والسحري والفوق بشري³

أما الشعر المعاصر فقد استخدم النصوص والرموز الأسطورية ليعيد للشعر براءته وطفولته⁴

-وقد قسم الفيلسوف الألماني "هيردر" الأساطير إلى ثلاث أنواع:

-أساطير أخلاقية: تشمل قواعد تربوية في تهذيب السلوك الإنساني وترقيته، فيقول "أن الأسطورة تجسد أماننا وحدة الوجود والطبيعة بكل ما فيها من حيوان ونبات وإنسان، بحيث نرى كل الأحياء والعضويات منسجمة ومتفاعلة.

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص36.

² - عثمان لوصيف: شيق الياسمين المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الجزائر، 1986، ص131-132.

³ - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،

2002، ص153.

⁴ - جمال مباركي، التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2003، ص207.

-أما النوع الثاني: أساطير نظرية تهدف إلى نقل نوع من المعرفة أو المعلومات من مظهر من مظاهر الطبيعة التي تمثل قانونا كونيا عاما.

والنوع الثالث: أساطير القدر والمصير: التي يرى فيها الشخصيات والأحداث تتابع وكأنها تحت رحمة قوة خفية تسيورها، ولكن القدر هنا ليس عبثا بل له معنى محدد ذو دلالة أخلاقية واضحة¹.

والشاعر عثمان لوصيف لم يتدخل إلى حد كبير، وهذا ما يعكس اطلاعه على ثقافة الآخرين، ونجده يذكر تلك الأساطير إما تصريحاً أو إيماء يمكننا استخراجها من حيث السياق.

ومثال ذلك توظيفه لشخصية السندباد في قوله:

-حمام يغني..... حمام ينوح

-سحائب تغدو وأخرى تروح

-وأنت على شرفة الحلم زورق نار

-يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار

-وفي مقاتيك يضيع الهدف السندباد²

والسندباد هو شخصية خيالية من قصص ألف ليلة وليلة وهو بحارة من البصرة عاش في فترة الخلافة العباسية، وحكايته من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية، ويعد الرمز الأسطوري السندباد حديث التوظيف بالنسبة للأدباء العرب، لأنه لم يكن معروفا في الساحة الأدبية العربية، ويعود اكتشافه إلى الأدباء الغربيين الذين وظفوا رموز أسطورية من تراثهم الغربي في أعمالهم الأدبية، وما يميز أسطورة السندباد أنها قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول³.

¹ - نبيل راغب: فنون الأدب العالمي ، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ط1، ص5.

² - عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص25.

³ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص175.

ومن ناحية أخرى فهي تجمع أموراً متناقضة (شخصية سندباد عادية وغير عادية، حقيقية وغير حقيقية) ومن هنا أخذت جاذبيتها أنها شخصية يجتمع فيها أكثر من مستوى من الدلالة والرمز¹.

حيث يصبح السندباد الأسطوري في شعر "عثمان لوصيف" صانعا وعاجزا وتائها في رحلته لكن رحلة الشاعر نحو عوالم محبوبته رحلة أكثر جرأة من رحلات السندباد وأكبر مغامرة وتوفيق في رحلته نحو مبتغاه والوصول إلى هدفه، فروح الشاعر السندباد تواقه للولوج إلى عالم الشوق والحنين.

أسطورة سيزيف:

تعتبر أسطورة سيزيف من أهم الأساطير التي استعملها شعراؤنا ووظفوها في نصوصهم الشعرية تجسيدا للوضع الإنساني في عصرنا هذا وما يعانيه من قهر واستلاب فتتجد "سيزيف" عند الشاعر عثمان لوصيف يرمز إلى مواجهة ومحاولة رفض الواقع والتمرد عليه وهذا ما نجده في قوله:

تدحرج صخرنا من غير يأس وسيزيف لنا خير المثال
حلينا الخمر من نار تلظى وخضنا البحر في دمع الغزال
نغالب جوعنا من ألف ألف وتحيا بالشهيق وبالسعال²

هنا الشاعر "عثمان لوصيف" نجده قد جسد الأسطورة من خلال توظيفه الشخصية سيزيف الأسطورية وحياة العذاب الأدبية لسيزيف حيث أسقطها على حالة الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية وما عانتها الجزائر من ويلات وظلم فقد ألقى الشاعر سيزيف أي الجزائر، وصخرته الأبدية أي الاستعمار من أعلى قمم جبال الأطلس، وبذلك تخلصت الجزائر من الاستعمار الذي كبل إرادتها واستطاع بذلك أن يحقق ما لم تحققه الأسطورة التي هي في الأصل تدل على عبث جهود الإنسان في الأرض فسيزيف هو ذلك المحارب البار

¹ - المرجع نفسه، ص 175.

² - عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص 19-20

والماهر الذي يتميز بالمكر والدهاء، وهو ابن أبولوس إله الريح، سيزيف كان ملك على سيلينيا وقد ارتكب من الأفعال ما أغضبت الآلهة لذا تعرض لأقسى وأعنف أنواع العقاب الصارم، فقد أجبرته زيوس على أن يدحرج صخرة عملاقة إلى قمة الجبل وما إن يصل إلى قمته حتى تتحدر الصخرة مرة أخرى، فيعود ليدحرجها من جديد، وهكذا يظل سيزيف في العذاب الأبدي، ويعتبر سيزيف البطل الأسطوري الذي يقوم بمهمته وهو يعلم أنها لن تنتهي ولا جدوى من الكفاح وهو يعلم أن كل محاولاته فاشلة، فهذه الأسطورة ترمز إلى العذاب الأبدي وأسقطها على الشعوب المستعمرة التي تعاني الفقر والجوع بسبب الاستعمار، ورمز لها سيزيف وأخذه خير المثال ومز الاستعمار بالصخرة التي سقطت من قمة الجبل، وهكذا تقضي الشعوب على الاستعمار وتنال حريتها، فالشاعر هنا حقق ما لم تحققه الأسطورة التي تنص على الكفاح المبرر من دون جدوى إضافة إلى زرع الأمل وعدم الاستسلام للمستعمر الظالم.

3- التناص:

هو مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب، أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن¹.

ويعرفه رولان بارت: النص منسوخ من عدد الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء ومن لغة ثقافية سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة، والتناص الذي يجد فيه كل نص، ليس إلا تناص لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص

¹ - سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص 109-110.

البحث عن ينابيع عمل ما أو عما أثر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، فالأقتباسات التي تتكون منها نص ما، مجهولة عديمة السمة ومع ذلك فهي مقروءة من قبلك إنها الاقتباسات بلا قوسين¹.

أما "جيرار جنيت" فقد جعل له أبوابا وآليات وخلفيات معرفية والتناص من بين هذه الأبواب وهي خمسة:

أولاً: التناص:

وهو الوجود الفعلي لنص آخر، بين مزدوجتين أو بدونها، وفق آلية من الآليات التالية:

الاقتباس والسرقة والايحاء والاحالة.

ثانياً: العتبات النصية: وهي كل ما يحيط ويجعل منه نصاً.

ثالثاً: الميتا نص: ويتمثل في علاقة الشرح والتفسير.

رابعاً: النص الجامع: وهو النمط الذي يهتم بالنص الأدبي.

خامساً: التعلق النصي: وعلاقة الاتساق ويتجلى هذا النمط عندما يتعلق نص لاحق سيمي بالنص "ب" بنص سابق له في الوجود²

ولقد حدد من البداية الإطار الذي كان الشعراء القدامى يضعون داخله صورهم الشعرية، هذا الإطار الذي لا يخرج عن التراث في مصادره المعروفة قرآناً كريماً، وأحاديثاً شريفة، وأدباً عربياً قديماً³

-ويتجلى لنا توظيف الشاعر للتناص مع القرآن التناص مع التراث الأدبي.

¹ - مجلة الآداب: العدد 7، قسنطينة، 2007، ص 80.

² - جيرار جنيت، دروس الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، 1998، ص 123-140.

³ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985، ص 470.

-الموروث الديني: لقد كان التراث الديني مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري والذي استمد منه الشعراء المحدثون شخصيات دينية، عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة، ليمزجوا بين الحداثة الشعرية وعبق التاريخ القديم، وكانت شخصية الأنبياء أكثر الشخصيات استدعاء وشيوعا في شعرنا المعاصر فالشاعر يحسب أن هناك ثمة رابط وثيق بين تجربته وتجربة الأنبياء فالشاعر الأصيل يدرك بأنه يحمل رسالة إلى أمته كما حمل الأنبياء رسائلهم إلى أممهم، والفارق بينهم أن رسالة النبي رسالة سماوية وأن رسالة الشاعر رسالة فكرية¹

وكل منهما يعاني في سبيل إيصال رسالته معاناة كبيرة والتي تتجلى في الرفض والصد والنبذ.

-التناص مع القرآن الكريم: ويعني التناص مع القرآن الكريم التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبا ودلاليا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آليات شتى، ويعد هذا النوع جزءا مما يسمى التفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة².

-فهنا نرى أن الشاعر "عثمان لوصيف تفاعل مع "كتاب الله تعالى" بشكل عميق لفظا وعبارة وصورة، وكان القرآن مصدرا للأنواع من الصور الإشكالية والمكثفة والإيحائية الرامزة والصورة الإشارية هي تلك الصورة التي يبنيناها الشاعر على مفردة قرآنية أو جملة فعلية أو اسمية...، مستغلا ما فيها من ثراء في المعنى، وقدرة خلاقة مع الإيحاء مشكلا صورا ومشاهدة شعرية، ففي مجموعة الكتابة بالنار بالتحديد في قصيدة الطوفان التي استمد عنوانها من القصص القرآنية جاء "ذكر نوح عليه السلام" فالفكر الديني إلى النجاة والتجدد والبحث الإنساني أو الطبيعي يقول عثمان لوصيف في قصيدته الطوفان:

- كنت نوحا في فلكه يتحدى... كربه في قاموسه الفياح

¹ - ينظر فريدة سويظف: الصورة التراثية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة عود الند (مجلة ثقافية فصلية) العدد 95، الموقع الالكتروني.

² - عصام واصل: التناص التراثي في الشعر المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ص71.

- حاملا في الدنيا سفينته من ... كل زوجين اثنين جيل نكاح
- موكب للحياة والبحث يطوي ... ظلمات الأهوال والأبراح
- تتراءى له المرافئ نشوى ... حافلات بالنور والفتاح
- هذه فلك فاركبوا أو تلاشوا ... في عراك الأمواج والأرياح
- إنني الانسان الذي يرث الأرض ... بما فيها من أسس وانشراح
- فانشري الخير يا صواري المنايا ... وتراجع أيا زمان الشياح

فالشاعر هنا نجده يتناص مع القرآن الكريم في قول الله تعالى: "فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَنْ يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُقِيمٌ (39) حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ (40) وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (41) وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ (42) قَالَ سَأُوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (43) وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَفْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ (44)". سورة هود 39-44.

والإشارة إلى فكرة النجاة والخلاص والبحث في الأبيات الشعرية التي اخترناها من قصيدة الطوفان.

وهي قصيدة عمودية طويلة بلغت 85 بيتا شعريا واضحا حيث تمثل الشاعر نفسه كنوح "عليه السلام" الذي قضى ألف سنة إلا أربعين عام في دعوة قومه ولكنهم صموا وعموا فأوحى إليه الله صنع الفلك وحمل زوج من الكائنات من أجل التنازل وبعث الحياة في الأرض بعد الطوفان.

التناص مع الأدب:

استحضر الشاعر عثمان لوصيف معاني الشعراء السابقين وصورهم، وقد كان لها دور كبير في تشكيل الصورة، هذا ما أتاح له نقل أحاسيسه وتجربته الفنية، هذا دليل على سعة اطلاع الشاعر واكتسابه للخبرة الشعرية وذلك بعودته إلى التناص وتوظيف لغة النصوص الأخرى ومع مواضيعها وقضاياها وصورها بما يتناسب مع قضية حاضرة.

ونلاحظ ذلك في قول الشاعر حيث أنه مثل الثورة الجزائرية:

*عذبة أنت كافتزار الضحايا كالمراثي و كاحتراق الأغاني¹

والشاعر هنا تناص مع قصيدة الشابي، فيقول الشابي بلغته الرومنسية عن الحبيبة:

عذبة أنت كالطفولة كالأح....لام كاللحن، كالصباح الجديد²

- هذا وقد استنار شاعرنا بمنهج تصويري آخر عند الشابي، وهو التركيز على عنصر واحد في التصوير حيث يحاط هذا العنصر المهم بكم من الصور الجزئية تجليه من زوايا مختلفة في ذات الشاعر، فلا نخرج بعد القراءة إلا ونحن نعلم قدر هذا العنصر في نفسه.

لنلاحظ ما يقوله عثمان عن الثورة:

أنت حلم الجياع أنت منى القلب المعنى وأنت بر الأمان

أنت قنديل حبنا وهوانا في ليالي الحجر والطغيان

أنت عشق وغربة ورحيل وعبور إلى المدى النوراني

أنت فيض من النبوءات يأتي أنت الأرض يزهر بها صولجاني

أنت طقس الميلاد أنت الأمان والأغاني وياقة الريحان³

لنقارن الآن هذه الأبيات بما عند الشابي، حيث يقول في قصيدته (الصلوات في هيكल الحب) مصورا معشوقته:

¹ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص52.

² - أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة (ديوان أبي القاسم الشابي)، ط1، دار صادر، بيروت، 1996، ص174.

³ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص52.

أنت ...، أنت الحياة كل أوان في رواء من الشباب، جديد
 أنت...، أنت فيك وفي عي نيك آيات سحرها الممدود
 أنت دنيا من الأناشيد والأح لام والسحر والخيال المديد
 أنت فوق الخيال، والشعر، والف ن وفوق النهى وفوق الحدد
 أنت قدسي، ومعبدي، وصباحي وربيعي ونشوتي، وخلودي¹

- عند معاينة المقطعين نجد بينهما تطابقا في منهج التطوير حيث تم التركيز على عنصر واحد تكرر في صيغة ضمير رفع منفصل (أنت) عن طريق لفه بمجموعة من الصور كل صورة تجلب من جانب معين، وهذا الضمير في الحقيقة يعود في مقطع عثمان عن الثورة بينما في مقطع الشابي على الحبيبة، لذا اختلفت تجربة الشاعرين تماما، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على براعة شاعرنا في الاستفادة من زميله الشابين إذ أن الشاعر الجيد يستفيد من غيره روح الشعر لا شكله، وروح الشعر تمثل أساسا في الطريقة البارعة لتوالد الأفكار وتسبح العواطف أما الشكل من كلمات وقوافي... لا يحكمها إلا رابط السياق الفني، فلا يحسن أبدا أخذها من الغير جاهزة بل يرجى إبداعها وابتكارها وفقا للتجربة.

¹ - أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، ص 175-176.

خامنه

الخاتمة:

من خلال دراسة البحث لديوان عثمان لوصيف نستخلص مايلي:

- أن الشاعر خرج عن القوالب الجاهزة، فنوع في البحور و القوافي وذلك ليجد حرية في طاقاته الإبداعية، فكانت قصيدته في شكل ومضات.
- أن الشاعر من ابرز الشعراء الجزائريين الذين التزموا بقضايا عرصهم وتأدية رسالتهم.
- استعمل الشاعر خاصية السرد في شعره
- استعمل الشاعر لرمز و الإيحاء والخيال مما جعل قصائده يعترئها بعض الغموض، وهذا ما يستدعي مشاركة القارئ في العمل
- احتواء ديوانه على معظم سمات التحديث في الجانب الموسيقي والدلالي
- جسد عثمان لوصيف طموح الشاعر الجزائري وذلك بخوضه غمار التغيير، وهذا ما جعله يظهر الشعر الجزائري على الساحة، فهو هنا يفسر لنا نضج تجربته الشعرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت، مادة (شكل).
2. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المكتبة العصرية، بيروت، 1985.
3. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط2، 1968.
4. ابن عصفور الاشبيلي: ينظر، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1982، 2.
5. ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر للطباعة، بيروت، 2000.
6. أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة (ديوان أبي القاسم الشابي)، ط1، دار صادر، بيروت، 1996.
7. أحمد مختار عمار: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1991.
8. أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
9. أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1985، ط1.
10. أدونيس، الشعرية العربية، دار الادب، بيروت، 1985، ط1.
11. أرشيبالد مكلشير: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضرا الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية، بيروت، نيويورك، دط، 1963.
12. أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا بيروت لبنان، 2002.
13. امانى سليمان داود، الاسلوبية الصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان ، الأردن، ط1، 2002.
14. بسمة نهى شاوش، الإيقاع في الشعر الاعشى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003.
15. بشير تاوريبيت وسامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر ط1، 2006.
16. بدير جيرو: علم الإشارة البيمولوجيا، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنهاء الحضاري، حلب، ط3، 2007.
17. البيت المدور: مصطلح غير متداول لدى القدماء و المستورين، وقد اطلقت نازك الملائكة ويسميه محمد ينيس "بالإدماج" الذي يقول به ابن رشيق. ينظر : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وادلالاتها ، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.
18. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية.
19. جابر عصفور: القصيدة الرديئة كيف تتعرف عليها، مجلة العربي، ع508، مارس 2001، الكويت.

20. جمال حسني يوسف: صورة النار في الشعر المعاصر، مصادرها، دلالاتها، ملامحها الفنية، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
21. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2003.
22. جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الحرف العربي ودار المناهل، دط، دت.
23. جبرار جينيت، دروس الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، 1998.
24. حسن ناظم، البنى الاسلوبية "دراسة في انشودة المطر سياب"، المغرب، ط1، 2002.
25. حمد بن هاشم: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، 2004، ط1.
26. د. محمد برغوث: بنية الصورة الشعرية عند ممدوح عدوان، دراسة نقدية، موقع أنفاس نت. <http://www.anfasse.org>
27. الدكتور حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، 2001.
28. الدكتور شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
29. الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في آمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.
30. راجي الأسمر، علم العروض والقافية، دار الجيل، بيروت، 2005.
31. راوية يحيايوي، شعر ادونيس، البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008.
32. رجاء عيد، التحديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
33. رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، إسكندرية، د ط ، دت.
34. شاعرية التاريخ والأمكنة، حوادث مع الشاعر عز الدين المناصر، بيروت، ط1، 2000.
35. شايف عكاشة: نظرية الادب في النقيدين الجمالي والنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط ، 1994، ح 3.
36. صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة شهاب، الجزائر، دط، 1988.
37. طه وادي: الجماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.
38. عادل جابر صالح محمد: نايف أحمد سليمان: الجديد في الصرف والنحو، مكتبة ودار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1.
39. عبد الجليل منقورة: المقاربة السيميائية للنص الأدبي - أدوات ونماذج - محاضرات الملتقى الوطني الأول، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

40. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
41. عبد العزيز المقالع: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1981-1985.
42. عبد العزيز النعماني: فن الشعر بين التراث والحداثة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1991.
43. عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز حققه وقدم له: محمد رضوان، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، ط2، 1987.
44. عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004.
45. عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، بحث وتقديم علي أبو رقية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، 1991.
46. عبد القادر عبد الجليل: المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية الصرفية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2006.
47. عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط 1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998.
48. عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار موهبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.
49. عثمان لوصيف: شيق الياسمين المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الجزائر، 1986.
50. عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان "قالت الورد" للشاعر لوصيف عثمان، دار النشر المؤسسة الصحفية، المسيلة، 2011.
51. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة.
52. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994.
53. عزيز الحسن: شعر الطليعة في المغرب، المنشورات عويدات، بيروت، ط1، 1987.
54. عصام واصل: التناص التراثي في الشعر المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن.
55. علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002.
56. فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصور الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
57. فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، 2004.
58. كمال غنيمي: عناصر الإبداع الفني في الشعر العربي، مصر، ط1.
59. محمد أسعد النادي: نحو اللغة العربية، المكتبة، العصرية للطباعة والنشر، لبنان، 2002، ط2.

60. محمد ساكر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية.
61. محمد عارف حسين، حسن علي محمد، دراسات في النص الشعري العصر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2000.
62. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي.
63. محمد علوان سالمان: في شعر الحداثة، دار العلم و الايمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ط1.
64. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1987.
65. محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، د م ن، الطبعة الخامسة، 1981.
66. محمد محمود العيد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، بيروت، 1996.
67. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985.
68. محمد نيسين، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د ت.
69. محمود أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1988.
70. المراغي احمد حسن: في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999.
71. مطلوب أحمد، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
72. منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصول ومباحث في التراث العربي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2001.
73. موهوب مصطفى: الرمزية عند البحتري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
74. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، بيروت، ط1978، 5.
75. نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ط1.
76. هذه الدلالة عبر عنها الشاعر في قوله: أيها الجرح الذي يكبر في أعماقنا، عثمان لوصيف، الكتابة بالنار.
77. وهب رومية: التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الثلاث العربي.
78. ينظر فريدة سويظف: الصورة التراثية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة عود الند (مجلة ثقافية فصلية) العدد95، الموقع الالكتروني.
79. ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1994.

80. ينظر: مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر-قراءة بنيوية-منشأة المعارف،
الاسكندرية، دط، دت.

فهرس المحتويات

شكر و عرفان	3
مقدمة	أ
الفصل التمهيدي دراسة مفاهيمية	4
أ/- العلاقة بين الشكل والمضمون	5
ب/- مفهوم التشكيل	7
ج/- مفهوم الفن	9
الفصل الأول: التشكيل الموسيقي	21
أولاً: الموسيقى الخارجية	23
1- الوزن	23
2 القافية	24
3 الروي	26
ثانياً: الموسيقى الداخلية	44
التكرار	
الجناس	
الطباق	
الفصل الثاني: الشكل اللغوي	56
1- الجملة وأنماطها	57
2/ الجملة الفعلية	58
3/ الجملة الاسمية	60
4/ التقديم والتأخير	65
5/ الحذف	69

72	 الفصل الثالث التشكيل الدلالي
77	 حقل الجسم (الإنسان)
80	 1- الرمز
80	 أولاً: تعريف الرمز
89	 2/ الأسطورة
92	 3- التناس
99	 الخاتمة
100	 قائمة المصادر والمراجع

ملخص:

تتاول هذا البحث المتواضع دراسة التشكيل الفني في ديوان الكتابة بالنار للشاعر عثمان لوصيف، حيث تهدف هذه الدراسة الى تحليل أسلوب الشاعر ومدى تطوره على مستوى التشكيل اللغوي و الايقاعي و الدلالي.

فحاولنا في هذا البحث قراءة الدلالات التي يحملها البناء اللغوي، وكيفية صياغتها شكلا و مضمونا حيث تناولنا في الفصل الأول التشكيل الايقاعي وما طرأ عليه من تغيير وتجديد في الوزن والقافية ، حيث بدا لنا ان الشاعر سار في منحى الحداثة أما في الفصل الثاني والذي تناولنا فيه البناء اللغوي بدراستنا للجمل الاسمية و الفعلية والتقديم و التأخير حيث ان الشاعر اعتمد ظاهرة الانزياح والعدول، ويليه الفصل الثالث الذي درسنا فيه التشكيل الدلالي وأبعاده الفنية، وهذا ما أكد لنا ان الشاعر عثمان لوصيف قد أقحم الشعر الجزائري في منحى الحداثة مثله مثل أي شاعر في البلدان العربي.

الكلمات المفتاحية: الكتابة بالنار، التشكيل الفني، الشعر، العروض.

Résumé de l'étude

Cette simple recherche Arris une étude de formation technique pour le poème dit (l'écriture d'iwan avec le feu) du poet Otman loussif la ou l'étude a pour but d'analyser le style du poète et son développement au niveau de profil rythmique linguistique et sémantique.

Nous avons essayé cette recherche de lire les commutation qui porte la starter linguistique et la façon de formuler dont la forme et le contenu. licou nous avons pris dans le premier chapitre la modulation et des changent rythmique y en musique la balance poétique et la rime.

Ou tout a commencé pour nous le poète semblait avoir marché dans la direction moderne.

Covert la structure linguistique d' étudier la structure des phrases nominales et varbales et puis le phénomène et le retardement Dans le troisième chapitre nous lavons étudié le profil sémantique et ses perspectives techniques Pour conclure de tout ca que le poète otman lussif à inséré le poème algérienne dans la modernisation comme nimporte quelle poète dans les payas arabes.

Mots clés: Ecriture par le feu, formation technique , Poésie, performances.