دار المتنبي للطباعة والنشر

# شهادة نشر

تشهد وتتشرف دار المتنبي للطباعة والنشر بـ:
نشر وطباعة كتاب

الموسوم بـ:

## البنى الأسلوبية

دراسة في مدونة الوردة لـ: عثمان لوصيف

تأليف
د. عثمان مقيرش

المسجل إداريا برقم الإيداع القانوني
ردمك (ISBN): 978_9969_04_101_9

مدير دار النشر

دار المتنبي للطباعة والنشر

بتاريخ: 23 ديسمبر 2024

مقر دار النشر: حي تعاونية الشيخ المقراني
طريق اشبيليا مقابل جامعة محمد بوضياف
المسيلة - الجزائر
التواصل مع دار النشر: elmotanaby.dz@gmail.com
الهاتف: 0773.30.52.82 / 0668.14.49.75
فاكس: 035.35.31.03

Scan Our QR Code

الطبعة الأولى
ديسمبر 2024

د. عثمان مقيرش

# البنى الأسلوبية

## دراسة في مدونة الوردة لـ: عثمان لوصيف

EDITIONS DAR EL MOUTANABBI
دار المتنبي للطباعة والنشر

البنى الأسلوبية دراسة في مدونة الوردة لـ: عثمان لوصيف
د. عثمان مقيرش

ديسمبر 2024

## هذا الكتاب ..

البنى الأسلوبية
دراسة في مدونة الوردة لـ: عثمان لوصيف

إن الشعر الجزائري الحديث رغم كثافته من حيث الكم؛ أي كثرة الشعراء وكثرة نتاجهم أو من حيث التنوع؛ أي تعدد المواضيع الشعرية، لم يحظ بالعناية والدراسة الكافيتين والمعاصر منه على وجه الخصوص، إذ لم نجد دراسة وافية سواء من الجانب البلاغي أو الجانب اللغوي. وقد قلبت الأمور على وجوهها فلم أجد دراسة تناولت شاعرا، أو شعراء جزائريين بالنقد والتحليل للوقوف على فن هذا أو أسلوب ذاك، أو أولئك.

وقد وقع اختياري على الشاعر عثمان لوصيف، لما لهذا الشاعر من إنتاج غزير، وسمعة تجاوزت حدود الوطن، وتجاوزت حدود اللغة، وقد شهد له بذلك الخصوم قبل الأصدقاء بأنه من فحول الشعراء. واخترت من دواوينه مدونة "قالت الوردة" التي تضم قصيدا واحدا، وهي من الشعر الحر (شعر التفعيلة)، إذ في اعتقادي أنها أنضج قصيد تجاوز به الشاعر فن اللغة وفن المألوف وغاص بلغته وفنه في عوالم صوفية عرفانية أبان بها عن رؤاه وعوالمه الخاصة.

2520.00 دج

ISBN
978_9969_04_101_9

جميع الحقوق محفوظة ©
سنة النشر 1446هـ / 2024 م

مقر دار النشر: حي تعاونية الشيخ المقراني
طريق اشبيليا مقابل جامعة محمد بوضياف
المسيلة - الجزائر
التواصل مع دار النشر: elmotanaby.dz@gmail.com
الهاتف: 0773.30.52.82 / 0668.14.49.75
فاكس: 035.35.31.03

امسح الرمز
Scan Our QR Code

# البـــنى الأسلوبيـــة

## دراسة في مدونة الوردة لـ: عثمان لوصيف

د. عثمـــان مقيـــرش

بسم الله الرحمن الرحيم

# البـــنى الأسلوبيـــة

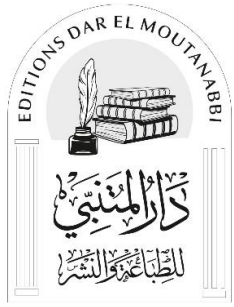
## دراسة في مدونة الوردة لـ: عثمان لوصيف


- **المؤلف: د. عثمـان مقيـرش**
- **تنسيق داخلي للكتاب: دار المتنبي للطباعة والنشر**
- **مقاس الكتاب: 17/25**
- **الطبعة الأولى**
- **الناشر:** دار المتنبي للطباعة والنشر
- **الرقم الدولي الموحد للكتاب**
- **ISBN :978 _ 9969 _ 04 _ 101 _ 9**
- **الإيداع القانوني:** ديسمبر/ 2024م


- **الحقوق:** جميع الحقوق محفوظة ©


- **مقر الدار:** حي تعاونية الشيخ المقراني/ طريق إشبيليا مقابل جامعة محمد بوضياف/ المسيلة- الجزائر

- **للتواصل مع الدار:** *elmotanaby.dz@gmail.com*
- الموقع الالكتروني: *https://elmotanaby.com*
- هاتف: 0668.14.49.75 /0773.30.52.82
- فاكس: 035.35.31.03

د. عثمـــان مقيـــرش

# البـــنى الأسلوبيـــة

## دراسة في مدونة الوردة لـ: عثمان لوصيف

2024

# إهداء

إلى روح أبي الطاهرة طيب الله ثراه

إلى منبع الحنان والدتي الكريمة حفظها الله

إلى زوجتي الكريمة

إلى أبنائي الأعزاء: حميدة، جهاد، محمد البشير، صهيب،

لينة هبة الله، قطر الندى

إلى كل إخوتي وأخواتي

إلى كل محب في وطني الحبيب.

# شكر وعرفان

الحمد لله والشكر لله عز وجل أن وفقني وأعانني على إنجاز هذا العمل المتواضع

ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل:

**الدكتور: فاتح علاق**

على توجيهاته القيمة ونصائحه وإرشاداته المنهجية التي لم يبخل بها علي طوال فترة إنجاز هذا البحث والتي سمحت لي بالسير على النهج السليم.

إلى كل أساتذتي بجامعة الجزائر.

إلى كل من علمني حرفا.

وأخص بالذكر: **شريط فاتح**

**د. عثمان مقيرش**

## المقدمة

إن الشـــعر الجزائري الحـديـث رغم كثـافتـه من حيـث الكم؛ أي كثرة الشـــعراء وكثرة نتـاجهم أو من حيـث التنوع؛ أي تعـدد المواضـــيع الشـــعريـة، لم يحظ بالعناية والـدراســـة الكافيتين والمعاصـــر منه على وجه الخصـــوص، إذ لم نجد دراسـة وافية سـواء من الجانب البلاغي أو الجانب اللغوي. وقد قلبت الأمور على وجوهها فلم أجد دراســة تناولت شـاعرا، أو شـعراء جزائريين بالنقد والتحليـل للوقـوف على فن هـذا أو أســلـوب ذاك، أو أولئـك. واحترت في الأمر ابتـداء أي الشـــعراء الحـداثيين-المعـاصـــرين-أتنـاولـه في عملي هـذا بـالبحـث والدراسة؟ وأي منهج أسلكه في هذه الرحلة المجهولة العواقب؟

وقـد وقع اختيـاري على الشـــاعر عثمـان لوصـــيف، لما لهـذا الشـــاعر من إنتـاج غزير، وســـمعـة تجـاوزت حـدود الوطن، وتجـاوزت حـدود اللغـة، وقد شـهد له بذلك الخصـوم قبل الأصـدقاء بأنه من فحول الشـعراء. واخترت من دواوينه مدونة "قالت الوردة" التي تضـم قصـيدا واحدا، وهي من الشـــعر الحر (شعر التفعيلة). ومن الدراسات والمناهج النقدية "المنهج الأسلوبي".

أما لماذا مدونة "قالت الوردة" فلأنها في اعتقادي أنضج قصائد الشاعر وسيتبين ذلك فيما بعد، فالشاعر صب فيها كامل تجربته الشعرية، وحقق فيها ذاته وأناه.

وأمـا لمـاذا المنهج الأســلوبي بـالـذات، فلاعتقـادي أن هـذا المنهج منهج شـامل، يجمع بين البلاغة واللغة في مواشـجة تظهر جمالية الأدب بصـفة عامة؛ ولأنها أيضـا تجمع بين النص والناص وتحاول الربط بين الباث والمتلقي، إضـافة إلى كونها تغوص في أعماق النص ومن ثم تنفذ إلى داخل الشـــاعر فتخرجهما في تناغم فني فريد.

وقد واجهتني عوائق كثيرة صادفت طريقي منها قلة المصادر والمراجع التطبيقية في هذا المنهج بالذات، ولم أجد دراسة تطبيقية وافية في هذا الميدان إلا ثلاثة مؤلفات هي:

- البنى الأسلوبية في النص الشعري للدكتور: **راشد بن حمد بن هاشل الحسيني**
- البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر) للسياب لصاحبه: **حسن ناظم**
- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا.

غير أن المؤلف الأول أكثر وأطال، أما الثاني فقد أوجز ولم يحدد المستويات كما يجب واقتصر على ثلاث منها وهي المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

وأما الثالث فقد أوجز كثيرا ولم يدرس المستويات الأربع كما حددها الأسلوبيون أنفسهم، كما أنه اقتصر على بعض المظاهر الأسلوبية كأسلوب التكرار والتناص وغيرها، ومن ثم تحتم الأمر أن أشق بمفردي الصعب، وأقتحم مجال الدراسة الأسلوبية كاملة من حيث المستويات الأربع موجزا في بعضها، ومتمما في البعض الآخر، متوكلا على الله أولا ثم على ما طاله نظري وجمعته يداي من مصادر ومراجع نظرية وتطبيقية، إضافة إلى نصائح أستاذي الفاضل الدكتور فاتح علاق وبعض الأساتذة الآخرين المحترمين جزاهم الله عني كل خير، وقد قسمت هذا البحث إلى فصل تمهيدي، وأربعة فصول تطبيقية حسب مستويات التحليل الأسلوبي، وتوجته بملحق يخص حياة الشاعر وآثاره، وخاتمة أوجزت فيها زبدة البحث مذيلا بثبت المصادر والمراجع، والمواضيع.

فأما الفصل التمهيدي فتناولت فيه مفاهيم عامة خاصة بالأسلوب والأسلوبية.

وأما الفصول الأربعة التطبيقية فكانت:

**1-المستوى الصوتي:** ودرست فيه الإيقاع الداخلي والخارجي ومدى التضافر الأسلوبي المحقق فيه.

**2-المستوى المعجمي واللغوي:** ودرست فيه الألفاظ والصيغ ودلالة الزمن ومدى ما حققته أيضا من جماليات على مستوى النص ومدى تحقق الوظيفة الأسلوبية فيه أيضا.

**3-المستوى التركيبي:** وتناولت فيه الجملة من حيث أنواعها ومكوناتها، ثم الحذف والتقديم والتأخير، فالانزياح مركزا على الجماليات الفنية المحققة أيضا.

**4-المستوى الدلالي:** وتناولت فيه الرمز، الأسطورة، التقابل والتضاد، والتناص، وما مدى التضافر الأسلوبي المحقق ثم مدى الجماليات المتوخاة من خلال المدونة.

أما الملحق فيشمل:

**1**-حياة الشاعر ونشأته.

**2**-آثاره الأدبية والفكرية.

وفي الختام أرجو أن أكون قد وفقت إلى حد لم أظلم فيه الشعر والشاعر معا، وأن أكون قد وضعت قدم صدق دعامة للبحث في الشعر الجزائري المعاصر، وأديت بعض ما عليَّ تجاه الشاعر الأستاذ وتجاه الأدب الجزائري خاصة.

طالبا من المولى عز وجل التوفيق والسداد. آمين

# الفصل التمهيدي

# التحليل الأسلوبي إجراءاته ومستوياته

- أولا-علم الأسلوب (الأسلوبية)
- ثانيا-اتجاهات الأسلوبية
- ثالثا-محددات الأسلوب.
- رابعا-مستويات التحليل الأسلوبي.

**تمهيد**

لا يمكن للباحث في اللغة اليوم أن يجهل أو يتجاهل ما جد في هذا الميدان مع مطلع القرن العشرين من نظريات واستنبط من مناهج وتبلور من مفاهيم والخطر كل الخطر أن يكتفي دارس اللغة اليوم بترديد ما بلغه عن النظريات اللغوية بدون أن يتمعن فيها ويتمثلها فلا يكون إلا كناقل أخبار لا يفيد ولا يستفيد وأخطر من ذلك أن يكتفي بالاطلاع على نظرية واحدة فيتشبث بها تشبثه بعلم أزلي[1].

ولعلنا حين ننقل هذا القول فإننا نعني بذلك أن الدراسات اللغوية يرتبط بعضها ببعض ويتواشج لتشكل فيما بينها علائق وثيقة من خلال استنطاقها للنص الأدبي وقراءته.

على أن الدراسات اللغوية لا تصبح دراسات أدبية إلا حين تفيد دراسة الأدب، وتهدف إلى تقصي الآثار الجمالية للغة وبالاختصار حين تدخل في دائرة الأسلوبيات على الأقل أو بأحد معاني هذا المصطلح[2].

وما الأسلوبية؟ ما مناهجها؟ إجراءاتها؟ العلائق الموجودة بينها وبين العلوم اللغوية الأخرى كالبلاغة والدلالة وغيرها؟ ثم ما مدى نجاعة الدراسة الأسلوبية في إبراز القيمة الفنية والجمالية للأثر الأدبي بصفة عامة؟

---

[1] - الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص9.

[2] - نظرية الأدب رينيه وبليك وأوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص182.

**أولا-علم الأسلوب (الأسلوبية)**

اختلف النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح إلى العربية فمنهم من ترجمه بعلم الأسلوب كـ" **عبد السلام المسدي**"، وسنعود إليه فيما بعد، ومنهم من ترجمه إلى الأسلوبية وذلك من خلال اللاحقة **IQUE** وعلى كل حال فهو الذي يطلق عليه في الإنجليزية وفي الفرنسية **LA STYLISTIQUE** وفي الألمانية **DIE STYLISTIK**والباحث في الأسلوب **STYLICTIAN** هو الذي يطبق منهجه على النصوص الأدبية[1].

ولغة الأدب هي نمط من أنماط الأسلوب، لأنها تنوع لغوي فردي، والبون شائع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية، لأن اللغة العادية تلقائية لا تصدر عن (وعي)، ولا عن (اختيار). وهي تشكل معظم النشاط اللغوي الإنساني. أما الكتابة الأدبية فهي لغة فردية خاصة تصدر عن اختيار واع، ومن ثم كانت خروجا عن النمط العادي، ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل **L' HOMME ET LE STYLE MEME** أوبأن الأسلوب كبصمات **الإنسان DEVIATION FROME THE NORM** [2]، فعلم الأسلوب إذن يدرس اللغة من هذا الجانب من جانب الأدبية وهو فرع من فروع اللغة، ومعنى هذا أن علم اللغة يدرس ما يقال في اللغة، أما علم الأسلوب فيدرس كيف يقال ما في اللغة، أو أن الأسلوب هو ما يتركه علم اللغة[3].

---

[1] - علم اللغة والنقد الأدبي، د. عبده الراجحي، فصول، مجلة النقل الأدبي م1، العدد الثاني، يناير 1981، ص 116-117.

[2] - المرجع نفسه، ص 116-117.

[3] - المرجع نفسه، ص 118.

ولعلنا نعود إلى **المسـدي** ليتضـح المعنى ربما أكثر، فترجمة **المسـدي** قد تكون الأوفق إذ يقول: "... انطلقنا من المصـطلح الذي اسـتقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره أسـلوب **STYLE** ولاحقته " ية" **IQUE** وخصـائص الأصـل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسـلوب - وسـنعود إليه- ذو مدلول إنسـاني ذاتي، وبالتالي نسـبي واللاحقة تختص فيما تختص به- بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين، تفكيك الدال الاصـطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسـلوب **SIENCE DE STYLE** لذلك تعرف الأسـلوبية بداهة بالبحث عن الأسـس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[1].

على أن "جاكوبسـون" بلور الأسـلوبية في مقارنة شـمولية بقوله: بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مسـتويات الخطاب أولا، وعن أصناف الفنون الإنسانية ثانيا[2].

فهو إذ يعرفها هذا التعريف إنما يعني أنها تدرس فقط النص الأدبي الفني بصفة خاصة وبالتالي يخرج بها النص عن باقي الأنماط الأخرى من الفنون الإنسانية.

ولعل كل التعريفات لا تعدو أن تكون متوافقة فيما بينها، فالكل لا يرى الأسـلوبية إلا فرعا من علم اللغة ودراسـة للنص الأدبي بشـكل خاص. "**فبالي**" باعث الأسلوبية الأول يقول: اللغة في الواقع تكتشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري، وحسب وسطه الاجتماعي، والحالة التي يكون فيها[3].

---

[1] - الأسلوب والأسلوبية، المسدي. المرجع السابق، ص34.

[2] - المرجع نفسه، ص 37.

[3] - المرجع نفسه، ص 40.

فالأسلوبية عند "**بالـــي**" إذا: ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية، تبرز المفارقات العاطفية والإرادية، والجمالية، بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في العمل الفني[1].

**ثانيا-اتجاهات الأسلوبية**

تتعدد المناهج النقدية في الدراسات الأدبية، إذ كل يدرس النص الأدبي من حيث جمالياته من خلال خلفية فكرية، أو نظام معرفي متكامل، وهذه المناهج بشكلها أو وظيفتها الإجرائية وطرقها العلمية تحدد هذه الدراسة أو تلك.

إن استفادة النقد الأدبي من العلوم الإنسانية والتجريبية أدى إلى ظهور عدة اتجاهات ومناهج في تحليل الخطاب الأدبي ولذلك نجد بعضا من الدارسين يعتبرون الخطاب الأدبي واقعة تاريخية ومحاكاة للظواهر الواقعية ومنهم من يعده أنثروبولوجية ومنهم من يعتبره شكلا من أشكال الواقع الاجتماعي وتعبيرا عن رؤيته للعالم ومنهم من يراه ظاهرة لا شعورية، وهو تعبير عن حياة الإنسان اللاواعية والأديب بهذا المعنى عصابي يحمي نفسه من الجنون عن طريق الخلق الفني ومن المحللين من عد الخطاب الأدبي تخيلا وتصويرا بالكلمات لأنه لا يعنى برصد الوقائع والأحداث كما أنه لا يقصد إلى إغفالها وإهمالها، وفي غمرة هذه الآراء يبرز الرأي القائل بأن الخطاب الأدبي هو كائن مستقل بذاته وضمن هذه الاستقلالية تقع دراسته أسلوبيا[2]، فالأسلوبية أسلوبيات، ومن ثم اتجاهات فمن أسلوبية الأشكال إلى أسلوبية الأغراض، إلى أسلوبية بنيوية إلخ وأهم هذه الاتجاهات:

---

[1] - الأسلوب والأسلوبية، المسدي. المرجع السابق، ص40.

[2] - الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997، ص55.

## 1-الأسلوبية التعبيرية

**يعد شـــارل بالي (1865-1947)** من الرواد المؤســـسين للأســـلوبية، وهي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصـــر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصـــر التعبيرية التي تتلاقى لتشـــكيل نظام الوســـائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأســـلوبية عند **بالي** هذه العناصـــر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري [1]، إن أســـلوبية **بالي** تقوم على تحديد ما في اللغة من وســـائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، والاجتماعية والنفســـية، ويبحث **بالي** عن هذه الظواهر الأســـلوبية في اللغة الشـــائعة التلقائية قبل أن تبرز في العمل الفني [2].

وقـد ركز بـالي إذن على الطـابع العـاطفي وارتبـاطـه بفكرتي القيمـة والتوصـــيل فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضـــوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره ثم يتولى الاســـتعمال الشـــائع تكريس هذه اللفتات التعبيرية فتصير اللغة مثل نسيج " بينولوبي" التي تنقض ما تغزله [3].

وهكذا نجد أن "شـــارل بالي" قد اتخذ أهم وســـيلة لدراســـة الأســـلوب أو كما يسميه هو "علم الأسلوب" انطلاقا من اللغة العادية حتى تعبر عن الواقع المحســـوس أو المعيش، إن صـح قولنا ومن ثم فإن هذه اللغة تتضـمن الجانب العاطفي والفكري والذي هو في حد ذاته وسـيلة أو إجراء لدى "بالي" في الدراسـة الأســـلوبيـة، ولما كانـت اللغـة عنـده تعكس الجـانـب العملي في الحيـاة، فهـو يرى أن الكلمـة لكي تؤدي وظيفتهـا المنوطـة بهـا يجـب أن تكون أداة للممـارســـة ومن ثم فالمتكلم يحاول من وراء كلامه أن يفرض رأيه أو فكره على الآخرين بقدر ما يمتلك من وسائل إقناع وبراهين وحجج وغيرها...

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، نور الدين السد، المرجع السابق، ص60.

[2] - المرجع نفسه، ص 63.

[3] - علم الأسلوب مبادئه وإجراءات، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص18.

ولعل هذا ما أدى إلى ذهاب "بالي" هذا المذهب حيث اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط، كما يرى أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبة الناس ومعاملاتهم، ويعتبر كل فعل لغوي فعلا مركبا تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة [1].

أما المستويات التي وقف عندها "بالي" فهي المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية على تناوب ما بينها في درجة ما تشف عنه من قيم تعبيرية في لغة من اللغات[2]، وقد قال "بالي" ردا على الذين انتقدوه حين زعموا فصله بين لغة الوجدان ولغة العقل "و أنا لم أزعم قط وأقول هذا ردا على نقد وجه إلي أن لغة الوجدان لها وجود مستقل عن لغة العقل وأن علم الأسلوب ينبغي أن يدرس الأولى ويدع الثانية بل إنه يدرسها معا في علاقاتهما المتبادلة ويبحث نسبة كل واحدة إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير"[3].

**2-الأسلوبية النفسية**

يقول **ليوسبتزر** "إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لا بد وأن يكتشف عن تحول في نفسية العصر، تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديدا، فمثلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء. ومن المسلم به أن تحديد بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين"[4].

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، المرجع السابق، ص66.

[2] - علم الأسلوب، صلاح فضل، المرجع السابق، ص26.

[3] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص62.

[4] - اتجاهات البحث الأسلوبي، د. محمد شكري عياد، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985. ص35.

ومن ثم كان على النقاد مراعاة المخاطب، لأن الأديب ينطلق بدافع تأثير تبقى سمته ظاهرة على نفسه، لذلك كان **سبيتزر** يركز في دراسته على العوارض والتحولات، التي تحدث للكلمات. وهو يهدف من خلال هذا الإجراء إلى تحديد المفاهيم، والميول في حقيقة زمنية معينة، ويلح على الجانب النفسي للكلمة والسياق، ومراعيا المقام الذي قيلت فيه[1].

"تبلورت الأسلوبية النفسية مع " ليوسبيتزر" (1887-1960) الذي رفض المعادلات التقليدية بين اللغة والأدب ووضع نفسه داخل التعبير الأدبي متكئا على الحدث لتقصي أصالة الشكل اللغوي ومن بين أبرز مبادئه اللغوية الحدسية.

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم"[2].

كما ترصد أسلوبية "سبيتزر" علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي، إن أسلوبية "سبيتزر" تبحث عن روح المؤلف في لغته ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني[3].

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد. المرجع السابق، ص73.

[2] - المرجع نفسه، ص77.

[3] - اتجاهات البحث الأسلوبي، د. محمد شكري عباد، دار العلوم السعودية، ط1، 1985، ص61.

إنه من خلال ما سبق يتبين لنا أن "سبيتزر" قد خرج عن أسلوبية "بالي" في أنه أضاف الجانب النفسي حيث ربط بين الناص والنص وأراد من خلال ذلك ربط العلاقة بين اللغة وعلم النفس حيث يرى أن للعصر ميزاته وخصائصه ولا يمكن حسب مفهومنا نحن أن نفصل الأديب عن نصه ومن ثم عن عصره لذلك قال: "إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي لا بد وأن يكشف عن تحول في نفسية العصر، تحول يشعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي ولا بد أن يكون هذا الشكل جديدا فلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء، ومن المسلم به أن بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين"[1].

كما نجد أيضا أن "**سبيتزر**" أول من قام بوضع خطة بين علم اللغة والأدب على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هي أدبه، ونظرا لأن هذا الأدب ليس سوى لغته كما كتبها أكبر كتابه، فإنه بوسعنا أن نعلق آمالا كبارا على فهم روح الأمة في لغة أعمالها الأدبية الفذة[2]، فسبينزر قد حصر الأسلوبية في النص الأدبي .فالأسلوب مرتبط بالإبداع عنده وهذا أمر جديد نقل الأسلوبية من اللغة إلى الكلام الأدبي .

**نظرية السياج الفيلولوجي أو الدائرة الفيلولوجية**: اعتمدها "**سبيتزر**" وهي لا تعني الدائرة بمفهومها المعروف، غير أنها تتمحور في ثلاثة مراحل وهي: المرحلة الأولى يقوم الناقد الذي يجب أن يكون قد توافرت فيه الموهبة والتجربة والإخلاص بقراءة النص مرة بعد مرة حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة وفي المرحلة الثانية عليه أن يحاول اكتشاف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة وفي المرحلة الثالثة والأخيرة عليه أن يقوم بمرحلة العودة إلى المحيط وينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية"[3].

---

[1] - اتجاهات البحث الأسلوبي، د. محمد شكري عباد، المرجع السابق، ص 61.

[2] - علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، المرجع السابق، ص57.

[3] - الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1986، ص166.

ولعل نظرية "السياج الفيلولوجي" التي وضعها "سبيتزر" لا يمكن أن تقيم حق قيمتها ولا أن تثمر ما بناه عليها صاحبها إلا إذا قيست بميزان التقديرات السيكولوجية وطبقت في ضوء ممارسات التشريع الاختباري وقد أحس "أولمان" ببعض هذه الأبعاد الأصولية إحساسا ظل غامضا إذ افترض أن نظرية "سبيتزر" توصلنا إلى ربط الجهاز العصبي بالجهاز الفلسفي والجهاز الأسلوبي[1].

ويعني هذا رغم غموض "أولمان" أن "سبيتزر" قد تجاوز إلى حد بعيد أسلوبية "بالي" التي اعتمد فيها على اللغة والعاطفة والفكر، إلى ربط المخاطب بالخطاب فالمقام الذي قيلت فيه، وذلك لأجل تبيان قيمة النص أكثر وإضفاء – ربما- روح المصداقية على الناص معا ومن ثم جاء موقف "ستاروبنسكي" كموقف وسط بين "سبيتزر" و "بالي" في تحديد ماهية الأسلوب بكونه اعتدالا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل[2].

### 3-الأسلوبية البنيوية

تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة، على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي، وقد أعطى **جاكوبسون** نماذج عنها في القواعد الشعرية مسلطا الضوء على الهيكل الذي يؤطر الخطاب، ووحداته التكوينية[3].

---

[1] - علم الأسلوب، صلاح فضل، المرجع السابق، ص73.

[2] - المرجع نفسه، ص74.

[3] - الأسلوب والأسلوبية، المسدي، المرجع السابق، ص82.

كما أن **ريفاتير** يرى أن إنكار الأسلوبية لبنية من النص، أو ظاهرة من ظواهره يدل على وجود تلك القيمة، لذلك يخطئ من تصور أن المحلل الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والمالية من مجال دراسته فهو يستعملها ويوظفها لكن بوصفها دلالات وإشارات[1].

ومن خلال رؤيته هذه فإنه عرف الأسلوب بأنه: إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز[2].

ومنه يرى أن على المحلل الأسلوبي ألا ينطلق من النص مباشرة وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله، ولذلك نادى باعتماد قارئ مخبر يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في شأنها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية[3].

إن "ريفاتير" يعتمد في تحليله على ردة فعل المتلقي / القارئ وما يتركه النص في نفسيته من خلال عنصر المفاجأة، ومن ثم فهو يقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق، ثم تكتمل نظرية ريفاتير بمقياس التشبع ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية معنى ذلك أن التكرر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا[4].

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. نور الدين السد، ص83.

[2] - المرجع نفسه، ص83.

[3] - المرجع نفسه، ص84.

[4] - المرجع نفسه، ص86.

وإننا لا نعدم الصواب إذا قلنا أن نظرية السياق عند "ريفاتير" جاءت لتعوض سابقتها التي تعتمد على المخاطب والخطاب معا، ومن ثم تنطلق من النص لتعود إليه فالعلاقة بين النص والمتلقى فقط، ويعلق "المسدي" على هذا بقوله: " لا نص بلا قارئ ولا خطاب بلا سامع وحتميا، أن نقر والبحث يتقدم بنا جدلا، أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه وهذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حيث "يستهلك" فقراءته دفن لصيرورته من حيث أنها تبشير بولادته[1].

فمهمة الأسلوبية البنيوية إذن؛ اكتشاف القوانين والأساسات التي تهيكل الخطاب الأدبي وتنظمه، وكذا العلاقات بين الوحدات اللغوية على أساس أنها -أي اللغة-حقل متكامل تربط بينه أوشج تكون وتحدد مفهومها الأساسي بنية النص.

## 4-الأسلوبية الإحصائية

"لا شك أن الواقع الإحصائي مختلف عن الواقع الأسلوبي فالأول متعلق بقيم رياضية جبرية أو حسابية، والثاني متعلق بقيم أدبية، إلا أن الواقع الأدبي قد يخضع للإحصاء وذلك لأن فيه وحدات يمكن تعدادها كالبيت أو التفعيلة أو الجزء في الشعر والجملة والمستفرد والمستوصت والوحدات النغمية وغيرها...وهذا يعني أن النصوص الأدبية ليست واقعا كيفيا بل هي خاضعة أيضا للتكميم"[2].

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. نور الدين السد، المرجع السابق، ص87.

[2] - ملاحظات حول الإحصاء والإغناء في الدراسة الأسلوبية، د. هيثم الأمين، مجلة الفكر العربي، العددان 9/8، ص193 طرابلس، السنة الأولى مارس،1990.

"ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك محاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه"[1].

"ففي مقابل الإجراءات التقليدية التي تعتمد على التذوق الشخصي في وصف الأسلوب تقوم الاتجاهات الحديثة على الوصف الموضوعي والقياسي الكمي الذي يستخدم إجراءات في التحليل الإحصائي والرياضي وهي تنطلق في مجملها من تعريف محدد للأسلوب يشرحه أحد أنصار هذا الاتجاه يقول: "إننا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرفه المتخصصون اعتمادا على التصور الرياضي باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية"[2].

وقد اعتمد المنهج الإحصائي على عملية التكرار سواء في الأسماء، أو الحروف أو الأفعال أو الصفات أو الجمل وغيرها من أجل إخراج نسبة معينة للوقوف من خلالها على أسلوب مؤلف ما، إضافة إلى معرفة الفوارق والميزات بين الأدباء لتميز بعضهم عن بعض.

ورغم ما تقدمه المدرسة الإحصائية من خدمة للأسلوبية في مجال الأدبية إلا أنها تعرضت لانتقادات لاذعة من بعض النقاد الذين رأوا فيها إجحافا في حق أحاسيس وشعور الكتاب والأدباء إذ لا يمكن إحصاء أو قياس هذه الأحاسيس ومن جملة هذه النقائص نذكر ما يلي:

- الإحصاء تقتضي جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب في أحايين كثيرة.
- سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي.

---

[1] - البنى الأسلوبية في أنشودة المطر، للسياب، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص48.

[2] - علم الأسلوب، د. صلاح فضل المرجع السابق، ص266.

- أن الافتنان بدقة الأرقام يوهم بدقة المنهج ولكنها قد تكون دقة مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل تداخلا عضويا، بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاء منفردا.

- أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقمي يفضي إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير السياق في العمل الأدبي، وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا.

- أن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعا في الإمساك ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها[1]

ويعد **زامب zamb**، **وأرون**، **وأولمان**، رواد هذا المنهج.

**ثالثا-محددات الأسلوب**

## 1-الاختيار

إن الشاعر أو الأديب بصفة عامة يختار اللغة- الكلمات- المرادة والتلفظ بها ثم ينشئ أسلوبه الهدف لتوصيل الفكرة، ومن ثم فالأسلوب كاختيار كما يقول الباحث الألماني أو لريش بيشل- يجعل منحى الإنتاج موضوعيا بشكل واضح وذلك لأن الاختيار هو النشاط الفرعي في العمل اللغوي، الذي تثبت فيه كيفية التعبير عن طريق الخيارات، وعلى الرغم من أن مفهوم الاختيار يتضمن حرية الانتقاء، إلا أن استخدام الوسائل اللغوية معقدة في كثير من الاتجاهات وذلك بوساطة معايير أسلوبية، فأسلوب النصوص مصاغ على طريق عملية اختيار معللة أي عن طريق عملية اختيار حرة في الواقع وكذلك بوساطة الوسائل اللغوية المعبرة اجتماعيا...وإلى أن يتم اتخاذ القرار حول هذا الاختيار لا يمكن أن يتوقع إلا استخدام وسائل لغوية محددة تماما[2].

---

[1] - علم اللغة والنقد الأدبي، د. عبده الراجحي، المرجع السابق، ص119.

[2] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. السد، المرجع السابق، ص158.

فالاختيار للغة عملية واعية يقوم بها الأديب لتحديد أسلوبه الخاص به وبشكل واضح فإن كل مؤلف يعتمد على الذخيرة العامة للغة في أي حقبة معينة وأن ما يجعل الأساليب متميزة إنما هو اختيار المفردات و توزيعها وتشكيلها وأن تعريف الأسلوب بموجب الاختيار إنما هو تعريف شائع[1].

ومن ثم كان الاختلاف بحسب مهارة وقدرة كل أديب في كيفية الاختيار وتشكيل اللغة وعلى وفق مفهوم الاختيار، كانت إحدى نظريات القرون الوسطى تميز بين ثلاثة أساليب: الأسلوب الأدنى **LOW**، والأسلوب المتوسط **MIDDLE**، والأسلوب الرفيع **ELEVATED** ولقد تقوض التقسيم في النظريات الأسلوبية الحديثة...[2].

فدراسة الأسلوب ذات علاقة وثيقة بالبحث في أنماط التنويعات اللغوية العامة ولا بد من افتراض أساسي تنطلق منه وهو أن لكل قول أو نص يتمتع بخواص أسلوبية محددة على الباحث أن يقوم بتجميعها واختيار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة مثل التوزيع الاجتماعي والجغرافي والتاريخي[3].

لذا كان الوقوف على أدب الشاعر من مبدأ الاختيار، النظر إلى جودة شعره وجودة تخيره بالنظر والتمحيص والقلب والمقارنة وغيرها ليعرف...

ولعل هذا ما ذكره الجاحظ في تقسيم الشعر جيده ورديئة وحسنه وقبيحة، حسب اللفظ وجمال المعنى ودقة التأليف...

يقول: إن كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن والقبيح والثقيل، وكله عربي[4].

ومن هنا كان اختلاف الأغراض، واختلاف مشارب الكلام ومستوياته باختلاف أهله من أدباء وشعراء ومتعلمين وغيرهم.

---

[1] - البنى الأسلوبية في شعر السياب، حسن ناظم، المرجع السابق، ص53.

[2] - المرجع نفسه، ص55.

[3] - علم الأسلوب، د. صلاح فضل، المرجع السابق، ص136.

[4] - البيان والتبيين، الجاحظ، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط3، 1975، ص144.

## 2-التركيب

إن عملية التركيب عملية فنية يقوم بها الشاعر، ولا يمكن لها أن تحقق المرجو منها إلا بمهارة الباث/ المرسل وتكون هذه العملية بعد عملية الاختيار السابقة لها، ومن ثم فظاهرة التركيب هي تنفيذ الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح [1].

فعملية التركيب عملية ذهنية فكرية تقود الناص، المؤلف إلى ضبط قواعد الكلم للغته المنطوقة حيث يتسنى له أن يخرجها في قالب فني قد يعرف به هو أو يجاري به الآخرين فتودوروف حين يعرف النص يتجاوز الجملة فيقول: " مفهوم النص لا يقف على نفس المستوى يقف عليه مفهوم الجملة أو القضية أو التركيب، وكذلك هو متميز عن الفقرة التي هي وحدة منظمة من عدة جمل... [2]، فـ **"تودوروف"** يرى أن عملية التركيب ليس فقط الجمل وإنما تعداها إلى العلائق الموجودة بين تلك الجمل، وحتى الدلالات التي توحي بها تلك العناصر والوحدات.

وعلى هذا الأساس ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود، وهذا الذي يكسب تقييد النظرية يحدد النص في ذاته ويكسبها شريعتها المنهجية وحتى المبدئية من حيث هي احتكام نظري وعلى هذا الصعيد بالذات تتكل الأسلوبية على المعطى الألسني المحضر لأن اللسانيات قد حددت اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية وكائنا حيا مع اعتبار أنها تركيبة قائمة في ذاتها أي أنها كل " يقوم على ظواهر مترابطة العناصر وماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، المرجع السابق، ص 162.

[2] - النص والأسلوبية، عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص09.

إلا بعلاقته بالأخرى فتكون اللغة جهاز تنظيم في صلبه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا انجر عن تغيره وضع بقية العناصر وبالتالي كل الجهاز، وما إن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي[1].

ولقد ذهب الجرجاني رحمه الله مذهبا ربما عجز عنه أقرانه ومعاصروه في قضية التركيب وما ينجر عنه من حسن رونق الكلام وحسن سبك حيث يقول: وأعلم أن هذا –أعنى-الفروق بين أن تكون المزية في اللفظ، وبين أن تكون في النظم-باب يكثر فيه الغلط فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان موضعه، فيخل اللفظ ما ليس له ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في الكلام قد حسن من لفظه ونظمه فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه وأن النظم مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز:

**وإني على إشفاق عيني من العدى لتجمع مني نظرة ثم أطرب.**

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظرف إنما هو لأن جعل النظر يجمع وليس هو لذلك، بل لأنه قال في أول البيت و"أني" حتى دخل اللام في قوله " لتجمع" ثم قوله مني " ثم لأنه قال نظرة ولم يقل النظر مثلا ثم المكان " ثم" في قوله ثم أطرق وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله: " على إشفاق عيني من العدى"... [2].

فانظر كيف نظر الجرجاني عبد القاهر إلى أهمية التركيب، وكيف يكون النظم مزينا للألفاظ إذ لولا انسجامها ودقة تركيبها ما خرج المعنى بهذا الحسن ولما كان.

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. السد، المرجع السابق، ص160.

[2] - دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني، موفم للطباعة والنشر، الجزائر 1991، ص106-107.

**ومن هنا يرى النقاد العرب:** الأسلوب تركيبا لغويا ذا قيمة جمالية وفنية وهذا التركيب يحول الخطاب الأدبي إلى عمل فني من خلال وحدته وانسجامه الداخلي، وهذا يتفق مع المفهوم الذي يعد الأسلوب طريقة لبناء النص[1]، والتركيب يشمل الجملة بجميع مستوياتها الدلالية، النحوية، البلاغية، وغيرها فالدلالية دلالة الجملة في السياق أي داخل النص...

وأما النحوية: فالتقديم والتأخير، والحذف والتعدي، وكذا الزمان والمكان وما إلى ذلك.

### 3-الانزياح

اختلف النقاد في تسميته فالنقاد العرب اصطلحوا على تسميته بالعدول وألفوا فيه المؤلفات كما سمي بالانحراف، غير أن هذا وذاك ذاب أمام المصطلح الغربي الذي اصطلح عليه بعد "الانزياح"، فالانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بوساطته التعريف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته.

يقول الدكتور **"صلاح فضل"**: لقد شاعت عبارة " **فاليرى**" التي قال فيها إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في ذلك الرأي كثير من النقاد ودعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماما على القاعدة أولا حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتولدة عنها، وبالرغم من أن الباحث اليوم قد يتردد في موازنة الأسلوب بالانحراف، واعتبار علمه " علم الانحرافات" إلا أنه من الواضح أننا لا نستطيع أن نقوم الحصانة اللغوية ولا المهارة الإبداعية لمؤلف ما إلا إذا وضعناه في إطار يشمل القاعدة العريضة للاستخدام اللغوي المعاصر له[2].

---

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، المرجع السابق، ص172.

[2] - علم الأسلوب، د. صلاح فضل، المرجع السابق، ص208.

ويعد مصطلح الانزياح " **ECART**" مفهوما أساسيا في التصور البنيوي للغة الشعر، وإذا كان الباحثون البنيويون يعتبرون الانزياح ظاهرة تتجلى في أغلب التعابير الشعرية، الصوتية والتركيبية والدلالية، فإنهم ركزوا على الانزياح الاستعاري باعتباره يشكل أرقى درجات بروز اللغة الراقية[1].

ويعد " كوهن" من الذين نظروا للانزياح في الكلام باعتباره خروجا عن المألوف حيث يعيد الانزياح إلى أصوله حيث قال به قبله برينون **BEUNEAU**، والشاعر " فاليرى" **VALERY** ثم يتفق مع هذين في اعتبار الكلام منزاحا إذا كان غير مألوف ويبتعد عن الاستعمال الشائع...ويزعم كوهن أن المبدعين (الشعراء) يتقاسمون ثابتا هو طريقة الانزياح التي توحدهم وضمن هذه الطريقة يتميز المبدعون بانزياحاتهم الفردية"[2].

ومن الذين تطرقوا إلى هذا المبحث من النقاد العرب الحداثين نجد الدكتور عبد السلام المسدي والذي تطرق إلى مفهوم الانزياح كما جاء في الدراسات الأسلوبية واللسانيات الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثم عملية الخروج عنه، ويشير إلى ضبط الأسلوبية مفهوم الانزياح باعتباره حدثا لغويا جديدا، يتعدد بتعدد نظام اللغة عن الاستعمال المألوف وينحرف بأسلوب الخطاب عن السنة اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من أدبيته ويحقق للمتلقي متعة وفائدة، كما يضمن مبحث الانزياح ثبتا بالمصطلحات الدالة عليه أو التي تدور في فلكه، مع الإشارة إلى مرجعية هذه المصطلحات[3].

---

[1] - بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبد الإله سليم، دار توبقال للطباعة والنشر-الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص49.

[2] - المرجع نفسه، ص 49.

[3] - الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص186.

والانزياح عموما ينظر إليه في جانبين رئيسيين في الخطاب الأدبي وهما تقريبا النحو والبلاغة، أما في النحو فينظرون إلى جانب التجاوز أو الخروج عن الترتيب الأصلي، " فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان لجمع أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل الجمع المألوف"[1].

أما في الجانب البلاغي فيركزون على الاستعارة من حيث هي صورة يخرج بها الشاعر عن المألوف وغير المتوقع، ليصنع صورا وأخيلة تخالف أفق التوقع وتسعى إلى دلالات وصيغ جديدة تضفي قيم جمالية على النص ويشكل منها الأديب "الشاعر خاصة" لغة غير طبيعية وغير عادية.

**رابعا-مستويات التحليل الأسلوبي**

بعد تعرضنا لاتجاهات الأسلوبية وجب علينا التطرق إلى عملية التحليل الأسلوبي وفق هذه المناهج، وقد اختلف الأسلوبيون في مستويات التحليل، فمنهم من قسمه إلى ثلاث: تحليل الأدوات، تحليل التركيب، تحليل الألفاظ، ومنهم من زاد المستوى الصرفي والمستوى الدلالي.

وقد رأينا في بحثنا هذا الإلمام بجوانب التحليل الأربعة:

**1-المستوى الصوتي**

ولهذا النوع من التحليل علم قائم بذاته يسمى: علم الجمال الصوتي phonostylistique وهو فرع من علم الأسلوبية، يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة حيث يساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة شارحا أبعاد التكرار، التقابل التوازي، ويدرس النواحي التالية من وجهة نظر لسانية تعبيرية linjuistic et expressive:

[1] - علم الأسلوب، د. صلاح فضل، المرجع السابق، ص211-212.

- التشكيل الصوتي اللغوي، والصوت البلاغي في النصوص بعامة يضاف إليها التشكيل الصوتي العروضي في النصوص الشعرية بخاصة.
- التطريز الصوتي في الاستغراق الزمني، والوقف، والابتداء، والتقييم والإيقاع.
- فن إلقاء النصوص و أدائها، وطرق عرضها، ومهارة الإقناع الخطابي[1].

**2-المستوى اللفظي والمعجمي**

ويعتبر هذا المستوى من أهم عناصر التحليل الأسلوبي لما له من تأثير جوهري على المعاني وأهم ما يطرقه هذا التحليل:

- دراسة الكلمة وتركيباتها المورفيمات التي يستخدمها المؤلف.
- الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة.
- المصاحبات اللغوية، إذ أن هناك ألفاظا معينة في اللغة لا نكاد ننطقها إلا وتستصحب معها ألفاظ أخرى معينة، ولا بد من رصد هذه المصاحبات في موضوع معين عند مؤلف معين.

**3-المستوى التركيبي**

ويدرس الجملة، أنماطها، أركانها، دلالاتها الحقيقية والمجازية، إضافة إلى دراسة الروابط، دراسة ترتيب التركيب، التقديم، والتأخير، الحذف، دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول، المبتدأ والخبر. ودلالة كل هذه التراكيب على خصائص الأسلوب.

**4-المستوى الدلالي**

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

---

[1] - الأسلوبية الصوتية، د. محمد الضالع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002، ص15.

# الفصل الأول

# المستوى الصوتي ووظيفته الأسلوبية

- توطئة
- أولا-الخصائص الأسلوبية الصوتية في مدونة "قالت الوردة"
- ثانيا-الإيقاع

**توطئة**

"إن الشعر العظيم هو كالسمفونية (الهارموني) تضم أكثر من صوت واتجاه وتتعارض وتتداخل وتتآلف بفعل وعي عبقري تمتلكه روح كلية، أو نهج شمولي في تفسير الإحساس والإدراك، وهذه الروح الكلية أو النهج الشمولي هي روح فلسفية..."[1].

وهذه الروح الفلسفية هي روح الشاعر المسافرة نحو المجهول لكشف اللغز، لغز الحياة الخالدة، المتولدة عن اللفظ " كن" هذه اللفظة أو هذه النفخة هي سر الروح، ومن ثم فلا يمكن فهم هذا اللغز، وهذا السر، إلا بالإيغال والاستبطان في هذا الكائن الأزلي "الإنسان".

"فالشاعر حينما يلفظ زفراته إنما يحاول إعادة تشكيل جديد في قصيدته التي هي في الحقيقة كون متميز لا باللغة، فحسب، أو مجرد تنويعات لفظية، وإنما بناء متكامل أي أنها معرفة جمالية وفلسفية، إنها مضمون فكري لا يخلو من موقف"[2].

ولعل الشعر الجزائري قد تخلى ناظموه عن التقليد والنمطية، خاصة شعر الثمانينات حيث خرج عن حدود المألوف إلى اللامألوف وعن المحدد إلى اللامحدد، باحثا عن أفق رحب يصب فيه تجربته الشعرية، المنبثقة عن روح التجديد والتحدي، ومسايرة الآخرين بل محاولة سبقت ربما (الشعر المشرقي) بالتحديد.

وعثمان لوصيف من بين الذين خاضوا غمار هذه التجربة، ووثبوا وثبة ليست بالهينة ولا بالقصيرة في هذا المضمار، ومحاولة منا لإظهار ذلك قمنا بدراسة قصيدته مدونة "قالت الوردة" للوقوف على ما نحن بصدد إبرازه وتوضيحه.

---

[1] - سلطة النص، مشري بن خليفة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2000، ص18-19.

[2] - المرجع نفسه، ص 18-19.

- **العنوان:** هو الإشـارة الأولى التي يرسـلها الكاتب أو الشـاعر إلى المتلقى، ويظل مع الشـاعر أو الكاتب طالما هو مشـغول بعمله الأدبي كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما، إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد.

هو بالنسـبة إلى المبدع اسـم علم، يعرف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشـاعره نحوه غير أنه ما يلبث أن يسـتقر ويثبت في عقل المبدع طالما ينتهي من كتابة قصيدته أو قصته أو روايته وما إلى ذلك.

لذا فالعنوان يختزل العمل الإبداعي في أحاسيس كثيرة ولا يمكن الولوج إلى عمق النص إلا عبر هذه البوابة المفتاح.

**أولا-الخصائص الأسلوبية الصوتية في مدونة "قالت الوردة"**

حين عرف **" جون سـتيوارت"** الشـعر لم يشـر إلى طبيعته الصـوتية فحسـب، بل أعلى من تلك الطبيعة بطريقة لافتة للنظر حقا، إن الشـعر ليس لديه قوة يسمع بها سمعا فقط بل يستغرق السمع" [1]، فالشعر إذن" استغراق للسمع، الحالة القصوى من الغرق في نشوة صوتية وجذل إيقاعي غزير"[2].

ومن ثم فإن الجمهور/ المتلقي، لا يمكنه أن يتصـل بالباث/ الشـاعر، إلا عن طريق البنية الإيقاعية والصوتية والتي يحسب لها الشاعر حسابه تماما، كما القصـيدة في حد ذاتها ويضـفي عليها بإقحام جسـده أيضـا في العملية الإلقائية، ومن ثم يندمج الجسدان جسد القصيدة وجسد الشاعر في نفسه ونفسه معا.

"ففي شعرنا الحديث عموما صار للسماع أرجحية خاصة على القراءة وتقاليدها" [3].

---

[1] - الشعر والتلقى، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق ط1، 2002 عمان، الأردن، ص67.

[2] - المرجع نفسه، ص67.

[3] - الشـعر العربي الحديث بنباته وإبدالاته، محمد بنيس دار توبقال الدار البيضـاء، 1990، ص112/ م س، ص 68.

"وأصبح الإلقاء هاجسا محيرا للشعراء حتى أن بعضهم يمتنع عن إلقاء شعره أحيانا، لأنه لم يجد طريق الإلقاء ومن ثم يذوي شعره، وتقل قيمته لدى المتلقى / الجمهور.

ويذهب **محمد بنيس** أبعد من ذلك حيث يؤكد" أن شعر **أدونيس** الداعي إلى تخطي الثابت، شعر مترع بالإنشاد والشفوية، حتى أن الكتابة الجديدة التي مارسها **أدونيس** بأناقة متمردة ونظر لها وهي الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر مشعة بالشفوية وخصيصتها الإنشادية ذات صرح مكين"[1].

**ثانيا-الإيقاع**

"يختلف الإيقاع عن البحر الشعري في كون الإيقاع مرتبطا بالحرية، فحين يتعلق العروض بشكل ما هو مقنن codé كما أن الإيقاع يتجاوز الشعر إلى النثر بل يتجاوز اللغة إلى الموسيقى"[2].

**1-الإيقاع الخارجي**

موسيقى الشعر مزدوجة: شقها الأول خارجي هو الوزن والقافية، وشقها الثاني داخلي نعني به الأصوات والحركات الناجمة عن الحروف، والمقاطع، والتكرار، وغيرها...

**1-1-الوزن**

"ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة ووزنها، وواقع الشعر العربي لا يؤيد ذلك فالمعلقات وهي تكاد تتفق في موضوعها، قد جاءت من الطويل، والبسيط، والسريع والخفيف والوافر، والكامل، كما جاءت المراثي في المفضليات من الكامل والبسيط والسريع، والخفيف... كل ما هنالك

---

[1] - الشعر العربي الحديث بنباته وإبدالاته، محمد بنيس، المرجع السابق، ص 68.

[2] - كتاب العروض، حركات مصطفى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبقة، الجزائر، 1986، ص8.

أن الشـــاعر قد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالة الحزن لاتســـاع تقاطيعه وكلماته لأناته وشكواه، محبا كان أوراثيا...وقد تنفعل النفس أو تطرب لـداع مفـاجئ فتلجـأ إلى البحور المجزوءة، أو إلى بحور الخفيف، والمتقـارب أو الرمل"[1].

"غير أن هذا مجرد رأي لا يرقى إلى الجزم والقطع فيه إذ لكل بحر قالب عام يستطيع الشـاعر أن يضـفي عليه الصـبغة التي يريد، بما فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص"[2].

إن الوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنية، ومماثلة إيقاعية وهما معا يشـيران إلى مماثلة معنوية وبما أن المماثلة المعنوية غير موجودة في الشـعر، فإن وظيفة الوزن والإيقاع تنحصر في خلخلة الموازنة الصوتية الدلالية"[3].

قصـيدة **"قالت الوردة"**: هي من الشـعر الحر " التفعيلة" مطبوعة في مدونة صـغيرة الحجم **18/ 11.5** سـم تتألف من **20** تمفصـلا كل تمفصـل يحوي ثلاثين سـطرا يقـل عن ذلـك أو يزيـد بقليـل عـدا التمفصـل الأخير فإنه يتكون من **96** سطرا وعددها جميعا: **819** سطرا شعريا.

**1-1-1-بحر القصيدة**

يمزج الشـاعر في قصـيدتـه بين عـدة بحور المتـدارك، الخبـب (المتدارك المخبون) المتقارب.

**صيحة الأمر دوت /0//0/0//0/0** فاعلن فاعلن فا+ علن (السطر الموالي).

**وكن**[4]**//0** علن

---

[1] - التجربة الشـعرية عن ابن المقرب، د. عبده عبد ا لعزيز قلقية، النادي الأدبي الرياض 1986، ص105.

[2] - المرجع نفسه، ص106.

[3] - البنى الأسلوبية في أنشودة المطر السياب، حسن ناظم، المرجع السابق، ص99.

[4] - مـدونـة قـالـت الـوردة، دار هـومـة لـلـطـبـاعـة والـنشـر، الـجـزائـر، 2002، ط1، ص5-9-12-13.

(المتدارك).

**سحب تتوزعني**[1] **0///0///0///0** المتدارك المخبون (الخبب).

**شعث يتزوبع مندفعا**[2] **0///0///0///0///0**

**وأخرى أغمغم في ذرة من هباء**[3]

**00//0/0//0/0///0//0/0//** فعولن فعولن فعولن فعولن فعول (المتقارب).

**لم أزل منذ مليون عمر مضى**

**0//0/0//0/0//0/0//0/** المتدارك

**أتذكر كل الملاحم والمعجزات**

**00//0/0///0//0/0///0///** المتدارك + الخبب

**وكل الصواعق كل النيازك**

**//0/0//0///0//0/0//** - المتقارب -

**كل البراكين كل الحمم**[4]

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

فالقصيدة إذا ذات مواشجة وزنية، إذ اجتمع كما ذكرنا آنفا البحر المتدارك والخبب (المتدارك المخبون)، أي أصابه الخبن أو التشعيث، أو القطع، ونعني بالقطع والتشعيث حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه فاعلن (فعلن) وأما القطع؛ حذف الوتد المجموع وإسكان ما قبله[5]. وهكذا فالقصيدة انبنت كلها على هذا الشكل، ولا يكاد يخلو تمفصل من بين العشرين تمفصلا، إلا واجتمع البحور الثلاثة الآنفة الذكر، قليلا كان أو كثيرا.

---

[1] - مدونة قالت الوردة، نفس الصفحة.

[2] - نفس الصفحة.

[3] - نفس الصفحة.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص13.

[5] - موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، ط4، 1994، ص305.

إنه من خلال دراستنا للقصيدة تبين لنا أن البحر الغالب هو البحر المتدارك (فاعلن) بنسبة تقترب من 50%، ثم يأتي الخبب بنسبة تقترب من 40%، ثم المتقارب بنسبة تقارب 10% تقريبا. ولعل هذا التفاوت لم يكن من قبل الصدفة أو من أجل المباهاة إنه يرجع إلى انفعال نفسي وهيجان داخلي، جعل الشاعر يلجأ إلى هذه البحور القصيرة التي تعتمد على إعادة النفس بسرعة تجاوبا مع الحال، وقد ذكرنا هذا آنفا، ثم إن الخبب من البحور السريعة "الخفيفة" فهو يرجع في معناه إلى حركة سير الخيل حينما تركض الركض الخفيف. ولعل علماء النفس راعوا هذا الحال، حيث أن حركة المضطرب تخف نتيجة لانفعالاته الداخلية، ومن ثم لا يستطيع تطويل النفس، أو القدرة على التحمل والمقاومة، ثم لو عدنا إلى نظم هذا القصيد ابتداء لوجدناه نظم حسب قول الشاعر في شهر رمضان، والحال هنا غير الحال أثناء عدم الصوم. فكل الروافد التي تلم بالقصيد تصب هذا المصب الذي ذهبنا إليه، من أن اضطراب البحور من اضطراب نفسية الشاعر. ثم إن الفترة التي نظم فيها الشاعر القصيدة كانت سنة 1999. وكانت الدعاوي آنذاك كلها تدعو للمصالحة الوطنية أثناء الأزمة السياسية التي كانت تمر بها الجزائر.

ومن هنا فهذا التواشج أعطى بعدا نغميا خاصا، مما جعله يحقق وحدة إيقاعية للمدونة كاملة، حقق من خلالها الشاعر ما كان يطمح إليه عبر هذه المواشجة، ومن خلال اختيار البحور الثلاثة، وهي سمة تميز بها كبار الشعراء في هذا العصر من أمثال السياب، وعبد الصبور وأدونيس وغيرهم ممن أعطوا نفسا جديدا للقصيدة الحرة.

### 1-1-2-الزحافات والعلل

إن الحديث عن الزحافات والعلل كثير متشعب، ولسنا هنا بصدد البحث فيه ولا يلزمنا إنما الذي يعنينا مدى لجوء شاعرنا لمثل هذا الجوازات، أو إن صح القول الضرورات الشعرية. فما الزحاف؟ وما العلة؟

**الزحاف**: "تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا فلا يدخل على أول الجزء، ولا على ثالثة ولا على سادسه"[1].

**العلة**: "تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط بل يلحق الأسباب والأوتاد أو كليهما ومن شأنه إذا عرض لزم وقد لا يلزم والمراد باللزوم: أن العلة إذا عرضت للعروض-مثلا-لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة"[2].

ولسنا بصدد عرض أنواع العلل والزحافات وعلى أي تفعيلة تدخل لكننا نريد معرفة ما وظف الشاعر منها ليس إلا، ومن ثم يمكننا الوقوف على بعض الخصائص الأسلوبية ربما في هذا الميدان.

بعد دراسة فحصيه للمدونة أي "قصيدة الوردة" تبين لنا أن الشاعر لم يلجأ كثيرا إلى الزحافات أو العلل بل اكتفى باثنتين أو ثلاثة فقط كجوازات شعرية.

**أ-الزحافات:**

إن أول ما يصادفنا من الزحافات "الخبن" وهو حذف ثاني الجزء ساكنا ويدخل الخبن على التفعيلة (فاعلن)فتصبح (فعلن) أي على تفعيلة المتدارك فينتقل بدخول الخبن عليه إلى الخبب فيصير فعلن فعلن فعلن فعلن، بدل فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

"والخبن زحاف مفرد مستحسن لا يكاد يفارق المتدارك مطلقا حتى قال بعضهم إذا فارق الخبن المتدارك صار شاذا"[3]. وقد ذكرنا نسبة الخبب في القصيدة آنفا وكانت النسبة تقارب البحر ذاته أي-المتدارك

---

[1] - المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى الأحمدي نويوات، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994، ص24.

[2] - المرجع نفسه، ص33.

[3] - المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المرجع السابق، ص305.

ومن أمثلة ذلك:

أشعلي جذوة الذاكرة

واغرفي من فيوضات[1]

أيامنا الغابرة

**حين بات الربيع يراود أحلامنا**

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

**وتضمخنا النسمة العابرة** . فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

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

فعلن فعلن فاعلن فاعلن.

ويقول أيضا:

**شعشعي الكأس واستبشري** /0//0/0//0/0//0 فاعلن فاعلن فاعلن

**آية صاغك الله من وهج** /0//0/0//0/0//0///0 فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

**وحباك حميمية الأنهر**[2] ///0///0/0//0/0//0 فعلن فعلن فاعلن فاعلن

وتتبين القصيدة كلها على هذين البحرين أي المتدارك والخبب أي المتدارك المخبون.

وقد أعطى هذا التنوع أي بدخول الزحاف (الخبن) على تفعيلة المتدارك (فاعلن) دينامية و حركية شديدين، إضافة إلى النغمة الموسيقية العذبة الذي تصطبغ بها القصيدة ككل وقد سمي الخبب بضرب الناقوس وبسرعة الخيل (ركض الخيل). وهذين ظاهرين أيما ظهور من خلال الحركية والجرس الموسيقي في مدونة الوردة، وهذا التضام الموجود بين البحرين السابقين ولد اتساقا وانسجاما إيقاعيا نعده ميزة أسلوبية وخصيصة من خصائص وأسلوب شاعرنا عثمان لوصيف.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص70.

[2] - المصدر السابق، ص82.

**ب-العلل:**

تكاد تندر العلل في قصيد قالت الوردة عدا علة واحدة تعددت في التمفصلات التالية: التمفصل الثاني والثالث والتاسع والحادي عشر، والسادس عشر. وهذه العلة هي "التذييل" والتذييل: "زيادة حرف واحد ساكن على ما آخره وتد مجموع"[1].

فاعلن /0//0 فاعلان /0//00

والتذييل من علل الزيادة ويدخل على البحور الثلاثة التالية: الكامل، والبسيط، المتدارك.

ومن أمثلة ذلك: في التمفصل الأول:

**كان في باطني**

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

**يتشكل كون جديد**

00/ / 0 / 0///0///

**وفوق جبيني تسيل الدهور**[2]

//0///0//0/0/[ /0//00، فاعلان]

ويقول أيضا في التمفصل الثالث:

**محض روح أنا**

**تتغلغل في كيمياء السماء**[3]

///0///0/0//0 [ /0//00- فاعلان]

**تارة أتناثر عبر الأثير**

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

**وأخرى أغمغم في ذرة من هباء**

//0/0//0///0//0/0 [ /0//00- فاعلان]

وكذا في باقي التمفصلات الثلاث الأخرى.

---

[1] - المتوسط الكافي، موسى الأحمدي، المرجع السابق، ص34.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص10.

[3] - المصدر نفسه، ص12.

ولعل هذا الاضطراب في التفاعيل ولجوء الشاعر إلى "التذييل" هنا مرده نفسي، فهو يتطلب أخذ نفس للتأمل أو للانطلاق بنفس ثان مرة أخرى، وإذا ما تمعنا في الألفاظ التي انتهت بها الأسطر الشعرية وكانت تفعيلتها مذيلة أو "مذالة"، لوجدناها فعلا تستوقف الشاعر والقارئ معا للتأمل لإعادة النظر للاستقراء.... ولنأخذ بعض الألفاظ استشهادا: الجيشان، الدخان، الزفير، الدهور، الهباء، السماء النجوم والفضاء، الومضات، العاشقات، النبوءات، المعجزات، النشوات، سهوب، الغياب. كل هذه الكلمات لا شك وأنها تستدعي فعلا التفكر والاستبصار والتوقف ولطالما استوقفنا الشاعر طويلا أمام براعة فنه ولغته وموسيقى شعره نحن أيضا، وقد تكون هذه خصيصة أخرى من الخصائص الأسلوبية للشاعر عثمان لوصيف، والتي تميز بها كامل شعره وليس فقط مدونة قالت الوردة.

وقد لجأ الشاعر إلى عنصر آخر من الجوازات الشعرية وهو "التضمين" أو ما يعرف بالتدوير والذي نعني به عدم اكتمال التفعيلة في السطر الشعري. إن تفعيلات الشاعر لا تكتمل في كثير من الأسطر الشعرية. ولنورد أمثلة على ذلك منها قوله:

**وأكفكف دمعك** ///0///0[// فعلن فعلن فع

**آه..هو الموت يا ربتي في العذاب**[1] /0]/0//0/0//0/0//0/0//0/0 00

لن-فاعلن-فاعلن-فاعلن-فاعلان.

ويقول أيضا:

**حين بات الضياء** /0//0/0//0[/ فاعلن فاعلن ف

**يرفرف فوق شبابيكنا** //0]///0///0/0//0 علن فعلن فعلن فاعلن

**والأغاني تضوع** /0//0/0//0[/ فاعلن فاعلن ف

**لخطواتنا السادرة**[2] //0]/0//0/0//0 علن فاعلن فاعلن

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص66.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص70-71.

يقول أيضا في موضع آخر:

**أنت عطر البراءات** /0//0/0//0[/0/ فاعلن فاعلن فاع

**يسكبنه** /0]/0/0// لن فاعلن

**فتيات هبطن من العالم الأخضر** ///0/0//0/0//0/0//0 (مكتملة)

**أنت أغرودة العندليب** /0//0/0/0//0/0//0[/ فاعلن فاعلن فاعلن ف

**يبعثرها** //0]///0 + علن فعلن

**في ربى الرند والزعتر**[1] /0//0/0/0/0//0 ( مكتملة التفعيلة)

وقد وجدنا من خلال عملية مسح كلي للقصيدة أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على عملية التدوير وهي خصيصة أسلوبية أيضا من خصائص شاعرنا تنضاف إلى خصائصه الأخرى. وقد لجأ الشاعر إلى التضمين مكسرا بذلك القافية التي ينتهي بها السطر الشعري عادة يقول "كوهن":

"ليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تحدد القافية فهي في حد ذاتها ليست عاجزة عن إنهاء البيت فحسب، بل إنها لا تكسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها..."[2] ولعل هذا التضمين وعدم نهاية السطر بتفعيلة مكتملة إلا مع مواليه من الأسطر الشعرية الأخرى يقصد من ورائها الشاعر انسجام الوقفة المعنوية مع الوقفة الصوتية ليحدث تأثيرا على نفسية المتلقي/ المرسل إليه.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص85.

[2] - بنية اللغة الشعرية، جون كوهن ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب 1986، ص74.

ونستطيع القول أن الشاعر قد نجح في هذه المعادلة أيما نجاح ذلك أن القصيدة كلها تقريبا تنبني على هذا البناء المتناسق، حتى أنها لتبدو كنسيج واحد له بداية واحدة ونهاية واحدة، وهو ما حقق به الشاعر انسجام القصيد ككل فبدأ الوردة الواحدة "القصيدة" ببتلات متعددة ثم نجد من خلال ما سبق أن الأسطر الشعرية تختلف في الطول والقصر، فقد يكون في السطر ثلاث أو أربع تفعيلات وقد تكون تفعيلة واحدة أو اثنتان كقوله مثلا:

**وردة...** (فاعلن) تفعيلة واحدة.

**من حنين ومن لوعة تتمزق** (أربع تفعيلات)

**ولها...** (تفعيلة واحدة)

**يا لها وردة** (تفعيلتان)

**من لحون إلهية الهدهدات**[1] ( أربع تفعيلات)

وتسير الأسطر الشعرية في القصيدة كلها على هذا المنوال، فالشاعر خاضع للدفقات الشعرية والخلجات النفسية التي يمر بها، فتكون تارة متعددة" دفقات" أو دفقة واحدة أو اثنتان بحسب الحالة التي يمر بها الشاعر.

### 1-2-القافية

"يسهم الوزن دون شك في مقاومة ميل القصيدة إلى الأشكال النثرية، كما يقول **أوين بارفيلد:** وطبيعي أن للقافية البارعة دورا كبيرا في مؤازرة الوزن، على إنجاز هذا الغرض إن من شأنها أن تجعل القصيدة أكثر التفافا على نفسها، وأكثر إغراء للقارئ على متابعة النغم الداخلي إنها تسهم إذا جاز التعبير في جعل حواف القصيدة ملمومة وحادة."[2]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص76-77.

[2] - الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص140.

فالقافية إذا هي ما ترسم على الوزن والإيقاع الخارجي للقصيدة وتثير في القارئ نزوة المتابعة إلى آخرها. فما القافية لغة؟ وما هي اصطلاحا؟

وما هي عند العروضيين وهل الشاعر استخدمها لهذا الغرض طواعية أم إكراها؟

القافية لغة: قال **الزمخشري** في أساس البلاغة" لا أفعله قفا الدهر آخر الدهر."[1]

ولم يتعد في معناها الاصطلاحي عن معناها اللغوي.

**القافية اصطلاحا**: قال **الأخفش** "إنها آخر كلمة في بيت لشعر"

وقال **بن كيسان**: "إنها كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت."

وأن الخليل بن أحمد يستعرضها في عروضها" إنها الساكنان اللذان في آخر البيت وما بينهما من متحركات مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول."[2]

ولم يزد المحدثون عن هذه التعريفات ولم يجتهدوا في الإضافة، وبما أن قصيدة قالت الوردة: من الشعر الحر فلا شك أن قافيتها مختلفة أيضا كما أن التشاكل الوزني الموجود يؤدي حتما إلى تنوع في القافية بحسب البحور الموجودة فيها.

**صيحة الأمر دوت**

**وكن واستجاب السكون العميق**

**وحنت نواقيسه فاختلج**

**ولها...**

**واشرأب الظلام امتزج**[3]

---

[1] - التجربة الشعرية عند ابن المقرب، المرجع السابق، ص106.

[2] - العمدة لابن رشيق المسيلي تحقيق محمد قرقزان ط1، دار المعارف بيروت، لبنان، 1982، ص107.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص5.

فالقافية جاءت (فاعلن) /**0//0** في التمفصـــل الأول وكان حرف الروي حرف الجيم (ج)الساكنة.

في التمفصل الثاني:

النون رويا:

**جيشان /00**

**دخان /00**

حرف الراء رويا:

**ليل يغور /0/0//00 فاعلان**

**سمعت الزفير الزفير/0//00**

**أجج العشق نارا ونور //0//00** [1]

نفس الشيء في التمفصل الثالث:

**أصير الضياء //0/0//00**

**كيمياء السماء /0//00**

**ذرة من هباء /0//00**

*******

وفي التمفصل الثالث عشر نجد: فعلن.

**أيها الآدمي الذي يتجبر**

**وسحابا إذا الحقل أقفر**

في التمفصل العشرين: فاعلن.

**شعشعي الكأس واستبشري**.

مرة (فاعلان)وأخرى(فاعلن) وأخرى(فعلن)ورابعة متفعلن.

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص9-11.

أما حرف الروي فهو أيضـــا متنوعا فمرة الهمزة قبلها ألفا، وأخرى الميم الساكنة، هذا التنوع هو أيضا ما أشرنا إليه في ما سبق من أنه تنويع مقصود ولم يأت صــدفة أو من باب العبث، فهو يتغير الدلالة حيث كل مقام يقتضــي حرف روي فالهمزة حلقي، يتطلب ترك الفم مفتوحا والشــاعر أراد المد للإفهام والإسماع، أما الميم فهي حرف شفوي لا ينادى به إلا للقريب والشاعر في مقام وصف والوصف لا ينادى به إذ لا بد من مسافة قريبة لتبليغ الرسالة كما يجب.

ومن خلاله كان تنويع حرف الروي إذ اســتطاع الشــاعر أن ينوعه ويوزعه على ســائر القصــيدة فحروف الروي التي اســتخدمها منها ما هو مكرر كحرف الراء حيث كرره (**05** مرات) واللام (مرتين) والتاء (مرتين) والقاف (**03** مرات) والياء (مرتين) وكانت هذه الحروف هي: ج. ر. ء. م. ق. ف. ل. ي. ب. ح.

وإذا اعتبرنا أن الحروف المكررة المشكلة للروي في القصيدة من خلال تنويع الشــاعر لحركة إعرابها وما ســبق الروي من حروف خاصــة المد يتبين لنا أن نسبة الحروف المستعملة **70.14%** من عدد الحروف الهجائية والتي عددها ثمان وعشرين (**28**) حرفا.

ر= **25%**، ل= **10%**، ي= **10%**، ت= **10%** وهو تقريبا النسبة التي ذكرناها أعلاه.

كما أن نسبة استعمال هذه الحروف متفاوتة من خلال عملية التكرار التي ذكرناها آنفا.

وأكثر حروف الروي حرف الراء إذ تغيرت نسبته إلى باقي أحرف الروي المستعملة **17.85**% وصوت الراء من الأصوات الذلقة، وهو حرف مكرر مجهور منفتح لثوي يتميز بوسطية بين الشدة والرخاوة، ويبقى السمع مشدودا لترقب المزيد وهذه خاصية أسلوبية تميز بها الشاعر في قصيدته هذه وسنرى ذلك في الأحرف والأصوات.

وقد نوع الشاعر القافية وحرف الروي على سائر تمفصلات القصيدة فبدأ بحرف الجيم:

**واشرأب الظلام امتزج**

**بالرؤى والمرايا التي لألأت**

**أنجما وهزج**

**صيحة...**

**واستشاط السديم**

**تمخض رعدا عناصره تتفكك**

**أو تندمج**[1].

إن حرف الجيم وحروف القلقلة المجموعة في لفظ (قطب واحد) ومن ثم فهي صوت جهوري ويخرج من تجويف الفم ولعل لجوء الشاعر هنا إلى اتخاذ الجيم رويا له دلالة وقد تكون إسماع الصوت للآخر فالألفاظ كلها قوية الظلام، الرؤى، الامتزاج، الصيحة، الرعد، وكلها كذلك لذلك قد لا يناسبها إلى الجيم رويا ليتناسق من رسالة الشاعر/ الباث وكيفية توصيلها للمتلقي/ الجمهور/ المرسل إليه.

ثم حرف الراء رويا:

**رأيت جهنم**

**تأكل أحشاءها النهمات**

**سمعت لظاها تضج**

**سمعت الزفير الزفير** [2]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص6.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 16.

ثم تنتقل إلى الهمزة:

**أصير الضياء**

**محض روح أنا**

**تتغلغل في كيمياء السماء** [1]

ثم الميم:

**أي أسطورة بالردى ترتطم**

**وتظل تسافر من رحم لرحم** [2]

وهكذا أيضا في التمفصل الخامس حرف القاف:

**زقزقات**

**خرير**

**بساتين معروشة وحبق**[3].

ويرجع في التمفصل السادس إلى حرف الراء:

**وعوالم مطمورة تختمر**

**سبقتها رياح القدر** [4]

ثم ينتقل إلى التاء:

**تتساءل عني كيف أتيت؟**

**ومن أين جئت؟**

**وكيف اهتديت؟** [5].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص6.

[2] - المصدر نفسه، ص12-16.

[3] - المصدر نفسه، ص10.

[4] - المصدر نفسه، ص24.

[5] - المصدر نفسه، ص28.

وفي التمفصل الثامن والتاسع يرجع إلى حرف اللام الساكن:

**هي ذي الأرض بي تحتفل** [1]

ثم يرجع إلى حرف الراء:

**أيها الآدمي**

**استعذ بالهوى وتطهر**

**واعتنق زهرة البرق**

**والأرج المتسعر**[2]

وهكذا دواليك...، ويظل يوزع حرف الراء حتى يختم بها القصيدة في التمفصل العشرين:

**آه.. معبودي**

**آه.. أنشودتي**

**شعشعي الكأس واستغفري**[3]

ولعل الشاعر أراد أن يوزع حرف الراء كروي على جسم القصيد ليضفي الحركية والتواصل عليها وليجعلها تعج بالحركة والحيوية والديمومة إذ صوت الراء مكرر.

لا يحدث إلا بطرقات عدة يقوم بها طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى، وما يمكن أن يستنبط من هذه السمة المخرجية للصوت هو محاولة للانفلات من هذا التأزم عبر خلق مماثلة صوتية عبر كامل القصيدة [4].

وكأن الشاعر يعود إلى هذا الحرف لينطلق مجددا دون تلعثم أو تعثر لأن الذلاقة تعني جودة النطق والاسترسال في الكلام.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص32.

[2] - المصدر نفسه، ص60.

[3] - المصدر نفسه، ص90.

[4] - البنى الأسلوبية، في شعر السياب، حسن ناظم، المرجع السابق، ص102.

ولعل هذا التنوع في الوزن والقافية وفي حرف الروي كلل القصيدة بموسيقى إيقاعية عذبة، وهكذا هو شعر عثمان لوصيف-ليس في هذا القصيد فحسب بل في جميع دواوينه وقصائده-قد اتسم بموسيقى خاصة نتجت عن التنوع السالف الذكر وهي ميزة وخصيصة أسلوبية اتصف بها شاعرنا عثمان لوصيف.

كما أن نظام التقفية عند الشاعر يعد خصيصة أخرى من خصائصه حيث رغم اعتماده التدوير أو التضمين، إلا أنه لا يهمل القافية مطلقا، ومن أراد الاطلاع فليعد إلى دواوينه.

## 2-خصائص الأسلوب الإيقاعي الداخلي

### 2-1-أسلوب التكرار الشعري ووظيفته الإيقاعية

التكرار ميزة أسلوبية ظاهرة واضحة المعالم ترتبط أساسا بالشعر سواء كان الموزون المقفى، أو الحر "التفعيلة"، ما الوزن والقافية إلا تكرار يلزم القصيدة العمودية بشكل خاص، لا سيما حرف الروي فيها. ولعل هذه الميزة الأسلوبية تختلف من شاعر لآخر بحسب الكثرة والقلة أو حسب التوظيف ورداءته ذلك من خلال مقدرة الشاعر ومهاراته في هذا المجال.

والتكرار قسمان بسيط: ونعني به ترديد الكلمة سواء كانت إسما، أو فعلا، أو حرفا ومركب: ونعني به الجملة أو العبارة.

## 2-1-1-التكرار البسيط

### أ-المقاطع: المدى الزمني

**المدى الزمني:** هو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق أو هو الزمن الذي يضل فيه عضو أو أكثر من الأعضاء الصوتية على وضعية واحدة لإنتاج صوت معين [1].

وهذه المدة التي ينتج فيها هذا الصوت تسمى مقطعا فالمقطع إذن دفعة من الهواء. [2]

تتساوى مدة إنتاج الصوت صوت حبيس أو أكثر [3].

كما يعرف بأنه مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوت طليق واحد، معه صوت حبيس أو أكثر.

**- أنواع المقاطع في العربية خمسة:**

مقطع منفتح
1- صوت ساكن + صوت لين طويل (ما)
2- صوت ساكن + صوت لين قصير (ب)

3- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن (من – قد).

4- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن (مال-باب).

5- صوت ساكن+ صوت لين قصير + صوتان ساكنان (قرّ-قطّ).

وهذا النوع يسمى المقطع المنغلق.

---

[1] - العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي الحبشة، المعارف العامة للكتاب، 1993، ص112-113.

[2] - العروض وإيقاع الشعر العربي، المرجع السابق، ص137.

[3] - تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1992، ص46.

وإذا ما صنفتاها بحسب الفقرة والتوسط والطول فهي:

**1**- قصير: مثل: ب-ف.

**2**- متوسط: مثل: با، في....عن، من.

**3**- طويل: مثل: باب، كيس، بدر، قرب....

إن المقطع القصير إذن يتكون من حركة أما المتوسط الطويل فيتكون من حركة وسكون في حين تشكيل المقطع زائد الطول من حركة وساكنين.

**1**- المقطع القصير(/) ونرمز له بالرمز (**U**)

**2**- المقطع الطويل(**/0**) ونرمز له بالرمز (-).

**3**- المقطع زائد الطول ( **/00**) وترمز له بالرمز (**U**)

والمقطع القصير من حيث السرعة ضعف الطويل، والمقطع الطويل أكثر سرعة من زائد الطول، وإذا أعطينا للمقطع زائد الطول رقما افتراضيا (**02**) فإن المقطع الطويل يساوي زائد الطول مرة ونصف أي **03**. والقصير ضعف الطويل أي سرعة **06** وبذلك أمكننا حساب السرعة في كل سطر شعري[1].

لحساب متوسط السرعة في السطر الشعري تستخرج مقاطعه ونضرب عدد مقاطع النوع الواحد في رقم سرعته الافتراضي، ونجمعه إلى غيره من المقاطع ثم نقسم الحاصل [2] على عدد المقاطع فنحصل على متوسط السرعة. وللتوضيح تقدم المثال التالي لمعرفة سرعته المتوسطة.

---

[1] - نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري الحديث، د. صالح مفقودة، دار هومة الجزائر، ط1، 2002، ص74.

[2] - المرجع نفسه، ص75.

**صيحة الأمردوت:**

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

يتكون هذا السطر من سبعة مقاطع هي:

مقطعان قصيران **02**

خمسة مقاطع طويلة (**06**) فقط

**(6×2) + (5×3) + (0×2)** زائد الطول.

**12+15+0= 27.**

وبقسمة **3/27** وهو عدد المقاطع نحصل على متوسط السرعة والتي تساوي = **09**.

قصيدة الوردة تتكون من **819** سطرا شعريا ورغم طولها إلا أننا ارتأينا أن نقوم بدراستها كلها (تقطيعها) لحساب عدد المقاطع توخيا للدقة، وبعد عملية الحساب وجدنا عدد المقاطع في مجموع تمفصلات القصيدة العشرين: **7496** مقطعا.

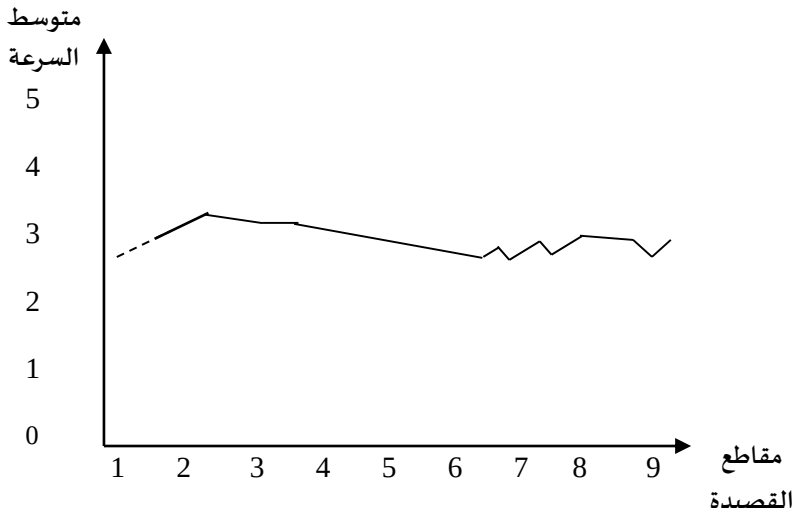
والنتائج موضحة على الجدول التالي:

| القصيدة التمفصلات | المقطع القصير | المقطع الطويل | المقطع زائد الطول | المجموع | متوسط السرعة |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 804=6×134 | 507=3×169 | 04=2×2 | 1315-305 | 04.31 |
| 2 | 630=6×105 | 318=3×106 | 18=2×09 | 966-220 | 04.39 |
| 3 | 1026=6×171 | 333=3×111 | 16=2×08 | 1375-290 | 04.74 |
| 4 | 1236=6×206 | 744=3×284 | 6=2×03 | 1986-493 | 04.02 |
| 5 | 822=6×137 | 480=3×160 | 0=2×00 | 1302-297 | 04.38 |
| 6 | 1026=6×171 | 699=3×233 | 0=2×00 | 1725-404 | 04.26 |
| 7 | 864=6×144 | 489=3×163 | 22=2×11 | 1375-318 | 04.32 |
| 8 | 750=6×125 | 486=3×162 | 00=2×00 | 1236-287 | 04.30 |
| 9 | 840=6×140 | 447=3×149 | 24=2×12 | 1311-301 | 04.35 |
| 10 | 480=6×80 | 321=3×107 | 00=2×00 | 801-187 | 04.28 |
| 11 | 666=6×111 | 375=3×125 | 24=2×12 | 1065-243 | 04.29 |
| 12 | 690=6×115 | 1399=3×133 | 02=2×01 | 1091-249 | 04.38 |
| 13 | 948=6×158 | 639=3×213 | 00=2×00 | 1587-371 | 04.27 |
| 14 | 1380=6×230 | 774=3×258 | 00=2×00 | 2154-488 | 04.41 |
| 15 | 1002=6×167 | 606=3×202 | 00=2×00 | 1608-369 | 04.35 |
| 16 | 1890=6×315 | 1167=3×389 | 58=2×29 | 3115-733 | 04.24 |
| 17 | 756=6×126 | 552=3×184 | 00=2×00 | 1308-310 | 04.21 |
| 18 | 924=6×154 | 642=3×214 | 00=2×00 | 1566-368 | 04.25 |
| 19 | 858=6×143 | 555=3×185 | 00=2×00 | 1413-328 | 04.30 |
| 20 | 2280=6×380 | 1812=3×604 | 00=2×00 | 4092-984 | 04.15 |

وبتوضيح بسيط نجد في التمفصل **14** مثلا عدد المقاطع **488** مقطعا، عدد المقاطع القصيرة هو: **230** مقطعا، وعدد المقاطع الطويلة هو: **258** وعدد المقاطع زائد الطول = **0** فتكون حساب السرعة كالآتي:

م.ق = **230**×**6**= **1380**، م.ط = **258**×**3**= **774**، +ط = **00**×**2** = **00**

فتكون النتيجة: **1380** + **774** = **2154**، **2154** (عدد المقاطع في السرعة ومنه عدد المقاطع المضروب في السرعة / عدد المقاطع الأصلي (**488** مقطعا) يكون حاصل القسمة= **04.41** وهو متوسط السرعة وهكذا بقية المقاطع ويمكننا أن نقوم بإجراء رسم بياني زيادة للتوضيح:




من خلال الجدول والرسم البياني يتبين لنا أن سرعة القصيدة أي الصوت (المقطع) غير مستقرة ولا تسير في رتابة، فهو يبدأ تدريجيا في الصعود من المقطع الأول إلى المقطع الثالث، ليصل مداه الأعلى **04.74**. ثم يبدأ في الانحدار نازلا إلى **4.2** وهي أدنى نسبة ثم يرتفع ويبدأ الانكسار بين انحدار وصعود، في حركة غير منتظمة مما يعني اضطراب نفسية الشاعر، حيث نلاحظ من خلال الرسم البياني/ وذلك لأن القصيدة تغوص في نفس الإنسان مرة لترتفع به عاليا إلى عالم الطهارة، ثم تنزل لتذكره بأصله، ثم تبدأ عملية الوعظ والإرشاد ليتحمل مسؤوليته كما يجب.

وقد غلب على القصيدة المقطع الطويل، بما يقارب تقريبا ضعف القصير. أما زائد الطول فقليل لا يتجاوز في جميع التمفصلات **87** مقطعا. فتمركز في نهايات الأسطر وبالتالي فإن إيقاع القصيدة من خلال ما سبق لم يكن هادئا كما ذكرنا، آنفا، ولعل الخاصية الإيقاعية للخبب-الذي هو سرعة الخيل-دليل على ما سبق من أن القصيدة تميل نحو السرعة والاضطراب حسب المقام الذي يوجد فيه الشاعر نفسيا.

**ب-الحروف (الأصوات)**

"إن القول بقيمة الصـوت أو الحرف الذاتية قديما وحديثا جعل بعض الشـعراء والكتاب في مختلف العصـور مهتمين به فأكثروا من اللعب به، وتبعا لذلك بالكلمات بل وأعرب بعضهم في ذلك مثلما نجد عند بعض الشعراء وكتاب المقامات العرب وكانت هذه الغرابة تزداد كلما أسـندتها ظروف اقتصـادية، واجتماعية وثقافية. ولكن العناية بالأصـوات لا تقتصـر على الثقافة العالمة وحدها وإنما هي أسـاس أشـعار الأقوام البدائية وتعابير الأطفال ومأثورات الثقافة الشعبية"[1].

وقد اهتم شاعرنا بهذه الخصيصة فزاد في بعضها وقصر في أخرى مدركا المنوط به في الحالتين وبعد دراسـة إحصـائية ضـبطناها في جدول خاص يمكننا من معرفة تعامل الشـاعر مع الأصـوات ومدى قدرته على توظيفها حسـب ما يقتضيه الحال.

وقبل أن نتعرض للتمفصـل، ننبه إلى أن عدد أسـطر القصـيدة **819** سـطرا شـعريا باعتباره شـعرا حرا يعتمد على نظام السـطر لا الشـطر، وعدد الأصوات أو الحروف **10911** صوتا (حرفا).

ثم النسـبة المئوية لكل صـوت مسـتعمل حسـب الترتيب الكمي وليس الألفبائي.

[1] - تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، المرجع السابق، ص54.

| الحرف (الصوت) | عدده في القصيدة | نسبته |
|---|---|---|
| أ | 1439 | %13.18 |
| ب | 1069 | %09.79 |
| ت | 950 | %08.706 |
| ي | 834 | %07.64 |
| و | 655 | %06.00 |
| م | 591 | %05.41 |
| ف | 591 | %05.41 |
| ر | 564 | %05.16 |
| ء | 553 | %05.06 |
| هـ | 351 | %03.21 |
| ع | 309 | %02.83 |
| ف | 305 | %02.79 |
| س | 278 | %02.54 |
| ك | 272 | %02.49 |
| د | 253 | %02.31 |
| ق | 249 | %02.28 |
| ح | 205 | %01.87 |
| ج | 183 | %01.67 |
| ش | 180 | %01.64 |
| غ | 140 | %01.28 |
| ز | 109 | %0.99 |
| ص | 95 | %0.87 |
| ط | 94 | %0.86 |
| ض | 94 | %0.86 |
| خ | 74 | %0.67 |
| ذ | 66 | %0.60 |
| ث | 27 | %0.24 |
| ظ | 15 | %0.13 |

من خلال الجدول أعلاه يتضح للدارس أن كل الأصوات استعملها الشاعر، سواء أكثر في بعضها أو أقلل في الآخر، ولعل ذلك يبين أن الشاعر يملك القدرة على الاستيعاب والاستعمال، أو يصبو إلى بلوغ الكمال، والمتتبع لكل أشعاره-للوضوح -دواوينه يجدها ميزة اصطبغ بها شعره، إذ يوظف كامل قدراته اللغوية والفنية دونما إخلال بالمراد؛ أي الرسالة التي يريد توصيلها وبثها للمتلقي "المستمع المثال".

غير أن ما يلفت النظر هو توظيفه للأصوات اللغوية والشفوية سواء كانت الأسنانية أو غير الأسنانية وهذه الأصوات هي:

اللثوية: اللام، الراء، النون، الضاد، وهو أقلها نسبة ويمثل نسبة **0.86**% أما البقية فنسبتها ل= **09.79**%، ن= **5.41**%، ر= **5.16**%، وهي ما مجموعها = **20.36**% تقريبا **1/4** الأصوات الممثلة في القصيدة.

والشفوية الأسنانية وهي: الباء، الميم، الواو، ونسبتها الباء= **03.35**%، الميم= **05.41**% الواو= **06.00** ونسبتها مجتمعة = **14.76**% وهذه الأصوات تتميز بالجهر دون الهمس.

غير أنه في إحصائية للأصوات المهموسة والمجهورة وجدنا أن الأصوات المهموسة أقل نسبة من المجهورة حيث لا تصل الربع وقد جمع علماء العربية الأصوات المهموسة في لفظ سكت فحثه شخص [1]، أي أنها السين والكاف والتاء والفاء والحاء والثاء والشين والخاء والصاد ومجموعها لم يتجاوز نسبته **20.946**%.

أما باقي الأصوات المجهورة نسبتها **79.054**%.

ومن خلال هذا الإحصاء تبين لنا أن الشاعر في مقام دعوة بعقبها تحذير، وبالتالي فهو يجهر بدعوته ليسمع أكبر عدد ممكن من البشر.

---

[1] - إرشاد السالك إلى ألفية بن مالك، د. صبحي التميمي، دار الشهاب، باتنة، ج1، ط1، 1984، ص322.

**أيها الآدمي تعطر**

**بالهوى**

**ثم صل مع العاشقين وكبر**

**فإذا غلبتك الغرائز**

**فالله أكبر..** [1].

والهمس لا يفيد إلا الأقربين، ولا يصل مداه تجاوز الأذن القريبة، وهذه خصيصة أسلوبية أخرى تضاف لشاعرنا **لوصيف** حيث يطغى جانب الجهر على الهمس في معظم دواوينه الشعرية لأنه حامل لواء إصلاح وحامل اللواء لا يهمس لجنده، وإنما يجهر ليسمع ويطاع.

كما نجد أن أحرف المد: ا، و، ي، استحوذت على أكثر من ربع نسبة الأصوات حيث وصلت إلى: **26.82**%.

وقد لاحظ علماء العربية أن أصوات العلة، تتأثر في بعض السياقات الصوتية وتنقلب من صوت إلى آخر، وهو أمر واضح من دلالة المصطلح الذي وضعوه لها. ثم إنهم لاحظوا فيها أمرين هما:

- **الكيفية التي تتم النطق بها**: فقد لاحظوا خروج الهواء مع ألف المد، وياء المد، واو المد بحرية تامة دون أي عائق يذكر. وهذا الاتساع في المخرج هو الذي جعل لها صفة الامتداد ووقوع الترنم عليها في الشعر.

- **قوة وضوحها الصوتي**: تتفاوت الأصوات في قوة وضوحها وإسماعها الصوتي فهناك أصوات تسمع من مسافة بعيدة، وأصوات أخرى لا تسمع إلا من قريب، وقد أدرك علماء العربية أن هذه الثلاثة تتسم بدرجة عالية من قوة الوضوح، وقد سماها المبرد في " المقتضب" **207/1** بالمصوتة وهو إدراك لما تتسم به من وضوح سمعي وقد أبدى المحدثون هذين الأمرين وبنوا تقسيم الأصوات إلى حروف وحركات عليه "[2].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص61.

[2] - إرشاد السالك إلى ألفية بن مالك، المرجع السابق، ص312-313.

ولعل ما ذهبنا إليه سابقا من أن الشاعر في مقام دعوة وتبليغ ويحتاج إلى الجهر أكثر منه إلى السر يؤيده ما سبق أن ذكره علماء اللغة العربية؛ من أن حروف المد تتسم بدرجة عالية من قوة الوضوح السمعي.

ولذلك كانت الأصوات المجهورة أعلى نسبة من غيرها في كامل تمفصلات القصيدة "قالت الوردة".

من خلال الجدول السابق يظهر لنا جليا أن الصوت المهيمن هو حرف الراء، حيث بلغت نسبته 30.16%. حرف الراء من أحرف الذلاقة وسبق وأن ذكرنا هذا ويتميز أيضا بميزة التكرارية، حيث بتكرر وقعه على الأذن وكأن الشاعر أراد القرع المتكرر لإسماع الصوت، وشد الذهن لما سيقول، ويريد الوصول إليه.

**ج-تكرار الحرف (الروابط)**

يتكرر في القصيدة عدة حروف ولا نعني بها الأصوات وإنما نعني بها حروف الجر والعطف، والنداء وغيرها...

وبعملية إحصائية وجدنا أن أكثر الحروف تكرار هو حرف الربط " ا لواو" حيث تبلغ نسبة تكراره **25**% بالنظر إلى النسبة العامة أما نسبة حرف "الواو" "الصوت" والتي تبلغ **6.00**% من مجموع الأصوات المكونة للقصيدة، وهذه نسبة مرتفعة بالمقارنة إلى باقي حروف الربط أو الحروف المكونة للقصيدة ككل، وهذا يعود في اعتقادنا إلى محاولة الشاعر أن يجعل من " وردته" لحمة واحدة مرتبطة الأجزاء، متناسقة الوحدات رغم أنها تتكون من عشرين تمفصلا، وكذلك ليكون الكلام مفهوما تاما، لا يحتاج المتلقى بعده إلى شروحات إضافية توضيحية. ولنورد أمثلة على ذلك.

يقول:

**أول الخلق عشق**

**وأوله شهقة واشتعال**

**وتمر التواريخ**

**.....**

**أموت وأولد حتى تبوأت عرش الجلال**

**وتساميت نحو الكمال**[1]

- حرف الجر "**من**" و"**في**".

"**في**": تكررت **75** مرة في القصيدة بمعدل ثلاث مرات تقريبا في كل تمفصل، وإذا نظرنا إلى أن استعماله للحرف "**في**" والذي يفيد حسب توظيفه هنا التداخل والانتشار ولعل الشاعر يريد أن يتدخل في كل شيء، وينشر فيه لغرض التغيير والتبديل للأفضل فهو يضفي من روحه على الآخرين ولعلها ميزة من الميزات الأسلوبية لشاعرنا إذ يحمل رسالة النبوة، رسالة النبوة إضافة إلى كونه يريد التغيير من الداخل بفضل الامتزاج والاتحاد مع الأشياء ثم تتم عملية الخلخلة الداخلية وهي عملية التجديد والتحول إلى الأفضل، يقول في أعراس الملح:

**تسربت في كهف القرون مغلغلا**

**وعدت إلى الدنيا بنار النبوة**

**أنا القلم الأمي أين مد ادهم**

**وما زخرفوا من ترهات سقيمة** [2].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 36-37.

[2] - أعراس الملح، شعر عثمان لوصيف، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص42-43.

ويقول في قالت الوردة:

**أتوامض منصهرا**

**في شفافية اللون**

**في الزيزفوني**

**في الأرجواني**

**في البرتقالي أوفى الكميت**[1]

وكذلك حرف الجر: "**من**" والذي يفيد التبعيض في غالبه، وكأن الشاعر أراد أن ينزع من بعض فيوضاته ليسبغ ويصبغ بها الكون، أو البشرية لتستفيق وتتطهر وتعي رسالتها وقد وردت أكثر من سبعين مرة في القصيدة، وهو انتشار لا بأس به حيث تنتشر عبر كامل التمفصلات العشرين.

**قادما من لهاث المسافات من فلوات الزمن**[2] .

**من شفاهي تندلق الكلمات** [3]

**فخذ من حمياي كأسا إذا**

**وارتشف نخب شعري وقافيتي** [4]

....

إن حرف الجر "**من**" هنا يدل دلالة قاطعة على أن الشاعر يوحد في كل شيء وهو من كل شيء ويريد أن يتدخل في كل شيء ولعل هذا ما ذهب إليه الصوفية من وحدة الوجود التي ذهب إليها ابن عربي الذي يقول:

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 30.

[2] - المصدر نفسه، ص 32.

[3] - المصدر نفسه، ص 43.

[4] - المصدر نفسه، ص 31.

**يا خالق الأشياء في نفسه أنت لما تخلقه جامع**

**تخلق ما لا ينتهي كنهه فيك فأنت الضيق الواسع** [1]

ومن ذلك قوله لله سبحانه:" **من أظهر الأشياء وهو عينها**" [2].

**تكرار حرف النداء:**

- حرف النداء "**يا**" و"**أي**" حيث يتوزع على القصيدة بعدد يزيد عن اثنتين وثلاثين (**32**) حرفا. والنداء بحرف "**يا**" يفيد الاستغاثة بالبعيد، كما أن مد الصوت بحرف الياء يفيد إسماع أكبر عدد ممكن من المتلقين أو المستمعين إذ الشاعر أراد أن يبلغ رسالته ويوقظ وينبه أكبر عدد ممكن من البشر ليوقفهم على الحقيقة ويشعرهم بعظم المسؤولية الملقاة على عاتقهم...

يعلق **ضياء الدين بن الأثير** على تكرار النداء:" أنه من التكرير الذي أبلغ من سنة الغفلة.

وهذا من التكرار الذي أبلغ من الإيجاز وأشد وقعا من الاختصار"[3].

يقول شاعرنا:

**يا قوافي ...يا مزهري**

**يا قوافل أجراسي الساهرات**

**يا طيور ويا سحب**

**يا حمحمات**

---

[1] - التصوف الثورة الروحية في الإسلام، د. أبو العلا عفيفي، دار الشعب، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص177.

[2] - المرجع نفسه، ص177.

[3] - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،1990، ج3، ص3.

إن الشـاعر ينادي كل شـيء ليبلغ رسـالته لكل شـيء أيضـا حتى الجماد وذلك من أجل النهوض من أجل العودة إلى الخالق، ولعل هذه هي رسالة الشاعر التي هز في نفس الوقت، رسـالة النبوة، لأن صـاحب الرسـالة نبي فشـاعرنا إذن يدعو الكل، لأن الكل سها وغفل فنام وصرخة الشاعر هذه عنوان فلسفته ونظرته للحياة التي لا يراها طبعا كما الآخرين.

**د-تكرار الأسماء**

كثيرة هي الأسـماء التي تكررت في القصـيدة وقد اقتصـرنا على أهمها من حيث العدد والمغزى المراد، فتكرار لفظة "**السحب**": كررت هذه اللفظة **18** مرة سواء بلفظ الجمع أو المفرد وتوزعت على سائر القصيدة أي كل تمفصلاتها تقريبا.

يقول شاعرنا في قصيدة الوردة دائما:

**سحب تتوزعني**
**وخفيفا خفيفا أرف**
**أصير الضياء**[1].

ويقول أيضا:

**وأسكر إما شعاعا غوى**
**أو سحاب تشهى فسح**
**ها نشيدي تشرب حتى ارتوى**
**وخيالي على الملكوت انفتح**[2].

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص12.

[2] - المصدر نفسه، ص46.

فرغم تعدد صفة السحاب إلا أنها تحمل دلالة واحدة ولعل الشاعر أراد بهذا سماءه الماطرة، ولا دال على المطر إلا السحاب فالسحاب حامل للماء والماء هو الحياة به النماء والتجدد، به تغسل الأدران ما علق بالبشرية من آثام وذنوب، وهنا يبدو الشاعر داعية إلى الحياة الطاهرة النقية ممثلة في الماء المحمول في المزن.

قال تعالى:"**...أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها**" [1].

فالدين حياة طهارة وتجدد تماما كما الماء. والشاعر سبق وأن قلنا يحمل كتاب النبوة، فهو يدعو أيضا إلى الحياة المقصودة في الآية الكريمة.

**لفظ الريح**: ترددت ستة عشر مرة (**16**) منها ألفاظ النسيم والهبوب، والعاصف ...وبصيغتي المفرد تارة والجمع أخرى.

يقول الشاعر:

**ثم كانت غيوم وكانت بروق**

**وكانت رياح وكانت مهج**[2].

* *

**وتمشي معي الريح أين مشيت**[3].

والريح بشرى خير تحمل السحاب قال تعالى:" **وأرسلنا الرياح لواقح...**"[4].

وقال أيضا: " **ومن يرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته**" [5].

وبالتالي فالتكرار هو تكرار البشارة ليستعد الخلق للحياة الجديدة.

---

[1] - سورة فاطر، الآية:9.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص06.

[3] - المصدر نفسه، ص29.

[4] - سورة الرعد، الآية 22.

[5] - سورة النمل، الآية 63.

لفظ السماوات: تكرر ستة عشر مرة (16).

يقول شاعرنا:

**السماوات تغسلني بالنبيذ**

**وتلبسني سندسا ويقق**

**السماوات...**

**يا للسماوات من شاعر يحترق** [1]

قال تعالى: "**ألم تر أن الله انزل من السماء ماء فسلكه ينابيع في الأرض ثم يخرج به زرعا**"[2].

فالسماء دليل العلو ورمزه ومنها ينزل المطر المحمول في السحاب والذي تسوقه الريح فثمة ترتيب مقصود من الشاعر.

الريح ←(تسوق) السحاب ←(يحمل) المطر ←(ينزل) السماء.

وكل هذه الألفاظ دلالات خير وبشرى فالشاعر دائما يزف البشرى بالخير ويحث على النقاء والطهارة والسمو عن سفاسف الدنيا والتحليق إلى الأبعد إلى معانقة الذات المقدسة المطهرة وبالتالي الرجوع إلى الأصل المنبع الأول.

**لفظ البحر**: ترددت **17** مرة والبحر دليل الوفرة والغزارة دليل الاتساع كما أنه يحمل الرهبة والوقار، وكما يحمل في جوفه الخوف والرهبة يحمل الخير العميم.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص21-22.

[2] - سورة فاطر، الآية 27.

يقول الشاعر:

**هذي ذراعي توسد**

**واغترف من فيوضات بحري**

**ولا تتنكد!** [1]

ويقول أيضا:

**أتبوأ مجد مخيلتي**

**واغني**

**فتصغي العصافيرلي**

**والبحارتقول: ارتويت**[2].

كما أن البحر هنا يتكلم ويكشـــف وكأنه ملهم هو الآخر بإلهام الشـــاعر ونشوته وفيوضاته الصوفية..

**لفظ الأرض:** ترددت **14** مرة والأرض: هي الأم، الطين الأنثوي، كما لقبها الشاعر.

يقول: **يتها الأرض منك أنا**

**والنبوات منك**

**ومنك الحنين الأنين**

**وتلك التي فمها من عسل**[3]

ويقول:

**يتها الأرض...**

**دعيني أعفر**

**حماي في طينك الأنثوي** [4]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص21-22.

[2] - المصدر نفسه، ص31.

[3] - المصدر نفسه، ص 33.

[4] - المصدر نفسه، ص 34.

وهذا التكرار دليل ارتباط الشـــاعر بمســـقط الرأس (الموطن) طولقة والجزائر الوطن. وشـاعرنا متمسـك بوطنه وخير دليل على ذلك هذه القصـيدة التي هي تحت أيدينا للدراسـة وكل أشـعاره تحمل هذا الحب ألم يقل شـوقي من قبل:

**وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي**

**لفظ العشق**: تردد ما يزيد عن **14** مرة وليس ثمة عشـق أكبر من عشـق الوطن، ودليل تكرار هذه اللفظة.

يقول الشاعر:

**أول الخلق عشق**

**وأوله شهقة واشتعال**[1]

**...**

**ثم صلي مع العاشقين وكبر**

**فإذا غلبتك الغرائز فالله أكبر**[2]

كما أن العشـق دليل الصـوفية وشـاعرنا واحدهم، وسـنبين ذلك أيضـا ونوضحه بلاريب.

**لفظ البرق**: تكرر أكثر من ثلاثة عشـر لفظة وهو تابع للسحاب فإذا ما انشـطرت ذرة الآزوت حدت ضوء شديد نتيجة الانتشار ويسمع دوي الرعد بعد ذلك وينزل المطر فالبرق إذن دليل المطر قال تعالى: "**ويرسل البرق خوفا وطمعا**" [3].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص36.

[2] - المصدر نفسه، ص61.

[3] - سورة الرعد، الآية 13.

قال الشاعر:

**بلبلني البرق والزوغة الكوكبية**[1]

***

**واعتنق زهرة البرق**[2]

**لفظ كل**: وتكررت ثلاثة وثلاثين مرة ولفظ كل يعني التوكيد كما أنه يعني الإشمال والعموم فالشاعر أراد أن يشمل الخير كل الناس وأن تتطهر كل البشرية والشاعر صديق البشرية وليس ثمة دليل أكثر من إحساسه المرهف ونفسه الفياضة التي تتدفق بالحب والرحمة.

قال الشاعر:

**لم أزل أتذكر كل جحيم وكل نعيم.**

**وكل خطاب وكل قلم**[3]

**لفظ اسم الإشارة: "هذا" "هذي"**...تكرر اسم الإشارة اثنتين وستين مرة، ولعل الشاعر أراد هنا أن يشير إلى مكمن الداء بل الدواء، حتى لا يخفى عن كل ذي بصر وبصيرة، وحتى يقطع دابر الشك ويخرص الألسنة ويزيح ويزيل العذر عن أهله، فالحقيقة واضحة وضوح الشمس الساطعة ولا داعي لجهلها وتجاهلها.

يقول الشاعر:

**هنا أبحر تتغاوى**

**هنا شجر وظلال**[4]

***

**وهناك فضاء يشف**

**هذه يد حورية**

**لألت في غلائل وردية**

**مسحت عن جيبي الجراح وما مسني حريق غم**[5]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص52.

[2] - المصدر نفسه، ص60.

[3] - المصدر نفسه، ص17.

[4] - المصدر نفسه، ص 38.

[5] - المصدر نفسه، ص 18.

**هـ-تكرار الضمير**

يتنوع الضمير في القصيدة بين المتكلم، والمخاطب والغائب، وكان ضمير الغائب قليلا جدا بمقارنته مع سابقيه، ولعل الشاعر تعهد هذا الإقصاء كون الغائب غير معروف وربما شتت الذهن وأخفى الحقيقة.

قال الشاعر:

**هي ذي الأرض تدعوك**

**أن تتلطف[1]**

*******

**هو الموت يا ربتي في العذاب[2]**

**1-ضمير المتكلم:** ورد ضمير المتكلم **312** مرة موزعا بين "أنا" الضمير المنفصل و"ت" ضمير المتكلم المتصل، و "ي" ضمير المتكلم المتصل، وبعملية حسابية بسيطة نجد أن عدد الضمائر يساوي تقريبا **38.09**% ما يعادل النصف تقريبا أي لا يكاد يخلو سطر شعري من ضمير المتكلم بإحدى صيغه الثلاث تقريبا، وهذه الهيمنة هيمنة ضمير "**أنا**" على القصيدة، لها دلالات متعددة فمنه التأكيد للذات "**ذات الشاعر**" في مواجهة الواقع التمسك بالأصل، بالجذور، الأصل "أصل الإنسان" الطين، الأرض.

**يتها الأرض منك أنا**

**والنبوءات منك**

**وتلك التي فمها من عسل [3]**

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 59.

[2] - المصدر نفسه، ص 66.

[3] - المصدر نفسه، ص33-34.

الذات الجذور:

**أنا من مهجة**

**حية النبضات إلهية الومضات** [1]

**كائن أزلي أنا**

**أتناسخ في كل شيء**

التمسك بالشخصية بالوطن بالأم:

**أين أمي التي كنت أنهل**

**من نبعها المستطاب**

**كلما غشيتني الغواشي**

**وران على ناظري اكتئاب**[2]

إن "أنـــا" الشـاعر ذاته مجسـدة هنا في المدونة (قالت الوردة) إذ نلاحظ أن شـــاعرنا يقحم " أناه" في كل شـــيء فهو يلج ليمزق ويفتق لكن ليس للدمار والإفناء ولكن من أجل زرع الحياة فهو بعد هذا الهدم إن صـح قولنا يحاول البناء فهنا تقابل إذ الهدم يقابله البناء

يلج ⟵ يفتق ⟵ يمزق ⟵ يزرع النماء والنور

ويســتمر هذا النماء والتجدد دائما وفق ثنائية (الموت والحياة) والفناء والتجدد.

**ثم إذ يتملكني الحال**

**تغشي دمي نزوة من جنون**

**فاشطح باسمك أحتضن الوهج البكر**

**أزرع فيك نطاقي لقاحا جديدا**

**وأعلن أعيادك الآتية** [3].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص44.

[2] - المصدر نفسه، ص64.

[3] - المصدر نفسه، ص56.

دائما يركز الشاعر على أناه في حالة اللاوعي للبناء في حالة وعي، فالحال والجنون ثم الشطح وعملية الاحتضان كلها لا لإشباع نزوة حيوانية كما يتخيلها البعض ولكن من أجل زرع الحياة من جديد لبعث مواسم الأفراح والأعياد. وهذا كله بعد شطحة صوفية يرحل أثناءها الشاعر إلى عالمه الخاص ليرى ما لا يراه الآخرون، ويعود بعدها بعد صحو لإعلان المواسم الجديدة وبعث الحياة من رقادها وموتها، إثبات النقاء والطهارة والكمال والتحدي:

**وأنا المتشتت بين السلالات**

**لازلت أحيا**

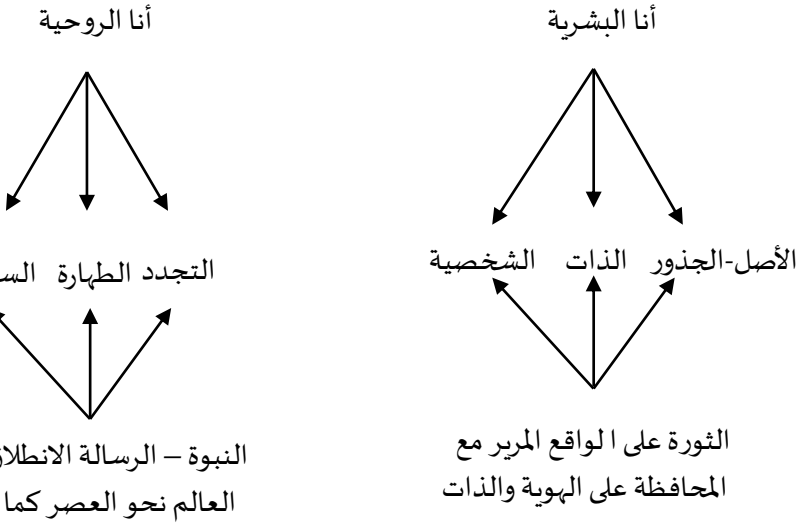
**أموت**

**وأولد**

**حتى تبوأت عرش الجلال**[1]

وتستمر عملية الشد والجذب بين الحياة والموت الصراع الأبدي الذي يصارعه الإنسان ولكن الشاعر الإنسان كافح ووصل إلى مرحلة الشفافية مرحلة السمو إلى المقام الزكي حيث التوهج والفناء في الله ولكنه ليس فناء المادة وإنما فناء الروح لإحياء البشرية من جديد. ويمكن تصور ذلك في الرسم الآتي:

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص37.




فـــ " أنا" الشاعر البشرية تحاول الركون إلى المادة لكن " أناه" الروحية " الذات" تحاول الســمو وتكون لها الغلبة في النهاية بالمجاهدة والمكابدة والصــراع المرير من أجل البقاء ولكنه ليس بقاء رجس المادة بل نقاؤها وطهارتها ومن ثم تطهير البشرية من الأرجاس أرجاس المادة.

**2-الضمير المخاطب** "أَنْتَ":

ترد بصــيغ الضــمير الأربع، المنفصــل (أَنْتَ)، الضــمير المتصــل "ت" المخاطب "كاف" الخطاب، و"ي" المخاطبة 105 مرة، وتكرر الضــمير "أنتِ" 30 مرة.

للضــمير أنت دلالات متعددة أيضــا: نعني به الوطن (الأم) وقد يعني به الذات (الروح) وقد يعني به الأمة جمعاء، وقد يعني به "المعشــوقة" الذات المقدســة أو المحبوبة المرأة (الزوجة) غير أننا نســتبعد هذه الأخيرة إذ الشــاعر ليس في مقام الحب البشري ولكنه في مقام الحب الوجداني...(الروحي)

**الوطن (الأم)**: يقول:

**لم أزل في الديار وأنقاضها**

**أسأل اليوم عنك البوم** "رمز الخراب الشؤم"

**وأسأل عنك الغراب.** "التشاؤم"

**أسأل الريح والحفر الموحشات**

**وأشباح أهلي**

**وأشباح كل الصحاب**[1].

إن مخاطبة الشاعر للوطن الأم حنين إلى عنصر التراب المعدن الأصلي لخلق الإنسان ومن ثم يحن إلى الوطن الأم ساعة الخوف من المجهول وساعة الخوف على هذه الأرض/ الوطن.

**الروح الذات:** **أنت فوق الحسابات**

**فوق البراهين**

**فوق القوانين**

**والأسس المنطقية** [2]!

فالشاعر يخاطب الروح والذات ساعة وحدته وانفراده بنفسه ساعة التأمل، ساعة الاستغراق في ملكوت الله، فهو حين يخاطب الروح إنما يحاول السمو إلى عالم المثل، الأفضل الأنقى، الأجمل...

**الذات المقدسة:**

**أنت من جوهر الحق**

**من جوهري**

**أنت ناري وصوفيتي**

**شفتي وشفافيتي وجع لأبجديات يزهرن في دفتري** [3].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص49-65.

[2] - المصدر نفسه، ص 82-86.

[3] - المصدر نفسه، ص86.

فمخاطبة الذات المقدسة تأتي مباشرة بعد فترة التأمل في الملكوت فيحاول العروج إلى الأعلى للاستزادة والوصول إلى اللذة العظمى فتفيض ذاته ويفيض على من حواليه.

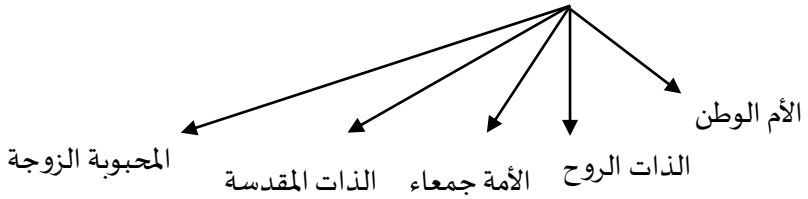
وقد يعني بها الأمة جمعاء:

**أوقظ فيك الهبوب**

**وأشعل أجراسك الغافية** [1].

ويمكن تبيان ذلك في الرسم التالي:

**أنت**




التمسك بالأمل الطهارة النماء التجدد

الحياة كما خلقها بكرا

أي: أنا ⇄ أنت ⇄ أنا

ثمة اتحاد وامتزاج بين روح الشاعر والذات والأنا في نفس الوقت.

**و-تكرار الأفعال**

لم يكثر الشاعر عثمان لوصيف من تكرار الفعل، إلا من حيث أراد التدليل ولفت النظر، والتأكيد في أحايين أخرى.

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص53-54.

**1-الفعل الماضي:**

ولقد تكرر الفعل "كان" الناقص ستة عشر مرة (16) ثلاث منها بصيغة الأمر وواحد بصيغة المضارع والباقي بصيغة الماضي كان، كنت، كنتِ، وتكرر بنسبة 25.49 % من مجموع الأفعال في القصيدة.

يقول: **كان في باطني يتشكل كون جديد**

**وفوق جبيني تسيل الدهور**

**كنت أصوغ السديم نجوما** [1]

ولعل تكرار الفعل "كان" لا يعني أن الشاعر أسير الماضي، بل هو يسرد لنا ما كان يحس به ويفعله، ليشرح ويبين أنه لم يكن في رحلته الكونية يمارس العبث، وأن غيابه لصالح البشرية، وكأنه في رحلة معراج ليعود بعدها بالبشرى لخير الإنسانية.

**لم يكن في دم....**

**كنت طيفا من الكهرباء**

**ولي قوة الكون إذ يحتدم ....**[2]

فالشاعر يحكي لنا معاناته التي كابدها في سبيل التطهر والاستحمام من أرجاس البشرية، والعودة إليها بالخير والنماء وجزيل العطاء.

**والصواعق تلك التي كنت عانقتها**

**تنبت الآن ملء دمي**

**سنبلا وشجر** [3].

كما تكررت بعض الأفعال الأخرى بنسب متفاوتة.

ولو أننا اجتهدنا بعد الفعل "كان " لوجدنا أن باقي الأفعال المكررة كلها نتيجة له، أي تمخضت عنه.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 10.

[2] - المصدر نفسه، ص 15.

[3] - المصدر نفسه، ص25-26.

فلما كان يريد لاكتشـــاف رحَل، فرأى، ثم عاد بعد الرحلة منتشـــيا ثملا مكتنزا بـالمعـاني، معريـا الحقيقـة ليعرفهـا كل النـاس، واضـــعـا يـده على مكمنِ الضياء (أتلمس فيك الضياء)، سائلا عن الحال التي عليها (البشرية، الأمة....).

قام مطالعا متأملا، ثم عانق، أرسل، زرع النور والضياء.

ولندلل على هذا: **أرحل، ارحل حيا وميت** (الرحلة بعد ، كنت .....)

**رأيت أنا الآدمي ...**

**رأيت جهنم تأكل أحشاءها النهمات**[1]

ثم الاكتشاف والعودة:

**فاكتشفت الندى**

**واكتشفت الشرر**

**آه .. ياقارئي !**

**لا تقل: عبث كل هذا السفر.**

**عدت مكتنزا بالمعاني**

**ومحتشدا باللظى والمطر**[2]

**2-الفعل المضارع:**

تكرر الفعل المضـــارع في القصـــيدة أكثر من الماضـــي والأمر حيث بلغت نسبته 61.83 %.

**أتعرى..**

**أعري السماوات**

**أتعرى أعريك أيتها المرأة الساهية..**[3]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص10.

[2] - المصدر نفسه، ص25.

[3] - المصدر نفسه، ص53.

"الحقيقة" ليلمس ضياءها، ويرسله في الناس وللناس – البشر-.

**أتلمس فيك الشواظي الطرية**

**أتلمس فيك الحقيقة بيضاء مثل البراءة**[1]

ثم يسأل عن الحال وأين هي، وكيف هي؟

**أسأل البوم عنك**

**وأسأل عنك الغراب** [2] .

وبعد التأمل وبعد المعرفة يعانقها ..

**قمت .. قمت أطالع عينك**

**منذهلا**

**أتملاك .. أمسح عنك الضباب**[3].

إن دلالة الفعل المضارع في الغالب؛ الحاضر أو المستقبل، وشاعرنا عثمان لوصيف لم يستدع ماضيه إلا بقدر ما ينطلق منه إلى المستقبل وتلك هي حكمة العقلاء فالماضي نعود إليه فقط لشحن الذات وشحذ الهمة لذلك يوجه الشاعر كل همه إلى المستقبل لأنه يحمل بشارة الخير ويدعو إلى الخير في نفس الوقت.

فالسؤال لا يعني الوقوف على الأطلال عند الشاعر وإنما السؤال فقط للاستدلال ليس إلا لأنه يعلم أن الحقيقة هي ما يراه، ويريد إيقاظ ذات الأمة من سباتها ونومها فالهبة قريبة والإشراقة أقرب.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص54-55.

[2] - المصدر نفسه، ص64-65.

[3] - المصدر نفسه، ص66.

يقول الشاعر:

**ها هي الشمس تشرق**

**عذراء**

**جذلي**

**تمزق عنها الحجاب**

**وتغمغم فوق السهول**

**وفوق الهضاب**[1].

إشراقة الشمس ينجم عنها تمزق الحجاب، وهذا الأخير ينجم عنه تفتق النور الساطع.

وهذا ما يطمح إليه الشاعر ويأمله في أقرب الآجال حاملا معه البشرى والدواء في نفس الوقت.

**3-الفعل الأمر:**

لم يكثر الشاعر من توظيف فعل الأمر كسابقيه، حيث بلغت نسبته نصف نسبة الفعل الماضي وسدس المضارع، أي حوالي 11.26 %.

يقول الشاعر:

**عانقي الرعد والسحب الماطرة**

**.....**

**عانقيني أنا**

**عانقي غيمتي**

**أنت ملهمتي ومتيمتي الآسرة**[2].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص68.

[2] - المصدر نفسه، ص72.

ومن خلال ما سبق فإن تكرار الفعل في المدونة نكاد نجزم بأنه خصيصة أسلوبية للشاعر تميز بها عن غيره، إذ عادة ما يكون التكرار لغرض التأكيد مثلا، وربما خرج عن هذه الدائرة لغرض الإفهام بالترديد، غير أن شاعرنا زاد عن التأكيد لكنه ربط بين أجزاء القصيدة؛ أي بين تمفصلاتها فصارت وكأنها قطعة واحدة وسيمفونية ابتدأت بصرخة ثم برحلة، فعودة، ففيض، ثم دعوة للنقاء للتصوف الجميل، لعالم المثل إن صح قولنا.

**ز-أسماء الأفعال**

قلل الشاعر من توظيف أسماء الأفعال إذ لم نجد منها سوى اسم الفعل المضارع "آه" والذي بمعنى أتوجع، وعددها لا يزيد عن الستة والعشرين لفظا (26)، فالشاعر إذ يتوجع ويتألم فلأنه يرى ويحس الواقع المرير الذي تعيشه الإنسانية بصفة عامة.

**آه .. من فض ختم النواميس**
**من شد إيقاعها**
**وأهاج الفضاء لجج**[1]

***

فالشاعر يتحسر للحال التي آلت إليها الأمة أيضا فهو أولا وقبل كل شيء رجل مؤمن.

وهذا التأوه هو الضجر مدعاة للدعوة لإصلاح ألآن، (الحاضر) والتبشير بالمستقبل الزاهر إذا صلحت هذه الأمة وثابت إلى رشدها، وتعطرت بالهواء، واستحمت به وتهجدت، تحقق لها الكمال.

**آه .. يا متعبا بالهوى**
**والصبابات**
**هذي ذراعي توسد**
**واغترف من فيوضات بحري**
**ولا تتنكد!**[2]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص06.

[2] - المصدر نفسه، ص81.

فالشـاعر كما سـبق وأن قلنا يتأسـف لما آل إليه حال البشـرية، فيرق ويشـفق عليها مما هي فيه، فيدعوها إلى الاغتراف من فيوضـات الصـوفية الطاهرة؛ لتحيا حياة السـعادة الأبدية في الدنيا والآخرة، وتارة يعتذر لها لأنه ليس في الإمكان أكثر مما كان.

يقول الشاعر:

**آه .. سيدتي في الهوى**

**صدئت أرضنا ظماً**

**فانشري الغيم واستمطري**[1]

كما أن التأوه عند الشاعر، مبعث للتفاؤل أيضا، للأمل وللحياة.

**آه .. ياغنوة الفجر**

**لا تفزعي**

**وابسمي تأرج الأغنيات موَغوغَةً**

**في مدى ليلنا المقمر**[2].

**ح-المؤكدات الصوتية ووظيفتها الأسلوبية**

**المؤكدات الصـوتية**: "هي اجتماع صـوتين أو أكثر في كلمة واحدة توحي بدلالة ما مثل اجتماع الميم والنون للإيحاء بالصـغر في كلمة "منمنم" وكذا في الأفعال الرباعية ك "تعتع" و "زعزع" و "تختخ " و "قهقه" ويطلق عليه أيضـا مصـطلح "**الجمصوت**" أي الوحدات الصوتية الجمالية".[3]

"وقد سـمي هذا النوع من التكرار أيضـا جان بيار شـوسـري لابري "التنسيق" المتصل في التكرار المعجل ورمز له بالرمز ا+ب/ا+ب...[4]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص76.

[2] - المصدر نفسه، ص89.

[3] - الأسـلوبية الصـوتية، د محمد حسـن الضـائع، دار غريب للطباعة والنشـر، القاهرة، 2002، ص 25-26.

[4] - البنى الاسلوبية، حسن ناظم، المرجع السابق، ص 135.

وقد وظف شـاعرنا هذا النوع من التكرار في مدونة قالت الوردة بنوعيه سواء في الأسماء أو الأفعال وبعملية إحصائية وجدنا ما يلي:

- **في الأسماء**: وظف الشاعر أكثر من سبعة عشر اسما (17) نذكر منها: هزهزات هدهدات، مغمغات شعشعان، مرمر، صرصر...

يقول شاعرنا:

**أتوحد بالنار والجلنار**

**أغلغل في هزهزات الصدى**[1]

ويقول:

**نزوات الشقائق**

**في بهرج الشعشعان الثري**

**من مخاض البحار طلعت على الملكوت**

**ومن شبق الأعصر**[2]

**- الأفعال:**

أما الأفعال فقد وظف شـاعرنا ما يفوق الستة عشر فعلا (16) نذكر منها: كفكف، دمدم، شعشع، زقزق، سقسق، غمغم،دغدغ.....

يقول شاعرنا:

**ها الشتاء يدمدم عبر الشوارع**

**يضرب أبوابنا الواجفات**

**ويطفئ مصباح غرفتنا الساهرة...**[3]

---

[1] - قالت الوردة، المرجع السابق، ص 29.

[2] - المصدر نفسه، ص 87.

[3] - المصدر نفسه، ص 71.

إنها صورة تبعث في النفس الكآبة والرهبة في آن واحد، فالدمدمة للرعد واستعارها للشتاء والرعد يبعث الخوف ويحمل معه الصواعق كما ذكر في القرآن الكريم، ومن ثم كان هذا التناسق والانسجام في التعبير. الشتاء يحمل الرعد والرعد يحمل الدمدمة وكأنه يضرب بها الأبواب فيكسرها ويطفئ المصابيح وكل هذا كناية عن الشر وآفة الظلم والخوف والفزع الذي أصاب الآمة آنذاك.

يقول أيضا:

**يا لها وردة...**

**من لحون إلهية الهدهدات**

**تغمغم فالكون من نشوة يزدهي**

**والأغاني تحلق....**[1]

إن توظيف هذا النوع من التكرار له إيحاءاته الدلالية، منها تماثل الأصوات المنتظمة المؤدية إلى شحن القصيدة بالموسيقى العذبة، التي تبعث في النفس الحيوية والانتشاء

كم أن "تكرار الأصوات على الصيغة التي هي عليه، إنما هو متطلب دلالي وإيقاعي في آن واحد، ويكشف الفحص الفيلولوجي عن أن زيادة الصوت على الفعل الثلاثي ليكون رباعيا إنما يمثل تقوية لدلالته، فضلا عن تمخض الجانب الإيقاعي الذي يصعد من قوة الشحنة التأثيرية بفعل تصاعد طاقة التعبير."[2]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 77.

[2] - البني الأسلوبية في شعر السياب، حسن ناظم، المرجع السابق، ص 137.

## 2-1-2-التكرار المركب ووظيفته الأسلوبية

**- تكرار الجملة:**

أكثر الشـاعر عثمان لوصـيف من تكرار الجملة في مدونته سـواء كانت الجمل استفهامية أو تامة، أو مثبتة، ومن أمثلة ذلك:

**رأيت أنا الآدمي**

**رأيت جهنم**

**تأكل أحشاءها النهمات**[1]

*******

**يا دم الكون**

**يا يا دمي**

**أجج العشق نار ونور**[2]

*******

**فاكتشفت الندى**

**واكتشفت الشرر**[3].

إن التكرار هنا ليس لغرض الفائدة فقط، ولكنه إلحاح من الشـاعر للتنبيه وإيقاظ الهمة. والأنفس جبلت على النسـيان، والشـاعر في مقام التذكير والتفكير أليس المولى عز وجـل يقول: "وذكر إنمـا أنـت مـذكر لسـت عليهم بمسيطر"[4].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص25.

[2] - المصدر نفسه، ص11.

[3] - المصدر نفسه، ص25.

[4] - سورة الغاشية، الآية 22.

وشـــاعرنا كونه حامل لواء العلم والمعرفة ولواء الدعوة لا يمل من التكرار والإعادة للتحذير للترغيب، للتأكيد، وغيرها من دلالات الإعادة والتكرار. يقول:

**يتها الأرض منك أنا**

**والصبابات منك**

**ومنك الحنين**

**الأنين**

**ها هنا جثث متفحمة**

**ها هنا أذرع**

**دونما اسم ولا خاتم أو ثياب**[1].

ولعل هذا التكرار المطرد في القصيدة هو "إحساس الشاعر أن تكراره لكلمة واحدة أو أكثر من الكلمات المشعة يكون ثروة موسيقية جمالية، وثروة إيضاحية تكون بمثابة مصباح شرطي المرور، أو عصاه الفوسفورية التي لا تشع إلا عند استخدامها في الوقت المناسب فهي ليست مفروضة ولا مدسوسا بها في غير محلها أو مكانها. ويلاحظ أن ما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس سواء أكانت في منطقة الشعور أو اللاشعور هي التي تحدد نوع هذه الكلمة ومكانها وزمانها نتيجة وقعها في نفسه وأثرها فيه." [2]

وقد اقتصرنا على ما سبق من جمل مكررة نظرا للزخم الكمي الموجود في كامل القصيدة إذ لا يكاد يخلو تمفصل واحد منها، سواء في جمل اسمية أو فعلية أو شبه جمل، وإن هذا التكرار فضلا عن دلالاته النفسية؛ يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 39-34.

[2] - البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، محمد زعيتر، مخطوط ماجستير، جامعة باتنة ،2000، ص56.

كما أنه في اعتقادي يطبع النص بطابع الاستمرارية وسرعة تدفق اللغة وتفجيرها لابتكار معان جديدة، وأخيلة وصور تزيد من شعرية النص وتبعث الدهشة في نفسية المتلقى وتثير الانتباه. إضافة إلى هذا وذاك فإن التكرارية إن صح قولنا قد أدت إلى تناسق أجزاء النص نص القصيدة؛ بل وجعلت كل التمفصلات تنصهر في تمفصل واحد يبتدئ بصرخة وينتهي بالاستغفار.

فيقول الشاعر:

**آه.. معبودتي**

**آه أنشودتي**

**شعشعي الكأس واستغفري !** [1]

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص90.

# الفصل الثاني

# المستوى المعجمي ووظيفته الأسلوبية

- أولا-تعريف المعجم
- ثانيا-الحقول الدلالية
- ثالثا-معجم الألفاظ الدينية
- رابعا-المشتقات والأسماء
- خامسا-الزمـن ووظيفته الأسلوبية

**أولا-تعريف المعجم**

"قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية، وهكذا فإذا وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص...فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب ويمكن الغاية للشعراء والعصور...وتعتبر هذه الكلمات مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[1].

"فالمعجم الشعري إذن مجموع من الألفاظ الأساسية المشكلة لشاعرية الشاعر ثقافيا وحضاريا، وهو بهذا يصبح عنصرا فاعلا في عملية الإبداع الفني فلا يستطيع الباحث أن يتجاهل الحديث عنه إذا أراد أن يعرف سر اللفظة المستعملة ومدى إفصاحها عن تجربة الشاعر وقدرتها على اختراق طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية"[2].

ومن خلال هذا المنطلق وهذا المفهوم للمعجم الشعري فإن أي شاعر يحاول أن يستخدم معجما خاصا به يمكن أن يستخرجه من خلال استنطاق للقصيدة ومحاولة في أعماقها ومعرفة دلالاتها ومنه معرفة مدى صدق أحاسيس الشاعر بل مدى تضافر هذه الوحدات المعجمية فيما بينها وما يمكن أن تضفيه على القصيدة من إيحاءات موسيقية وشعرية خاصة.

---

[1] - تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المرجع السابق، ص58.

[2] - الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962، د. عمر بوقرورة، منشورات جامعة باتنة، ط1، 2000، ص193.

"فالشـــاعر الأصـــيل كما يرى النقاد هو ما كانت ألفاظه تنضـح بالقيم فتقطر من ألفاظه الموســيقى والمعنى والذاكرة والبســاطة والزخرفة والصــورة والفكرة والقوة الـدرامية والتركيز الغنـائي والعبـارة الصــريحـة والكنـايـة واللون والضوء والقوة"[1].

"فالألفاظ وسائط بين الناطق والسامع فكلما اختلفت مراتبها على عادة أهلها كان وشــيها أردع وأجهر، والمعاني جواهر النفس فكلما ائتلفت حقائقها على شــهادة دون العقل كانت صــورتها أنصــع وأبهر، وإذا وفيت البحث حقه فإن اللفظ يجزل تارة ويرق أخرى ويتوسط تارة بحسب ملابسته التي له من نور النفس وفيض العقل وشهادة الحق وبراعة النظم"[2].

والشـاعر عثمان لوصـيف في قصـيدته هاته التي هي بين أيدينا لا شـك في أنه اســتخدم معجما خاصــا به محاولا ذلك قدرا الإمكان مســتمدا ألفاظه ومعـانيـه من التراث وكـذا من البيئـة إذ كمـا يقـال الشـــاعر ابن بيئتـه وهو بذلك ينزع إلى التفرد عن بقية أقرانه بل معاصــريه "فالشــاعر لا يبتعد عن فلكية المفردة المحيطة به ليساير الذوق العام من حوله"[3].

وتلقى تجربة الشـاعر دورا رئيسـيا في تحديد ذلك فلو درسـت مثلا شـعر الحلاج لوجدته ينضـح بالمفردات الخاصــة بالتصــوف ولو درســت شــعر **عمر ابن أبي ربيعة** لوجدت ألفاظه غزلية إلى حد بعيد حاشــدا لذلك كل معاني الغزل ومفرداته، ولو جئت إلى **نزار قباني** لوجدت له معجما خاصــا اشــتهر به حتى سميت بعض الأشعار بالنزاريات نسبة إلى **نزار قباني**... وهكذا.

---

[1] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، د/ رشد بن محمد بن هاثل الحسني دار الحكمة لندن، ط1، 2004، ص110.

[2] - المرجع نفسه، 111.

[3] - البنى الأسـلوبية في النص الشـعري، د. رشـد بن محمد بن هاشـل الحسـني، المرجع السـابق، ص111.

"إن أولى المجالات التي يعالجها النقاد – النظريون-هي هيئة الكلمات في النصوص فإن معناها ليس هو المعرف به في المعجم وإنما هو جميع ما يحتشد من روابط ونغمات مستمدة من جميع المفهومات والتصورات وصور الفكر والتقاليد البلاغية وأشياء أخر يدركها التغيير مع الزمن"[1].

"فما دامت اللغة وهي أداة الأدب عرفا يقوم على الاتفاق فهي تشهد تحولات في المعاني كلما تغير هذا العرف"[2]. وإن **دتشيس** يدعو إلى دراسة العلاقات المتداخلة بين المعاني ويتطرق إلى أدق تفاصيل تلك العلاقات لمعرفة آثارها وقيمتها الإيحائية والدلالية التي أرادها ربما الشاعر أو الباث أن تصل إلى المتلقى المرسل إليه إذ من خلالها يتم فك الشفرة وبالتالي معرفة الكنه والمغزى من وراء القصد...

**ثانيا-الحقول الدلالية**

"الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها[3] ولعل الهدف الرئيسي من التفسير الدلالي هو جمع الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحد بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام"[4].

فاللفظة التي دلالتها وفق السياق الذي هي فيه كما تكون مع شبيهاتها أو مثيلاتها في المعنى معنى معجميا خاصا وقد يتجاوز ذلك إلى ما سواه فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المتجانسات والمترادفات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق. وهذا ما تدرسه نظرية السياق وثيقا مع نظرية العلاقات الدلالية.

---

[1] - علم الدلالة العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر بيروت، ط2، 1996، ص190.

[2] - المرجع نفسه، ص190.

[3] - نظرية الأدب وارن ويلبيك. أوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة. د. حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات في النشر، بيروت، لبنان،1987. ص 181.

[4] - المرجع نفسه، 181.

"كما ترتبط أيضا بنظرية المجال الدلالي والتي تقوم على أساس تنظيم الكلمات في مجالات أو حقول دلالية تجمع بينها فهناك مثلا مجالات تتصل بال أشياء المادية كالألوان والزهور والنباتات والمساكن"[1] وثمة حقول أخرى تتصل بجوانب معنوية مثل "حقل العواطف الذي يشمل على ألفاظ الحب، الهوى، الكره، البغض، اللوم، الحزن، الكرب، الفرح، السرور وغير ذلك"[2].

بعد قراءاتي المتعددة والتي فاقت الثلاثين قراءة لمست من خلالها خامة التصوف في مدونة قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف ولكي يتسنى للقارئ ذلك ما عليه إلا تتبع النص واقتفاء الكلمة ومعانيها وروافدها حيث يجد مصطلحات صوفية كثيفة تعج بها القصيدة.

يقول عثمان لوصيف:

**آه يا وردة السهو**
**غني لمعجزة الخلق**
**وابتهجي**
**ثم صوغي تشيدا تردده الكائنات**
**وتشدو به الريح في شغف وغنج**[3]
**وردة من حنين**
**ومن لوعة تتمزق**
**وتظل تسافر بين المدائن والشرفات**
**تغلغل في كل قلب وتشرق...** [4]

---

[1] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص،125.

[2] - المرجع نفسه، ص126.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 7-8.

[4] - المصدر نفسه، ص 75.

وهي عاشقة:

**وردة تتفتق**

**في مهب المجاعات**

**تهفو وتعشق**

كما أنها أيضا امتلأت من فيض النبوة:

**وردة بالنبوءات تنصح**

**بالنور تعبق**

**وردة من دم نبوي**

**تفوح فيصحو شقيق وزنبق**[1]

فهي قصيدة صوفية ومنه فإننا أمام قصيدة رمزية، ولا نغلو ولا نبعد عن الصواب إذا قلنا أن ثمة علاقة وطيدة بين الرمز، والدلالة حيث أن الدلالات رموز وإيحاءات تصطف في حقول دلالية متعددة تنسجم فيما بينها وفق معان مشتركة وظفها الشاعر خدمة لتوصيل الرسالة المرادة للمتلقي المراد فالقصيدة ذاتها تعمل عبر إيحالات مثيرة وإشارات منبهة أو رموز أكثر منها عملا ينسخ الطبيعة" فالكلمة التي تصنع الصور والرموز إنما تنطلق من حضور حقائق الأشياء الفاعلة في الوعي قبل استحضار تفاصيل أجسادها وهو حضور عضوي كلي متواشج، حي، مؤثر يعكس ملكة العقل التي ترى العالم المادي يقبل التجزيء حين مباشرة التفكير فيه"[2] وهكذا تتوالد المعاني الإضافية في الكلمات من خلال رموزها والذي كان يعمل آخر سابقا في مفهومنا لذلك يقول **ميخائيل خراجينكو"** أن الفن هو خلق أشكال رمزية للشعور الإنسان"[3].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 76.

[2] - الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر د/ عثمان حشلاف منشورات في الجاحظية، الجزائر، 2000، ص6.

[3] - المرجع نفسه، ص6.

## 1-ألفاظ أعضاء الإنسان

تنفي التجربة الصوفية كل ما هو أرضي، وتأبى أن تشتغل به، لعل تفرغها للحق وانصرافها الكلي إليه يساندها في صعودها ومعراجها الدائم. وتكون بداية المريد أن يوطن قلبه على ذكر الله، ويدرب نفسه على المجاهدة والتطهر، فيغادر هواجس النفس ومتعلقاتها وطموحاتها إلى طموح أو حد هو الوصل المرغوب فيه، والترقي في المراتب التي توصل إليه...

"ويبدو أن تفاعل الصوفي مع البدن وأعضائه ومتعلقاته قائم على أساس الفناء، إذ الجسد مادة، والبدن متصل بالدنيا ولابد لتوجيهه من الخلاص من الدنيا. سعيا وراء الحياة الأخرى التي يفنى فيها المرء عن جسمه .."[1]

ومن خلال هذا نجد أن الشاعر عثمان لوصيف قد وظف أعضاء بدنه في هذا المضمار والتخلص الكلي من المادية والوصول إلى مرتبة الفناء وأي فناء، إنه الخلود الأزلي الذي يبتغيه من تصوفه، وبنظرة فاحصة وعملية مسح بسيطة للمدونة نجد أن توظيف الأعضاء (أعضاء الإنسان) يزيد عن (الخمس والخمسين) لفظة منها ما هو مكرر أحيانا، وأكثرها ذكرا: العين والفم والسمع واليد. ويمكن ذكر هذه الأعضاء:

العين، الأحشاء، الأذن، السمع، الجسد، الباطن، الجبين، الدم، الرحم، الهامة، المقلة، الراحة، اليد، الرجل... الأذرع، النهدين، الشعر، الخصر، الخلايا، القلب...

يشكل هذا الحقل معجما واسعا من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان أو ما يتعلق بها.

---

[1] - الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، دار الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 181.

والمتتبع لهذه الأعضـــاء يجد أنها إما مضـــافة إلى ياء المتكلم أو كاف الخطاب أو ياء المخاطبة.

يقول الشاعر:

**امسحي عن جفوني اللظى**
**واغسلي شفتي بالقبل**
**ثم قولي سلاما ...سلاما**
**وغني معي للغوى والغزل** [1]

وهذا يعني أنها مرتبطة بالشـــاعر نفســـه أو بها هي، وهي تعني الحقيقة كما تعني تجربة الشاعر الروحية، والذاتية في شعره، وهي حقا مقيدة لا مطلقة تبدأ عادة من ذاته وتصل إليها.

ثم تنطلق منها لتصل لمراده.

**هذه يد حورية**
**لألأت في غلائل وردية**
**مسحت عن جبيني الجراح**
**وما مسني من حريق وغم**[2]

وفي موضوع آخر يقول:

**مقلتا امرأة خطتا قدري**
**ويدان تشيران لي**
**أن أفق!**
**المرايا ترفرف حولي**
**البروق تطوقني**
**وتفيض على مقلتي ألوف الصور**
**والصواعق تلك التي كنت عانقتها**
**تنبت الآن ملء دمي**
**سنبلا وشجر**
**آه.. يا جسد الطين**

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 34-35.

[2] - المصدر نفسه، ص 18-26.

فالجبين دليل السـجود والخنوع والخضـوع، وكثرته (السـجود) دليل الزهد التعبد، ولعل هذا ما جعل الشاعر يتحرق لرؤية الحق والحقيقة، ويتطهر للوصـول إليها بالاحتراق، وبالتالي هي التي أنقذته في الأخير، وأخرجته مما هو فيه من حيرة، وضياع، وألم.

مقلتا امرأة: هذه الحقيقة التي أنارت طريقه للوصـول، ومنه إلى الهداية والظفر بما يحب.

ومن ثم صـارت هي هو. فأصـبح مكتنزا بالمعاني والفيوضـات التي صـارت تملأ دمه، فتغمره وتفيض على كل شيء، على الحياة كلها.

إن الشـاعر في سـبيل تخلصـه من عجز الأعضـاء وقدراتها المحدودة، يعمـد إلي مزج الحواس ودمجهـا لعـل هـذا المزج يؤدي بـه إلى المراد، فيقـدم تشـكيلات تقترب مما يسـمى بتراسـل الحواس انطلاقا من تجربته الصـوفية، وبعيدا عن المذاهب الفنية، التي تفصـدت هذا التراسـل واهتمت به ومثال ذلك قوله:

**مقلتا امرأة خطتا قدري.**

فالعين لا تخط، وإنما اليد، وهو هنا يجعل للعين يدا. فالذي تعجز عنه إليـه للإرشـاد تقـدمـه العين كـدليـل لا يخطئ دائمـا في الوصـول إلى القلـب (الحقيقة).

**أتلمس فيك الضياء**
**وذراته الزاهية**
**والثريات والسحب الباكية**[1]

فـاليـد لا يمكن أن تلمس النور مهمـا حـاولـت، وإنمـا النور تراه العين. "وهذا التجسـيد للمجردات ينم عن سـوق إلى اسـتحضـار ما هو غائب، والقبض على كل ما حوله من عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصـها ويودعها أقفاص المادة المحسـوسـة. وهكذا تتحد الوضـعية الجوهرية للشـاعر، المأخوذ بمعضـلة الغياب والاقتلاع، وحسـرة الأشـياء الهاربة، فروحه تحن إلى علام مثالي غائب، وجسده أسير المادة فيبقى دائم السفر بين العالمين"[2]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 54.

[2] - حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 53.

وهـذا للـوصـــول دائمـا إلى التـطهـر الكلي، إلى الـذوبـان في الآخـر، ومنه الذوبان في الكل.

**2-ألفاظ الطبيعة**

"اختلف شـعر الطبيعة لدى الصـوفية عن الشـعر التقليدي الموروث، حيث أهابوا بالطبيعة كما فعلوا بشـعر الغزل الذي تحول لديهم إلى مكافئ رمزي لأسـرار غنوصـية، تدور على الحكمة المقدسـة والتجلي الإلهي في الصـور، والتضـايق بين الفعل والانفعال، بنسـق رمزي أشـاري للكون تصـورا لوحدة الوجود، سـواء في شـكلها الميتافيزيقي المجرد، أو في مظهرها الوجداني المتدفق بالصور والمجازات"[1].

ومن هنا وظف الصوفية الطبيعة على غير ما وظفها الآخرون، وأصبغوا عليها ما لم يصـبغه عليها غيرهم، وشـاعرنا هو الآخر غرف من هذا المنهل وأكثر، فلقد وظف ما يزيد عن المائة (**100**) من الألفاظ منها:

الثنـائيـات المتمثلـة في: (الظلام، الضـيـاء)، (الشـمس، القـمر). (السموات والأرض)، (الطين والنار) وغيرها

ألفاظ الطيور: العندليب، الكناري، النورس، البوم، الغراب ....

النباتات: الزهور، الزنابق، العساليج....

الألوان، المعادن، آلات الغناء وغيرها كثير، ولعل هذه الكثافة المعجمية لألفاظ الطبيعة تدل دلالة واضحة على مدى ارتباط الشـاعر بالطبيعة، ثم مدى تجلي الواحد في هذه الأشياء

[1] - الرمز الشعري عند الصوفية، جودة نصر، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط1، 1998، ص 289.

**كائن أزلي أنا..أتناسخ في كل شيء**

**وأرحل ...أرحل حيا وميت**

**أتناسل في كل عصر، وأسكن في كل بيت**

**أتوحد بالنار... والجلنار**

**أغلغل في هزهزات الصدى**

**في بصيص الندى، في مصيص العطور**

**وتمشي معي الريح أنى مشيت**[1]

**هنا أبحر تتغاوى**

**هنا شجر وظلال**

**وينابيع غوارة وغلال**

**وهناك فضاء يشف**

**فراش يرف**

**هناك قطا وغزال**[2]

فالشـــاعر بعد أن أصـــبح هو، هو أي الامتزاج بين الأنا والهو، أصـــبح هو الذي يفيض على كل الكائنات وهي مصـــدر له، وهذا ما يســـمى بالاتحاد والحلول عند الصوفية وقد سبق ذكره.

**أترشف ألوان قوس قزح**

**أتسربل أجراسه الهائمات**

**وأسكر إما شعاع غوى**

**أو سحاب تشهى فسح**

**ها نشيدي تشرب حتى ارتوى**

**وخيالي على الملكوت انفتح**[3]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 29.

[2] - المصدر نفسه، ص31.

[3] - المصدر نفسه، ص 45.

وتعد وحدة النفس هنا عند الشـــاعر وعند غيره من الصـــوفية، تمثيلا رمزيـا لوحـدة الوجود، "فـالنفس أو الأنـا واحـدة من حيـث تعيينهـا الـذاتي، إلا أنهـا تضـــم صـــفـات وقوى وأفعـالا وشـــؤونـا كثيرة، وهـذه الكثرة موجودة في النفس الواحـدة، والنفس الواحـدة ســـاريـة فيهـا ومحيطـة بكل مـا يصـــدر عنها وكما اكتســبت النفس الواحدة بصــور الحس المتنوعة، التبس الوجود الواحد بالأشياء فظهر في كل عين"[1].

**من أنا الآن**

**أي إلوهية تتبجس ملء خلا ياي**

**أي روح بكل الدنى تتوحد**

**وترفرف بي في أثير**

**من الجاذبية والوجد؟**

**أية إيماءة تتوقد؟**

**أنا في الأرض، لكن كل السماوات**

**تهوى على ركبتي وتسجد**

**آه ... هل كنت خالقها**

**أم تراه حنين العناصر تنزع نحوي**

**لأذكي شرارتها الغاويات**

**فلا تتجمد**[2]

وهذا ما رمز إليه الصـــوفية، بالفاعل الواحد الذي احتجب بالأســـباب فإذا أزال ذلك الواحد لم ير غيره فاعلا، ولم يبق شـــك في أن الأفعال الظاهرة أفعـالـه، وعنـدئـذ يهتـدي العـارف إلى وحـدة الفعـل الإلهي في إحـاطتـه وجمعـه بين المتقابلات. [3]

---

[1] - الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، المرجع السابق، ص 280.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 79-80.

[3] - الرمز الشعري عند الصوفية، المرجع السابق، ص 292.

**وبلا جسد رحت أجتاح طوفانها**

**كان في باطني يتشكل كون جديد**

**وفوق جبيني تسيل الدهور**

**أنا الميت الحي**

**كنت أصوغ السديم نجوما**

**وأرسل في العتمات البدور**

**يا دم الكون يا ... يا دمي**

**أجج العشق نارا ونور**

**واتل للعالمين كتابك كي تستفيق العقول.** [1]

وشـــاعرنا هنا كأنه ابن الفارض الذي يرى "أن المســـألة مســـألة حجاب متى ارتفع تجلى الله بوحدة فعله المستور بالأسباب على أن هذا التجلي والاهتداء بتوحيد الأفعال في ظلمة الأستار، لا يكون إلا بنور وجه الفعل الإلهي المنكشف أولا". [2]

**كنت في رحم الغيب**

**لكنما سيدي في السماوات حين استبدت به**

**الصبوات**

**كشف اللغز عني، اجتباني**

**وأيدني بالنبوءات والمعجزات.** [3]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 10-11.

[2] - الرمز الشعري عند الصوفية، المرجع السابق، ص 293.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص44.

لعل إكثار عثمان لوصيف من ألفاظ الطبيعة له غرض واحد رغم تنويعها، فتوظيفها بهذا الزخم ينم عن مدى عالم الشاعر المليء بالأحاسيس والوجد، والطبيعة ومكوناتها من حيوان ونبات تمثل الحياة العذراء النقية، والشاعر يستمد منها ذاته ونفسه، ومن ثم كانت علاقة الدعوة إلى عالمها بالإيحاء من خلال توظيف هذه الملفوظات، إنما هي دعوة خفية لعالمها النقي والذي هو في الحقيقة عالمه الصوفي، فلغة الصوفية ما ورائية أي أنها إيحائية، رمزية إشارية. فالطيور تحليق الروح إلى معانقة المطلق، والشجر والظلال دلال الثبات والامتداد، والينابيع الفوارة دليل النبع الصافي الطاهر للنفس البشرية، وكذا الريح حاملة البشرى، والنار نار الصوفية التي تطهر الأردان وتزيل الشوائب العالقة بالروح، من ذنوب وخطايا إلى غير ذلك مما توحيه ألفاظ الطبيعة.

### 3-الألوان

تتعدد صور اللون المباشر في دلالاته المتنوعة بين الأخضر والأصفر والأحمر والأشهب والدامي، والأبيض والأسود، أو الجمع بين الألوان.

كما أنها لا تقتصر على دلالة اللون بشكل صريح بل قد تلتقي بالوصف الدال على درجة اللون وقيمته، وشدته ويبدو ذلك في الأوصاف التالية: باهتة، المتوقد، الديجور، القرمدي، الكحل، الرمادي...

وينتبه الشاعر إلى ان أبعاد اللون المتمثلة في:

- **الكنة**: أي الصفة المميزة للون أبيض، أسود.
- **القيمة**: أي درجة اللون غامضا أو غير غامض.
- **الشدة**: أي قوة اللون ودرجته [1].

وتعامل الشاعر مع الألوان تأكيد للشعرية في مدونته ولعل الوردة دليل ذلك إذ هي دلالة الوردي وما يحف به من احمرار وغيره...

---

[1] - تجليات الخطاب الأدبي، د. يوسف نوفل، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1997، ص60.

"وتزداد أهمية الألوان بتعدد مستويات التعامل معها وتعدد الوظائف التي قامت بها.."[1].

وقد يأخذ اللون طابعا نفسانيا أي حسب نفسية المؤلف " **الشاعر**" ومن ثم يكون مصدر اللون إسقاطا على نفسية ودخيلة الفنان بصفة عامة. والألوان التي استخدمها الشاعر تنم عن ذلك بقليل كان أو كثير خاصة ابتعاده عن الألوان الغامضة والقاتمة كالأسود والأحمر والصارخة كالأزرق القاتم أو الفاتح والأصفر الفاقع...

وينقسم معجم الألوان لدى مشاعر إلى قسمين منفصلين تارة ومتحدين أخرى القسم الأول ويمثل ألفاظ النور والظلام في اطراد مستمر وتجاوزت هذه الألفاظ ما يربو عن الخمس والعشرين لفظا منها النور، العتمة، البرق، الضوء، الظلام، الشعاع، الفجر، التوامض، الليل.

يقول الشاعر:

**ألج العتمات**
**أمزق أكمامها**
**وأفتق أختامها**
**أزرع النور فيها وأزرع فيها الهواء...**[2]

ويقول أيضا:

...أ توامض منصهرا
**في شفافية اللون**
**في الزيزفوني**
**في الأرجواني**
**في البرتقالي...أو في الكميت**[3]

---

[1] - قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص125.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص13.

[3] - المصدر نفسه، ص30.

فهو يزرع النور والضـــياء في كل شـــيء حتى في الألوان غير البيضـــاء ففي الزيزفوني وفي الأرجواني وحتى في الكميت، تصـير هذه الألوان شـفافة يرى منها النور نور الشاعر المتدفق من حواليه ولذلك فاللون الطاغي من خلال مسح للقصـــيدة وجدناه الأبيض فهو دليل الإشـــراق دليل الطهارة، دليل الاقمرار، دليل الوميض والبرق. إلخ...

يقول الشاعر:

**آه...يا غنوة الفجر**

**لا تجزعي**

**وابسمي تأرج الأغنيات موغوغة**

**في مدى ليلنا المقمر**

فالليل رغم عتمته مضـــيء بالقمر والفجر مغن مبتهل، ومبتهج بدعوة الشاعر في الأخير.

**والنور**: رمز الدين، رمز الطهر والصفاء

قـال تعـالى: "**أفمن كان ميتـا فـأحييناه وجعلنـا لـه نورا يمشـي بـه في الناس كمن مثله في الظلمات...**"[1].

فالنور إذن رمز الهداية ورمز الرســالة، دليل الفوز والنجاة أما الظلام فـدليـل الجهـل، دليـل الإثم والخطيئـة، كمـا ســبق وأن أشـــرنـا في الآيـة. كما أن الظلام رمز التيه ورمز الغفلة فالظلام جامع لكل الشـــرور، والنور جامع لكل الخير والآمال...

أما القســم الثاني فالألوان الطبيعية وهي: الأخضـــر، الأبيض، الوردي، العســـلي، الأرجواني الفضـــي، القزحي، الشـــفق، الذهبي، الزيزفوني، البرتقالي، اللازوردي، الكميت، الأشـقر.

وهـذه الألوان كلهـا فـاتحـة زاهيـة لا عتمـة فيهـا ولا قتمـة فـالأخضـــر رمز الأمل والتفاؤل والنماء والخصوبة، والبركة والروحية والحلم والسلم والأمان.

---

[1] - سورة الأنعام، الآية:122.

يقول الشاعر:

**سمكا أخضرا**

**حملتني إلى كوكب أخضر**

**كله أنهرونعيم**[1].

والأبيض علاقة الصفاء والنقاء ورمز السلام والأمان والرايات البيض دليل الأمن والسلام كما الحمام الأبيض رمز السلام... وهو رمز الدين والمحجة البيضاء الشريعة السمح.

يقول:

**أتلمس فيك الحقيقة بيضاء**

**مثل البراءة**

**إشراقة الروح والرعشة السارية.**[2]

وكل الألوان الأخرى كالوردي رمز الراحة والسكون. الذهبي والفضي: رمز الصفاء والنقاء دليل الجودة وطهارة النفس.

الأرجواني، البرتقالي، الأشقر كلها دلالة السرور وتبعث على الراحة والاطمئنان. الأزرق الفاتح: وهو رمز الرفعة والسمو وبهذا نجد أن كل الألوان المشكلة للقصيدة تخدم العنوان الوردة رمز الحب والنقاء والطهارة والصفاء...السمو...

وكل هذه الألوان تخدم رسالة الشاعر كونه داعي الحب والسلام، وحامل لواء النقاء والطهارة الصوفية للبشرية، ليعودوا إلى الرشد وينوبون به إلى الخالق عز وجل.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 18.

[2] - المصدر نفسه، ص 55.

وقد تجنب الشاعر الألوان القاتمة الغامضة لأنه واضح تمام الوضوح في شرعته ورسالته وروحه، كما أن اللون الأسود لم يذكر مطلقا سواء تلميحا أو تصريحا، عدا العتمة والظلمة دلالة ذكرها عرضا، لأن الشاعر يكره الظلام بكل دلالاته.

ولأن الأسود رمز الكآبة والحزن والشاعر لم يحمل الكآبة سوى عرضا، ولم يبشر بالحزن وهو صاحب الدعوة للبسمة والأمل، والتفاؤل والحياة...

**ثالثا-معجم الألفاظ الدينية**

استخدم الشاعر الكثير من الألفاظ الدينية (الزفير، الطوفان، العالمين، المنتهى، الودق العجاف، ظلة، معراج، أمشاج، الكوثر، السجود، الشعرى، الورد، المنبر، الكفر، الاستغفار) سواء كانت من القرآن الكريم أو التراث الديني فقد شحنت بها القصيدة، وأحصيناها، فكانت تزيد عن الأربعين لفظا، وقد قسمناها حسب أنماطها:

**1-ألفاظ القرآن الكريم**

الزفير، الطوفان، العالمين، المنتهى، الودق، العجاف، الظلة، المحق، الأمشاج، اللغو، الغسق، التجلي، الران، جذوة، الكوثر، الكفر وهذه الألفاظ مأخوذة من الآيات الكريمة وأمثلة ذلك من القصيدة قل الشاعر:

**سمعت لظاها تضج**

**سمعت الزفير الزفير.**[1]

ويقابلها في القرآن الكريم قوله تعالى: ".. **لهم فيها زفير وشهيق**"[2].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص10.

[2] - سورة هود، الآية 106.

**لفظ الطوفان:**

يقول الشاعر:

**وبلا جسد**

**رحت أجتاح طوفانها**

**كان في باطني يتشكل كون جديد[1].**

ويقابلها قوله تعالى: "**فأخذهم الطوفان وهم ظالمون...**"[2]

**لفظ "المنتهى":**

يقول: **هي ذي جزر أنا راسمها**

**أتخطى النجوم إلى المنتهى[3]**

يقابله قوله تعالى: "**عند سدرة المنتهى عندها جنة المأوى...**"[4]

**لفظ "الودق":**

يقول الشاعر:

**والغيوم أغازلها غيمة غيمة**

**أرسل البرق والودق فيها**

**أنا الفيزياء..[5]**

يقابله قوله تعالى: "**فترى الودق يخرج من خلاله...**"[6]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص10.

[2] - سورة العنكبوت، الآية 14.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص13.

[4] - قرآن كريم. سورة النجم، الآية،14-15.

[5] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص،14.

[6] - سورة النور، الآية 43.

**لفظ "الران":**

يقول الشاعر:

**كلما غشيتني الغواشي**

**وران على ناظري اكتئاب**[1]

يقابله قوله تعالى: "**كلا بل ران على قلوبهم ما كانوا يكسبون...**"[2]

**لفظ "الجذوة"**

يقول الشاعر:

**أشعلي جذوة الذاكرة**

**ومشت بي إلى ظلة كالحلم**[3]

يقابلها قوله تعالى: "**وإذ نتقنا الجبل فوقهم كأنه ظلة...**"[4]

إن هـذا التوظيف لم يكن نقلا حرفيـا ودلاليـا من القرآن الكريم، بل إن الدلالة غير هذا تماما حيث اقتبس الشـاعر هذه الألفاظ وضـمنها مجددا معانيها في شـعره، فالزفير لأهل النار في القرآن عذاب وتخويف، أما عند الشـاعر فإنذار غير مباشـــر وســـرد للرحلة الماورائية التي تطهر أثناءها وعاد أدراجه نبيا مغتسلا بالنبيذ ومحتشدا باللظى والمطر.

وأما الطوفان فدلالته في القرآن الهلاك، بينما الشـــاعر وظفه توظيفا آخر فـاقتحـامه ليس للهلاك ولكن للنجـاة من أجل البشـــريـة، وكـذلـك للتجـدد والانطلاق نحو الأفضل بالأفضل.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر نفسه، ص،64.

[2] - سورة المطففين، الآية،14.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص،18.

[4] - سورة الأعراف، آية 171.

ولفظ "**الران**" بدل أن كان للقلب أبدله الشاعر للعين، فأعطت الألفاظ للقصيدة دينامية أكثر، وتوظيف الشاعر هنا دليل على مدى تشبعه بالروح الدينية وبالتراث الديني بصفة عامة، وهكذا في جميع الألفاظ المستقاة من القرآن الكريم.

**2-ألفاظ من التراث الديني**

وظف الشاعر ألفاظ أخرى من التراث الديني وهي كثيرة نذكر منها على سبيل المثال: المشعر، زمزم، الورد، المنبر، التعويذة، الاستغفار...
يقول الشاعر:

**أنت وردي وتعويذتي**

**حرمي...مشعري**

**زمزمي...مطهري**[1]

.....

**فاصعدي منبري**

**شعشعي الكأس واستغفري**[2]

**فالمشعر**: البيت الحرام

**وزمزم**: ماء زمزم

**الورد**: ما يذكر من أذكار الصباح والمساء

**المنبر**: الخشبة (المنصة) التي يصعد عليها الإمام للخطبة

**التعويذة**: ما يتعوذ به من قرآن وغيره فيدفع به الضرر

**الاستغفار**: طلب المغفرة للذنوب

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص86.

[2] - المصدر نفسه، ص89-90.

وبنفس الكيفية وظفها الشـــاعر كما أراد هو ف"ماء زمزم لما شـــرب له" كما ورد في الحديث وهو طاهر مطهر والشـاعر يعترف لقديسـته بأنها كل شـيء في حيـاتـه، فهي دواؤه ومطهره وأذكاره فلا يرى ســـواهـا وقـد ملكـت كل دنيـاه وأخراه، وكأني به يتمثل قول الشاعر المتصوف:

**والله ما طلقت شمس ولا غربت إلا وذكرك مقرون بأنفـاسي**

**ولا جلســـت إلى قـوم أحـدثهم إلا وكنت حديثي بين جلاسي**

**ولا شربت لذيذ المـاء من ظمـإ إلا رأيت خيالا منك في الكأس**

ورغم ذلك يدعوها لخمرته المقدســة في نهاية المطاف ليتقدســا ويتطهرا معا.

**شعشعي الكأس واستغفري.**

الاســـتغفـار من رجس المادة وأردانها وهي نفس الوقت دعوة البشـــريـة جمعـاء إلى عـالم الصـــفـاء العـالم الأنقى، لتســـمو الروح وترجع إلى منـابعهـا كما خلقها البارئ أول مرة.

وهكـذا نجـد شـــاعرنـا في كامل المـدونـة" قـالـت الوردة" يوظف المعجم الديني بدلالته هو، رغم أنه لا يبتعد كثيرا في سـياقاته ودلالاتها عن هذا المعجم، ومن ثم فالشـــاعر أضـــاف الجديد كما ذكرنا آنفا ولا غرو ولا عجب في ســـلوك الشـــاعر هذا المســـلك، وتوظيفه التراث الديني فهو من أســـرة متدينة من مدنية طولقة الشهيرة بزاويتها العثمانية ومعالمها الدينية. فلما ارتوى روى ولما استسـقى سـقى. وهكذا كما يقول المثل: كل إناء بما فيه ينضح.

## رابعا-المشتقات والأسماء

### 1-المشتقات

"تتميز اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية وهذا يعني أن هناك مادة لغوية معينة مثل (ك ت ب) يمكن تشكيلها على هيئات مختلفة كل هيئة منها لها وزن خاص ولها وظيفة خاصة كأن نقول مثلا: كاتب أو مكتوب، أو مكتب. وأنت تلاحظ أن مثل هذه العملية إنما تجري داخل المادة اللغوية السابقة وتشكيلها جديدا وهذه العملية تعرف بالاشتقاق[1].

فالمشتق إذن هو "الاسم الذي أخذ من غيره وله أصل يرجع إليه"[2] ولعلك تلاحظ أن هناك لغات التصاقية كالإنجليزية مثلا "حيث توجد مادة لغوية يمكن تشغيل صيغ منها عن طريق لصق لواحق في أول المادة أو في آخرها كأن نقول من (write)...وهكذا"[3].

والمشتقات هي: اسم الفاعل، صيغ المبالغة، الصفة المشبهة، اسم المفعول، اسما الزمان والمكان، اسم الآلة، واسم التفضيل، غير أننا اقتصرنا على اسم الفاعل كون الشاعر استخدمه أكثر من سواه، بل تقل المشتقات الأخرى وتكاد تندر كاسم التفضيل.

- **اسم الفاعل:** وظف الشاعر اسم الفاعل سواء المشتق من الثلاثي المجرد، أو المشتق من المزيد، وقد أحصينا عدده فوجدناه يربو عن الخمس والسبعين (75) اسما.

---

[1] - التطبيق الصرفي، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص75.

[2] - المفصل في النحو والصرف، عزيز خليل محمود، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1989، ج4، ص148.

[3] - التطبيق الصرفي، المرجع السابق، ص،75.

يقول شاعرنا: **شاعر شفتي زهرة**

**ويداي لغات**[1].

ويقول:

**هاك قيثارتي أوغلت**

**في الصبابات**

**والوتر المتوتر بالشعشعان نضح**[2].

ويقول:

**آه..يا امرأتي المدلهمة**

**بالهم**

**والغم**

**يا رعشتي الفاترة**

**عانقي البرق لا تفزعي**

**عانقي الرعد والسحب الماطرة**[3].

إن توظيف الشاعر لاسم الفاعل لم يأت عرضا لأنه يعلم أن هذه الصيغة لها دلالاتها السياقية فهي تدل على الفاعلية كما أنها تدل على الحركية والدوام وأيضا على التأثير فيما يليها فاسم الفاعل عامل فيما بعده رفعا ونصبا.

لذلك فالشاعر ليس بالمتفرج على الأحداث ولا المكتوف الأيدي عما يجري حواليه، إنما هو مشارك مشاركة فعالة في التغيير والإزالة وفي الدعوة إلى ما يصبو إليه ويهدف إليه.

فالوتر متوتر ينضح نورا ونغما يبعث على الحركية ويرسل الأمل والاطمئنان في النفس البشرية لتعمل وتتعبد.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص،43.

[2] - المصدر نفسه، ص،43-44.

[3] - المصدر نفسه، ص71-72.

وهو مغن شـــاعر، فالســـكر يدعو إلى الحركية وليس لذهاب العقل، وخمرة الشـــاعر ليســـت المدام المحرم المادي ولكنها الخمرة الصـــوفية الروحية النفسية الطاهرة، وامرأة الشاعر المدلهمة بالهم والغم والرعشة الفاترة ليست سكونا أو ركودا، وإنما تعقبها دعوة المغامرة الجريئة نحو الأفضل، نحو الأسمى إلى معانقة الرعد، السحب الماطرة، حياة التجدد والطهر والنماء فصيغ اسم الفاعل هنا كما سبق وأن ذكرنا كلها حركة تواصل دوام اطمئنان...

فالشـــاعر دائم النظر إلى المســـتقبل باعث على النهوض،" واللغويون القدماء يقولون إن اســـم الفاعل يشـــبه الفعل المضـــارع بل يقولون إن الفعل المضارع سمي مضارعا لأنه يضارع اسم الفاعل أي يشابهه"[1]، ولعل المشابهة تتعدى اللغة إلى الدلالة فكما يدل المضـــارع على المســـتقبل يدل أيضـــا اســـم الفاعل، فهو حين يقول:

**ومن أين يصعد**

**هذا الهبوب الشغوب المعربد**

**الطبيعة تهتز من صبوة**

**متفجرة متحولة**

**والدنى تتجدد**[2].

إنما يحاول جاهدا بعث التجدد، النماء، التحول الذي يعني دائما عند الشاعر التغيير الإيجابي نحو الأسمى والأنبل.

---

[1] - التطبيق الصرفي، المرجع السابق، ص76.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص79.

## 2-الأسماء

### 2-1-الصفة "النعت"

بلغ عدد الصفات في النص ما يزيد عن 120 صفة ولو قارناها مع الأسطر الشعرية لوجدناها ترددت بنسبة 6.82% وهي نسبة ليست باليسيرة إذا ما قيست بنسبة الحروف والأسماء والأفعال.

وقد استخدم الشاعر أنواع النعت كلها فاستخدمه تارة معرفة، وأخرى نكرة، وثالثة جملة. أي أنه نوع النعوت " الصفات" غير أن الصفة الغالبة في النص، هي الجملة النعتية حيث بلغت نسبتها أكثر من 50% من مجموع الصفات الموظفة في المدونة. وللتدليل على قولنا نورد بعض النماذج من القصيدة.

يقول شاعرنا:

**صيحة الأمر دوت**

**وكن! فاستجاب السكون العميق**

**وحنت نواقيسه فاختلج**[1]

فالنعت هنا جاء معرفة كما المنعوت طبعا: النعت السكون، المنعوت: العميق.

ويقول أيضا:

**وتزهر بالصور الفاتنات**

**وبالسحر هذي السرج**[2]

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص5.

[2] - المصدر نفسه، ص7.

**النعت:** الصور، المنعوت: الفاتنات

ويقول أيضا: **كم عبرت صحاري القرون العجاف**

**هتكت حجاب الظلم**[1].

فالملاحظ أن النعوت التي وظفها الشاعر لها صفة الاستمرارية والامتداد فالعمق-العميق-يدل على الامتداد رغم أن المنعوت ثابت وساكن. وكذلك الحال بالنسبة لـــ: الفاتنات فالفتنة دليل الحركية حيث نجد المفتون كثير الهيام والشرود، دوام أيضا إضافة إلى صفة العجاف. فرغم أن الزمن متحرك إلا أن صفة العجف أضافت له صفة الديمومة، لما تتركه السنوات العجاف من آثار دائمة مستمرة. وإذا ما ذهبنا إلى النعوت الأخرى في النوعين الآخرين لوجدنا نفس الخصيصة.

يقول الشاعر: **هذه نسمات مضمخة بالعطورات**

**هذا شعاع ندي وهذا نغم**[2]

**النعت:** مضخمة، المنعوت: النسمات / **النعت:** ندي، المنعوت: شعاع

ويقول **أيضا: آه..كم من أجيج قطعت**

**ومن لجج مرة**

**وسرابخ مقفرة**[3].

**النعت:** مرة. المنعوت: لجج.

**النعت:** مقفرة. المنعوت: مقفرة.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص16.

[2] - المصدر نفسه، ص18.

[3] - المصدر نفسه، ص37.

ويقول:

**من شفاهي تنزلق الكلمات**

**سمكا أخضرا**

**ذهبي الزعانف والزغبات**[1].

فالنعت هو: أخضرا

والمنعوت: السمك: سمكا

وكذلك: ذهبي الزعانف

وهنا نجد أيضا صفة الدوام تنطبق على النعت النكرة، فصفة الندي، المضخمة بالعطورات، والمرة والمقفرة والاخضرار.

**المذهبة**:" الذهبية" كلها تدل على استمرار الحال والحركية

فالندي يزيل الجفاف ويصبغ صفة الطراوة والنعومة.

والعطور تنعش النفس وتطرد الكآبة وكل ما هو سيء منتن الريح، والاقفرار رغم قساوته إلا أنه يبعث في النفس البحث عن البديل ويحرك فيها نشوة المغامرة، وكذلك نجد الاخضرار يبعث الأمل ويحييه في النفس ويبعد عنها السآمة والحزن. وقد جاء في المثل العربي: ثلاثة تذهب الحزن: الماء والخضرة والوجه الحسن، ثم إذا ما ذهبنا إلى النعت الجملة لوجدنا ما ذهبنا إليه أجلى وأوضح.

يقول شاعرنا:

**شاعر ثروتي أحرف تتغاوى**

**وزادي سراج وزيت**[2]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص30.

[2] - المصدر نفسه، ص30.

ويقول أيضا:

**هنا أبحر تتغاوى**

**وهناك فضاء يشف**

**فراش يرف**

**هناك قطا وغزال**[1].

ج**1/ النعت:** جملة تتغاوى، تقديرها: متغاوية.

المنعوت: الأبحر

ج**2/ النعت:** جملة يشف، تقديرها: شفاف.

المنعوت: فضاء.

ج**3/ النعت:** جملة يرف تقديرها راف، رفراف.

المنعوت: الفراش.

ويقول أيضا:

**وكن نغما يتغنج**

**أو أنجما في الدياميس تزهر**

**وسحابا يفيض**

**إذا الحقل أقفر**[2].

ج**1/ النعت:** جملة يتغنج وتقديرها: متغنجا

المنعوت: النغم، نغما.

ج**2/ النعت:** الجملة تزهر، وتقديرها: مزهرة.

المنعوت: الأنجم.

ج**3/ النعت:** جملة: يفيض تقديرها: فياضا.

المنعوت: السحاب.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص38-39.

[2] - المصدر نفسه، ص60.

إن النعت الجملة الذي وظفه الشاعر في المدونة كان أبرز النعوت وأدلها على ما قلناه في النوعين السابقين، حيث كانت نسبته أكثر ودلالته أوضح ولعلنا نستطيع توضيح ذلك إذا ما نظرنا لدلالات معانيه، فصفة تتغاوى تعج بالحركة والحيوية والديمومة، وصفة الرفرفة أيضا أكثر وضوحا على الحركية والاستمرار، وكذلك صفة التغنج أو الغنج هي نوع من الدلال والدلال يؤدي إلى العجب والتيه والتمايل ، كما أن صفة الفيضان دليل الامتلاء ثم التحرك ومن ثم ملامسة ما حواليه وغمره ،وهي أيضا سمة من سمات الحركية ،ولعل هذا ميزة أخرى وخصيصة أسلوبية تضاف لشاعرنا لوصيف في مدونة "قالت الوردة" وقلما نجد توظيفا بهذه الكيفية، وهذه الدقة في اختيار الألفاظ وما يناسبها. وهذا ما يحيلنا إلى أن الشاعر يتخير الألفاظ المناسبة في حالة وعي وإدراك، خاصة عند انتهائه من القصيدة ومن ثمة يكون تأثيره أكبر

في الآخرين، المتلقي والقارئ/المرسل إليه، وقد خلق الشاعر بهذا الاختيار حيوية الكلمة واستمدها من حيويته المعهودة فيه، "فالأديب ذو الشخصية القوية المؤثرة يخلق بالكلمة حين استخدامها مجالا واسعا، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها. فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم"[1]، وليس أدل على ذلك ما قلناه آنفا.

### 2-2-الضمير

استعمل الشاعر الضمير بأنواعه الثلاث الغائب والمخاطب والمتكلم وذرعه على سائر القصيدة وللضمير في الاستعمال دلالات بالنسبة للباث/ المرسل أو المتلقي/ المرسل إليه، "وقد لاحظ ابن جني عندما قرر أن استعمال الضمائر شائع في الخطاب اللغوي عموما طلبا للخفة من ناحية ودفعا للإلباس من ناحية أخرى ذلك أننا لو قلنا: "زيدا ضربت زيدا" لم نأمن أن يكون هناك

---

[1] - الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط7، 1978، ص33.

من يظن أن زيدا الثاني غير الأول وأن عائد الأول متوقع ومترقب فإن قلت: زيد ضربته علم بالمظهر أن الضرب إنما وقع بـــ زيد المذكور لا محالة وزال تعلق القلب لأجله أما وجه الخفة فلأننا إذا قلنا مثلا- العبيثران شممته وجعلنا في موضع الأحرف التسعة حرفا واحدا هو الضمير كان أمثل من إعادة التسعة كلها...وليست الصورة هنا مقصودة على الكم العددي فحسب بل ينضاف إليها عملية التكرار بكل ثقله الصوتي الذي لا تتطلبه ضرورة لغوية أو فنية"[1].

والأمر هنا لم يتوقف عند ابن جني رحمه الله تعالى بل تجاوزه عند غيره من اللغويين حيث "يرى الزركشي أنه بالإضافة إلى الاختصار تحقيق غرس الضمير نواتج متعددة بالنسبة لمرجعه من ذلك دخول المرجع دائرة "الفخامة" نتيجة لتحول عملية المواضعة من الاسم الصريح إلى ما يدل عليه وكأنه أصبح لازما له بالمواضعة الجديدة وقد يتحول الناتج إلى دائرة "التحقير" إلى غير ذلك من الدوائر الدلالية التي تحتمها العلاقات السياقية"[2]

ترددت الضمائر الثلاث المتكلم، المخاطب، الغائب، في قصيدة قالت الوردة، ووظفها الشاعر حسب ما يراه، وبعد عملية إحصائية وقفنا على الجدول التالي:

| | النوع | العدد | النسبة |
|---|---|---|---|
| ضمائر المتكلم | أنا، ت. المتكلم.<br>(ي) المتكلم | 312 | %56.317 |
| ضمائر المخاطب | أنت، تَ، تِ،<br>(ياء) المخاطبة | 155 | %27.978 |
| ضمائر الغائب | هو، هي، ن (النسوة) | 87 | %15.703 |

[1] - قراءات أسلوبية، محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص،142-143.

[2] - المرجع نفسه، ص43.

وبعد تمعن وروية في الجدول أعلاه تبين لنا ما يلي:

**أ-ضمائر المتكلم:** وظف الشاعر ضمير المتكلم بأنواعه الثلاث أنا، ت المتكلم، ي المتكلم، ولم يوظف نون المتكلمين في كامل القصيدة وكانت النسبة 56.317% وهي نسبة عالية جدا إذا ما قورنت بما دونها بالنسبة لضميري الغائب والمخاطب فالشاعر انطلق من ذاته أناه ساردا مرة معاناته ومكابده في سبيل رحلة التطهر إلى الملكوت الأعلى حيث يقول:

**رأيت جهنم تأكل أحشاءها النهمات**

**سمعت لظاها تضج**

**وبلا جسد رحت أجتاح طوفانها**

**كان في باطني تشكيل كون جديد**

**وأنا الميت الحي**

**كنت أصوغ السديم نجوما**

**وأرسل في العتمات البدور**[1].

يقول الشاعر:

**حقب قد خلون**

**وأنا شارد في مهب السدم**

**لم يكن في دم**

**كنت طيفا من الكهرباء**

**ولي قوة الكون إذ يحتدم**[2].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص10-11.

[2] - المصدر نفسه، ص15.

فالشاعر لم يقع أسيرا لأناه ولكنه ينطلق منها باحثا عن نفسه عن كنهه عن الحقيقة وحين يكتشفها يخرج من ذاته ليعود إليها مرة أخرى يخرج مكتنزاته ليوزعها وينشرها للبشر علهم يستيقظون من سباتهم ويهبون من غفلتهم لإصلاح أنفسهم أولا ثم الانطلاق لإصلاح الخلق كلهم وذلك هو طموح الشاعر وهدفه الأوحد.

ومن خلال هذا الاستعمال لضمير المتكلم يظهر لنا جليا كيف يتدخل الشاعر في صنع الدلالة اللغوية للقصيد ويبلورها كيف يشاء ليستطيع التأثير في المتلقي/ المرسل إليه عن طريق سياقات دلالية تتضافر فيما بينها لتشكل نسقا دلاليا واحدا نكتشف منه مدى شعرية الشاعر ومدى تحكمه في زمام دعوته بل كيف يوجه الشفرة بسياقاتها المتعددة ليفهمها الآخر المقصود بالرسالة ومن ثم يأخذ ما يروم وما يروم المتلقي/ المستمع، أو القارئ.

كما يقول هو:

**أبيت الليل أرقبها فتأتي فتأخذ ما تروم وما أروم**[1].

**ب-ضمير المخاطب:**

قاربت نسبة تردده نصف نسبة ضمير المتكلم وكانت 27.978% تشمل الضمائر التالية: أنت، ت، أنت، كاف الخطاب وياء المخاطبة، المخاطب هنا متعدد الأوجه، والدلالة فمرة المتلقي/ المرسل إليه وأخرى الذات ذات الشاعر والذات الإلهية وثالثة الأرض الأصل، والوطن الأرض، ورابعة الحقيقة الأزلية الغائبة عن أذهان البشر، وقد وظف الشاعر هذه الدلالات في سياقات تبعث على التأمل مرة والدهشة أخرى.

[1] - نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2000، ص55.

يقول الشاعر:

**يتها الأرض**

**يا صورا تتألق أو تضمحل**

**سامحي**

**ودعيني أعفر حماي**

**في طينك الأنثوي**

**وأشتم عطرك حتى الثمالة**

**أجتذب السعف المنسبل**[1].

فالأرض هنا أنثى لها عطر تشم، لها سعف منسبل... ومرة يخاطب المرأة الرمز التي تحمل الهداية والرشاد ولا أشك في أنها الذات المقدسة عند الشاعر. فيقول الشاعر:

**آه..يا امرأتي المستهامة**

**يا نجمتي في متاه السبيل**

**ها أنا أتمزق من صبوة**

**وأصلي لعينك**

**أو أبتهل**[2].

ويقول: **في السماوات عانقت معناك**

**روحك**

**واسمك**

**عانقتني**

**ثم ها غنني الآن ألمس فيك الحقيقة**

**نابضة متنبضة بالبروق الطرية**[3].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص32-33.

[2] - المصدر نفسه، ص34.

[3] - المصدر نفسه، ص35.

ويخاطب الإنسان/ الآخر المتلقي/ المرسل إليه قائلا:

**أيها الآدمي الذي يتجبر**

**أنت من جوهر في السماوات كأن تألق**

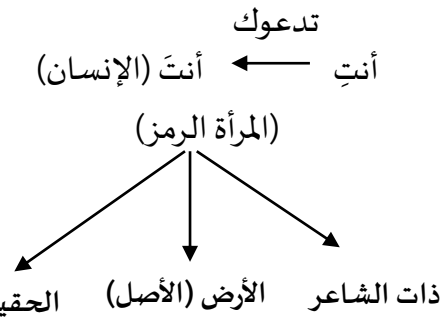
**ثم استويت هنا بشرا**

**من تراب تكون**

**هي ذي الأرض تدعوك أن تتلطف**

**تزرعها جلجلانا وجوهر**[1].

ويمكننا توضيح ذلك بالشكل والرسم أدناه:




ولو نظرنا إلى الأفعال التي جاءت بعد الضمير أو قبله لوجدناها تصب في معظمها في قالب المضارع، وهذه خصيصة أخرى تميز شاعرنا في قصيد قالت الوردة، وربما في سائر دواوينه، فالذات داعية والأرض أيضا وكذا الحقيقة أو الذات المقدسة وقد اختزل الشاعر كل هذه المعاني في رمز المرأة لما يحمله هذا الرمز من دلالات متعددة، كما في الشكل أعلاه رمز الخصب النماء، الطهارة، الحياة...

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص58-59.

**ج-ضمير الغائب:**

أقل نسبة من سابقيه فهو يساوي تقريبا نصف نسبة ضمير المخاطب، أي ما يقدر 15.703% وهي نسبة ضئيلة مقارنة بسابقيها خاصة بالنسبة لضمير المتكلم ولعل الشاعر قد قلل من ضمير الغائب لما يحمله من دلالة الغياب والسهو، وأيضا الغائب لا يؤمر ولا يخاطب، ثم إن الغائب لا يحمّل إذ الغائب غير معروف لدى المتلقي إلا إذ وصفناه ولذلك اعتمد الشاعر على وصف هذا الغائب، فيقول:

**آه...من صاغ من وجده**
**مطرا يتهامى**
**ومن مجده شجرا يتنامى**
**ومن حرك اليرقة**[1].

فهذا التساؤل تساؤل العارف استعمله الشاعر لقرع الآذان، وتحريك العقول للتفكير في الخالق، ومن ثم الإنابة والتوبة والصلاح. فضمير الغائب هنا ذو دلالة حركية وغير ثابتة ويؤكدها بقوله أيضا:

**وردة من سماواتها**
**انحدرت**
**وهي الآن ترقص بين الحرائق تشدو فتنمو العساليج**
**والليل يشهق**[2]

فدائما يوظف الفعل المضارع دليل الاستمرار وعدم التوقف فالرقص حركة، والغناء حركة أيضا وكذا النمو، والشهيق. ومن ثم نجد تضافرا أسلوبيا متينا، تصطبغ به القصيدة كلها "قالت الوردة" واستطاع الشاعر أن يوظف وردته كما شاء متحركه لا تستقر في مكان واحد فهي تتفتق، تهفو، تعشق تزقزق، تنضج بالنور، فالضمير بتعدد أنواعه ودلالاته قد طوعه الشاعر لخدمة غرضه هو، وتصرف فيه بإرادته ومن ثم استطاع أن يستغل كل الضمائر بصيغها الثلاث ويوحدها في معجم لغوي دلالي واحد أثبت من خلاله مقدرته على الصياغة والتوظيف.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص41.

[2] - المصدر نفسه، ص75.

**خامسا-الزمن ووظيفته الأسلوبية**

## 1-الزمن الماضي

تكرر الفعل الماضي مائة وستة وثلاثين مرة أي بنسبة **25.99**% من مجموع الأفعال البالغ عددها **524** في القصيدة ككل ولعل هذه النسبة ليست بالهينة فهي تزيد عن **1/4** ما هو موظف من الأفعال لكن الماضي هنا لم يوظفه الشاعر بغرض الانغلاق على هذا الماضي والإشادة به بل منه ينطلق إلى المستقبل، فهو ينظر إلى الماضي لاكتشاف أسراره ومنه ينطلق إلى المستقبل ليبث رسالته، ويبشر بعالم جديد ملؤه النقاء والطهارة والرقي نحو الأفضل.

**آه.. يا قارئي**
**لا تقل عبث كل هذا السفر**
**عدت مكتنزا بالمعاني**
**ومحتشدا باللظى والمطر**
**المرايا ترفرف حولي**
**البروق تطوقني**
**وتفيض على مقلتي ألوف الصور**
*******
**آه يا جسد الطين يا جسدي**
**أن سلختك بالأمس عني**
**وغادرت هذا التراب وهذي الحفر**
**فلكي أتبطن غامض سري**[1].

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص25-27.

أنظر كيف يبرر الشـــاعر عودتـه إلى مـاضـــيـه إنـه عـاد لينهـل ويغترف منه ليعود ثانية إلى حاضـره، للانطلاق ثانية نحو المسـتقبل، من خلال معرفته كنهه وماهيته، بل رسالته التي كلف بتبليغها كحامل للواء الدعوة.

**2-الزمن المستقبل**

تكرر ثلاث مـائـة وتســع وعشــرين مرة بنســبـة تقـارب الثلثين ما يعادل **61.83**% ولعل هذا دليل على أن الشاعر ليس أسير الماضي، بل داعية لمســتقبل وحامل راية التقدم، ومبشــرا بالعالم الأفضــل وهذه ميزة من مميزات الشاعر عثمان لوصيف خاصة فهي إذا خصيصة أسلوبية، فهو لم يأنس لحياة المتعة الفانية واللذة الآنية، بل هو الداعي إلى الانســلاخ من الماضــي والجمود والتخلف محلقا في سماء المستقبل الزاهر.

ويقول في المدونة: **آه يا زهرتي في اليباب .!**

**لا تقولي الحياة سراب**

**وتعالي لنجمع هذي الجراح**

**ونعجن منها رباب فغدا يستعيد الربيع نظارته**

**وتشع الطفولة من كل باب** [1].

ويقول:

**وردة بالنبوءات تنضح**

**بالنور تعبق**

**وردة من دم نبوي**

**تفوح فيصحو شقيق وزنبق**

**والمدى يتألق** [2]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص68-69.

[2] - المصدر نفسه، ص76.

إنه التبشـير بالرسـالة، بالغد الحالم، بالنهوض بالانبعاث، بالصـحوة والتألق.

**3-الزمن الأمر**

تكرر فعل الأمر تسـعا وخمسـين مرة بنسـبة أقل من الماضـي حيث كانت **11.26**% تقريبا ولعل الإقلال من الأمر، خاصـية أراد بها الشـاعر عدم الإكثار من توجيه الأوامر لأنه يجلب السـأم والكره، ولذلك كلما قلت الأوامر كانت أحدى وأنفع لأن ينطلق الإنسـان بكامل قواه دون إكراه، ولم يشإ الشـاعر أن يتمادى في الأمر لكي تستمر رسالته بالتدفق والعطاء.

**يا أيها الآدمي**

**استعذ بالهوى وتطهر**

**واعتنق زهرة البرق**

**والأرج المتسعر**

**أيها الآدمي تحرر**

**من عبودية النفس والشهوات**

**وكن نغما يتغنج**

**أو أنجما في الديناميس تزهر**

**وسحابا إذا الحقل أقفر** [1].

فـالأمر هنـا لم يكن غريبـا، ولكنـه كـان بمثـابـة النصـح للأفضـل، وهي طريقة الأنبياء والصالحين.

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص60.

**أيها الآدمي تعطر**

**بالهوى**

**ثم صل مع العاشقين وكبر**

**فإذا غلبتك الغرائز**

**فالله أكبر!** [1]

**آه يا متعبا بالهوى**

**والصبابات**

**هذي ذراعي توسد**

**واغترف من فيوضات بحري**

**ولا تتنكد!** [2]

وهكذا نجد أن صيغة الماضي، والمضارع والأمر، كلها تخدم الزمن الحاضر والمستقبل في صيغة تكاد تكون واحدة، ولعل الشاعر قد أدمج ومزج الأزمنة ليجعلها تصب في قالب زمني واحد، وهو المستقبل، إذ لا مستقبل إلا بالماضي وبالأمر في منظور شاعرنا.

بل في منظور كل عاقل لبيب، فالأمة التي لا ماضي لها لا حاضر لها ولا مستقبل. ولعل هذا المزج ميزة وخصيصة أسلوبية اختص بها الشاعر دون غيره من مجايليه فهو يتلاعب بالأزمنة محاولا تكسير الحواجز بينها ليوظفها في غرض واحد وهو الدعوة نحو الآت، نحو البناء، التسامح والطهارة في آن.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص61.

[2] - المصدر نفسه، ص81.

# الفصل الثالث

# المستوى التركيبي ووظيفته الأسلوبية

- أولا-أنماط الجملة
- ثانيا-التقديم والتأخير
- ثالثا-الحذف
- رابعا-الانزياح أو العدول

**أولا-أنماط الجملة**

الجملة في تعريف النحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل والجملة العربية نوعان لا ثالث لهما، جملة اسمية وجملة فعلية[1].

والجملة هي عنصر الكلام الأساسي إذ يحصل بوساطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكره إلى كلام معبر بوساطة الجمل ويتكلم ويتواصل بوساطتها كذلك[2].

ويختلف تعريف الجملة من عالم لآخر بحسب علمه وفكره وفلسفته فلدى معظم علماء الفلسفة والمنطق والدلالة، أدنى عنصر للكلام المفهوم...

ولدى علماء التواصل صورة للفهم والإفهام يعبر بها الباحث عن فكرة بسيطة أو مركبة ثم يسكت بعدها ويكتفي المتلقي بما استمع من معنى مفيد أو تام أو مركب أو من معنى بحسن السكوت عليه وهي لدى علماء الصوت مجموعة من الأصوات المنسقة التي تعبر عن الأشياء الحسية والأفكار المجردة[3].

وقد اختلف العلماء القدماء منهم والمحدثين في تقسيم الجملة فمنهم من يراها أربعة أضرب كالزمخشري " الجملة على أربعة أضرب فعلية واسمية وشرطية وظرفية[4].

وانتقده بعضهم كابن هشام بقوله: وزاد الزمخشري وغيره الجملة الشرطية والصواب أنها من قبيل الفعلية[5].

---

[1] - التطبيق النحوي، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص93.

[2] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، حمد بن هاشم، المرجع السابق، ص195.

[3] - المرجع نفسه، ص195.

[4] - المرجع نفسه ص196.

[5] - المرجع نفسه، 196.

أما المحدثين فيرون غير ذلك إذ يقسمون الجملة إلى مسند ومسند إليه فمحمد حماسة قسم الجملة إلى إسنادية وغير إسنادية وذكر كلا منها فهو يرى أن الجمل التامة هي الجمل الإسنادية التي يكون فيها الإسناد فيه مقصودا بالذات ويلزم فيها تضام عنصري الإسناد ولا يحذف أحدهما إلا إذا دلت عليه قرينة حالية أو مقالية بحيث يكون المستمع في حاجة إليه...، أما الجمل غير الإسنادية فهي الجمل التي يمكن أن تعد جملا دافعا حية، أي أنها كانت في أول أمرها تعبيرا انفعاليا يعبر عن التعجب أو المدح أو الذم أو غير ذلك من المعاني التي اخذ التعبير عنها صورة محفوظة[1].

أما عند "**فرديناند دوسوسير**" ferdinond de saussure مؤسس علم اللغة الحديث وجدناه لا يقدم تعريفا محددا للجملة وإنما يشير إلى أن الجملة هي النمط الرئيسي من أنماط النظام syntagma والتضام عنده يتألف دائما من وحدتين أو أكثر من الوحدات اللغوية التي يتلو بعضها بعضا وهو لا يتحقق في الكلمات فحسب بل في مجموعة الكلمات أيضا وفي الوحدات المركبة من أي نوع كانت (الكلمات المركبة-المشتقات-أجزاء الجملة – الجملة كلها) وهو عنده يمكن أن يكون وحدة التضام اللغوي lange[2].

ومن خلال دراستنا لمدونة قالت الوردة ارتأينا أن ننطلق في دراسة التراكيب بالجملة الفعلية سعيا منا في تحري الترتيب حسب ما أحصيناه إذ تبلغ نسبة الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية الثلثين تقريبا وقد كانت النسبة بالضبط 68.31%.

وسجلنا نسبة الأفعال وذكرناه في الفصل الأول لكن لا ضير من ذكره أيضا في هذا الموطن ليتسنى لنا الانطلاق بدقة في عملية التحليل.

نسبة جملة الماضي: 25.49%.

نسبة جملة المضارع: 61.83%.

نسبة جملة الأمر: 11.26%.

---

[1] - العلامة الإعرابية في الجملة، محمد حماسة عبد اللطيف / البنى الأسلوبية، م س، ص197.

[2] - مدخل إلى دراسة الجملة العربية د. محمود أحمد نحلة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1988، ص13.

## 1-الجملة الفعلية

"الفعل أســاس التركيب في الجملة الفعلية والأفعال تصــنف من وجهة النظر التركيبية"[1].

"فالنص الذي تخضـع كل جملة فيه أو معظمها لنموذج أسـاسـي واحد يعد نصــا رتيبا أما الأســلوب الفعلي فيؤدي إلى نوع من التنويع الخصــب لتعدد أزمانه وحالاته لطاقة اللغة الخلاقة"[2]. ومن هنا نرى هل أن الأفعال الموظفة تؤدي هـذا الـدور الفعـال المنوط بها أم لا ذلـك مـا ســنبينـه من خلال وقوفنـا على شــعر المدونة، وقبل أن نتطرق إلى الدراســة حري بنا أن نتطرق إلى أنماط الجملة الفعلية الأساسية:

**1**- فعل + فاعل

**2**- فعل + فاعل + م.به.

**3**- فعل + فاعل + م به أول + م.به ثان

**4**- فعل + فاعل + م. به أول + م. به ثان + م. به ثالث.

**5**- فعل + فاعل + جار ومجرور (أو ظرف).

**6**- فعل مبني للمجهول + نائب فاعل[3].

وما يهمنا نحن ليس تطبيق كل هذه الأنماط أو قلتها أو كثرتها، إنما يهمنا مدى اســتخدام الشــاعر أســلوب الجملة الفعلية ودلالاته عبر تموجات الزمن وانكساراته.

---

[1] - مدخل إلى دراسة الجملة العربية، محمود أحمد نخلة، المرجع السابق، ص121.

[2] - علم الأسلوب، صلاح فضل، المرجع السابق، ص285.

[3] - دراسة الجملة العربية، المرجع السابق، ص123.

## 1-1-الجملة الماضية المثبتة

فاستجاب السكون العميق ⇦ فعل+ فاعل + نعت

⬇ ⬇

لازم السلم

(استجاب)-السكون-العميق.

وحنت نواقيسه فاختلج ⇦ فعل + فاعل + مضاف إليه+ حرف العطف

⬇ ⬇ ⬇

لازم اسم ظاهر-ضمير متصل

(حنت)-نواقيس-الهاء (هو) – الفاء

+ فعل + فاعل.

(لازم) – ضمير مستتر

⬇ ⬇

اختلج + (هو).

وأشرب الظلام امتزج ⇦ (حرف العطف) + (الفعل + الفاعل)+ (فعل + فاعل)

⬇ ⬇ ⬇ ⬇

الواو + لازم اسم ظاهر لازم + ضمير

أشرأب + (الظلام) + امتزج + هو

إن هذا الحشد الهائل التراكمي للأفعال لدليل واضح على مدى انسجام كتلة النص ومدى تراص لحمته وكأن الشاعر أراد منذ البداية إقحام الملتقي/ المرسل إليه، في عملية المشاركة في عملية الإفهام فيصير كلاهما واحدا، وذلك أيضا من خلال شد الذهن بعملية تركيب الجمل بمثل هذا التناسق والتناغم الموسيقيين مما ولد تضافرا أسلوبيا هائلا بين المعنى واستشاط السكون العميق والسياق اللفظي الموصل للشفرة الحكم والقيمة معا.

يقول الشاعر:

**تمخض رعدا عناصره تتفكك**

**أو تندمج...**[1].

إن بناء الجملة بهذا الشكل التراكمي لا شك وأن الشاعر أراد من خلاله تهيئة المرسل إليه بحيث كلما عاد إلى الماضي ينتقل به مباشرة إلى الحاضر تهيئة منه إلى المستقبل ولذلك لا يريد أن يبقى المتلقي أسيرا لماضيه أو ماضي الشاعر لأنه لا بد الأخذ من الماضي للرحلة نحو المستقبل.

**رحت أجتاح طوفانها**

**كأن في باطني**

**يتشكل كون جديد**[2].

نمط الجملة: فعل + فاعل+ (ضمير منفصل)+ حيز

(متعد) (ضمير متصل).

رأى + ( ت) + أو+ الآدمي

⬇

نمط الجملة الثانية: فعل + فاعل+ م. به

( متعد) ( ضمير متصل) ( اسم ظاهر).

⬇ ⬇ ⬇

رأى + (ت) + جهنم.

أنظر كيف ركب الشاعر بين الجملتين فأصاب عدة أهداف بجملتين.

**1**-أكد في الجملة الأولى ثلاث مؤكدا.

تأكيد الرؤية وتأكيد الذات وتأكيد الآدمية (الإنسان).

⬇ ⬇ ⬇

الفعل + الفاعل الضمير (أنا) الآدمي إنسانية الشاعر

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص6.

[2] - المصدر نفسه، ص10.

**2**-أكد الرؤية في الجملة الثانية باستعمال الفعل الماضي (رأيت) مرتين ومن هنا يتبين أن الشاعر قد شد ذهن المتلقي بعمليتي التأكيد والبناء في نفس الوقت، أما التأكيد فدليله عملية التكرار بالفعل (رأيت) مرتين وأما البناء فهو كيفية التشكيل الفني في بناء الجملة ولعل الغرض هو التشويق لمعرفة ماهية هذه الرؤية وهل هي رؤية عينية؟ أم رؤية روحية؟ أم عملية حدس حدسها الشاعر؟ وربما قد تكون عملية إلهام مما استلهمه الشاعر من القرآن الكريم حيث سبق وأن ذكرناها في عملية التناص وقد تكون شطحة من شطحات الصوفية! أو نشوة الشاعر العظمى في حضرة الذات المقدسة ساعة الرحلة المضنية بغرض التطهير المقدس!؟.

**كم عبرت صحاري القرون العجاف**

تبدأ الجملة ب: كم الخبرية + فعل ماض + فاعل + م به + مضاف إليه + نعت

⬇ ⬇

كم + عبر +ت الضمير المتصل+ صحاري+ القرون + العجاف.

الكثرة فعل متعد (تاء الفاعل) (اسم ظاهر مضاف) (اسم ظاهر معرفة) + (اسم ظاهر معرفة)

**هتكت حجاب الظلم.**

فعل + فاعل + م به مضاف + مضاف إليه

متعد ضمير متصل

**وتسلقت فجر القمم**

حرف عطف + فعل + فاعل + م به + مضاف إليه

(متعد) ( ضمير متصل) (اسم ظاهر مضاف) (اسم ظاهر معرفة).

و + تسلق + ت + فجر + القمم + كم وقعت على هامتي ميتا

حرف خبري + فعل + فاعل+ حرف جر+ اسم مجرور+ مضاف إليه+ حال متعد (ضمير متصل).

كم + وقع + ت الفاعل + على + هامة + ي (المتكلم) + ميتا

استعمل الشاعر جميع أنماط الجمل تقريبا لكن ما يهمنا هنا هو الاتساق والتضافر الموجود بينها وعملية التركيب والبناء وكيف تتوالد الجمل وتتوارد بها النصوص ثم انظر كيف حذف الحرف " كم" من إعمال فكر المتلقي ليشاركه عملية البناء التقني ثم عن التقطيع بهذه الأفعال يتم به ترابط الصوت مع المعنى التقني ثم إن هذا البناء في الماضي يضفي عليه الشاعر طابع الإخبار وطابع التجدد فتكرار الفعل يتم عن تجدده من حيث الصيغة ومن حيث السياق فالجملة الأولى: فعل + فاعل + م به + مضاف + مضاف إليه + نعت

الجملة الثانية: فعل + فاعل + م به + مضاف إليه

الجملة الثالثة: فعل + فاعل + م به + مضاف غليه

الجملة الرابعة: حرف خبري (كم الخبرية) + فعل + فاعل+ حرف جر+ اسم مجرور+ حال.

إن هذه الجمل رغم أنها في الزمن الماضي إلا أنها تدل على الاستمرارية، فالتسلق والعبور، والهتك كلها دلائل عن الحركية عن الاستمرار، عن المضي قدما للمستقبل.

فهذا التنويع في الجملة تنويع في الأسلوب تنويع في عملية الإفهام والتبليغ المراد ونقل المتلقي من حال إلى حال تماشيا مع الهدف المراد تبليغه:

**قد سطعت على الملكوت**

**إلها صغيرا**

**وأورثك الحق هذي البسيطة**

**أنت الخليفة فيها فلا تتنكر**[1].

**نمط الجملة الأولى:**

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص58.

قد (حرف) سطعت على الملكوت إلها صغيرا

فعل + فاعل + حرف جر + مصغر به + نعت

(متعد) (ضمير متصل) حرف جر (اسم ظاهر اسم منصوب ظاهر

سطع + ( ت المتحركة) + على + الملكوت+ إلها + نعت ( صغيرا.

فالشـــاعر أدخل قد التي تفيد التحقيق مع الماضـي يقول الرماني: "وهي من الحروف الهوامل وهي مختصـــة بالفعل، وإنما لم تعمل فيه لأنها قد صـــارت كأحد أجزائه ومعناها التوقيع وإذا دخلت على الماضـي قربته من الحال وذلك قولك قد جاء ولهذا حســن أن يقع الماضـي في موقع الحال تقول: رأيتك وقد قام زيد أي في هذا الحال"[1].

اســتعمل الشـــاعر قد هنا للتدقيق والتحقيق في نفس الوقت فهو قد توقع أن البشـــر ما داموا نفخة من روح الله كان واجبا عليهم العدل والرحمة والحب، وهذا هو المتوقع منهم في الأصل ثم للتحقيق مع الماضي لأن الله فعلا خلق آدم وعلمه من علمه وأمر الملائكة بالسـجود له، فلماذا هذا التنكر للخليقة والخلقة، والإفساد وعدم الامتثال للحق سبحانه؟

## 2-1-جملة المضارع

استعمل الشاعر زمن المضارع في الحاضر والمستقبل وأكثر منه ونسبته الأعلى في القصيدة وذكرنا هذا في الفصل الثاني.

يقول: **وتمر التواريخ**

**ترتسم الأرض**

**يكتسح الماء كل الصحاري**

**وكل الجبال**

[1] - كتاب معاني الحروف، أبي الحسن على بن عيسى الرمّاني ا لنحوي، تحقيق الدكتور عبد الفتاح اسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة، العربية السعودية، ط3، 1984، ص98.

تمر التواريخ ⇦ ترتسم الأرض + يكتسح الماء.

المرور ⇦ الرسم ⇦ الاكتساح.

كل فعل يستلزم الآخر بل يستدعيه.

نمط الجملة الأولى حرف + فعل + فاعل

لازم اسم ظاهر

و+ تمر + التواريخ

نمط الجملة الثانية: فعل + فاعل

(لازم) (اسم ظاهر).

**ترتسم الأرض**

نمط الجملة الثالثة: فعل + فاعل

(متعد) (اسم ظاهر) + اسم ظاهر مكرر+ اسم ظاهر معرفة.

كأن الشاعر يرسم لنا خريطة بناء وتشكيل. المرور ينتج عنه الارتسام وهذا الأخير ينجم عنه الاكتساح والشمول، إن هذا التشكيل وهذا الانسجام ولد تناسقا نغميا ودلاليا استطاع من خلاله توليد دلالات سياقية جديدة تتمثل في عملية التداعي بين الألفاظ

ويقول:

**تسكر الأرض حين أغني**: فعل + فاعل+ ظرف+ جملة فعلية فعلها مضارع

لازم (اسم ظاهر) ( زمان) فعل مضارع لازم...

⬇ ⬇ ⬇ ⬇

تسكر + الأرض+ حين + أغني

**وترقص أشجارها العاشقات**: فعل+ فاعل+ م به+ مضاف إليه+ نعت

(متعد) (ضمير مستتر) (اسم ظاهر) ضمير متصل + اسم ظاهر

⬇ ⬇ ⬇ ⬇

ترقص + هوى + أشجار + ها + العاشقات.

**وتستيقظ النجمات:** فعل + فاعل

(لازم) اسم ظاهر.

⬇ ⬇

تستيقظ النجمات

حين ننظر إلى تركيب الجمل لا نجده معقدا فالشاعر لا يلجأ عادة إلى التعقيد وذلك إيمانا بأن دعوته تستدعي ذلك المخاطبة على أساس قابلية المتلقي، وهذا ما يسمى بلاغيا مقتضى الحال.

فشاعرنا لوصيف يجعل ويشكل نظاما خاصا به تقريبا.

أنظر إلى هذا الترتيب:

**الفعل:** يسكر ⇦ الغناء ⇦ الرقص ⇦ اليقظة.

واليقظة هنا هي يقظة الروح في حضرة الذات المقدسة ومن ثم تفيض عليها المعاني الأغاني كما قال الشاعر.

فالسكر يستدعي الغناء والغناء يستدعي الرقص والرقص يستدعي الوعي بالذات وبالآخر.

أنظر قوله: **أتعرى..**

**أعري السماوات**

**أهتك أقفالها**[1]

فبالعري يتم خلو الروح من الرجس والأوثان

وبالعري تظهر الحقيقة كما هي ماثلة للعيان.

فالفعل الأول يستدعي الثاني والثاني يستدعي الثالث.

أتعرى ⇦ أعري ⇦ أهتك.

فكل فعل هنا وحسب السياق يتضافر أسلوبيا مع غيره حيث الكل يستدعي الكل.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص53.

**أتعرى أنا**

**وأعريك أنت**

**أعري الطبيعة فيك**

**أفك عراك**

**وأخلع عنك فساتينك الضافية** [1]

ألا تلاحظ معي هذا الاسترسال وهذا التداعي وهذا الاستدعاء؛ حيث كل فعل يستلزم الآخر، ولعل هذا يثبت ما قلناه آنفا وما زعمناه من تضافر في التركيب والترتيب، وهذه نعدها ميزة أخرى وخصيصة أسلوبية تضاف إلى باقي الخصائص الأخرى التي تميز بها شاعرنا عثمان لوصيف.

أنظر الأفعال الأخرى بالترتيب كما في القصيدة.

تتملكني...تغشي دمي نزوة...أشطح...أحتضن أزرع..، أعلن..تهيج..، تفور..، تركض..، تكتشف..، يتلألأ..، تبدو.

إن هذا الترتيب نقلناه كما هو. أليس كل فعل يستدعي الآخر حتى يتم المعنى وتؤدي الرسالة كما يجب.

تملك الحال ⇦ غشيان النزوة ⇦ الشطح ⇦ الاحتضان ⇦ الزرع والبذر الإعلان عن النماء ⇦ الهيجان ⇦ الفوران ⇦ الركض ⇦ الكشف ثم اللألأة أوفي الأخير تبدو الحقيقة كما هي ماثلة للعيان دون زيف أو تلفيق.

**تبدو السماوات مشبوبة عارية.**

## 1-3-جملة الأمر

ذكرنا أن الشاعر لم يكثر من جملة الأمر وقلنا معللين ذلك أن الشاعر ليس حاكما يعطي الأوامر وإنما هو داعية ناشر فكر وخلق لذلك ابتعد عن أسلوب الأمر والنهي ومع ذلك نتطرق إلى أسلوب الأمر لنرى مدى تضافره مع ما سبق من الماضي والمضارع.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص56-57.

**أيها الآدمي**

**ج 1: استعد بالهوى وتطهر**

**ج 2: وأعتنق زهرة البرق**

**ج 3: أيها الآدمي تحرر**

**من عبودية النفس والشهوات**

**ج 4: وكن نغما يتغنج**

التركيب: ج**1**: فعل + فاعل+ جار ومجرور+ فعل + فاعل

( لازم) ( ضمير مستتر) جار ومجرور + لازم – ( ضمير مستتر).

ج**2**: فعل+ فاعل + م به + مضاف ومضاف إليه.

ضمير مستتر اسم ظاهر اسم ظاهر.

ج**3**: تقديم المنادى + فعل + فاعل

ج**4**: فعل + اسم مستتر + خبر+ جملة فعلية تقنية.

والمهم في هذا الترتيب هو أيضا عملية الاستدعاء التي مرت بنا في الماضي والمضارع فالفعل استعذ يستدعي الطهارة (التطهير) والفعل اعتنق يستدعي التحرر والتحرر يستدعي الغناء والمرح.

استعذ ⇦ تطهر ⇦ اعتنق ⇦ تحرر ⇦ كن نغما...

وهذا التضافر ما سبق وأن ذكرناه مع جملة الماضي وجملة المضارع.

**ها أمد إليك دمي ألقا**

ج**1**: فاصعدي منبري

ج**2**: وانهلي من فيوضات شعري

ج**3**: واعتنقي شرعة الحب

ج**4**: شعشعي الكأس واستغفري

أنظر الجمل: كيف أنها مرتبطة بعضها ببعض فرغم أن الشاعر يكسر أحيانا الترتيب الزمني لينزع الرتابة عن القصيدة حيث يدمج بين الأزمان الماضي والمضارع والأمر، غير أن الغالب في اعتقادنا هو أن الشاعر قد نسق أيما تنسيق بين جمله في كل زمن حيث لا تكاد تمر بجملة في سياق ما حتى تجد كما من الجمل المترتبة بعضها عن بعض فيخيل إليك أن هذا الشعر سلسلة محكمة لحلقات فإذا نزعت منها حلقة فكت كل الحلقات.

فصعود المنبر يستدعي النهل والغرف من الفيوضات وهذا بدوره يستدعي اعتناق شرعة الحب ونفس الشيء فالاعتناق تتولد عنه نشوة وسكر والنشوة والسكر يستدعيان الاستغفار لإلمام التطهر والتقدس من أدران المادة والطين الآسن.

اصعدي ⇦ انهلي ⇦ اعتنقي ⇦ شعشعي ⇦ استغفري

فلهذا التظافر والتضام في اعتقادنا ميزه أسلوبية وخصيصة تميز بها شاعرنا عثمان لوصيف تميزه عن باقي الشعراء الجزائريين المعاصرين.

وبعد هذه التعريفات التي كان واجبا أن نقدمها ننطلق في دراسة المدونة من ناحية التركيب إذ اعتمد الشاعر تقريبا كل الأساليب التركيبية من حذف، وتقديم وتأخير وغيرها...

## 2-الجملة الاسمية

الجملة الاسمية ظاهرة شائعة في اللغات الهندو أوربية وفي اللغات السامية جميعا، وهي في الفصيلة الأولى تلك الجمل التي يرتبط فيها المسند فيها بالمسند إليه برابطة إسنادي لفظية kopula وفي الفصيلة الثانية تلك الجمل التي تخلو من الفعل verb والرابطة الإسنادية kopula[1].

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص89.

والجملة الإسمية كما ذكرها الزوبعي في كتابه علم المعاني أنها: "تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غير وقد تخرج الجملة الإسمية عن هذا الأصل فتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحديث في مقام المدح أو الذم ولا تفيد الجملة الإسمية الثبوت 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 بأنها تفيد التجدد نحو "الوطن يسعد بأبنائه" وباختصار فإن الجملة الاسمية تدل على الاختصاص والتحقيق والثبوت[1].

وقد أحصينا في غير هذا الموضع نسبة الجملة الاسمية في القصيدة ووجدناها تقارب 31.69% لذلك أخرناها عن الجملة الفعلية في الدراسة في هذا الباب، ولسنا هنا بصدد الإحصاء ولكن بصدد الدراسة ومدى ما تحمله من أدوات التضافر الأسلوبي

وسبق وأن أحصينا الجمل الاسمية في المدونة ولسنا هنا بصدد إحصائها ولكن بصدد دراستها ومدى ما تحمله من أدوات التضافر الأسلوبي مع السياق الدلالي.

### 2-1-الجملة الاسمية المثبتة

وظف الشاعر كثيرا من الجمل الاسمية المثبتة، نذكر منها على سبيل المثال:

**صيحة الأمر دوت**

**وكن!.**

الجملة تتكون من: صيحة الأمر ⬇ المسند إليه (اسم + مضاف إليه)

دوت ⬇ المسند ( فعل + فاعل ضمير..).

[1] - معاني الحروف، الرماني، المرجع السابق، ص244.

ابتدأ الشـــاعر بالاســـم (المســـند إليه) + المســـند (الجملة الفعلية) وذلك بغرض الإبراز للأمر الجلل وإبلاغ السامع بما جد من أجل أخذ الزاد الكافي والاستعداد لما بعده وقد سبق أن قلنا أن الجملة الاسمية تدل على الاختصاص والتحقيق والثبوت وبالتالي فقد تحقق الأمر الذي لم يكن في الحســـبان وثبت بالدليل وهو لفظة " كن" الجملة المنسوخة بعدها...ولذلك كانت بعدها مباشرة الاستجابة.

**صيحة...**

**واستشاط السديم**

**تمخض رعدا عناصره تتفكك**

**أو تندمج**[1]

فجملة: عناصره تتفكك أو تندمج والمتكون من:

(مسند إليه) + المسند

⬇ ⬇

عناصره (تتفكك) الجملة الفعلية.

وبالتالي فالمسند إذا كان جملة فعلية تضمن التجدد والثبوت.

**فالمدى ينتبض محتدما**

**والمسافات مشحونة**

**وهجا ورهج..** [2]

إن الأسـلوب الاسـمي (الجملة الاسـمية) يسـاعد على تأكيد الطابع غير الشخصي للعبارة وهذه مفارقة طريفة فالكتابة العلمية مثلا بالمفهوم العريض للكلمة الذي يشـــمل الكتابة الفلســـفية والتاريخية ويقابل الأدبية الفنية – تتفادى التعبيرات الشخصية التي قد تتجلى في الفعل المبني للمعلوم مما يجعله يلجأ إلى الجمل الاسمية من ناحية وإلى المبنى للمجهول من ناحية أخرى.[3]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص6.

[2] - المصدر نفسه، ص7.

[3] - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، المرجع السابق، ص286.

والشـاعر فيلسـوف بطبعه لذلك يلجأ إلى عدم إضـفاء الشـخصـانية في أسلوبه ويترك عملية التفسير والتأويل للمتلقي / المرسل إليه.

**شعث يتزوبع.**
**في المتاهات**
**فوضى تلملم تاريخها**
**جيشان**
**دخان**
**وليل يغور.....** [1]

ألا ترى أن هذه الجمل كلها تفيد التأكيد والإثبات ثم أن الشـاعر أراد أن بيت في الأمر ولا داعي لعملية التحقيق فقد فصل في الأمر.

شعث يتزوبع ⇦ حكم يستمر مع المضارع والمستقبل

فوضى تلملم تاريخها ⇦ حكم يستمر مع المضارع المستقبل.

إن المسـند (الجملة الفعلية) التي فعلها مضـارع تفيد الاسـتمرار وعدم التوقف (التريث) والشاعر ما يزال يرى الفوضى هي الحكم السائد بل هي سيدة المقام لذلك أضفى هذا الطابع الاستمراري مع شيء من الإبهام ربما أو الاستفهام الداخلي والذي مبعثه الشـك المتسـرب إلى نفسـية الشـاعر المتوجسـة والمبشـرة في نفس الوقت.

**قعقعات.....صواعق محمومة.**
**وبحار تمور**
**كان في باطني**
**يتشكل كون جديد**
**وفوق جبيني تسيل الدهور**
**وأنا الميت الحي**
**كنت أصوغ السديم نجوما...** [2]

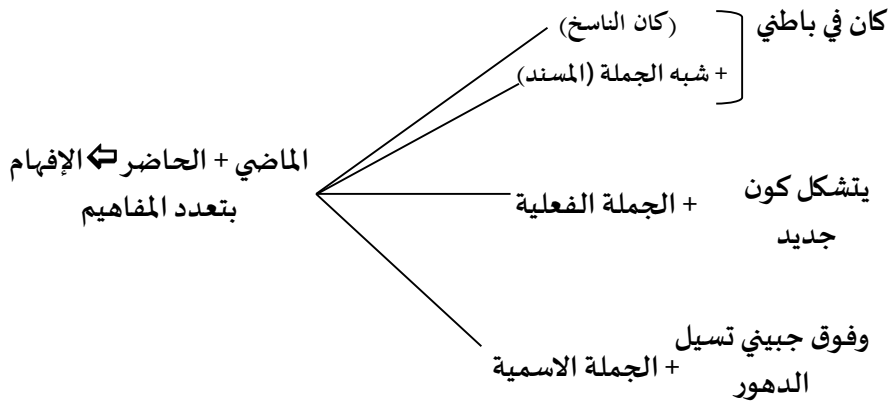
---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص9.

[2] - المصدر نفسه، ص 10-11.

أنظر كيف حاول الشـــاعر التأكيد لإثبات ما وقع وما هو واقع وكيف طبع أسلوبه بدمج الجملة المنسوخة (المتكونة) من كان+.....

وذلك من أجل ربط الحاضر المتأزم بالماضي البعيد وكيف استطاع بهذا المزج إفهام المتلقي وتنبيهه لما وقع وما سيقع بل ما سوف يترتب عنه.




يقول:

**سندباد الأعالي أنا** مسند + مسند إليه (اسمين)

**ها المجرات تسبح بي** مسند (جملة فعلية) + المسند إليه اسم

**والسماوات تسطع بي** مسند (جملة فعلية) + المسند إليه...

إن اســتعمال الجمل الاســمية في العادة أقل حيوية من الجمل الفعلية ذلك أن الباحثين يرون أن الجمل الفعلية أقدر على التعبير وأقدر على إضــفاء الحيوية على النص غير أننا نرى أن اسـتعمال الشـاعر للجمل الاسـمية لم يقلل من حيوية النص بل صار يعج بالحيوية.

أنظر إلى قوله مثلا: **حقب قد خلون**

**تواريخ ضوئية**

**وأنا شارد في مهب السدم**

**لم يكن في دم**

**كنت طيفا من الكهرباء**

**ولي قوة الكون إذ يحتدم**[1]

ألا ترى أن هذا التقطيع الموسيقي المتحصل وهذا التركيب الإسمي لم يزد النص إلا ديناميكية وإثراء فنيا رائعا، ولعل الذين يتبجحون بأن الأسلوب الإسمي "استاتيكي" ثابت نظروا إلى لغا تهم ولهجاتهم، ولم ينظروا إلى لغتنا الجميلة العربية إذ معظم النقاد أوربيون أو أمريكيون ولو كانوا عربا ما زادوا على أن الأسلوب الإسمي لا يقل حيوية على الأسلوب الفعلي.

يقول الشاعر: **زغب ذهبي**

**وأجنحة تصطفق**

**زقزقات – خرير**

**بساتين معروشة وحبق**

**وفقاقيع عبر المدى تنزلق**

**مقلتا إمرأة خطتنا قدري**

**ويدان تشيران لي**

**أن أفق** [2]

ولعل هذا الترابط بين المسند والمسند إليه مباشرة دون اللجوء إلى وسائط كان له الأثر البالغ في تأدية المعنى على الوجه المراد وكذلك تخريج فني طبع القصيدة بشكل عام وبقي التناغم بين أجزاء الجملة يؤلف نسيجا فنيا رائعا يشد الذهن ويسلب اللب ويغني عن التفلسف.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص15.

[2] - المصدر نفسه، ص21.

إن هذا الحشد لهذه الصور الرائعة قصد به الشاعر إغراء المرسل إليه من أجل الإسراع إلى الخير المتمثل في معانقة الأفضل دون المغامرة في المجهول الغير محمود العواقب.

## 2-2-الجملة الاسمية المنسوخة بالحروف

والمقصود كان وأخواتها إلا "ليس" والأفعال الناقصة عناصر إضافية لا علاقة لها بالإسناد إلا من حيث أنها تفيد اقتران الجملة بزمن دون جهة أو زمن أوجهة[1].

وقد تنبه "**سيبويه**" إلى بعض ذلك فقال:" تقول: كان عبد الله أخاك فإنما أردت أن تخبر عن الأخوة وأدخلت كان لتجعل ذلك فيما مضى"[2].

"ولا علاقة لها أيضا بنظام الجملة فالجملة معها ظلت على حالها التي كانت عليها قبل دخول هذه الأفعال وإن كانت تؤثر في الحالة الإعرابية للمسند فتجعله منصوبا بعد أن كان مرفوعا"[3].

وليس الجملة المنسوخة تلك التي تكون أفعالها ناقصة بل حتى الجملة المسبوقة بحروف مشبهة بالفعل إن وأخواتها فهي أيضا تعبر نمط الجملة من حيث حركة المسند والمسند إليه كما سلف وأن ذكرنا سوى التأثير في الحالة الإعرابية إلا أن الغرض البلاغي هو الذي يبين فائدة هذه أو تلك.

يقول الشاعر: **لم يكن في دم**

**كنت طيفا من الكهرباء**

**ولي قوة الكون إذ يحتدم** [4].

---

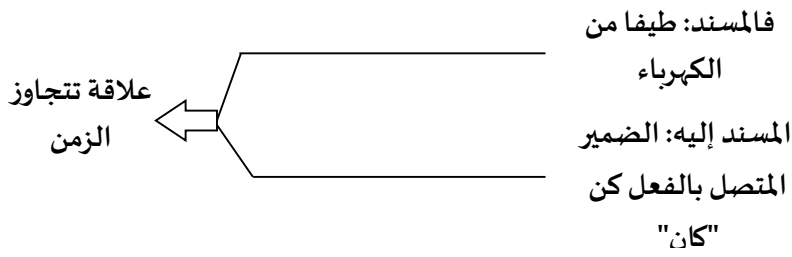
[1] - مدخل إلى دراسة الجملة العربية، أحمد نخلة، المرجع السابق، ص101.

[2] - المرجع نفسه، ص102.

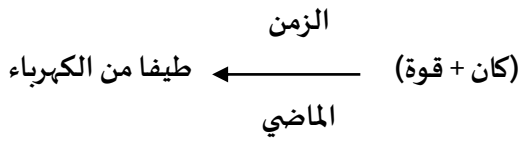
[3] - المرجع نفسه، ص102.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص15.

سـبق وأن قلنا أن الجملة الإسـمية مثبتة تامة فلما دخلت عليها كان قرنتها بالزمن فصار الحدث في الماضي والعلاقة بين المسند والمسند إليه علاقة مجاوزة.




حيث صـار الحدث في الماضـي كونه أراد القول: أنا طيف من الكهرباء لكن في الزمن الماضـي البعيد لذلك قلنا علاقة مجاوزة وكذلك في الجملة التي بعدها يظهر ما ذهبنا إليه لي قوة الكون أي: كانت لي قوة الكون لما كنت طيفا من الكهرباء




**لم أزل منذ مليون عمر مضى**
**أتذكر كل الملاحم والمعجزات** [1]

**أصل الجملة:** أتذكر كل الملاحم منذ مليون عمر مضى
فلما دخلت أزال المنفية بلم " لم أزل"
أفادت استمرار الماضي " الحدث"

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص17.

يقول الشاعر: **إنه الطين صيرورة النبض**

**أسطورة الأرض**[1]

المسند إليه هو الضمير، المسند (الطين).

نظام الجملة كما هو لم يتغير غير أن حركة الإعراب تغيرت فصار المسند منصوبا لكن دخول " إن" على الجملة أكدتها، فصارت في حكم المؤكد المثبت، فالشاعر أراد تنبيه السامع فجاء بالمؤكد وهذه الشحنة الإخبارية لا يمكن أن تصل إلى الذهن دون صياغتها بمؤكد مستقر في اللاوعي ومنه في الوعي والإدراك الحسي والمعنوي.

**ثانيا-التقديم والتأخير**

**يقول الجرجاني:** "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه لا يزال لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]، كثيرا ما يلجا الأدباء شعراء كانوا أم كتابا إلى أسلوب التقديم والتأخير في كتاباتهم الأدبية وذلك إيمانا منهم أن لهذا الأسلوب خصائصه الفنية التي تضفي على النص نوعا من الحلاوة والطلاوة بالسبك والتخير ودقة التوظيف.

فالتقديم والتأخير إذا "يمثلان واحدا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي وهو يحقق غرضا نفسيا ودلاليا ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره علما أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة"[3].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 37.38.

[2] - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، موفم للنشر الجزائر، 1991، ص117.

[3] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، حمد بن هاشم، المرجع السابق، ص233.

فالمبدع لا مناص له من عملية تنقية وتحيز لألفاظه ولكيفية توظيفها خدمة للمعنى المراد توصيله، ولو لم تكن عملية الانتقاء لصار الكلام سمجا مبتذلا يفتقد البراعة وقوة التبليغ ولما طابق الكلام مقتضى الحال كما يقول الجرجاني رحمه الله وقد ألمح سيبوبة إلى علة التقديم والتأخير متخذا منه نفي المعنى وثبوته منطلقا يقول: " فكلما أخرت الذي تلغيه كان أحسن لأنه إذا كان عاملا في شيء قدمته"[1].

وندرس في هذا الباب تقديم المفعول به سواء كان عن الفاعل أو عن الفعل والفاعل معا إن وجد، وتقديم الخبر عن المبتدأ، باختصار شديد فعملية التقديم والتأخير تشمل المسند والمسند إليه في نوع الجمل اسمية كانت أم فعلية.

**1-تقديم المسند (الخبر)**

يقول الشاعر:

**ج1:** هنا أبحر تتغاوى: التركيب ج**1:** مسند + مسند إليه+ جملة فعلية.

**ج2:** هنا شجر وظلال الخبر- المبتدأ - حرف عطف + معطوف .عليه

**ج3:** وهناك فضاء يشف الخبر - المبتدأ - (صفة).

**ج4:** هناك قطا وغزال ج**4:** مسند + مسند غليه+ حرف عطف+ معطوف عليه

ج**2**: مسند + مسند غليه+ حرف عطف+ معطوف عليه.

اعتمد الشاعر أسلوب التقديم هنا وجوبا وذلك لغرض لفت انتباه المتلقي إلى ما حوله بالمشار به (اسم الإشارة) إلى المشار إليه (المبتدأ المؤخر).

ولو فعل العكس لما وصل إلى المطلوب إذ توجيه بصر المتلقي توجيه لعقله وفكره، فتتطابق الصورتان الذهنية والعينية ومن ثم يحصل المراد.

[1] - مدخل إلى دراسة الجملة العربية، أحمد نخلة، المرجع السابق، ص234.

ودمي لج في نار بحرانه ج**1**: مسند + مسند إليه

(اسم ظاهر) (جملة فعلية فعلها ماض).

وعلى راحتيك انفسح ج **2**: مسند + مسند إليه.

(جار ومجرور) + جملة فعلية فعلها ماض.

أنظر إلى جمال هذا التقديم إذ الشاعر قدم الأهم على المهم فلو قال:

لج في نار بحرانه دمي، وانفسح على راحتك لذهب بريق اللفظ وجوهر المعنى وصار اللفظ والمعنى باهتين ولما شد ذهن المتلقي لكن براعة الشاعر في التخير للفظ وللسياق معا أضفى جمالا ورونقا تجلى في روح النص. ثم إن هذا التقديم له ما يبرره إذ من خلاله يتبدى للقارئ ما يعانيه الشاعر، في سبيل الوصول إلى الحقيقة ليوصله هو إليها مباشرة دون عناء، ولذلك قال الجرجاني بأن التقديم هو إلغاء للمسند إليه ليس المراد بالتعريف أو لتوضيح أو الدلالة.

وهذا ما ذهب إليه السيد أحمد الهاشمي في شرح ابن عقيل حيث يرى "أن مرتبة المسند إليه" **التقديم** "هو الذي يخطر أولا في الذهن لأنه المحكوم عليه والمحكوم عليه سابق للحكم طبعا"[1].

ومن هنا أراد الشاعر أن يذهب بالمتلقي مباشرة إلى الهدف دونما إعياء أو تمويه.

**2-تقديم المفعول به على الفاعل**

اصطلح النحاة على نسيج محدد للجملة الفعلية فنصوا على أن الأصل فيها أن تتكون من الفعل " المسند" والفاعل " المسند إليه" والمفعول به القيد أو الفضلة إذ كان الفعل متعديا ووضعوا شروطا معينة لتقديم أحد العناصر على غيره وأحاطوا العنصر المتقدم بسياج من القيود والمواصفات وأسهبوا في الحديث عن وجوب وجواز التقديم.

---

[1] - شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، المرجع السابق، ص235.

فالأصـــل في المفعول به أن يتأخر عن الفعل والفاعل لكنه قد يتقدم على أحـدهمـا كالفـاعـل أو عليهمـا معـا (أي الفعـل والفـاعـل) ومن الشـــروط التي وضـعها النحاة في هذا الميدان إذا اتصـل بالفاعل ضـمير يعود على المفعول به وجب تقديم المفعول به على الفاعل.

أو كان محصـــورا (أي الفاعل) في الفعل وجب تقديم المفعول به أيضـــا نحو ما أحســـن الكتابة إلا خـالـد كما يتقـدم المفعول بـه عن الفعـل والفـاعـل معا في:

- إذا كان المفعول به اسم شرط أو اسم استفهام: أي آيات الله تنكرون[1].
- إذا كان المفعول به كم وكأين الخبر يتبين: كم كتاب قرأت.
- إذا كان المفعول به منصوبا جوابا لأما مثل: " أما اليتم فلا تقهر " [2].

ونحن هنا لسـنا بصـدد درس لغوي وإنما فقط للتوضـيح فلا يمكن بأية حـال من الأحوال أن نقـدم على هـذا (قضـــيـة التقـديم) مـا لم نعرف الحكم أو الشرط فيه.

ولقد استحوذ التقديم والتأخير في المدونة بقدر ما يخدم غرض الشاعر ومراده.

يقول:

**أي معزوفة تنبض الآن**
**ملء دمي؟.**
**أي إشراقة تتخطفني..**
**أي ألوهية تتبجس**
**ملء خلاياي؟.**
**أية روح بكل الدنى تتوحد**[3]

---

[1] - سورة غافر، الآية 81.

[2] - الكامل في النحو والصـرف والإعراب، أحمد قبش، دار الرشـد، دمشـق، بيروت، ط6، 1985، ص109.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 78-79.

نمط الجملة ج**1**: مفعول به + مضاف إليه + فعل + فاعل + ظرف+ (اسم استفهام) اسم ظاهر (مضارع متعد) (ضمير متصل)+...

ج**2**: م. به + مضاف إليه + فعل + فاعل...

(اسم استفهام) (اسم ظاهر) (مضارع متعد) ( ضمير متصل).

وهكذا نمط تركيب باقي الجمل السابقة والمراد هنا ليس النمط التركيبي بل ماهية التقديم إذ تقدم المفعول به (الاستفهام) على الفعل والفاعل معا وذلك لدلالة السؤال والحيرة التي تملك الشاعر لذا وجب التقديم وربما أراد المتلقي المشاركة في هذه الحيرة ليس من اجل أن يحيره معه أو أن يشغل باله بالسؤال إنما القصد من وراء ذلك هو شد الذهن للوصول إلى المبتغى، وإننا نجد الجواب في نهاية التمفصل.

يقول الشاعر:

**آه .. يا متعبا بالهوى**

**والصبابات**

**هذي ذراعي توسد**

**واغترف من فيوضات بحري**

**ولا تتنكد**[1]

إذا فالشاعر كما سبق وأن ذكرنا يريد فقط جر الذهن (ذهن المتلقي) للوصول إلى الغاية وهي: الاغتراف من بحر الصوفية الطاهر وعدم التنكد والأسى لأنه لا خلاص إلا بهذا الهوى الطاهر النقي.

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص81.

**ثالثا-الحذف**

يلجأ الشـــاعر أو الكاتب إلى الحذف وذلك لأغراض ودلالات مختلفة ويعتبر الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام يقول الجرجاني رحمه الله: " هو باب دقيق المسـلك لطيف لمأخذ عجيب الأمر شـبيه بالسـحر فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك انطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تتبين، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر"[1]، والأصـل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضـروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب"[2].

ويرى "**سـيبويه**" هذا الرأي عن الحذف إذ يقول "لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالما به فيعتمد المتكلم على بديهة السامع في فهم المحذوف"[3].

وسـنعمد في بحثنا هذا إلى أهم المحذوفات كالمسـند والمسـند إليه في الجملة الإسـمية (المبتدأ والخبر) وكذلك المسـند والمسـند إليه معا في الجملة الفعلية وكذا حذف المفعول به...

**1-حذف المسند إليه في الجملة الإسمية**

**صيحة الأمر دوت**

**وكن**

**صيحة...**

الأصل في الكلام هنا: هي صيحة الأمر دوت

وكذلك: هي صيحة

---

[1] - دلائل الإعجاز، الجرجاني، المرجع السابق، ص149.

[2] - المثل السـائر في أدب الكاتب والشـاعر، لابن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990، ص77.

[3] - مدخل إلى دراسة الجملة العربية، أحمد نخلة، المرجع السابق، ص240.

فحذف المسند إليه أي المبتدأ ويدل عليه السياق وقد اختصر الشاعر الكلام هنا لينفذ مباشرة إلى المتلقي ومن دلالات هذا الحذف الإيجاز والاختصار لاجتناب الملل والسأم لدى المستمع. **شعث يتزوبع**

**فوضى تلملم تاريخها**

فتركيب الكلام (نمط الجملة) ج**1**: مسند إليه محذوف + مسند + مسند إليه.

**المسند إليه المحذوف**: تقديره: هو

**المسند:** شعث

**المسند إليه:** الفعل يتزوبع، المسند (الفاعل) ضمير مستتر تقديره هو، نفس التركيب مع الجملة الثانية، يقول: **حقب قد خلون**

**تواريخ ضوئية**

**السماوات تنضح**

**نهر الرؤى يندلق**

**عالم قزحي**

**هزيج**

**أريج ..شفق** [1]

كل هذه الجمل السابقة قد حذف فيه ا المسند إليه والتقدير في الجمل الثلاث الأولى " هي" وفي الجملة الخمسة الأخرى "هو".

ولو جئنا إلى تقدير الكلام لقلنا:

هي حقب قد خلت

(المسند إليه) ( مسند) جملة فعلية تقنية.

وكذلك في الجمل التي بعدها

هو نهر الرؤى يندلق

⬇

(المسند إليه) (المسند) (مضاف إليه) (جملة فعلية).

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص20-21.

ولعل عملية الحذف هذه دليل تمكن الشاعر من ناصية اللغة إضافة إلى معرفة جمال الأسلوب، إن حذف المسند إليه عملية لغوية بحتة غير أن الشاعر لجأ إليها ليس فقط كما ذكرنا آنفا عملية نفاذ مباشرة إلى المتلقي/ المخاطب بل يكمن سرها أيضا في شعرية الشاعر المتدفقة ومدى قدرته على اللعب بالألفاظ فمرة يقدم وأخرى يؤخر، وذلك لمقاصد وأهداف وضحها الشاعر ووزعها على تمفصلات القصيدة ككل.

كما أن الشاعر قد عرف أن من الفصاحة الإيجاز، والعربية ديدنه لذلك أفصح له وأبلغ في توصيل الرسالة هذا الاختصار، وهذا الحذف لإتمام ما يهدف إليه وفق ما يراه هو فيقول:

**زقزقات**

**خرير**

**بساتين معروشة وحبق**

**كرز..خرز**

**وفقا قيع عبر المدى تنزلق**[1]

فالحذف هنا واضح بين لكل ذي بصر وبصيرة، والتقدير: هذه، هذا...

**هذه زقزقات**

**هذا خرير، هذه بساتين...**

**وهذا كرز...هذا خرز**

ألم يفعل الحذف فعلته هنا في النفس، وكيف بدت جماليته على النص ولو لم يكن هذا لكان الكلام فيه من الابتذال أو الركاكة بل كلام مجرد من الموسيقى الشعرية فصار مهلهلا رثا...

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص21.

يقول الجرجاني رحمه الله: "فتأمل الآن هذه الأبيات كلها واستقراها واحدا واحدا وأنظر إلى موقعها في نفسك وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها ثم قلبت النفس عما تجد وألطفت النظر فيما تحس به ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت وأن رب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد"[1].

يقول شاعرنا:

**آه..يا قارئ**

**لا تقل عبث كل هذا الشعر**

**عدت مكتنزا بالمعاني**

**ومحتشدا باللظى والمطر.**

**المرايا ترفرف حولي**

**البروق تطوقني**

**وتفيض على مقلتي ألوف الصور**[2]

أنظر إلى أماكن الحذف فهو فيها بين ظاهر: لا تقل: عبث...

الأصل لا تقل: هو عبث هذا السفر.

المرايا ترفرف حولي:..هي المرايا..

البر وق تطوقني: هي البر وق

فلو لم يكن الحذف كيف يكون المعنى؟. بل كيف يكون رد المتلقي وتجاوبه مع الخطاب/ المرسل...ولو قال الشاعر: **ترفرف حولي المرايا، تطوقني البروق**

**لكان التقدير**: عدت من رحلتي ترفرف حولي المرايا وتطوقني البر وق...

---

[1] - دلائل الإعجاز، الجرجاني، المرجع السابق، ص152.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص25.

فأين هو الشـعر؟ وأين هي الشـعرية؟ بل أين موسـيقى الشـعر في حد ذاته، وأين عبقرية الشـاعر المبدع الذي سـيمته الإبداع والابتكار، فإن لم يكن لم يكن الشعر ولا الشاعر؟

فليس الحذف وحده فقط بل تذهب الموسيقى ويذهب الجمال والرونق ويفقد النص الشـعري قيمته الفنية ومن ثم نجد أن الشـاعر بإخراجه النص في هذا القالب قد أدرك فعلا ما يصبو إلى توصيله ومهمته كشاعر مبدع ورسول مبلغ، وهذا ما رمى إليه الجرجاني بقوله: " وتجتهد ألا يدور في خلدك ولا يعرض لخاطرك وتراك تتوقاه توقي الشـيء يكره مكانه والثقيل يخشـى هجومه"[1]، فماذا لو لم نحذف ماذا يقع للمعنى؟ وكيف يكون حال المتلقي إذا؟

**2-حذف المفعول به**

إن شـاعرنا عثمان لوصـيف قد أبدع أيضـا في هذا الميدان، بقول الجرجاني: "إذا حذف خصـوصـا (المفعول به) فإن الحاجة إليه أمس وهو ما نحن بصـدده أخص، واللطائف كأنها فيه أكثر وما يظهر بسـببه من الحسن والرونق أعجب وأظهر"[2].

يقول شاعرنا: **آه.كم من أجيج قطعت**

**ومن لجج مرة**

**وسرابخ مقفرة**

**كي أصير إلى صورة تتوهج دندنة وخيال** [3]

أنظر كيف أثبت الشـاعر في السـطر الأول المفعول به كم " الخبرية" ثم حذفها في السـطرين المواليين والأصـل وكم من لجج مرة...وكم من سـرابخ مقفرة...

---

[1] - دلائل الإعجاز، الجرجاني، المرجع السابق، ص101.

[2] - المرجع نفسه، ص153.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص37.

فكيف راق المعنى بهذا الحذف واتسق وتضافرت فيما بينهما الكلمات والجمل حتى صار الكلام مألوفا لدى المتلقي، فما زاد هذا الحذف الكلام إلا نصوعا، ولعل السالك هذا المسلك لا يكون إلا المتمرس العارف بأسرار اللغة ومعانيها ومن المنطلقات الأساسية في تناول أي ظاهرة لغوية في الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديما أم معاصرا هو الذي يمتلك اللغة وهو الذي يبدع بها وفيها "والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو"[1].

**3-حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية (الفعل والفاعل)**

يلجأ الشاعر إلى حذف المسند والمسند إليه لدلالة السياق عليها ومن ذلك قول لوصيف:

**أتلمس فيك الضياء**

**وذراته الزاهية**

**ج1:** والثريات

**ج2:** والسحب الباكية

**أتلمس فيك الحقيقة بيضاء**

**مثل البراءة**

**ج3:** إشراقة الروح والرعشة السارية

أنظر الجمل 1، 2، 3 لجأ الشاعر إلى حذف الفعل " أتلمس" وفاعله الضمير المستتر " أنا" وأبقى على المفعول به: الثريات، السحب، إشراقة...

[1] - اللغة وبناء الشعر، د. محمد حماسة ع/ اللطيف. دار غريب للطباعة والنشر-القاهرة 2001، ص118.

ولو ترك الشاعر المسند والمسند إليه ولم يحذفها لصار الكلام شاحبا باهتا من غير روح، ولما كان شعرا بل نثرا، ومن ثم نجد أن هذا الحذف هو ما أشار إليه الجرجاني حيث يقول: "ولو رجعت فيه إلى ما هو أصله...صرت إلى كلام غث وإلى شيء يمجه السمع وتعافه النفس.. "[1].

ثم إن هذا الحذف لا يقتضي من المتلقي توضيحا، فالشاعر يوصل إلى الهدف مباشرة وهذه سمة من خصائص شاعرنا والتي أثبتت مرة أخرى أنه متمرس في هذا المجال إضافة إلى أن هذا النوع من الخطاب الشعري يزيد من جمال السياق ويكون فيما بينه تضافرا أسلوبيا متينا، يعلى من درجة الخطاب ويدني منه المتلقي/ المرسل إليه.

وكان الناص/ الشاعر تجنب الشفرة مباشرة بواسطة القناة إلى ذهن المستمع ومن ثم يفهم مباشرة المرمى والهدف المقصود.

يقول الشاعر عثمان لوصيف:

**وكن نغما يتغنج**

**أو أنجما في الدياميس تزهر**

**وسحابا يفيض إذا الحقل أقفر**

**جاثيا في التراث**

**كنت أدعو..أصلي**

**أنا ديك عبر الدخان** [2]

ماذا لو قال الشاعر أو كن أنجما...

أو كن سحابا...ألا يصير الكلام نثرا لا شعرا كما أن المعنى يذوى ويفسد، ولا يصل من خلاله الشاعر إلى ما يرمي إليه؟ ألا يصير كلاما عاديا يقوله كل الناس؟ والشاعر مفجر اللغة ومبدعها فلا يمكن أن يكون كالآخرين؟

ثم ماذا لو قال: **كنت جاثيا في التراب ولم يحذف الفعل والفاعل؟**

---

[1] - دلائل الإعجاز، الجرجاني، المرجع السابق، ص163.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص56-57.

ألا يعد هذا منقصه للشعر والشاعر معا؟ إن الحذف هنا لأجل إبراز الفاعلية والفاعلية هنا هي مدى إلحاح واستمراره في المناداة مؤكدا إياها بالصلاة، ويظل كذلك دون إعياء أو كلل أو ملل، وكذلك محاولة الخروج عن المألوف واختصار المسافات للتبليغ، والخروج من دائرة السرد إلى الإخبار المباشر، فالقصيدة تعج وتزخر بهذه المعاني الطريفة النادرة والشاعر يعجن من اللغة ما يشاء خاصة شاعرنا عثمان لوصيف.

**رابعا-الانزياح أو العدول**

يعد الباحث "**جون كوهن**" الانزياح إلى أصوله حيث قال به قبله "**برينو**" **BRUNEAU** والشاعر "**فاليري valéry**" ثم يتفق مع هذين في اعتبار الكلام منزاحا إذا كان غير مألوف، ويبتعد عن الاستعمال الشائع، إنه خطأ مقصود تحركه دوافع جمالية وتشكل انزياحات المبدع أسلوبه الذي يميزه والذي تنكب الشعرية (**la poétique**) على دراسته ويزعم كوهن أن المبدعين الشعراء يتقاسمون ثابتا هو طريقة الانزياح التي توحدهم، وضمن هذه الطريقة يتميز المبدعون بانزياحاتهم الفردية[1].

اعتبر الباحثون أن الخروج عن النمط السياقي المألوف هو عدول أو انحراف أو انزياح عن المشاع والمتداول وركزوا على لغة الشعر أكثر وسنلج قصيدة: مدونة "قالت الوردة" لنكشف هذه الانحرافات أو الانزياحات التي وظفها الشاعر لما لها من دلالات فنية وجمالية، وقد ركزنا على الصورة خاصة لما تزخر به المدونة من جمالات أسرت الشاعر قبل أن تأسر المتلقي.

[1] - بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2001، ص49.

## 1-الصور الشعرية

يعرف الشاعر" إزرا باوند " الصورة الشعرية بقوله:" تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[1].

فالصورة هي الاختيار الواعي للشاعر لينقلنا من خلالها إلى عالمه الخاص الذي يحبه ويلجأ إليه هروبا من الرتابة والملل، ودعوة إلى العالم الحلم الأفضل. فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة انه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعرية وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا، هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل[2].

فالصورة الشعرية إذا تكمن في عبقرية الشاعر وتمكنه من عملية التصوير الفني وربط علائق اللغة أي الألفاظ، بعضها ببعض في تضام تام، حيث لا تدرك هذه العلاقة إلا بالعقل.

وقد كتب "بول ريفردي" وهو شاعر فرنسي حديث يقول: "إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة. إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة"، ومن بين الصور الأكثر استعمالا في مدونة قالت الوردة وجدنا التشبيه والاستعارة والكناية في النص كليا[3].

---

[1] - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، د. عزالدين إسماعيل، المرجع السابق، ص114.

[2] - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، المرجع السابق، ص115.

[3] - المرجع نفسه، ص115.

## 1-1-التشبيه

يقول الجرجاني: "اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول والآخر: أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل، فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون تشبيه الخدود بالورد والشعر بالليل، والوجه بالنهار وتشبيه سقط النار بعين الديك وما جرى في هذا الطريق أو جمع الصورة واللون كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنثور، والنرجس بمداهن در حشوهن عقيق"[1].

"والتشبيه أبرز أنواع التصوير اطرادا في كلام البشر عامة، المسموع منه والمقروء، فهو يوسع المعارف من حيث كونه يستهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير"[2]، والتشبيه كما تنظر إليه الأسلوبيات يستحيل وجوده إلا بين طرفين يعبر عنهما لأن العملية الذهنية له تعتمد بالضرورة بشيء من حيث لا تقوم التشبيه إلا عند تشبيه شيء بآخر[3].

وعند تصفحنا لمدونة قالت الوردة وجدنا أن الشاعر اقتصر تقريبا على التشبيه البليغ حيث أحصينا ما يزيد عن السبعين (70) تشبيها أو باقي الأنواع فلم نجد إلا اثنين أو ثلاثة فقط وسنورد ذلك فيما يلي:

---

[1] - أسرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ، ص70-71.

[2] - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3 1992، ص272.

[3] - اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د. رابح بوحوش، دار العلوم عنابة، الجزائر، ط 2006، ص153.

**أ-التشبيه البليغ**

"هو وجه من الوجوه البلاغية المثيرة التي يعتمد فيها الإيجاز والاختصار فتحذف الأداة، ووجه الشبه يتميز بإزالة الحواجز المادية للمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، والتقريب بينهما"[1]، ويكون التشبيه بليغا إذا نزعت أداة التشبيه ووجه الشبه فيطابق المشبه المشبه به كأنه هو تماما ومن ذلك قول شاعرنا:

سابح في المدى
تتسابق نحوي النجوم
قلائد من لؤلؤ
وقوافل من زجل وغناء[2]

**فالمشبه**: النجوم

**والمشبه به**: قلائد من لؤلؤ

**المشبه به**: قوافل زجل وغناء

فالشاعر قد حذف أداة التشبيه الكاف ودمج بين المشبه والمشبه به، فصارت النجوم قلائد لؤلؤ وقوافل من زجل وغناء، وحذف أيضا وجه الشبه إفراطا في المبالغة ووضع المتلقي في الصورة، مما يبعث فيه الدهشة والاستغراب ومن ثم يثبت المعنى في ذهنه، وليس ثمة ألطف وأرق من هذا التشبيه فكأن النجوم قوافل يحدوها الحادي بالزجل والغناء ليخفف عنها وعثاء السفر وتلك صورة نقلها الشاعر من التراث فأبدع وأمتع، وقد نتج هذا الإبداع والإمتاع من تباعد الشبيهين ومن ذلك يقول الجرجاني" وهكذا إذا استقربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع

---

[1] - اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د. رابح بوحوش، المرجع السابق، ص161.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص13.

الاســتحســان ومكان الاســتظراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المســرة، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشــيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين، وترى الصــورة الواحـدة في الســماء والأرض وفي خلقـة الإنســان وخلال الروض، وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصــلت هذه الجملة وتتبعت هذه اللمحة"[1] ومن ذلك قولنا شاعرنا أيضا:

من شفاهي تنزلق الكلمات
سمكا أخضرا
ذهبي الزعانف والزغبات
شاعر...شفتي زهرة
ويداي لغات[2]

**التشبيه:** الكلمات

**المشبه به:** السمك الأخضر

**المشبه:** الزعانق والزغبات

**المشبه به:** الذهبي

**المشبه:** الشفة

**المشبه به:** الزهرة

**المشبه:** اليد

**المشبه به:** اللغات (اللغة)

أنظر كيف أن الشاعر استطاع أن يوظف في خمسة أسطر شعرية أربع تشــبيهات وكلها جاءت لطيفة بديعة، فحذف الوحدة المورفولوجية -أداة التشبيه-أراد الشاعر من خلالها إسقاط كل الحواجز المادية بين المشبه والمشبه به، ومن ثم إســقاط الحواجز النفســية بين المتلقي/ المرســل إليه والشــاعر، فيرحل معه بروحه لينقله إلى هذا الكلف والاســتحســان وروعة البيان.

---

[1] - أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص109.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص43.

وهذا ما ذهب إليه الجرجاني حيث يقول: "ومبنى الطباع وموضوع الجبلة أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته"[1]، فالكلمات السميكة الخضراء وزعانفها وزغباتها الذهبية والشفة الزهرة واليد اللغة لا يخفى جمالها أي هذه التشبيهات عن كل ذي ذوق وحدس فني رفيع فليس ثمة أغرب وأدعى إلى الدهشة منها أي التشبيهات ولعل الشاعر أراد من خلال وصف هذه الصور أن يوغلنا في عالمه المنحوت من روحه الشاعرة فيزيح عنا الرتابة والملل ونحلق معه في عالم أرحب وأجمل من عالمنا المادي الرديء، ثم ينقلنا الشاعر إلى عالم آخر تماما من خلال قوله:

**أنت عطر البراءات يسكبنه**

**فتيات هبطن من العالم الأخضر**

**أنت أغرودة العندليب**

**يبعثرها**

**في ربى الرند والزعتر**

**أنت وشم على شرشف الآه**

**نزغ الخزامي**

**ونزف الأراغن**

**يدلج في العاصف الصرصر**[2]

المشبه: أنت

المشبه به: عطر البراءات أغرودة العندليب...وشم على شرشف الآه-نزغ الخزامي-نزف الأراغن.....

---

[1] - أسرار البلاغة، الجرجاني، المرجع السابق، ص110.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص85-86.

إن هذه التشبيهات لا تصدر عن إنسان عادي إطلاقا، بل عن فيلسوف يرى الحياة بمنظاره هو لا كما يراها الآخرون. إن هذه اللوحات الفنية الناجمة عن دفقات شعرية وجدانية انفعالية استطاع الشاعر أن يصورها بحذقه وبراعته، في تناسق وانسجام شديدين لا ينفذ إليهما النشاز، فحشد هذه الصور الرائعة والتي مبعثها خيال الشاعر دليل آخر على أن شاعرنا لا يملك الموهبة وحدها، بل يملك معها ناصية اللغة، ومن ثم قوة تطويعها ودقة توظيفها. إن هذه الصور الفسيفسائية الرائعة لا تبعث فينا الدهشة والحيرة فحسب، بل تجبرنا على التأمل في ماهية الأشياء، إنها تضعنا أمام شاعر ينظر إلى الوجود وإلى الحياة بصورة مغايرة تماما للواقع صورة من زاوية أخرى، تنظر إلى الحياة نظرة الابتهال، فالشاعر لا ينظر إلى المرأة كما ينظر إليها غيره من البشر، فهي عنده عالم آخر عالم الشفافية، الروح، الطهارة...فهو يخلع ما في أعماقه على صوره فتخرج بيضاء كعطر البراءة، مبعثرة كأغنية عندليب على ربى الرند والزعتر كنزف أراغن ونزغ خزامي إنه عالم الشاعر الخاص "إن هذه الصور الإيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيين أو مسموعات، أو عند المشاكلة في الهيئة أو الحجم أو اللون وإنما تتجاوز هذا، فتربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية، التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلا عضويا حيا، وعندما نصف الصور الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة، أو منفصلة أو مقصودة لذاتها فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور وألا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري أو عند مجرد التقرير أو الوصف"[1].

[1] - فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص129.

إن المبالغة هنا لا تعني أن الشاعر يبالغ ليبهر المتلقي فقط، ولكنها مبالغة نابعة من أعماق الشاعر، من نفسه المرهفة، من عالمه اللامرئي الشفاف، ومن ثم ينقلنا برؤاه الخاصة إلى هذا العالم.

يقول الشاعر:

خصرك اللدن تغريبة

من شعاع

ومن نغم مزهر

وخطاك هواجس ساقية

وغيوم تهف على الفدفد المقفر[1]

إن هذه المبالغة في التشبيه لا نكاد نجدها إلا عند عثمان لوصيف فهو يشبه الشيء بشيئين وقد سبق وأن ذكرنا هذه النماذج، إضافة إلى النموذج الموجود بين أيدينا الآن.

**فالمشبه**: الخصر

**المشبه به**: الشعاع، النغم المزهر

**المشبه**: الخطى

**المشبه به**: هواجس الساقية، الغيوم الهفهافة

إن هذه التشبيهات المذكورة سلفا وآنفا قد خرجت عن المألوف والمعتاد تماما، فالصور لا نعثر عليها في المحسوس إطلاقا، بل هي من نسيج الشاعر فقط. فالخصر اللدن الذي يشبه الشعاع والنغم، والخطى التي تشبه هواجس الساقية والغيوم الهفهافة، إن هذه الصور تبعث في النفس شعور غريب ينتاب المتلقي، وتساؤل محير في نفس الوقت، إلى أي مدى يستطيع الشاعر أن ينقل المتلقي إلى عالمه؟ وإلى أي مدى يستطيع أن يخرج دلالات سياقية من خلال هذه الصور؟ إن هذا المزج بين المتحرك والساكن بين المادي والمعنوي، ولد دلالات عجيبة مما أضفى طابع الدينامية والحركية في النص الشعري كله، فالخصر

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص88-89.

مادي ساكن والشعاع متحرك معنوي نراه ولا نلمسه، والنغم معنوي نسمعه ولا يمكن أن نلمسه، والأزهار مادي نلمسه ونراه، وكذا الهواجس معنوية، والساقية مادية ونفس الأمر مع الغيوم المتحركة والفدفد المقفر ساكن.

**السطر الأول**: ساكن + متحرك (الصورة)

**السطر الثاني**: متحرك + ساكن (الصورة)

**السطر الثالث**: متحرك + متحرك (الصورة)

**السطر الرابع**: متحرك + ساكن (الصورة)

إن هذه الصور التي تجمع بين النقيضين ولدت تماوجا رائعا قلما نجده عند شعراء الجزائر على وجه الخصوص، وبالأخص مجايلي الشاعر ومعاصريه. فبالإضافة إلى حركية الصور المنتقاة بمهارة فائقة تنم عن درجة سامية من الوعي نجدها أيضا تدب فيها الحياة فالشعاع ينم عن الحياة، وكذا النغم المزهر وهواجس الساقية، الغيوم الهفهافة....

إن شاعرنا يكشف بصوره المعقدة عن شعور وجداني شفاف، أوجد به المتعة واللذة لدى المتلقي/ المستمع أو القارئ، فمثل هذه الصور سماها البلاغيون تشبيه الجمع" وهو ما جاء فيه المشبه مفرد والمشبه به متعددا"[1] ومن خلاله يبعث الحيرة والدهشة في النفس ويبعث على التأمل والقدرة على التشكيل.

[1] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، د. راشد بن محمد بن هاشم الحسين، المرجع السابق، ص312.

**ب-التشبيه المجمل**

ولم يذكر الشاعر إلا مرة واحدة في قوله:

**ثم قالت تعالى معي**

ومشت بي إلى ظلة كالحلم[1].

فالشاعر ذكر المشبه: الظلة، والمشبه به: الحلم

وأداة التشبيه (الكاف) وحذف وجه الشبه.

ولعله أراد بذلك مشـــاركة المتلقي في التصـــور والإبداع ومن ثم يكون الإبلاغ في أتم معانيه.

**ج-التشبيه التام المرسل**

ونعني به ما توفرت فيه أركان التشـــبيه الأربعة المشـــبه، المشـــبه به، وجه الشبه، أداة التشبيه.

واستعمل الشاعر هذا النوع مرتين فقط في قوله:

أتلمس فيك الحقيقة بيضاء

مثل البراءة[2]

**المشبه**: الحقيقة، المشبه به: البراءة، وجه الشبه: البياض، أداة التشبيه: مثل.

والثانية قوله:

واصدحي مثل كل الطيور

التي رفرفت للإياب[3].

**المشبه**: أنت وناب عنها الضمير (ي) المخاطب

**المشبه به**: الطيور المرفرفة

**وجه الشبه**: الصدح

**أداة التشبيه**: مثل

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص18.

[2] - المصدر نفسه، ص55.

[3] - المصدر نفسه، ص67.

لقد أبدع الشاعر هنا حيث قدم وجه الشبه عن المشبه به في كلا التشبيهين مما زادهما نصوعا وجمالا وخالف بذلك القاعدة السياقية.

ففي المثال الأول كان ترتيب وجه الشبه في المرتبة الثانية، وفي المثال الثاني كان ترتيب وجه الشبه المرتبة الأولى.

وهذا العدول أو الانزياح أضفى جماليته على النسق الذي ألفه الشاعر، ولم يألفه المتلقي ومن ثم تبدو جليا قدرة الشاعر على التأليف والإبداع الفني للصورة، مما يخلق به اللذة والمتعة للمرسل إليه /القارئ، ويشركه في التصور والتأمل وتشكيل الأشياء وفق مخيلته، والتي هي مخيلة الشاعر في نفس الوقت.

## 1-2-الاستعارة

الاستعارة ضرب من المجاز وتنبني على علاقة المشابهة فهي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه وإما المشبه به، وقد عرفها الجرجاني رحمه الله بقوله: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[1].

وقد عرفها ابن رشيق في كتابه العمدة بقوله: "استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة"[2] والاستعارة نوعان تصريحية ومكنية.

- **التصريحية**: "وهي مؤسسة على النقل لشيء معلوم يمكن أن ينص عليه على سبيل المبالغة في التشبيه بما فيه من المقاربة وإفادة الوصف الظاهري"[3].

---

[1] - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص52

[2] - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق المسيلي، تحقيق محمد قرقزان، ط1، دار المعارف، بيروت، لبنان، 1988، ص463.

[3] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، حمد بن هاشم، المرجع السابق، ص316.

- **الاستعارة المكنية:** "وهي التي يؤخذ فيها الاسم عن حقيقته ويحول إلى وضع آخر ليس بينه وبين وضعه الأول علاقة مشابهة أو جوار وتقريب بل ثمة تخط واختراق لذلك الوضع بحيث تبدو عملية الصيرورة الجديدة قد خلقت وابتدعت وضعا لم يكن من قبل"[1] وقد بنى الإمام عبد القاهر الجرجاني للاستعارة أصولا ثلاثة وهي:

- أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة.
- أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها.
- أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول[2].

إن المفارقة بين التشبيه والاستعارة رغم أن هذه الأخيرة تبنى على علاقة المشابهة إلا أنها أكثر عمقا، وبعدا جماليا في عملية التصوير والتشكيل اللغوي، ذلك أنها تعتمد اعتمادا كليا على خرق المألوف إذ هي نوع من الانزياحات التي تخلق الإبداع في النص وتنقل القارئ إلى رؤى جديدة تشاهد بالذهن ربما أكثر مما تشاهد بالحس والمدرك.

"إن لغة الاستعارة تعكس أقوى طاقات اللغة وإمكاناتها لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء وبما تشبعه من ألوان الحركة والحيوية، التي تنوب عن الإيحاءات واللفتات والحركات المصاحبة للحديث المباشر فضلا عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية وبها يحقق النص غايته وفنيته وجماليته"[3].

---

[1] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، حمد بن هاشم، المرجع السابق، ص316.

[2] - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص50.

[3] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص315.

إن شاعرنا عثمان لوصيف قد وظف في مدونة "قالت الوردة" ما وظف من الصور حتى استحالت وردة بما تحمله الكلمة من معنى. وبعملية إحصائية وجدنا أن عددها يفوق مائة وثلاثة وسبعين صورة فنية (استعارية) بشقيها التصريحية والمكنية، وبعملية أدق وجدنا أن عدد الاستعارة التصريحية ما يساوي 28.90% أي تقريبا نسبة الثلث، حيث كان عددها خمسين (50) استعارة بينما عدد الاستعارة المكنية يساوي مائة وثلاثة وعشرين (123) أي نسبة 71.81%، أي مقدار الثلثين تقريبا، ولا شك أن لهذا التقسيم أسبابه ودلالاته التي سوف ننظر فيها بعدئذ.

**أ-الاستعارة المكنية**

وظف الشاعر الاستعارة المكنية أكثر من التصريحية، لذلك انطلقنا منها لنمر بعدها إلى التصريحية.

يقول الشاعر:

تسكر الأرض حين أغني

وترقص أشجارها العاشقات[1].

فالشاعر قد حذف المشبه به وهو الإنسان وترك ما يدل عليه وهو السكر في السطر الأول. أما في السطر الثاني فعقد الصورة أكثر، حيث وظف صورتين في ثلاث كلمات فالمشبه به هو المرأة الراقصة، والرقص يكون للنساء ومنه حذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه وهي عملية الرقص، ثم حذف المشبه به فيما بعد بحيث أن العشق من صفة البشر لا الجماد وقد وصم به الشجرة الراقصة.

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص43-44.

وهذا هو التشـخيص في الاسـتعارة حيث ترتفع فيه الجمادات وترتقي إلى مرتبة الإنسـان مسـتعيرة صـفاته وأحاسـيسـه ومشـاعره، وإلى هذا أشـار الجرجاني رحمه الله حيث قال: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[1].

ومن الصور السابقة نجد كيف تضافرت السياقات في السطرين فانبنى الثاني على الأول بدلالاته حيث نجد أن كل لفظة تستدعي الأخرى.

السـكر يسـتدعي الفناء والفناء يسـتدعي الرقص والرقص يسـتدعي العشق.

ولعل هذه الإشـارة في المعنى تسـتدعي إشـارة المتلقي/ القارئ وتسـتحث انفعالاته الوجدانية فيغمر في نشوة الشاعر دونما شعور أو وعي وهو ما يصبو إليه الشاعر ذاته في نقل المستمع إليه وليس العكس.

ويقول في موضع آخر:

**حين بات الربيع يراود أحلامنا**

**وتضمخنا النسمة العابرة**

**حين بات الضياء**

**يرفرف فوق شبابيكنا**

**والأغاني تضوع**

**لخطواتنا السادرة**[2].

فالربيع يراود والمراودة إغراء، وليس ثمة أروع صورة من مراودة الأحلام، وكذلك التضـميخ يكون بالحناء أو بالعطر ويكون في الأفراح، والضـياء لا يرفرف ولكن الطائر هو الذي يرفرف فوق الشـبابيك والأغاني لا تضـوع ولكن المسـك هو الـذي يضـوع، وكذلك الخطوات التائهة-السـادرة-فانظر كيف أن كل هذه الدلالات تستدعي مدلولاتها او كما أطلق عليه بتداعي الكلام...

---

[1] - أسرار البلاغة، الجرجاني، المرجع السابق، ص33.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص70-71.

فالربيع حامل للفرح يراود النفس بالغبطة والحبور ويحمل معه النسمة العابرة وهي تحمل معها ما تنتشي به النفس فتزيل عنها الخمول والكسل، ويجيء معها الضياء المرفرف دليل اليقظة وبعث الأمل في الإنسان، ليبعد عنه الحزن والكآبة وكذلك تجيء معها الأغاني حاملة التفاؤل والحركية، والحيوية المتجسدة في الخطوات دليل عن النشاط. ولو قمنا بعملية شبه رياضية لوجدنا ما يلي: الربيع ⇦ الأحلام، والأحلام ⇦ التضميح بالعطور والحناء وهذه ⇦ النسمات المنعشة وهذه ⇦ الفناء والمرح وهذه ⇦ الحيوية والنشاط وإيقاظ الهمة.

إن هذه الصور بالجملة المعبرة التي خرق بها الشاعر المألوف هي فعلا ما عبر عنه الجرجاني بقوله: "وإن رمته في القدم الثاني وجدته لا يؤاتيك تلك المؤاتاة إذ لا وجه لأن تقول: "إذ أصبح شيء مثل اليد للشمال...وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترا وتعمل تأملا وفكرا وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول"[1].

**ب-الاستعارة التصريحية**

استخدم الشاعر هذا النوع ووظفه في المدونة أحسن توظيف ولكنه قلل منه مقارنة بسابقه إذ لا يمثل إلا الثلث تقريبا يقول شاعرنا:

**وأسكر إما شعاع غوى**
**أو سحاب تسهى فسح**
**ها نشيدي تشرب حتى ارتوى**
**وخيالي على الملكوت انفتح**[2].

**المشبه**: الشعاع، المشبه به: محذوف (الإنسان) وبقي أحد لوازمه "الغواية".

**المشبه**: السحاب، المشبه به: محذوف (الإنسان) أيضا وهو الذي له غريزة الشهوة.

**المشبه**: النشيد، المشبه به: محذوف (الإنسان) هو الذي يشرب الماء.

**المشبه**: الخيال، المشبه به: محذوف (الباب) وترك أحد لوازمه الانفتاح.

---

[1] - أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص35-36.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص46.

ففي هذه الأسطر الشعرية الأربعة نجد توافق الدال مع المدلول، فالدال "المشبه" والمدلول (المشبه به) المحذوف.

**الدال** (السكر) المدلول (الغواية) والسكر يؤدي إلى الغواية والظلال.

**الدال** (السحاب) يوافق المدلول (السح) السحاب يسح بالمطر.

**الدال** (النشيد) يوافق المدلول (الارتواء) دليل الإنشاء والطرب.

**الدال** (الخيال) يوافق المدلول (الانفتاح) على الملكوت.

إن هذا التوافق السياقي بين الدال والمدلول يعبر عن وعي في عملية اختيار الألفاظ وانتقائها، ومن ثم مراعاة حال المستمع وكيفية التعامل مع اللغة وسياقاتها، وهذه الشبكة العلائقية تنم عن مدى القدرة على الابتكار والإبداع، ومن ثم إخراج حلل من المعاني والألفاظ ولعل هذا ما ترقى إليه الشعرية الحديثة حيث تنظر إلى الاستعارة "على أنها تغيير للمعنى وتحويل للنظام أو قواعد الإدراج؛ لأن الصورة نزاع بين التركيب والإدراج وبين الخطاب والنظام"[1].

إن المتفحص لاستعارات الشاعر عثمان لوصيف يدرك أن لها ذوقا فنيا رائعا ناتجا من حسن الصنعة والصياغة، فهذا الإخراج للصور وهذا السبك للألفاظ مع المعاني لا تخطر على بال العامة ولا تدركها أذهانهم ما لم يكونوا ذوي موهبة وحدس فني راق تماما، مثل شاعرنا فهو ينتزع صوره انتزاعا كأنما ينحتها من صخر كما قيل في الفرزدق قديما. "إنه ينتزع وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء البعيدة لربط المعاني وتوليد بعضها من بعض، مما تحمل المتلقي على تخيل صور جديدة تنسيه روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور أو ليست الاستعارة تدل على تناسي التشبيه وتدفع السامع إلى تخيل الجديد والطريف؟"[2].

---

[1] - اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د. رابح بوحوش، المرجع السابق، ص169.

[2] - المرجع نفسه، ص170.

يقول شاعرنا:

هذه نسمات مضمخة بالعطورات

هذا شعاع ندي وهذا نغم

هذه يد حورية

لألأت في غلائل وردية

مسحت عن جبيني الجراح

وما مسني من حريق وغم...[1].

إن هذه الصورة البديعة المتمثلة في: النسمات المضمخة والشعاع الندي، والحورية اللألاءة، كلها تعد انزياحا وخرقا لقواعد التشبيه العادي. إنها نقل من المعقول إلى اللامعقول إنها ضرب من الخيال الفني الراقي، إن تصوير الشعاع على أنه زهرة ندية حيث تم حذف المشبه به الزهرة وترك أحد لوازمه الندى والطراوة، والنسمات التي تشبه الحسناوات المضخمات بالعطور، حيث حذف المشبه به الحسناوات المعطرة وترك ما يدل عليها التضميخ والتعطير وغير ذلك كثير، لدليل آخر على أن شاعرنا امتلك ناصية الشعر واللغة معا، فصار يبدع اللغة ويفجرها ويصنع منها أفانين، ويحيك من المعاني ما يعجز عنه الفحول من الشعراء أمثاله كيف لا؛ ولقد اعترف له أولو القريض بالإمارة كعز الدين ميهوبي وأحمد نوفل وغيرهم...

### 1-3-الكناية

عرف "**الجرجاني**" الكناية بقوله: "المراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورد في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[2].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص18.

[2] - دلائل الإعجاز، الجرجاني، المرجع السابق، ص52.

"والاستعارة وجه من أوجه البيان وزاد من أودية المبدعين وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، وطريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يدور بخلدهم من المعاني ويحسن في نفوسهم من الخواطر"[1] وعرفها بن الأثير بقوله: "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[2].

والكنية هي إخفاء الاسم الأصلي وستره وعدم التصريح كما كنى النبي صل الله عليه وسلم الإمام على بن أبي طالب رضي الله عنه ب "أبي تراب" فهو إيماء فقط للدلالة ليس إلا.

والكناية أشد من التصريح وأبلغ منه فهي تؤكد القول وتثبته، **قال الجرجاني**: "ليس المعنى إذا قلنا أن الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وأشد"[3].

ولعل هذا ما جعل شاعرنا يكثف من توظيف الكناية حيث فاقت الخمسين كناية نذكر منها قوله:

آه كم من أجيج قطعت ← (كناية) ← عن الاحتراق
ومن لجج مرة ← (كناية) ← عن شدة الضمأ
وسرابخ مقفرة ← (كناية) ← عن التيهان والضياع
كي أصير إلى صورة ← (كناية) ← عن الطهارة والصفاء (الشفافية)

تتوهج دندنة وخيال[4]

---

[1] - اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، المرجع السابق، ص184.

[2] - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، المرجع السابق، ص122.

[3] - دلائل الإعجاز، الجرجاني، المصدر السابق، ص56.

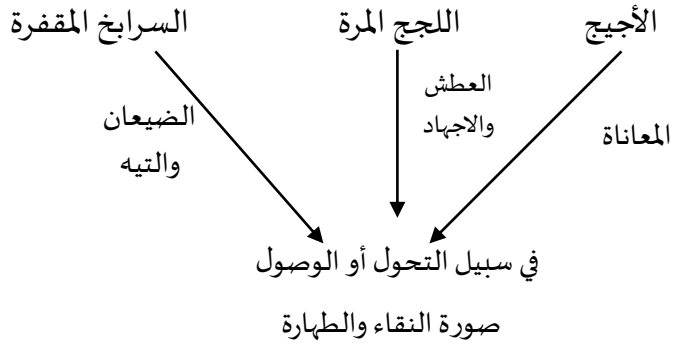
[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص37.

إن هذه الكنايات المتجسدة في هذه الصور البليغة ارتبطت فيها الدوال بالمدلولات. فالأجيج كما ذكره صاحب الصحاح: تلهب النار وقد (أجت) تؤج أجيجا، وأججها غيرها فتأججت وأتجت[1].

(الأجيج) الدال، المدلول (قطعت) الفعل، ولا بد من قطع الأجيج بسرعة وإلا كان الاحتراق المحتوم، لذلك كان لا بد للشاعر من السرعة والمعاناة.

**الدال** (لجج)، المدلول (المرارة) وكل اللجج عادة مرة المذاق وخوضها مجازفة خطرة، فكثير ما هلك بسببها أناس لذلك يعاني شاعرنا الظمأ والنصب في سبيل قطعها أيضا.

**الدال** (السرابخ)، المدلول ( مقفرة) وكل السرابخ هي مقفرة بطبيعة الحال، والشاعر في حالة تيهان والقفر دليل ذلك، كما أنه إجهاد للنفس في سبيل الخلاص والنجاة، وفي الأخير الدال (الصيرورة) في الفعل أصير، والمدلول (صورة)، دليل التحول ولا تحول إلا بمكابدة ومجاهدة وعناء وصبر، لذلك تحمل الشاعر كل هذه المشاق ليصل حيث منبع النقاء والطهارة. فكل هذه المسافات بسبب النهاية السارة ولو جئنا لنضع مخططا سهميا لما قلنا لوجدنا الشكل التالي:




[1] - مختار الصحاح، الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، عني بترتيبه، محمود خاطر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص13.

هذا التكامل وهذا التناسق والانسجام يعد خصيصة أسلوبية لشاعرنا وسنجد هذا في كامل القصيد، فكل هذه الكنايات التي وظفها الشاعر تدل على معاناته في رحلته العلوية إلى المقام الأعلى محاكيا ابن عربي ثم ينزل بعد التطهر والمعاناة ليعود حاملا لواء الدعوة من جديد.[1]

يقول أيضا:

أتقصاك من طرف الكون
نهبا...إلى طرف الكون
أوقظ فيك الهبوب
وأشعل أجراسك الغافية[2].

إن هذه الصور المبنية هنا على التضاد توضح المعنى أكثر، وتبرز قيمته الجمالية وفق تضاد الدال والمدلول للوصول إلى الصورة الأصل أي المراد. الدال: (التقصي) المدلول (نهبا) كناية عن تتبع الخبر والسؤال عن الحال، فالتقصي يحمل ضمنا الترفق وضده الخشونة وتمثلها عملية النهب الذي يتقصى ليس بالضرورة ناهبا، ثم أوقظ (الدال) الهبوب (المدلول)، إنه لعب بالألفاظ فاليقظة للنائم ولعلها مداعبة من الشاعر فالهبوب رغم حركيته إلا أنه مازال راكدا (علاقة ضدية) اشتعل (الدال) والمدلول (الغافية) فهذه البناءات الضدية حققت علاقات وثيقة بني الألفاظ وزاد جمال الصياغة جمالا آخر حقق به المتعة واللذة في آن.

---

[1] - أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1، 2000. ص 64

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص54.

ولعل تعقيد التركيب ونعني به الصورة هو الذي أضفى هذا السحر والرونق على شعر عثمان لوصيف ولعل القارئ الحذف للمدونة قالت الوردة ليحس من المتعة واستلاب اللب وافتتان النفس وتراقص العواطف ما لا يحس به غيره، إذ المرء مفطور على حب الجمال وليس ثمة أجمل من القصيدة الوردة لشاعرنا.

فهذا الانحراف أو العدول-بتعبير القدامى-متعمد نابع من تمسك الشاعر بالحرف دون غيره، وبالكلمة دون غيرها على الرغم من قدرته على استبدالها مع الحفاظ على قواعد اللغة، والتعارض بين التعبير الشعري والنحوي لم يكن مرجعه ضعف الشاعر إذا كان موهوبا ومبدعا، ولا قصور لغته، بل إن هذا التعارض أساسه الإرادة الشعرية نفسها وقد اعترض الفرزدق على **ابن إسحاق** حين لم يجد له مخرجا لبيته ودوافع عن رأيه. لو أشاء لقلت كذا ولكني لا أقوله[1].

ومن هنا فالانحرافات والانزياحات تعج بها المدونة في جميع تمفصلاتها ولو أردنا التعمق أكثر لما توقفنا عند هذا الحد، ولم يكفنا في ذلك مؤلف واحد لذا نكتفي بهذا القدر من الانزياحات التي أبدع فيها الشاعر أيما إبداع فاطرب واستقطب.

[1] - الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية، السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981، ص78.

# الفصل الرابع

# المستوى الدلالي ووظيفته الأسلوبية

- أولا-الرمز
- ثانيا-الأسطورة
- ثالثا-أسلوب التضاد والتقابل والتنافر
- رابعا-التناص

## أولا-الرمز

### 1-ماهية الرمز

### 1-1-حده اللغوي

الرمز في اللغة الإشـــارة، والإيماء بالشـــفتين والحاجب، وبابه ضـــرب، نصر[1].

**قال تعالى:".... قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا "**[2].

قال علامتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا بالإيماء بالشـفتين وبالإشـارة، من غير خرس ولا عاهة ولا مرض [3].

وربما أطلق الرمز على ما يشـير إلى شـيء آخر، ويقال لذلك الآخر مرموز إليه، جمعه رموز وعليه قول الشاعر:

وقال لي برموز من لواحظه إن العناق حرام قلت في عنقي[4].

### 1-2-حده الاصطلاحي

نلاحظ في الشـرح اللغوي لمادة (رمز) كثيرا من الاضـطراب والتضـارب، لاختلاف زوايا النظر إليه. يرى – **كاسـيرر- (CASSIRER) "**أن الإنسـان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه"[5].

---

[1] - مختار الصحاح، الرازي، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001، ص 115.

[2] - سورة آل عمران، الآية 41.

[3] - مختصـر تفسـير الطبري، وتحقيق محمد على صـابوني، د/ أحمد صـالح رضـا، مج1، مكتبة رحاب، 1987، الجزائر، ص 103.

[4] - محيط المحيط: بطرس البستاني، مكتبة لبنان، ط1، 1998، ص 250-251.

[5] - الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر: د. فتوح أحمد، ص 35/ الغموض في الشعر العربي، م، س، ص 273.

وهـذا التعريف يحـدد الرمز-في مســتواه العـام-بمعنى الإشـــارة، وقد طرحه "**شارل ساندرس بيرس**" (**CHARLES SANDERS PIERCE**) على أنه ركن من أركانه الثلاثية (رمز، إشـــارة أيقونة). فالأيقونة - icon -: تدل على موضــوعها من حيث أنها ترســمه أو تحاكيه، وبالتالي يشــترط أن تشــاركه ببعض الخصائص، أي أن تمثله من جهة التشابه"[1].

"والإشارة (**INDEX**) هي علامة تدل على موضوعها من حيث أنها تحدد وتعين وفقـا لهـذا الموضــوع أي أن الإشـــارة أو القرينـة تتحـدد برابطـة الجوار(**CONTIGUITE**).

أما الرمز فهو علامة تدل على موضــوعها المجرد الواضـح دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة كما هي تسمية الأيقونة والشاهد.

## 2-أنواع الرموز

بعد دراستنا للمدونة قالت الوردة استطعنا أن نحصي الرموز التالية:

### 2-1-رمز الحب

ويتكون هذا الحقل من أكثر من **55** (خمســة وخمســين لفظا) وارتأينا أن نسجل أهمها:

الغزل، الهوى، العشــق، الود، الاحتراق، الصــبوة، العنـاق، الوجـد، الهيام، السحر، التغريد الطيران، النزوة، التقبيل، الشـهوة، الحب، الاشـتعال، الشبق.

وتكاد القصــيدة تطبع بهذه الألفاظ كلها ولم يكد يخلو تمفصــل واحد من عشرات الألفاظ الدالة على الحب والشوق، الغرام وغيرها...

---

[1] - الأبعاد الصــوفية للخطاب الشــعري الجزائري المعاصــر، مخطوط ماجســتير محمد كعوان، جامعة قسنطينة 1997-1998. ص 263-264.

ولعل الحب منحى الصوفية الأول، وطريقهم للوصول إلى الخلود، بل الفناء في الله، هكذا إذن رأت الصوفية أن انفتاح الذات على موضوعها الذي هو الحقيقة أو الله لا يتم اعتمادا على العقل أو النقل، وإنما على الحب، مما بوأ القلب مكانة خاصة في المعرفة الصوفية، وجعل العقل حجابا[1]، فالحب رمز في القصيدة يقول **ابن الفارض**:

**وعن مذهبي في الحب مالي مذهب وإن ملت يوما عنه فارقت ملتي.**

فالحب كما يفهمه الصوفيون فناء عن الذات أو الأنا وبقاء بالأنت أو بالله، إن حقيقة المحبة أن تهب كلك من أحببت فلا يبقى لك منك شيء كما يقول القشيري رحمه الله[2].

وكذلك يقول الشبلي: " سميت المحبة محبة لأنها تمحو من القلب، كل ما سوى المحبوب"[3].

لقد صنع عثمان لوصيف من حبه أسطورة فتارة يغازل النجوم وأخرى يرسل البرق ومرة سندباد الأعالي، ومرة يزرع النماء في كل شيء فقد أفاض من حبه فيوضات غمر بها سماء الكون وسماءه فصار ذرة من هباء، من عالم قزحي عجيب" لقد حاول استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان، وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة..."[4].

---

[1] - أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص73.

[2] - الرسالة القشيرية، عبد الكريم القشيري، دار الجيل، بيروت، ط2، 2000، ص94.

[3] - الرسالة القشيرية، عبد الكريم القشيري، المرجع السابق، ص94.

[4] - حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص53.

فهو بحبه هذا يودع في نفسه ونفسه فيتماثل الاثنان ويصيران صورة واحدة تمزجهما المحبة الإلهية الصافية، وإذا ما تمعنا في حب عثمان لوصيف نجده حبا إلهيا خالصا، فهو اكتمال آية العشق التي من خلالها يزرع نطافه في الكون ويمنحها النماء والحياة، وهو من خلاله يسكر ويأخذه الوجد حتى تغسله السماوات بالنبيذ وتلبسه سندسا ويقق يقول:

**السماوات تغسلني بالنبيذ وتلبسني سندسا ويقق**

**السماوات ..**

**يا للسماوات من شاعر يحترق** [1]

فطريقة الحب عند الصوفية بصورة عامة " طريقة وصول تلغى الوسائل الأخرى كالمجاهدة والتوكل والذكر الخ...، بنوع من التوجه المباشر تكون عاقبته الحدس أو الإشراق فالمحبة تصوف موضوعا وطريقا وسلوكا"[2].

ويزرع الحب ليحل ما استعصى من المشاكل في بيئات العقل والتناظر والتحزب، ومن هنا فقد عاد الصوفية ومنهم طبعا شاعرنا بالحب إلى النشأة الأولى وخلق الكون فأرجعوا تلك النشأة إليه، وأسسوا هذا الخلق عليه، فالحب حركة دافعة أخرجت الكون من العدم[3]، أول الخلق عشق...وأوله شهقة واشتعال..."[4].

والحب كذلك لكشف المعرفة العظمى " كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق ليعرفوني..."[5].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص22.

[2] - التصوف ولغة الرمز جورج كتورة-مجلة الباحث ع 17 بيروت 1981 ص 106.

[3] - نشأة التصوف الإسلامي د. إبراهيم بسيوني دار المعارف-مصر، 1969، ص179.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص36.

[5] - نشأة التصوف الإسلامي، المرجع السابق، ص 92.

والإنســـان لأنـه أكرم المخلوقـات مفطور على الحـب ومفطور في نفس الوقت على الجري وراء متعة تذوقه حتى تنكشـــف له الحجب...يقول الجنيد " العشـق ألفة روحانية وإلهام شــوقي أوجبهما الله تعالى على كل ذي روح ليحصـل بـه على اللـذة العظمى التي لا يقـدر على منـالهـا إلا بتلـك الألفـة وهي موجودة في النفس مقدرة مراتبها عند أربابها فما أحد إلا عاش لأمر يستدل به قدر طبقته من الخلق"[1].

يقول الشاعر:

**ها ثملت ثملت**

**وفاضت على المعاني**

**الأغاني**

**وبرعم بالسهو تحت قميصي الفرح** [2]

ولهذا أكثر شـاعرنا من ألفاظ الحب الصـريحة كالعشـق والهيام والوجد والحب والغزل ومنها ما هو تلميح كالعناق، الصـــبوة، كفكفة الدموع والشـــبق وغيرها.

والعشق من مراتب الحب العليا، وهو في اللغة: اللبلابة المشوكة

**آه.. يا شعلة الله يا مهجتي**

**غلغلي في المرايا وأغوارها**

**واصدعي بالهوى والجمال!.**

**حينما يلتقي عاشقان هنا**

**تحبل الأرض بالمعجزات الكبار**

**وآياتها تكتمل** [3]

---

[1] - الرسالة القشيرية، المرجع السابق، ص 50.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص47.

[3] - المصدر نفسه، ص35-39.

إن هذا الذوبان في كل ما هو حوله وهذا الهيام حتى الثمالة، وهذا الفرح جعل روحه تتغلغل في مكونات الطبيعة، فالرجل أحب ولما أحب شف ولما شف صار روحا وعانق روحه أليس هو الذوبان في المحبوب.

## 2-2-رمز المعرفة

"الصوفية محبة ومعرفة، ويختلف الصوفيون في تقديم أحد الحالين على الآخر، فبعضهم يقدم المحبة، وبعضهم يقدم المعرفة، وفي كل حال تظل المعرفة واحدة من الدلالات الأساسية في الصوفية، إذ تبنى عليها تأملات المتصوفة واستبصاراتهم ورؤاهم."[1]

وعثمان لوصيف اعتمد على مجموعة من الألفاظ الدالة على المعرفة، وجعلها تتكرر في شعره ولها دلالاتها الخاصة بها، ولعل بهذه الألفاظ المستعملة من قبل الشاعر محاولة للوصول إلى المراد، ولقد زاد عددها ما يربو عن الستين لفظا نورد منها:

المعرفة، الحقيقة، الرؤية، الدراية، الأخبار، السؤال، التأمل، السر، الدين، الكتابة، العلم الخطاب، الاكتشاف، الدليل، الهندسة، الفهم، النبوءة، الإشارة، المنطق، الكواكب، استعمال الفكر، الإشراق، البرهان، القلب، النبض، الإطّلاع، الاستغفار ....

"فالمعرفة عند الصوفية هي العلم، فكل علم معرفة وكل معرفة علم، وكل عالم بالله عارف وكل عارف عالم، وعند هؤلاء القوم المعرفة صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته ثم صدق الله في معاملاته"[2].

وهي أيضا "أعلى درجات الفناء، وغاية سفر الصوفي إلى ربه، إذ هو يفنى عن شهود الحق بالاستهلاك في وجوده" [3].

---

[1] - الأسلوبية والصوفية، أماني سليمان داود، المرجع السابق، ص 165.

[2] - الرسالة القشيرية، المرجع السابق، ص 311.

[3] - الأسلوبية والصوفية، أماني سليمان داود، المرجع السابق، ص 166.

ومعنى هذا أن المعرفة الصـــوفية ترتبط بالحب الإلهي فالشـــاعر يعبر دائما عن ظمئه وعن لهفته للاغتراف من فيوضـــات المعرفة الربانية، من جوهر الحقيقة والذي يصير فيما بعد جوهره أي ذات الشاعر:

**شعشعي الكأس واستبشري**

**أنت من جوهر الحق من جوهري**

**آية ... صاغك الله من وهج**

**وحباك حميمية الأنهر.** [1]

ومن ألفـاظ المعـارف التي يكررهـا بكثرة لفظ النبض حيـث يزيـد عن العشـــرة بمختلف اشـــتقاقاتها، فالقلب مصـــدر الحب، والحب هو الطريق الموصـــل إلى الله وبـه يحصـــل الوجـد والاتصـــال الـدائم وهو مركز المعرفـة، وكلما امتلأ القلب بالحب زاد امتلاؤه بالمعرفة، والمعرفة الكاملة إنما هي حصـيلة الحـب التـام وعنـدئـذ لا تغـدو للعلوم الأخرى أيـة أهميـة لـدى الصـــوفيـة فهذه العلوم ما تزال ترى الله غائبا وبعيدا، بينما هو عند العارفين حاضر قريب، يتحققونه في ذواتهم، ويناجونه بقلوبهم، فيتجلى لهم مشرقا ومضيئا". [2]

كما أن لفظ الحقيقة أيضا تكرر عدة مرات ما يربو عن العشرة ألفاظ، ودلالة الحقيقة عند الصـــوفية متعددة فهي "اســـم الصـــفات، ذلك لأن المريد إذا ترك الـدنيـا وتجـاوز عن حـدود النفس والهوى، ودخـل في عـالم الإحســـان، يقولون: دخل في عـالم الحقيقـة، وقـد يريـدون بـالحقيقـة كلّ مـا عـدا الملكوت، وهو عالم الجبروت، وقيل الحقيقة هي التوحيد" [3]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 82.

[2] - الأسلوبية والصوفية، المرجع السابق، ص 171.

[3] - المرجع نفسه، ص 169.

وعنـد الشـــعراء الصـــوفيـة من أمثـال الحلاج وغيره، ارتبـاط بـالحق، وهي ربما الحقيقة الكبرى عندهم فلا حقيقة غيرها يقول الحلاج:

**حقيقة الحق تستنير صارخة بالنبـــأ الخبير**

**حقيقة فيه قد تجلت مطلب من رامها عسير.** [1]

وفي هذا المعنى يقول عثمان لوصيف:

**أتلمس فيك الحقيقة بيضاء مثل البراءة**

**إشراقة الروح والرعشة السارية.** [2]

ويقول:

**في السماوات عانقت معناك**

**روحك**

**واسمك**

**عانقتني..**

**ثم ها إنني الآن ألمس فيك الحقيقة**

**نابضة متنبضة بالبروق الطرية.** [3]

**وأنا عاشق**

**أشتهي رشفة**

**من أباريق إكسيرك المسكر**

**أتغناك كي تسعدي**

**كي تميسي**

**وكي تخطري**

**فاخلدي للأمان معي**

---

[1] - الأسلوبية الصوفية، المرجع السابق، ص172.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 52-55.

[3] - المصدر نفسه، ص 52-55.

**واجتني عنب الحب واعتصري.** [1]

**آه .. معبودتي**

**آه .. أنشودتي**

**شعشعي الكأس واستغفري.** [2]

إن هذا العشق للحقيقة هو عين ما تدعو إلى الصوفية، فتشهي الخمرة هو تشهي الحقيقة والسكر منها يعني الصحوة الأبدية، ومن ثم الاستغراق في العبادة التي تجاب السعادة في الدارين بالنعيم المقيم وذلك هو مطمح الشاعر ومبتغاه في الأخير.

## 2-3-رمز المرأة

"استعمل الأدب الصوفي المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا، تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة، كان قد تم تكوينها ونضجها الفني منذ أواخر القرن الثالث الهجري"[3].

ولقد وظف عثمان لوصيف رمز المرأة هذا التوظيف الموحي إلى الحقيقة المحمدية تارة وأخرى للذات الإلهية المقدسة، وثالثة إلى الحب الأزلي بين الخالق والمخلوق.

ومن خلال عملية مسح (لمدونة الوردة) تبين أن ألفاظ المرأة وردت بشكلها المباشر وبألفاظ دالة موحية أخرى وكان عددها يزيد عن **60** (الستين لفظا) منها ما هو مكرر اجتنبنا ذكره وسنذكر أهمها:

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 88-90.

[2] - المصدر نفسه، ص 88-90.

[3] - الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص163.

المرأة، الحورية، الأنثى، الرحم، الصور الفاتنات، التي فمها من عسل، الفراشة، الحقيقة الساهية، المستهامة، معبودتي، الأم، ملهمتي، متيمتي، آيتي، أنت، سوسنة الله.

فالمرأة في نظر الصوفية ليست ذلك الجسد المعد للمتعة المثير للفتنة وجمالها ليس ذلك الجمال الذي لا يوقظ سوى الرغبة الحسية والغريزة المكبوتة-غريزة النوع- "وإنما هي البحث عن الجمال اللامتناهي الكائن وراء الحس المتكثر... وساعد ذلك على إزالة ما غشي تمثال المرأة من غبار مقيت، فإذا بها حسن رائق نقي ينم عن مصدر الجمال المطلق، وواهب الحسن ومبدعه"[1].

ومن هنا أصبحت المرأة عند الشاعر هي ذلك الكائن الحي الذي يتجاوز الجسد المتعة، إلى ما وراء ذلك كله إنها امرأة من حباب، من رسيس الخوابي، إشراقه المزهر، أغرودة العندليب عطر البراءات، الملاك، الحقيقة...

فعثمان لوصيف إذن في توظيفه للمرأة جاري المتصوفة عكس ما ذهب إليه الحلاج من إلغائه حضور المرأة* ذلك أنه أي لوصيف – ذهب إلى أبعد من ذلك حيث يصور المرأة هي المنفذ له وهي من خطت قدره.

**مقلتا امرأة خطتا قدري**

**ويدان تشيران لي**

**أن أفق** [2].

فهي زهرة روحه، وهي وردته بل هي دليله.

**آه.. يا امرأتي المستهامة**

يا نجمتي في متاه السبل[3]*.

---

[1] - نشأة التصوف الإسلامي، د. إبراهيم بسيوني، المرجع السابق، ص177.

[2] - الأسلوبية والصوفية، الرجع السابق، ص 172.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص21-34.

* إشارة إلى قوله تعالى " وعلامات بالنجم وهم يهتدون"، سورة النحل الآية 16.

إن الاستخدام الصوفي للمرأة أي تعبيره عنها " لا يقف بها عند هذا الحد، لأن توظيفها مقصود فيه الإيحاء ما بعدها بما هو أعلى منها وأرقى، ولذلك نراها في سياق التعبير الصوفي تكتسب شحنة خاصة، تجعلها تتجاوز دلالتها العادية فتعدد محمولة بتصورات عرفانية ومتشبعة بعصارة التجربة الروحية للتصوف [1].

ولو تعمقنا أكثر في امرأة شاعرنا لوجدناها غير ما استعملها أقرانه كما استعملها المتصوفة فهو لم يركز على صوره واحدة بل نحت منها ألوانا وفنونا وأخرجها في حلة سندسية قد يعجز عنها كبار المتصوفة.

يقول الشاعر:

**آه ...يا مرأة من حفيف الندى**

**رقرقي نشوتي**

**قدحا قدحا...ثم زبدي قدح** [2].

وتخيل معي أيها القارئ هذه الصورة التي وصفها بها الشاعر امرأته، بل ذهب إلى أبعد من هذا كله فهو لا يستطيع تحديدها لأنها ليست رقما ولا نظرية، وليست معادلة رياضية فهي:

**فوق الحسابات**

**فوق البراهين**

**فوق القوانين**

**والأسس المنطقية**[3].

---

[1] - الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحيد، وفيق سليطين، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995، ص104.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 48.

[3] - المصدر نفسه، ص49.

والمرأة دائما عند الشـــاعر لا تأخذ بل يؤخذ منها، يغرف من فيوضـــاتها يعبق بعطرها يسكر. من مدامها يهتدي بنورها، ومن هنا نجده يعشق هذه المرأة فبـاشـــتعـال قبس العشـــق وتـأجج نـاره الإلهيـة، يزداد شـــوق المحب وحنينـه إلى العرف الأقدس، والنفس الرحماني، الذي تداعي إلى باطنه بتشـــمم النســـيم الـذي تطيب بروائح المحبوبـة" إذ أن هـذا النفس هو الـذي نفس عنـد الأســـماء الإلهية م ا كانت تجد من كرب حال بطونها، لأنها لا تفتأ تتعشـــق العالم لتطهر سلطانها في أعيانه"[1].

فهي إذن في النهاية طريق إلى الحقيقة، فيقول:

**في السماوات عانقت معناك**
**روحك**
**واسمك**
**عانقتني...**
**ثم ها إنني الآن ألمس فيك الحقيقة**
**نابضة متنبضة بالبروق الطرية [2]!.**

وهي:

**أتلمس فيك الحقيقة بيضاء**
**مثل البراءة**
**إشراقة الروح والرعشة السارية**
**أتلمس نبض الهباء**
**أقرأ في فجر عينيك**
**أيقونة الله تعبق بالدندنات**
**وتنضح بالعشق والنشوة الضارية**
**آه..يا امرأة يزهر الكون في فيضها اللدني**
**ويخضو ضل الكون في نارها الصافية[3].**

---

[1] - الرمز الشعري عند الصوفية، جودة نصر، المرجع السابق، ص172.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص52.

[3] - المصدر نفسه، ص 53.

## 4-2-رمز الخمر

"يعد رمز الخمر أحد أهم الرموز التي استخدمها الصوفية في نصوصهم فهم يلوحون به إلى جملة من المعاني الذوقية، معتمدين الألفاظ المعروفة في المعجم الخمري فيذكرون الساقي والكؤوس، والدنان، وغير ذلك توصلا إلى إقامة علاقات تشف عن أحوالهم وسرائرهم"[1].

فهي رمز من رموز الوجد الصوفي وفي هذا السياق ذهبت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن "الصوفية ألموا بلغة أسلافهم من المسيحيين، وغير المسيحيين، إذ كثيرا ما كان الوجد الصوفي يقارن بحالة السكر والخمار منذ عصر **"فيلون السكندري"** أما الإباحيون فقد انعكست على لغتهم معاقرة الخمر، بيد أن هذا لا يمكن أن يصدق على الصوفية بشكل عام وهم الذين تشبثوا على نقيض الإباحيين بأساليب الزهد والتطهر الروحي"[2].

ولقد طوع الصوفيون الخمر الرمز تعبيرا عن تجربتهم الصوفية وهذا ما هو موجود في شعر عثمان لوصيف وقبل أن نتطرق لذلك وجب إحصاء هذه الألفاظ التي وجدناها تطبع كامل المدونة ويزيد عددها عن 37 لفظة نسجل منها:

الخمر، الراح، النبيذ، الاعتصار، العناقيد، الثمالة، الانتشاء، القدح، الكأس، الرقرقة النخب، الخوابي، الانسكاب، الأباريق، العنب، الشرب، المعتق، تشف صفاء، النشوة الضارية فور الخوابي...

وأكثر هذه الألفاظ تكرارا وورودا لفظ الخمر بمسمياتها حيث يزيد عددها عن 15 لفظا والكأس يزيد عدد ألفاظها عن العشر مرات.

---

[1] - الرمز الشعري، المرجع السابق، ص 357-358.

[2] - الشعر الصوفي، وفيق سليطين، المرجع السابق، ص175.

فالمدونة مصبوغة بألفاظ السكر والخمر والكأس وهذه الخمر التي يتكلم عنها الشاعر هي الخمرة الصوفية التي ذكرها المتصوفة قبل الشاعر منهم على سبيل المثال قول السيد البدوي:

**شربت بكأس الأنس من طيب خمرة فلذلي المشروب في خير خلوة**
**فقربني الساقي إليه وقال لي تلذذ بهذي الكأس وادن لحضرتي**[1].

ولعمر بن الفارض قصيدة تقطر رقة وجمالا اسمها "الخمرية" يقول فيها:

**يقولون لي صفها فأنت بوصفها خبير أجل عندي بأوصافها علم**
**صفاء ولا ماء ولطف ولا هوا ونور ولا نار وروح ولا جسم**
**تقدم كل الكائنات حديثها قديما ولا شكل هناك ولا رسم**[2].

وهذه هي الخمرة الإلهية عند الصوفية فهي "نور روحي صاف، نور يتقدم كل الأكوان بكائناتها ومظاهرها قبل أن يتخلق أي شكل وأي رسم وأي وجود، وهي نور كانت تمتزج به حينئذ وتتحد أقباس الأنبياء وتابعيهم من الصوفية حيث كانت لا توجد سوى الحقيقة الإلهية متحدة بالحقيقة المحمدية "[3].

وهذه هي خمرة عثمان لوصيف يقول:

**السماوات تغسلني بالنبيذ**
**وتلبسني سندسا ويقق**
**السماوات..يا للسماوات من شاعر يحترق**[4].

---

[1] - الشعر الصوفي، المرجع السابق، ص118.

[2] - ابن الفارض، سلطان العاشقين، مأمون غريب، الدار المصرية اللبنانية، ط1، ص41.

[3] - المرجع نفسه، ص42.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص22-27.

هذه هي إذن الخمرة الروحية الإلهية عند الشاعر: يقول أيضا

**عانقت زهرة روحي**
**ولامست نبض الوميض الإلهي**
**ثم اعتصرت العناقيد**
**أترعت كأسي خمرا** [1]
**تشف صفاء.**

ثم يقول سابحا في نشوة روحية صوفية:

**تتساءل عني ... ونورك مني**
**فخذ من حمياي كأسا إذن**
**وارتشف نخب شعري وصوفيتي**
**ثم ردد على مسمع الكائنات:**
**انتشيت ... انتشيت** [2]

فهو يعبر بالخمرة عما ذاقه من المعارف الإلهية وما فاضت عليه من المعاني، وما يتذوقه منه الآخر وما سيكشف ويتكشف له من أسرار.

إنها الخمرة المقدسة التي إن نهل منها الخلق وأترع منها كؤوسه انتشى وحيا من جديد، واستفاق من سباته وغفلته وهذا ما يبين أنها ليست الخمرة العادية التي تغنى بها (أبو نواس) صاحب الخمريات.

يقول عثمان لوصيف:

**شاعر.. بالمحبة أصدح**
**بالنور أنضح**
**بالإيجديات والأغنيات**
**يا قوافل أجراسي الساهرات**
**يا طيور ويا سحب ياحمحمات**
**آ هـ ... هزي الخليقة كي تستفيق**
**وفيضي على شبق الأرض.**
**بالراح والنشوات** [3]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 27.

[2] - المصدر نفسه، ص 31-45.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 31-45.

فخمرة الشـــاعر هي خمرة تشـــع منها الحياة وهي فيض يغرق البشـــرية بســـره المكنون، فهي رمز أيضـــا للحياة والاســـتمرارية. "وتبدو الخمر هنا تلويحا إلى الحب تارة، وإلى موضـــوعه تارة أخرى، وإنما كانت هنا رمزا على الحب الإلهي، لأن هـذا الحـب هو على أحوال الوجـد والســـكر المعنوي، والغيبـة بـالواردات القويـة، كمـا يصـــرف عن الكينونـة، ويحول دون العلو، وصـــوب هـذا الرمزيـة العرفانية تتجه أبيات المدونة كلها، وقد تشـبعت بما في الرمز من طبيعة أصـيلة تعول على الكيف المحسوس للصور، وتتجاوزه في آن واحد."[1].

ولو توغلنـا أكثر في الرموز الصـــوفيـة للخمرة لوجـدنـاهـا تتعـدد في اصطلاحاتها.

"فلفظ السكر تعبير عن أهل الشوق والجذبة"[2].

ويذكر القشـــيري عن الذوق والشـــرب: ... "يعبرون بذلك عما يجدده من ثمرات التجلي ونتـائج الكشـــوف وبواده الواردات، وأول ذلـك الـذوق ثم الشـــرب، ثم الارتواء. إن صـــفـاء معـاملاتهم يوجـب لهم ذوق المعـاني، ووفـاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الارتواء"[3].

يقول الحلاج:

**وترتع في رياض القدس طورا وتشرب من بحار ألعارفينا**

**فأورثنا الشراب علوم غيب تشف على علوم الأقدمينا** [4].

وهو ما عبر عنه الشاعر عثمان لوصيف في قوله:

**آه.. يا متعبا بالهوى**

**هذي ذراعي توسد**

**واغترف من فيوضات بحري**

**ولا تتنكد** [5]

---

[1] - الشعر الصوفي، وفيق سليطين، المرجع السابق، ص 363.

[2] - الشريعة والحقيقة قطب الدين العبادي، إتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 171.

[3] - الرسالة القشيرية، سعيد القشيري، المرجع السابق، ص 72.

[4] - الأسلوبية والصوفية، المرجع السابق، ص 177.

[5] - قالت الوردة، المصدر الساب، ص 81.

## 5-2-رموز ومصطلحات صوفية أخرى

استعمل الشاعر عثمان لوصيف ألفاظا ومعاني ورموزا صوفية متفرقة جمعناها من المدونة وهي: الشطح، الفناء، التجلي، الحال، الشمس الباطنية، الحدس.

فالشطح: عند الصوفية كما يعرفه السرّاج: "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدّة غليانه وغلبته"[1]، "والشطح يتجاوز العقل والمنطق والواقع، ولهذا فإن من صفات التجربة الصوفية، الغرابة والتخيل واللامعقولية، والشطح هو صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق –إنه غيبوبة عن اللغة-الاصطلاح، شأن التصوف الذي هو غيبوبة عن العالم –الاصطلاح، إنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهة، فالشطح علامة على الوجود الحقيقي والمعرفة الحقيقة في آن.[2]

**آه .. يا وردة السهو**
**غني لمعجزة الخلق وابتهجي**
**ثم صوغي نشيدا تردده الكائنات**
**وتشدو به الريع في شغف وغنج**
**آية .. من لواعجها**
**هذه الشطحات وهذا الأرج!**[3]

**الفناء:** استعمل الشاعر هذا المصطلح عدة مرّات وكل مرة يؤكد بأن هذا الفناء هو بقاء في حد ذاته.

---

[1] - الثابت والمتحوّل، أدونيس، المرجع السابق، ص 96.

[2] - المرجع نفسه، ص 96.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص7.

**وأنا المتشتت بين السلالات**

**لا زلت أحيا**

**أموت**

**وأولد حتى تبوأت عرش الجلال**

**وتساميت نحو الكمال.** [1]

"فالفناء هو انفصال عما ينفي الذات، واتصال بما يبقيها، إنه موت عما سوى الله تنتج عنه الحياة بالله، والبقاء به، فهو حالة لا يرى الصوفي فيها إلا الله. فناء عن الذات أو الأنا، وبقاء بالأنت أو بالله."[2]

يقول الحلاج: **وفي فنائي فنى فنائي وفي فنائي وجدت أنت.** [3]

**الشمس الباطنية:**

يقول الشاعر: **والبحار العميقة**

**تكشف عن شمسها الباطنية فيك**

**فتسطع غيطانك الغافية**

**باللآلي والصدف الحي**

**والوفرة الطاغية** [4]

فالشمس الباطنية غير الشمس العادية، فهي منزهة عن العيب والنقصان.

يقول ابن عطاء الله السكندري:

**هذه الشمس قابلتنا بنور وشمس اليقين أبهر نورا**

**فرأينا بهذه النور لكن بهاتيك قد رأينا المنيرا**

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 37.

[2] - الثابت والمتحول، المرجع السابق، ص 94.

[3] - الأسلوبية والصوفية، أماني سليمان داود، مرجع سابق، ص 178.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص57.

وبتفكيك البيتين إلى وحدتين أساسيتين هما:

| الشمس الباطنية | شمس اليقين |
|---|---|
| يعتريها الأفول والغياب<br>نرى بها النور " الرؤية البصرية" | منزهة عن النقصان<br>نرى بها المنير الخفي – رؤية قلبية بصيرية- |

فالرؤية البصـرية تقودنا إلى العالم الحسـي، لذلك فإن فعلها باطل ومخادع، أما الرؤية القلبية الباطنية فهي تتجاوز المحسـوسـات وصـولا إلى عالم الحق والكمال[1].

فالشاعر يجتهد في كشف الحقيقة والدعوة إلى العلو والتسامي إلى عالم النقـاء والصـفـاء محـاولا إقنـاع الآخر بـأن العـالم المرئي مزيف وغير مقنع، وهو دأب معظم الصوفية.

**ثانيا-الأسطورة**

حكايات قديمة لشـخوص عاشـوا تلك العصـور وكانوا أنصـاف آلهة كما عند اليونانيين القدامى أو تميزوا بخوارق لا يسـتطيع غيرهم من البشـر اسـتعمالها والإتيان بمثلها كما في بعض الأسـاطير الأخرى عد باقي الشـعوب، وقد ذكرت في القرآن الكريم: "**قال أساطير الأولين...**"[2].

فالأسطورة كما يتحدث عنها **الدكتور عزالدين إسماعيل**: "الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يحسـم فيه ا الإنسـان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة ولا تختلف العناصر الرمزية في الأسطورة عن شـخوص الأسـطورة، فحيثما يظهر "**السـندباد**" أو "**بروموثيوس**" في القصـيدة ينبغي أن يكون ظهورها نابعا من منطق السـياق الشـعوري للقصيدة شأنها في ذلك شأن الرموز"[3].

---

[1] - الشعر الصوفي، المرجع السابق، ص73-74.

[2] - سورة القلم، الآية 15.

[3] - الشـعر العربي المعاصـر، د. عز الدين إسـماعيل، مكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994، ص174.

وتطرح الأسطورة شرطين أساسيين لضمان نجاحها كعنصر بنائي في الشعر وهما:

- حاجة القصيدة إليها بحيث تغدو استعراضا لاتساع الثقافة.
- والشرط الثاني هو القدرة على تمثيله بعمق، وتحويلها إلى عنصر بنائي داخلي عضوي يذوب في قالب التجربة[1].

لم يوظف الشاعر عثمان لوصيف في مدونته الأساطير كثيرا، ويعود ذلك في اعتقادنا إلى أن دعوته واضحة ومنهجه مفهوم وبالتالي لا داعي للإيغال في الماضي البعيد حتى يوظفه في شعره فالتصوف إشارة والدعوة لا تكون غامضة تحتاج إلى تفسير ولكن إلى حدس ومهارة، والأساطير التي وظفها الشاعر هذه الأساطير أربعة:

**1-السندباد**

تعتبر أسطورة السندباد من الأساطير التي وظفت كثيرا في الشعر العربي وهي رمز الاكتشاف والبحث عن عوامل الامتلاء والخصوبة فقد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية رؤيا البعث المنتظر هش ومتآكل...[2].

"فالسندباد تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة، هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه، هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان لأن قصته الإنسانية إجمالا ، هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، وهي غير عادية على المستوى الفردي، لأننا ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادرا وكون السندباد عاديا وغير عادي في الوقت نفسه هو الذي جعله بغض النظر عن حكايته القديمة شخصية رمزية أو رمزا، فطبيعة الرمز تجمع في وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي بين العادي وما فوق العادي أو غير العادي"[3].

---

[1] - الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، د م ج، الجزائر، ط1991،1، ص291.

[2] - الرؤيا والتأويل، عبد القادر فيدوح، د م ج، وهران، الجزائر، ط1، 1994، ص113.

[3] - الشعر العربي المعاصر، عزالدين إسماعيل، المرجع السابق، ص175.

وقد وظف شـاعرنا أسـطورة السـندباد بما تحمله من إيحاءات دلالية فهو مغامر من أجل جلب الخير للإنسانية، ورفض الواقع المرير والثورة عليه.

يقول الشاعر في المدونة:

**أمنح الكون آياته**

**وغواياته**

**سندباد الأعالي أنا**

**ها المجرات تسج بي**

**والسماوات تسطع بي**

**وتقلدني هالة من جلال البهاء**[1]

لذلك فالشاعر يغامر، يتحدى، يضحي بنفسه ونفسه من أجل الإصلاح من أجل البديل من أجل الخير العميم للبشـرية جمعاء، فهو سـندباد الأعالي يمنح فيه الكون يبني مدائن عائمة في الفضـاء، يغازل النجوم، يرسـل البرق والودق سرق النار وأعطاها للبشرية.

**2-برومثيوس**

أعتقد ان الشـاعر قد اسـتخدم هذه الأسـطورة، أسـطورة برومثيوس الذي عاقبته الآلهة بأن ربطته إلى جبل لتأكل النسـور من كبده نهارا لتعود إلى الالتئام ليلا وهكذا، ولم يصرح بها بل لمح فقط وذلك من خلال قوله:

**أسند النارللنار**

**والجرح للجرح م**[2].

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 14.

[2] - المصدر نفسه، ص 14.

ويقول أيضا:

**وأرفع بالدم والنار**

**معراج كل البشر**[1].

فيرومثيوس رمز المقاومة والإصرار وشاعرنا كذلك يجوب الفيافي والقفار ليصعد السماوات يحترق يتوهج، ثم يعود حاملا معه ناره ليرفع بها البشرية، بعد أن تحرق هذه النار الأرجاس والدنس فالشاعر يرفض الواقع كما هو ويحاول الثورة على التقاليد البالية الرثة؛ وأرفع بالدم والنار معراج كل البشر، ثم يتحمل تبعات ذلك ويرضى مسلسلها لقضائه في غير بأس ولا يأس لأنه من أجل ذلك كان.

فبرومثيوس تحمل العذاب في سبيل سرقته النار ومدها البشرية وشاعرنا يتعذب يحترق ليعود مكتنزا بالمعاني، كأنه طائر الفنيق يحرق ليخرج يبعث من جديد حاملا الحياة للبشرية جمعاء.

**3-طائر الفينيق أو العنقاء**

"هي واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي، ولا العقلية التحليلية." [2]

"هذا الطائر كلما أدركه الهرم يحرف نفسه ثم يبعث من رماده فتيا قويا فهو رمز التجدد والانبعاث، فاللهب والاحتراق وغيرها ذات دلالة انبعاثية خاصة مستمدة من الفينيق، فضلا عن كون النار ترمز إلى التطهر وإعادة الخلق من جديد. "[3].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 14.

[2] - الأسطورة في شعر السياب، علي عبد الرضا، دار الرائد العربي، ط2، 1984، ص14.

[3] - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، د. يوسف حلاوي، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص 231.

وقد وظف شـــاعرنا هذا الرمز الأســـطورة مبعثرا في ثنايا المدونة حيث يقول في التمفصل الرابع:

**كانت النّار مسعورة تلتهم**

**والعناصر تبكي**

**بكيت طويلا ورحت أعانقها**

**وأنا أضطرم**[1].

فهذا الاحتراق وهذا الاضـطرام كان تلقائيا وكان عن وعي وقصـد، حيث نجده يمارس هذا الفعل كطقوس ديني لدى الشـاعر من أجل الإعادة والتجدد، لأن الاحتراق هو تطهير من رجس المادة ودنســها، فـالشـــاعر حينمـا يحترق فإنما هي عملية ســلخ لكل ما علق بهذه الروح النفحة الإلهية والعودة في ثوب جديد يشع حيوية ونماءً لمواصلة الدعوة إلى خير البشرية.

**وأنا المتشتت بين السلالات**

**لا زلت أحيا**

**أموت**

**وأولد**

**حتى تبوأت عرش الجلال**

**وتساميت نحو الكمال** [2].

ألم نقل أن هذا فعل طائر العنقاء الذي يبعث من رماده بعد الاحتراق فتيا قويا، فشـاعرنا يظل هذا دأبه حتى يصـل إلى الكمال ومن ثم يفيض بســناه على البشـــر، ليطهرهم ويرفعهم أيضـــا إلى المقام العلي، الصـــافي، النقي، فعلة الاحتراق إذا، إعادة البعث ليس للشاعر أو لذاته أو من أجل نفسه، بل من أجل دعواه، من أجل الســـمّو بهذا الإنســـان الذي نزل من ســـموه إلى رجس المادة، إلى الطين الآسن، الحمإ المسنون.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 17.

[2] - المصدر نفسه، ص 37.

**أنت من جوهر**

**في السماوات كان تألق**

**ثم استويت هنّا بشرا**

**من تراب تكوّر**[1]

يقول أيضا:

**وسأبقى هنّا**

**سأمسد هذا الرماد**

**وأزرع فيه البذور وأدعو السحّاب**[2]

فما الرماد الذي يمسده الشاعر إلا جسده المحترق، الذي يبعث منه (الرمّاد) طائر الفينيق، فالشاعر يصرح هنا أنه كطائر الفينيق يبعث من رماده من جديد، زارعا فيه (نفسه)، بذور النماء والتجدد، داعيا السحاب – أي السماء-وبالسماء إلاّ صدره المنتهي، وثم الله تعالى، فالدعوة لسداد البشرية وهدايتها لتتبع طريق الهدى والرشاد.

"فالقصيدة كلها ذات رؤيا تتجاوز علاقات الوعي المنطقي بمنطق آخر هو منطق اللاوعي أو المعرفة الميتافيزيقية"[3]، ومن هنا تبين أن الشاعر يتكلم من حيث يعرف ما لا يعرف الآخرون وثمة مربط الفرس، لذا فدعوته منبعثة من إيمان أن الخير لا زال وسيظل ما دام الدعاء والدعوة إلى الطهر والقداسة موجودة وأمثاله موجودون أيضا.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 59.

[2] - المصدر نفسه، ص 67.

[3] - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 231.

**ثالثا-أسلوب التضاد والتقابل والتنافرودلالاته**

قال "**أبو الطيب اللغوي**" (ت 351 هـ): "والأضداد جمع ضد وضد كل شيء ما نلقاه، نحو البياض والسواد، والسخاء والنجل، والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضد له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان وليسا ضدين، وإنما ضد الجهل العلم." [1]

بينما يعرف الغربيون هذا نتيجة ما اصطلحوا عليه بـ(**INCOSISTENCY**) التناقص الذاتي وهو عندهم: "أن اللفظ عندما يذكر يستدعي اللفظ المطابق له دلاليا، فإذا ذكرنا اللون الأسود فإنه يتبادر إلى ذهننا اللون الأبيض، وكذلك ذكر الحياة يثير معنى الموت وهكذا".[2]

يلجأ الشاعر إلى أسلوب التنافر أو التقابل والتضاد ليضفي به حركية وديناميكية على القصيدة، ثم توليد صورة مفعمة بالحيوية والجمال، ونتيجة للصراع النفسي الداخلي وتجربة الشاعر النفسية، تخرج هذه الصور في حلل تلبس النص دفعة تنازع وتضاد المتناقضين الخير والشر أو الحياة والموت، أو الخصب والجذب... تموجات إيقاعية تزيد من شعرية القصيد.

ولعل هذا الأسلوب اصطبغ بصيغة العصر الحديث، المليء بالمتناقضات واللاانسجام وطغيان الفوضى، وعدم التوازن.

يقول الشاعر في القصيدة:

**صيحة..**
**واستجاب السكون العميق**
**وحنت نواقيسه فاختلج**
**وأشرأب الظلام امتزج**
**بالمرايا التي لألأت**
**أنجما وهزج....** [3]

---

[1] - البنى الأسلوبية في النص الشعري، حمد بن هاشم، المرجع السابق، ص 175.

[2] - علم الدلالة، فايز الداية، المرجع السابق، ص 175.

[3] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 6-11.

فالسكون لا يستجيب عادة، والظلام لا يمتزج بالرؤى والمرايا التي لألأت أنجما وهزج.

فكل منها يحمل علامات الحزن، والكآبة، والحيرة، والضياع أحيانا لكن الشاعر، تجاوز سطح اللفظ لينفذ إلى أعماقه، ومنه إلى عمق ودلالة اللفظ ليصير هذا التنافر تنافر قضايا وليس تنافر مفردات وألفاظ ومنه استطاع الشاعر تغليب جانب الأمل المنبعث من الظلام الدامس إلى النور المشرق الآتي من بعيد.

**واستشاط السديم**

**تمخض رعدا عناصره تتفكك أو تندمج**[1]

الشاعر يلعب بالألفاظ المتضادة لتبدو وكأنها صورة واحدة، فكيف تتفكك العناصر وفي نفس الحالة والآن تندمج، ألا تلاحظ أن هذه الدراما، التي تشمل النص تولد من غير الممكن الممكن، ومن غير اللاشيء، الشيء، ومن هنا فالشاعر يريد إضفاء طابع الأمل والحياة فبعد الرعد الذي يحمل الخوف والرهبة، يأتي البرق ليحمل جانب الرحمة في سقوط المطر، ألم نقل أن لوصيف داعية إلى عالم غير هذا المتناقض، المثقل بالآلام والمآسي والضجر ؟!، فيقول:

**وأنا الميت الحي**

**كنت أصوغ السديم نجوما.**

**وأرسل في العتمات البدور**[2]

ألم نقل أن جانب الأمل، الحياة، التفاؤل طغى على جانب العتمة، الحزن، الظلمة.... هكذا دائما في كل أشعاره، يخرج من المتناقض، ومن الفوضى انسجاما وتوافقا...

**كم وقعت على هامتي ميتا**

**غير أني أرفض أن أنهزم ...**

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص4-6.

[2] - المصدر نفسه، ص 11.

أليس هذا البعث من الموت وعدم الانهزام، هي شيمة طائر الفينيق، الذي يبعث من رماده لخير البشرية وسعادتها، هكذا إذن تناقض شاعرنا يولد منه دائما البعث والتجديد، والحلم بالأفضل وهذه خصيصة أسلوبية تضاف له ولشعره.

يقول:

**آه... يا قارئي**

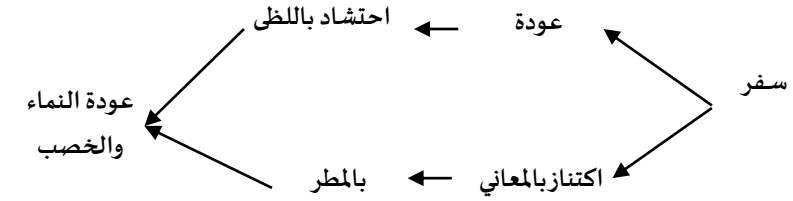
**لا تقل: عبث كل هذا السفر**

**عدت مكتنزا بالمعاني**

**ومحتشدا باللظى والمطر**[1]

أنظر إلى هذا التقابل في الصور، والألفاظ، فالسفر # العودة

اللظى# المطر، فاللظى احتراق، والمطر= دليل النماء والبشرى والخير




فبنية النص مبينة على عالمين، عالم السفر، وعالم العودة

السفر الممتلئ بالمجاهيل، العودة ممتلئة بالشر والخير.

يقول الدكتور عثمان حشلاف:

"إن أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد، هو الصراع والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية، نزعة الخير والمحبة ونزعة الشر والعدوان والانتقام"[2].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 17-25.

[2] - التراث والتجديد في شعر السياب، عثمان حشلاف، المرجع السابق، ص 121.

غير أن شـــاعرنا غلبت عليه نزعة الخير والمحبة وكأنه يهدف من وراء ذلك كله، الحكمة القائلة "إنك لا تجني من الشـوك العنب"، وتسـتمر التقابلات حتى في المقاطع كما سنبين:

**أنت من جوهر في السموات**

**كان تألق**

**ثم استويت هنا بشرا**

**من تراب تكور**

أنظر إلى هذا التقابل الهائل في هذه الصور البديعة المشعة

| | | |
|---|---|---|
| **هل جئت هنا لتسيطر!** | | **استعذ بالهوى وتطهر** |
| **فتذل الضعيف** | # | **واعتنق زهرة البرق** |
| **تريق الدماء** | | **والأرج المتسعر** |
| **وتفسد ما أبدع الله** | | **أبها الآدمى تحرر** |
| | | **من عبودية النفس والشهوات** |
| | | **وكن نغما يتغنج** |

(1)

تساؤل يتبعه لوم وعتاب # دعوة إلى التطهر والتحرر من عبودية النفس وهكذا يعلن الشـاعر عن انفصـال الذات من عالمها الأرضـي السـخيف، ويعلن انتماءها، بل يدعوها إلى العالم الأفضـل عالم الطهر والقدسـية، الأكثر جمالا ونقاء ...

ثم تتوالى الصور، وتتولد ويصير التقابل سمة مميزة للشاعر كما سلف وأن ذكرنا:

**لم أزل أسأل البوم عنك** [2]

**وأسأل عنك الغراب** ← صورتان موحشـتان مخزنتان تبعثان على التشاؤم

**أسأل الريح والحفر الموحشات ← استمرار الغربة والوحشة.**

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 60-61.

[2] - المصدر نفسه، ص 65-66.

يقابلها:

**تلألأت خلف الغبار**

**وسرت إليَّ ملجلجة في ارتياب**

**وسمعت صلاتي فأومأت لي** ← صورتان تبعثان الأمل والحياة من جديد بعد الضياع والهلاك

**كان بين يديك كتاب**

إذا بعد أن قطع الأمل ودب اليأس إلى داخلها عادت الحياة وعاد معها الأمل والهداية فالكتاب رمز الهداية والخلاص من الضياع والتشرد، بل من الموت المحتم ....

**آه ... هو الموت يا ربتي في العذاب!**

**بيد أني أصر على حصتي في الحياة**

**وحصة معبودتي المجتباة**[1]

وهذا يؤكد إصرار الشاعر ورفضه الدائم للواقع المرير، وسعيه الحثيث الدؤوب لتغيير معالم هذا الواقع، ومحاولة التغيير والارتقاء، والبعث من جديد سواء للإنسانية جمعاء، أو للوطن بصفة خاصة.

**آه .. يا زهرتي في اليباب**

**لا تقولي: الحياة سراب**

**وتعالي ...**

**لنجمع هذي الجراح**

**وتعجن منها رباب** [2]

استماتة الشاعر في رفض الواقع بالنفي تارة وبالنهي أخرى، محاولا دائما كما ذكرنا أن يحطم الأسطورة: لا تجني من الشوك العنب، لكن شاعرنا يجمع الجراح، ويتحدى الألم ويصنع المعجزة، من الجرح والألم الفرح والنشوة إنه إصرار سينزيف في حمل الصخرة وإيصالها إلى الجبل إلى القمة، رغم ما يعانيه من مشاق وصعاب وكل ما عجز من جديد دونما تراخ أو تهاون، إنه أعظم التحدي، ومجابهة الموت، واختراق حجب الظلام ...

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص66.

[2] - المصدر نفسه، ص 68.

بل هو يحول الهم والغم، ورهبة الشـتاء والفزع، والخوف إلى معانقة البرق والسحب الماطرة، وعدم الاستسلام للظلام.

**آه .... يا امرأتي المدلهمة.**

**بالهم والغم**

**يا رعشتي الفاترة!**

**ها الشتاء يدمدم عبر الشوارع**

**يضرب أبوابنا الواجفات**

**ويطفئ مصباح غرفتنا الساهرة**

#

**عانقي، البرق**

**لا تفزعي**

**عانقي الرعد والسحب الماطرة**

**فكرة كافرة**

**أن تموتي، وتستسلمي للظلام**

**وأنت الهية يا قمر الليل**

**يا شمسي الباهرة** [1]

ويبدو أن هذه الصـورة وما تقدمه من تعارض ومفارقة، لا شـك أنها تعكس ما يواجه وجدان الشـاعر من تأزم ومشـاق في سـبيل إعادة التشـكيل لرؤيته وفق ما يراه، وما يعتقده، بل ما يدعو إليه وقد سبق وأن قلنا أن الشاعر متصـوف يدعو إلى اعتناق شـرعة الحب الخالص، لذا يحاول من هذا التقابل والتضاد كسر حاجز الخيبة والفشل، وبعث الأمل والحياة من جديد.

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 71-72.

إن هذه الثنائيات سواء بين الألفاظ (كالموت # الحياة)، (الحزن # الأمل)، (السحب، الظلام # القمر، الشمس) أو بين الصور التي ذكرنا وما زلنا نذكر تنم عن تشكيل جمالي، وروح شاعرة، وتجربة شعرية ثائرة، صاغ منها الشاعر أفانين في المدونة، وبذلك يكون تتابع الصور الشعرية المتضادة، هو الموازاة الرمزية، والتشكيل الجمالي لموقف الشاعر الحائر المضطرب ... [1].

إن تتابع هذه المشاهد، والمتكونة من حشد هائل من الصور يتولد بعضها عن بعض، حيث يبني الشاعر مشهدا متعددا ليناقضه بمشهد آخر، إنه صراع إعادة الخلق أو البعث من جديد، وقد يمز هذا الخلق والتهديم إلى جدلية البعث والفناء، والخفاء والتجلي، ليصنع الشاعر في الأخير صورة ما يراه هو ويريد للآخرين رؤيته، وفق ما يرمي إليه، وما يريد أن يبث ويرسل عبر هذه اللوحات للملتقي / المرسل إليه.

إن هذا التنافر وهذا التقابل والتضاد ليس في المدونة التي بين أيدينا فقط، ولكنه موجود في كل دواوين الشاعر لمن أراد الاطلاع.

يرسم الصور والمشاهد المتقابلة، لكن ليس لاضطراب وتصدع داخلي، وانهيار من الواقع المرير، وإنَّما لبناء حلم زاهر، مستقبل جميل، بشرى النماء، البعث العودة إلى الحياة الأولى ببراءتها وبراعتها، فهذه الدلالات السياقية، وهذا التماثل الموسيقي الذي انبثق عن هذه المتضادات أنتج نصا منسجما، متناسقا، مما عددناه ميزة أسلوبية اختص بها الشاعر دون أقرانه من الشعراء الجزائريين خاصة المعاصرين له.

---

[1] - البنيات الأسلوبية، محمد زعيتر، المرجع السابق، ص 26.

**رابعا-التناص**

رغم أن التناص عرف عند العرب منذ القدم، إلا أنه وبالشـــكل والفهم الحاليين لم يزل مصطلحا قلقا وغير مستقر، نظرا لارتباطه بالحداثة في عصرنا هذا.

غير أنه ثمة من حدد مفهومه وبالشـكل النهائي تقريبا كما فعلت "**جوليا كريستيفا**" الناقدة الفرنسية ذات الأصل "البرتغالي" في كتابها "علم النص" بأنه "العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا" ثم باسم (عبر النصوص)، ثم التصحيفية ثانيا، ثم ظهر عندها بمفهوم (الامتصاص) ثالثا، وذلك من قولها: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[1] لتهتدي بعد ذلك إلى المصطلح الذائع الصيت في النقد المعاصر والأكثر حداثة وهو مصطلح التناص.

ويعرفه **جيرار جينيت**: "بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، وبدرجات وأنماط عديدة ومختلفة، من هذه العلاقة الأكثر جلاء وحرّفية وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد (بين مزدوجتين بالتوثيق أو بدون توثيق).[2]

يقول "**محمد مفتاح**": .... لقد حدده باحثون كثيرون مثل (**كريستيفا، أرفي، ولورانتا ريفاتير**...) على أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا، ولذلك فإننا سنلتجيء –أيضا-إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة وهي: فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ومعنى هذا أن التناص" هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة."[3]

---

[1] - التناص وجمالياته، جمال مباركي، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص 42.

[2] - البنى الأسلوبية، المرجع السابق، ص 336.

[3] - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 121.

وقد استبدل "**محمد بنيس**" بعض مصطلحات "التناص" بمصطلحات جديدة في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و(حداثة السؤال)، إذ أطلق على مصطلح "التناص" مصطلح "التداخل النصي"، الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته؛ أي مجموعة النصوص المتسترة التي تحيط النص الحاضر وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته."[1]

والتناص أنواع منه الديني، التراثي، الأدبي وغيرها...

يقول **أحمد الزعبي**:.."التناص نصوص سابقة ستنحضر في النص الحاصر لوظيفة معنوية أو فنية، أو أسلوبية، وقد تكون هذه النصوص تاريخية، أو دينية، أو أدبية، أو أسطورية تعمق رؤية الكاتب وتدعم طروحاته ومواقفه في النص الحالي، وقد يكون التناص أسلوبيا أو بنائيا، أو إيقاعيا مثل توظيف الأسلوب القرآني، أو اللغة الصوفية أو بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة."[2]

ومن خلال عملية مسح لهذه التعاريف تبين أن كلها تصب في قالب واحد وهو أن الشاعر يلجأ للنصوص الغائبة لاستحضارها في نصوصه الجديدة، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إيمانا منه بأن مثل هذا العمل ابتداع وإبداع وخلق جديد للغة الشعرية الحديثة إضافة إلى عملية إحياء للتراث بطريقة غير مباشرة إذ استدعاء نص غائب لتوظيفه في نص حاضر، هو بمثابة عملية بعث وتجديد في نفس الوقت للنص المستدعى.

وقد أبدع شاعرنا عثمان لوصيف في هذا الميدان أيضا، وشكل التناص في شعره عامة وفي مدونة قالت الوردة بصفة خاصة، فضاء ليس بالقليل الهين فتارة يوظف النص الديني (القرآن الكريم) وأخرى التراث شعرا كان أو حكاية، وثالثة الأساطير وما تحمله من رموز وألغاز وغيرها...

---

[1] - التناص وجمالياته، جمال مباركي، المرجع السابق، ص43.

[2] - البني الأسلوبية، حمد بن هاشم، المرجع السابق، ص338.

فالمدونة فيها الكثير مما سبق ذكره وسنكتفي بعرض بعضها لنقف في النهاية على مدى مقدرة شاعرنا وإسهامه في هذا الميدان ثراء للشعر وللغة معا.

## 1-التناص الديني (القرآن الكريم)

لكل شاعر ثقافته الخاصة، ومعينه الذي يتحصل منه زاده المعنوي واللغوي ويتخذه في نهاية المطاف رافدا من روافد شعره، يرجع إليه ويوظفه متى كانت الحاجة إليه، فالشاعر حين يغترف من تراثه ومن مصادر ثقافته، إنما يريد من وراء ذلك كله إفهام الآخر، أو ربما قول ما لم يستطع أن يعبر عليه بأسلوبه الخاص، لذلك فإن هذا الرجوع، هو بمثابة اتكاء واستناد، ودعامة توفر عند الشاعر بعض الجهد، وكلما أحس الشاعر بتوظيف ما يزخر به تراثه في مفرداته وقصيدته، أحس أنه خدم الأفضل، وأفهم أكبر نسبة ممكنة من المتلقين بما يريد قوله وتبليغه.

ويأتي حضور النص القرآني والحديث النبوي واضحا عند شعراءنا في العصر الحديث إذ يعتبر سمة بارزة في هذا المضمار "ولعل هذا التوجه في استحضار الرافد من التراث الديني في النص الشعري، يؤكد بما للكتاب والسنة من أثر على المستوى الوجداني والروحي تلقيا وعلى المستوى الفني تشكيلا، وعلى المستوى المضموني رؤية وتأثيرا"[1].

ولم يلجأ الشعراء إلى هذين المصدرين لكونهما من التراث فقط، بل لأنهما أبهرا الشعراء والكتاب، لما يحملان من قيم فنية وجمالية تأخذ اللب، وتأسر القلب منها الزاد البلاغي والأدبي لتدعيم وجهات نظرهم وأفكارهم.

[1] - البنى الأسلوبية، حمد بن هاشم، المرجع السابق، ص339.

"وينقسم هذا النوع من التناص عند الشعراء إلى قسمين هما:

- الاقتباس الكامل للآية، أو جملة من آية قرآنية، مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة.

-اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر، مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية، والأول هو الأكثر شيوعا، أما الثاني فهو قليل." [1]

**القرآن:** وظف الشاعر هذا النوع من التناص وكاد يصبغ به كامل القصيدة، سواء كان هذا التوظيف صريحا واضحا، أو كان ضمنيا يستشف من خلال التمعن والتدقيق في النص الشعري.

**صيحة الأمر دوت**

**وكن! فاستجاب السكون العميق.**

**وحنت نواقيسه فاحتلج...** [2]

فلفظ صيحة موجودة في القرآن الكريم بكثرة قال تعالى: إن كانت إلا صيحة واحدة فإذا هم خامدون" [3]، ولفظة كن يزخر بها القرآن الكريم أيضا " كونوا حجارة أو حديدا"[4]

فلفظة "كن" قرآنية والشاعر وظفها بمعنى ديناميكي متحرك.

وقد وظفها الشاعر توظيفا فنيا رائعا، وقد أطلق "**محمد بتيس**" على هذا النوع من التناص "الحواري" أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالى (الغائب) حيث يفجر الشاعر فيه مكبوته ونواته، ويعيد كتابته على نحو جديد، وفق كفاءة فنية عالية، وهذا النوع من التعامل مع النصوص الغائبة، لا يقوم به إلا شاعر مقتدر.." [5]

---

[1] - البنى الأسلوبية، المرجع السابق، ص339.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص5.

[3] - سورة يس، الآية 29.

[4] - سورة الإسراء، الآية 50.

[5] - التناص وجمالياته، جمال مباركي، المرجع السابق، ص159.

الحياة من الموت ومن هنا فقد وظف شـــاعرنا القرآن الكريم توظيفا إيجابيا حيث حول النص الغائب المستحضر إلى صور وفق آليات ورؤى جديدة منتجة لمعنى جديد من إبداعه وابتكاره وتلك هي الأصـــلية للتناص وليس مجرد حق لآيات وغيرها لتزيين النص خارجيا دون النفاذ إلى عمق ذاته.

ثم يســـتمر هذا التحاور مع النص القرآني في تماوج وتناغم شـــديدين، يقول:

**رأيت جهنم**

**تأكل أحشاءها النهمات**

**سمعت لظاها تضج**

**سمعت الزفير الزفير.**[1]

وهذا مأخوذ من قوله تعالى: " **...لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌوَشَهِيقٌ** " [2]

فالشـــاعر لم يقف عند البنية الخارجية للنص القرآني وإنما تعمق فيه وأخرج منه نصا أخر فيه دقة التصوير وحسن السبك.

فمقدرة الشـــاعر على المزج والخلق أخرج بها معنى آخر يصـــب في نفس القالب من جهة اللغة يبتعد عنه في الجانب الرؤيوي ولعل شـــاعرنا هنا ذهب إلى ما ذهب إليه فرحيل الشاعر في رائعة "**دانـــتي**" الكوميديا الإلهية ذات البعد الصـــوفي الديني حيث مر على جهنم ورآها كما هي أو كما تصـــورها في مخيلته وســـنتذكر ذلك فيما هو آت فالشـــاعر لم يقف عند البنية الخارجية للنص القرآني وإنما تعمق فيه، وأخرج منه نصـــا آخر فيه أيضـــا دقة تصـــوير وحســـن سبك راقيين.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 10.

[2] - سورة هود، الآية 106.

يقول أيضا:

**يا دم الكون**
**يا.. يا دمي**
**أجج العشق تارا ونور**
**واتل للعالمين كتابك**
**كي تستفيق العقول**
**وتزهر بالمجد هذي السطور.** [1]

واتل العالمين، التلاوة، ألفاظ قرآنية بحته، قال تعالى" ...**إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ** " [2].

قال تعالى: " **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِيَ آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا**" [3].

وقال تعالى: " **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ...**" [4].

والتلاوة تعني النسبية وتعني التبليغ وهو فعلا ما وظفه الشاعر وذلك من موروثه الديني واللغوي أيضا ويؤكد في نفس الوقت أن النص القرآني ما زال محمولا في الذاكرة الجمعية ويتم توظيف معناه حتى احتاج الشاعر إلى ذلك كما أن شاعرنا يحس بنوع من اليأس لذلك ينادي ويصرخ ويتلو لعل العقول الجامدة تتحرر وتنهض لبناء المجد والسؤدد ولعلنا كنا قد ذكرنا فيما سبق من أن الشاعر في مقام النبوة وينتابه نفس الإحساس لذلك فهو يوجه معلم ويربي وهذا هو دأب حاملي الرسالة ومبلغها وهذه الآيات الصريحة من القرآن، استطاع الشاعر من خلال موروثه الديني أن سيتشفها ويخرج منها أصدافا مضيئة يوظفها توظيفا بارعا، ويؤكد أن النص القرآني هو معين لا ينضب يستمد منه فحول الشعراء، ما يستضيئون به عقول الناس، ويوجهونهم إلى الوجهة الصحيحة، يقول في موضع آخر:

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص11.

[2] - سورة الروم، الآية 22.

[3] - سورة المائدة، 27.

[4] - سورة الشعراء، الآية 69.

**هذه يد حورية**

**لألأت في غلائل وودية**

**ومشت بي إلى ظلة كالحلم**[1]..

فالحورية مصطلح قرآني خص الله به نساء الجنة، قال تعالى: "**حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ...** "[2].

وقال تعالى: " **وَحُورٌ عِينٌ، كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ** "[3].

فالحورية إذن واللؤلؤ كلها مصطلحات قرآنية استمدها الشاعر وامتصها ثم استثمرها في شعره استثمارا جديدا.

فالحورية في الأصل لا تهدي ولكنها جزاء للمؤمن في الآخرة لكن الشاعر استمد هذا المعنى وحوله إلى ديناميكية جديدة، حيث وظفها توظيفا آخر غير المعنى المراد فهي تهدي بنورها المتلألئ وتأخذ إلى الحلم وكأنها وردة الشاعر ذاته، وثمة يتم العناق وتتبجس الحياة من جديد فيولد عالم جديد عالم الشاعر الحالم المثالي.

ويسترشد الشاعر دائما ويهتدي بالنور المبين والسراج المنير القرآن الكريم.

فكلمة "ظلة" مأخوذة من قوله تعالى:" **وَإِذ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ...**" [4] فالشاعر استمد هذه اللفظة ليبني بها معنى رائعا وكأن الظلة حلم عند الشاعر.... ويقول أيضا:

**إن أضعت الخرائط**

**أو غشيتك الدياجي**

**وسدت أمامك كل الطرق**

**"قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ"!**[5]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص18.

[2] - سورة الرحمان، الآية 82.

[3] - سورة الواقعة، الآية 22-23.

[4] - سورة الأعراف، الآية 171.

[5] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص23.

وقد وظف الشاعر هنا الآية بحذافيرها من "سورة الفلق" لكنه وظفها توظيفا غير جامد، بل أضفى عليها حيويته من حيث جعلها كخلاص لمن كان ولم يعرف الطريق، وهذا النوع من التناص يعد خطوة هامة في عملية التشكيل الفني والإبداعي، إذ يعيد الشاعر النص وشكله بحسب مقدرته وتجربته الشعرية، ووعيه اليقظ بهذا النص المقدس.

وقد سمى **محمد بنيس** هذا النوع "بالتناص الامتصاصي"، إذ يقول: "مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل."[1] وهذا ما جعل شاعرنا لا يتفلسف في النص، بل يضيفه إلى نسيجه الشعري ليشكلا معا صورة فنية وجمالية مشعة، وتحاورا نصيا رفيعا.

**وتمشي معي الريح أنى مشيت**
**ملك أتبوأ عرش السماوات**
**أبسط فوق المجرات مملكتي**[2]

وهذا التناص يتماش مع الآية قوله تعالى:" **فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاء حَيْثُ أَصَابَ**" [3]، وهذا التحاور مع النص القرآني بين مدى استيعاب الشاعر للروح القرآني ومدى اقتداره على مثل هذا النوع من تحاور النصوص وعلاقات ببعضها ببعض، في قالب فني لا يجسر عليه إلا فقيه، كما قال الأصمعي.

---

[1] - ظاهرة الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص158.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص29.

[3] - سورة ص، الآية:36.

فعثمان لوصيف كأنه سيدنا سليمان تطوف به الريح المعمورة ولكن ليس لتفقد أحوال العباد واكتشاف ملكوت الله؛ إنما ليهندس خارطة الأرض ويسويها على الطهارة التي يراها هو ويدعو إليها لذلك يستدعي النص القرآني مرة أخرى:

**آه..يا امرأتي المستهامة**

**يا نجمتي في متاه السبل!**

**ها أنا أتمزق من صبوة**

**وأصلي لعينيك أو أبتهل**

وهذا النص الجميل، المتدفق من خيال واسع، قادر على أرقى درجات التشكيل الفني، هو الآخر يحاور النص القرآني:

قال تعالى:" **وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ**" [1].

فالشاعر يرى وردته، نجمة للهداية عبر متاهات الدنيا، و"ظلالها" وحيرته الزائدة ومن ثم يهتدي إلى النص القرآني ليستضيء به، وفيه، فيحيك منه "كرزا وهميا".

ولعل امرأة الشاعر/ النجمة دليل لإنارة الطريق ليس له فهو يحترق من أ جل الآخرين إذ صلاته، ابتهالاته كلها من أجل أن تغسل شفاهه بالقبل ويعم السلام والأمان الدنيا وما فيها

كما قال هو.

**فاغسلي شفتي بالقبل**

**ثم قولي سلاما سلاما**

**وغني معي للغوي والغزل**[2].

فهي في الأخير سلام قال تعالى: "**سلام قولا من رب رحيم**"[3].

---

[1] - سورة النحل، الآية:16.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص34-35.

[3] - سورة يس، الآية 58.

فالســـلام رضـــا ورحمة وأمان من الله والشـــاعر داعي رحمة داعي أمان وسلام. ويعود الشاعر مرة أخرى إلى تذكير البشر بأصلهم ونشأتهم الأولى.
يقول أيضا:

**نطفة هي....**

**جذر البدايات يمتد**

**أسطورة الماء أمشاجه علقة**

**ثم كان دم، مهجة**

**مغمغات**

**كما النسغ يبزغ تحت الخمائر**

**في بذرة الزنبقة** [1]

فهذه العلائق بين النصـــوص وهذه التداخلات وهذا التناص الحواري هو ما أشـــار إليه محمد بنيس بقوله: "التناص الحواري لا يقف عند حدود بنية الســـطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده وقلب تصـــوره"[2]، والشـــاعر هنا لا ينقد القرآن الكريم، وإنما بفضـل تشـر به له، وبفضـل تجربته الشـعرية الفذة، اسـتطاع أن يخرج نصـوصـا شـعرية عذبة، من خلال تحاور النصـوص، فالشـــاعر دمج بين آيتين أو أكثر: قال تعالى: " **إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنسَـــانَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ**" [3]

وقال أيضـــا:" **...ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِن مُّضْـــغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ**..." [4]

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص40-41.

[2] - التناص وجمالياته، جمال مباركي، المرجع السابق، ص 160.

[3] - سورة الإنسان، الآية: 02.

[4] - سورة الحج، الآية: 05.

وإننا إذ نستمر في هذا التحليل والتقديم لعملية التناص مع القرآن الكريم لشاعرنا فلعلمنا أن هذا من باب الاستزادة والوقوف على البينة، ثم القراءة التي يمكن تقديمها من خلال هذه النصوص الشعرية العذبة. ولعل ما يميز الشاعر عثمان لوصيف عن بقية الشعراء من جيله، هو دقة التوظيف والمعرفة المتبصرة بالخطاب القرآني، وكيفية التعامل مع نصوصه، وفق ما يريد أن ينظّره في شعره ويدعو إليه، ولعلها خصيصة أسلوبية تميز بها عن الشعراء من مجايليه، ويتواصل هذا التناغم مع القرآن الكريم فيقول:

**آه ... هل جئت هنا لتسيطر.**

**فتذل الضعيف.**

**تريق الدماء**

**وتفسد ما أبدع الله**

**يا أيها الآدمي**

**استعذ بالهوى وتطهر**[1]

إن شاعرنا يقدم لنا نصه الشعري وكأنه قرآن كريم لما حمله من نصوص قرآنية ظاهرة الملامح في النص كله، حيث من خلال قوله السابق بقفز إلى ذهن المتلقي قوله تعالى: "**لست عليهم بمسيطر..**"[2].

إضافة إلى قوله تعالى أيضا: "**قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها...**"[3].

فالشاعر وكأنه مفسر جديد برؤية جديدة لكتاب الله فهو يعيد عملية التشكيل للنص القرآني ولكنه وفق ما يدعو إليه دون التحريف للمعنى المراد فهو يحاول بطريقته وبموهبته إظهار ما خفي عن ذوي القلوب الميتة ليدعوها ثانية إلى ترك حياة اللهو والمجون، والسيطرة والتكبر عن البشر والرجوع إلى الحق بالحب بالتطهر وبالإيمان في نفس الوقت وهنا تكمن جمالية التناص

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 59-60

[2] - سورة الغاشية، الآية 30.

[3] - سورة البقرة، الآية 22.

في النص الشـــعري إذ من ملامح النصـــوص يولـد معـان جـديـدة ويقتـل اللغـة فيشـكلها من جديد ومن ثم كان الشـاعر خالق اللغة ومجددها. يحيلنا الشـاعر مرة أخرى في نقلاتـه إلى نوع آخر من القرآن الكريم القصـــص القرآني فيقول: وكأنه يتلو على مسامعنا قوله تعالى:"...**قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَـــبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ**... "[1]، فهو يفســـر الآية وكأنه يعيد تشـــكيلها ليفهمها كل ذي بصـــر وبصـــيرة، ويحاول بطريقته وبموهبته إظهار مـا خفي عن ذوي القلوب الميتـة ليـدعوهـا ثـانيـة إلى حيـاة الطهر والعفـاف والفضيلة.

ونجد هذا التحاور يصـــطبغ على القصـــيدة في كل تمفصـــلاتها تقريبا، ويكاد لا يخلو تمفصل منه أبدا يقول أيضا:

**ها هي الفلك راقصة**

**تمخر البحر رهوا وتغشى العباب ....**[2]

فهذه إحالة إلى قصـــة ســـيدنا نوح مع ولده حينما كان ســـيدنا نوح يريد إقناع ولده في ركوب الســـفينة معه وأيضـــا إلى قوله تعالى: "**وترى الفلك مواخر فيه**"[3] أي البحر.

فالشـــــاعر يشـير إلى الخلاص من الموج وهو الظلام والزيغ عن الطريق الســـوي ولا خلاص إلا بركوب هـذه الســـفينـة رمز النجـاة من أمواج الكفر والجحود والابتعاد عن الشـريعة السـمحة طريق الخير وتلك دعوة شـاعرنا دائما لتخليص البشـرية من الفسـاد ومن ثم الهلاك فهاته الآيات قد جمعها الشـاعر في نص واحد ثم أخرج منها نصـــا جديدا وفق تشـــكيله هو، ولكن دائما في إطار السياق وهذا ما نزعم بل نكاد نجزم أنه خصيصة أخرى من خصائص شاعرنا، حيث يجمع عدة نصـوص ويربط بينها بعلائق من نسـجه ويخرجها في حلة أخرى لا يخفى جمالها عن كل ذي حدس وبصيرة.

---

[1] - سورة البقرة، الآية 30.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 68.

[3] - سورة النحل، الآية 14.

## 2-التناص مع التراث

### 2-1-مع ابن عربي

يتقاطع الشاعر عثمان لوصيف بل يحاور التراث في عدة نصوص ولعل أهمها التراث الصـــوفي حيث يتناص مع بعض لوحات وعلى الأخص ابن العربي محي الدين إمام العارفين وشيخ مشايخ الصوفية حيث يقول:

**ومن أي بيداء أو عدم**
**يتدفق هذا الضياء**
**وتزهر بالصور الفاتنات**
**وبالسحر هذي السرج**
**.....**
**ثم صوغي نشيدا تردده الكائنات**
**وتشدوا به الريح في شغف وغنج**[1]

فشـــاعرنا يمتص بعض أبيات ابن العربي في قصـــيد ته هل عندكم من فرج؟

حيث يقول:

**يا حسنها من طفلة غرتها تضيء للطارق مثل الســـرج.**
**يحسبها ناظرها ظبي نقـا من جيدها وحسن ذاك الغنج**[2].

فالشـــاعر أعاد تشـــكيل البيت من جديد في قالب فني رائع ولا يقوم بهذا كما ســـلفا وأن ذكرنا إلا ماهر حذق يعرف إشـــعاعات الفن ونوافذه. إن هذا التوظيف للتراث الذي وظفه شاعرنا ينم عن مدى تشبع الشاعر بالتراث الصـــوفي وأئمته، حيث يســـوق منه ما يشـــاء، ولكن برؤيته هو لا برؤية الآخرين. يقول:

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 7-8.

[2] - ترجمان الأشواق، محي الدين بن العربي، دار صادر، بيروت، ط3، 2003، ص173.

**ملك أتبوأ عرش السماوات**
**أبسط فوق المجرات مملكتي**
**وأهندس خارطة الأرض**
**حتى تقول استويت[1].**

ولعله توافق مع السيد أحمد البدوي إذ يقول:

**سائر الأرض كلها تحت حكمي وهي عندي كخردل في فلاء.**
**أنـا سلطـان كل قطب كبير وطبولي تدق فوق السمـاء[2].**

فالشـاعر قد تأثر أيما تأثر بالتراث الصـوفي ولا نود أن نبحث في سـائر القصـيدة فيطول بنا الأمد وتتفرق بنا السـبل، إنها صـورة أخرى من صـور التشـكيل الفني للشـاعر، حيث يسـتوعب المعاني الصـوفية ثم يعيد تشـكيلها ليخلق منها الأجمل والأفضـل، فقد امتص معنى ما قاله البدوي ثم قدمه في حلة أخرى جديدة راقية ومثيرة في نفس الوقت.

## 2-2-مع الحلاج

حيث قال: "للناظم سـكرات وغمرات يدخل عليه فينهض من الشـبه ما لا يكاد وينحصـر وينضـبط" [3]، وهكذا هو حال شـاعرنا في تأثره ومحاورات مع سـابقيه سـواء كان الحوار بوعي أو بلا وعي وسـواء كان مع الحلاج أو مع غيره من الشعراء الأول خاصة.

**يقول من أنا الآن؟**
**أي ألوهية تتجسس ملء خلاياي؟**
**أية روح بكل الدنى تتوحد؟**
**وترفرف بي في أثير.**
**من الجاذبية والوجد؟**
**أية إيماءة تتوقد؟[4].**

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص29-30.

[2] - الشعر الصوفي، وفيق سليطين، المرجع السابق، ص115.

[3] - اللغة العليا، د. أحمد محمد المعتوق، المرجع السابق، ص150.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص79-80.

ويقول الحلاج:

**أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان سكنا بدنا**

**فـإذا أبصـــرتني أبصــرته وإذا أبصرته، أبصرتنــا**[1].

فليس ثمة توحد واتحاد إلا كما ذكره الحلاج وشـــاعرنا كأنه الحلاج يتوحد بكل الدنى فيصير في الأرض وكذلك في السماء.

**أنا في الأرض**

**لكن كل السماوات تهوي على ركبتي**

**وتسجد!.....** [2].

أليس هذا ما زعمه الحلاج في قوله ما في الجبة إلا الله؟؟...

ونحن هنا لســـنا في مقام محاكمة حتى نكفر هذا أو نذم ذاك لكننا في مقام الاتصـــال والتوحد الروحي الذي وحدَّ بين روح الشـــاعر وروح الحلاج فصار كل منهما ظلا للآخر. طبعا في مجال الشعر الصوفي والتناص فيه.

## 3-التناص الأدبي

قد يتعالق شـاعر ما بشـاعر من الأوائل شـعراء العصـور الأولى فيكون بينهما إما معارضـــة أو مقابلة أو غيرها، فيحدث تحاور بين نص هذا وذاك يعود لعدة أســـباب منها إعجاب الشـــاعر الخلف بالشـــاعر الســـلف، أو الاقتداء أو المحاذاة.

وشـاعرنا قد ولج أيضـا هذا المولج عن قصـد أو غير قصـد ومن الشـعراء الذين تأثر بهم:

---

[1] - العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، دار المعارف، بمصر، ط2، 1975، ص480.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص80.

### 3-1-مع أبي العلاء المعري

**يقول المعري:**

**سر إن استطعت في الهواء رويدا  لا اختيالا على رفاة العباد**[1]..

ويقول شاعرنا:

**رويدك لا تتماد فتخسر!**

**هي ذي الأرض تدعوك**

**أن تتلطف**

**تزرعها جلجلانا وجوهر**[2]

فالشـاعر امتص معنى المعري ثم شـكله بطريقة مغايرة ووظفه توظيفا آخر زاد عليه منه أي من إبداعه هو-فصـار المعنى أمتع وأروع فالمعري دعا إلى عدم الاختيال فوق الأرض بنغمة حزينة بلغها التشـاؤم ولم يعط حلولا مغايرة وشاعرنا حذر ونبه لكنه أعطى البديل بعث الأمل حدد الرؤية السوداوية التي كان ينظر بها المعري إلى الحياة فصـارت نظرة أمل، نظرة تفاؤل، دعوة إلى الجمال الذي أبدعه الله إلى التمتع به إلى الانتشاء في روضة الخالق المبدع.

### 3-2-مع دانتي في الكوميديا الإلهية

رحلة مع العالم الآخر مع الروح وقد وصف فيها دانتي مدى حبه للأخلاق السامية ومدى بغضه لعالم القذارة عالم المادة البغيض وكان يقصد من وراء ذلك (الملحمة) إلى غايات رمزية أشـار إليها في إهدائه هذه الملحمة إلى صـديقه "**كان جراندیه دیلا سكالا**" can grande della scala"[3].

---

[1] - العصر العباسي، د. شوقي ضيف. المرجع السابق، ص482.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 59.

[3] - الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، طبعة مصورة 2007، بدون تاريخ، ص 275

يقول في إهدائه: "يجب أن يعلم أن معنى هذا العمل الأدبي (يقصد ملحمته الكوميديا الإلهية) ليس بسيطا ولكنه متعدد فالمعنى الأول هو المعنى الحرفي والمعنى الآخر يختفي وراء الحروف: وهو المعنى الرمزي أو الخلقي فموضوع هذا العمل في معناه الحرفي هو حال الأرواح بعد الموت لأن هذه المسألة التي يدور عليها كل هذا الشعر ولكن الموضوع في معناه الرمزي يعالج فيه الشاعر جحيم هذا العالم الذي نجوبه كأننا مسافرون مع ما لدينا من قدرة بها نستحق الخير أو نحرمه فموضوع هذا العمل إذن هو الإنسان بما فيه من فضائل او رذائل بوصفه خاضعا للعدل الإلهي المثيب المعاقب"[1].

ولعل بل المؤكد من خلال مدونة الوردة تعالج هذا الموضوع بالذات موضوع الإنسان بشقيه المادي والمعنوي حيث أن الشاعر عثمان لوصيف يطير مع عالم الأرواح تماما كما طار دانتي مع فرجيل " الشاعر ولعل ما يجعلنا نجزم أو نكاد في أن شاعرنا تأثر بدانتي، فدانتي قدم الكوميديا الإلهية إلى ثلاثة أجزاء هي الجحيم، المطهر، والجنة الأرضية والسماوية، وكل جزء يتكون من ثلاث وثلاثين نشيدا مع مقدمة في نشيد واحد.

ومدونة قالت الوردة مكونة من عشرين نشيدا تكاد تلم بل تحوي الأجزاء الثلاثة لدانتي الرحلة إلى الجحيم العالم الآخر، التطهير، والجنة الأرضية والسماوية. وللتدليل فإن الرحلة رحلة "**دانتي**" رحلها شاعرنا أيضا:

**إلى أين امضي**

**ومن أين جئت**

**وكيف اهتديت**

**كائن أزلي أنا**

**أتنا سخ في كل شيء**

**وأرحل أرحل حيا وميت**[2]

---

[1] - الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، المرجع نفسه، ص151.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص29.

ويقول أيضا:

**قادم من لهاث المسافات**

**من فلوات الأزل**

**قادم..والجراح تنز**

**وشبابتي تشتعل**[1]

أما الجحيم فيقول شاعرنا:

**رأيت جهنم**

**تأكل أحشاءها النهمات**

**سمعت لظاها تضج**

**سمعت الزفير الزفير**

**وبلا جسد رحت اجتاح طوفانها**[2].

والمطهر جبل في الأرض مرتفع مقابل المنطقة الجحيم وهي مركز الأرض[3].

يقول شاعرنا:

**كم عبرت صحاري القرون العجاف**

**هتكت حجاب الظلم**

**وتسلقت فجر القمم**

**كم وقعت على هامتي ميتا**

**غير أني أرفض أن انهزم** [4].

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 32.

[2] - المصدر نفسه، ص 10.

[3] - الأدب المقارن، غنيمي هلال، المرجع السابق، ص150.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 16-17.

ثم الجنة الأرضـية حيث تظهر بياتريتشـة " Béatrice حبيبة الشـاعر في الطفولة وكان لذا أحبها حبا خالصـا طاهرا خالدا، فيثير الشـاعر صـاحبه " **فرجيل**" رمز الحكمة فيترك الشعرية ليصحب بياتريتشة في السماوات السبع[1].

وفي المدونة يقول الشاعر:

**هذه يد حورية**
**لألأت في غلائل وردية**
**مسحت عن جبيني الجراح**
**وما مسني من حريق وغم**
**ثم قالت: تعال معي**
**ومشت بي إلى ظلة كالحلم** [2].

أما السماوات فيقول:

**السماوات..**
**ما أعذب الضوء ينساب**
**في جزر من شعاليل فضية**
**أو من خلاخيل فضية تنعتق**
**السماوات تنضح**
**نهر الرؤى يندلق** [3]
**السماوات تغسلني بالنبيذ**
**وتلبسني سندسا ويقق** [4].

---

[1] - الأدب المقارن، المرجع السابق، ص150.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 18.

[3] - المصدر نفسه، ص20

[4] - المصدر نفسه، ص 22.

"ثم السـماء الثامنة ذات النجوم الثابتة وهي عرش الله فيها جوقات الملائكة تسج بحمد الله وعظمته في ألوان ومناظر تبهر"[1].

يقول شاعرنا:

**عالم قزحي**
**هزيج**
**أريح شفق**
**زغب ذهبي وأجنحة تصطفق**
**زقزقات**
**خرير**
**بساتين معروشة وحبق** [2]

"ثم الوصـول إلى السـماء العاشـرة حيث الوردة السـماوية الوردة الصـوفية ضـياء خالص empyree وهناك الأرواح في ثيابها كأنها أوراق الوردة السـماوية الخالدة...وثمة النعيم الخالد للمؤمنين ويصـعد الشـاعر " **دانتـي**" مع حبيبتـه رمز الحـب والجمـال الخـالص... بعـد ان أوصـلتـه بحبها الطـاهر إلى درجات الأطهار المحبين لله"[3].

يقول شاعرنا:

**في قرار السماوات**
**حيث النهايات حيث البدايات**
**غلغلت في جوهري الحي**
**عانقت زهرة روحي**
**ولا مست نبض الوميض الإلهي**
**ثم اعتصرت العناقيد**
**أترعت كأسي خمرا تشف صفاء**
**تعلمت أن أتغنى لمجد الحياة**
**وأن أنتصر** [4].

---

[1] - الأدب المقارن، غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 150.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 21.

[3] - الأدب المقارن، المرجع السابق، ص150.

[4] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 27.

يقول أحد شرّاح الكوميديا الإلهية: "الشاعر عاش في ملحمته في عصره عصر مضطرب عاصف ممزق وقد غاص في جوانب هذه الآلام شأن الصفوة من المفكرين ورحل في جحيمه ليتعمق آلامه وبقدر شهادته على العصر كان سموه ونبله في التنبؤ بالخلاص، كالشجرة الطيبة تنفذ بجذورها في الأرض لتضرب بفروعها بالسماء ومن تجاربه هذه المادية ينشد- عن طريق الحب والفيض الإلهي- الخلاص للإنسانية جمعاء بهذا الحب الخالص وكذا الخلاص لنفسه عن طريق الحب الطاهر فرحلة " دانتي" هي رحلة كل نفس في هذا العالم الأرضي تفسد سعادتها الخالدة وغايتها العظمى بعقيدتها وبحسن إفادتها من حريتها"[1].

وهذا هو شاعرنا بالذات في مدونته حيث عاش التحولات التي جرت في الجزائر خاصة وفي العالم الإسلامي عامة، وما أصاب الأمة من تمزق وشقاق فأراد وهو من صفوة الشعراء حاملي لواء الكلمة أن يصلح ما استطاع داعيا إلى التغلغل في أعماق النفس البشرية لاستجلاء كنهها والعودة إلى البكارة إلى الطهارة إلى عالم المثل والترفع عن رجس المادة عن التجبر والسطوة مبينا أن لا خلاص إلا بالرجوع للمنبع الطاهر النفح الإلهي، الحب الخالص النقي.

**يا آية الطين..**

**فيضي على الملكوت سني**

**ولآل**

**وامحقي كل زيف**

**وكل ضلال!** [2]

**أيها الآدمي**

**استعذ بالهوى وتطهر**

**وأعتنق زهرة البرق**

---

[1] - الأدب المقارن، المرجع السابق، ص151-152.

[2] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 38.

**والأرج المتسعر**

**أيها الآدمي تحرر**

**من عبودية النفس والشهوات**

**وكن نغما يتغنج**

**أو أنجما في الدياميس تزهر**

**أيها الآدمي تعطر**

**بالهوى**

**ثم صل مع العاشقين وكبر.**

**فإذا غلبتك الغرائز**

**فالله أكبر** [1]

يعلق الشـــاعر ذاتـه على هـذا المقطع قـائلا: لكن الغرائز غلبتـه فخرب وهدم [*]

ومن خلال ما سـبق تبين لنا وظهر جليا مدى تناص شـاعرنا مع " دانته" في الكوميديا الإلهية غير أن دانته كانت دعوته إلى المسـيحية، ومنه عادت أوربا إلى نهضتها وعادت إلى دينها الصافي الأول، بينما شاعرنا يدعو ويدعو ولعل الآذان تعي والقلوب ترعوي فيصحو شـقيق وزنبق كما قال الشـاعر. إن هذا التناص مع الكوميديا الإلهية لم يكن من باب العفوية، إن الشـــاعر اطلع على الكوميديا الإلهية ولا شك في أنه تأثر بها، فالشاعر امتص معانيها وصاغ منها معاني جديدة وفق رؤاه الخاصة، حيث أعاد التشكيل مرة أخرى في قالب فني جميل، يستلب من خلاله المتلقي المرســل إليه في النهاية، وهذه في الحقيقة هي وظيفة الشـــاعر المتمرس، العارف لرسالته وهدفه.

---

[1] - قالت الوردة، المصدر السابق، ص 60-61.

[*] - مقابلة سابقة مع الشاعر بطولقة.

## الخاتمة

لكل عمل خاتمة وإيمانا منا بأن الخاتمة هي ملخص عمر البحث وزبدة ما فيه، حاولنا أن نحدد النتائج التالية:

**1**- من خلال عملية التحليل العروضي لبنية قصيدة الوردة تبين لي أن ثمة تواشج وزني يطبع المدونة حيث أن بها ثلاثة بحور تقريبا هي المتدارك، الخبب، المتقارب، وتطبع هذه الثلاث كامل تمفصلات القصيدة تقريبا ولهذا تبين لي من خلال مثاقفتي الشعرية أن هذا التواشج على مستوى الوزن سمة أسلوبية لشاعرنا عثمان لوصيف تميزت بها المدونة عن باقي دواوينه وقصائده الأخرى، ولقد كان لهذا التواشج أيضا نغمية خاصة طبعت بها المدونة.

**2**- هيمنت تفعيلة الخبب على القصيدة دون المتدارك والمتقارب، مما أعطى للقصيدة إيقاعا داخليا رائعا أضفى جمالية هائلة طبعت سائر القصيد، وبعث فيها الحركية والسرعة والاستمرارية.

**3**- على المستوى الصوتي أيضا وجدت أن صوت "الراء" هيمن على باقي أحرف الروي وكذا كانت له نسبة عالية من بين الحروف التي مثلث "شكلت" القصيدة ولهذا الحرف نغمية خاصة وإيقاع موسيقي يظهر في عملية التكرار الصوتي المنبعث من هذا الحرف. وهي ميزة أسلوبية تميزت بها المدونة أيضا.

**4**- كان هناك تضافر أسلوبي متين على المستوى الصوتي سواء بين الأصوات "الحروف" أو المقاطع، وكذا الأسماء والأفعال وهو ما حقق بنية كلية شكلت القصيد وميزته عن باقي قصائد الشاعر.

**5**- وظف الشاعر بعض المؤكدات الصوتية والتي سماها علماء الأسلوبية الصوتية "بالجمصوت" وقد حققت هذه الأفعال والأسماء تماثلا وتناغما إيقاعيا رائعا طبع القصيد كله وأضفى عليه جمالية فنية مما عددناها سمة أسلوبية وخصيصة تميز بها الشاعر دون غيره.

**6**- من خلال دراسة المعجم اللغوي وجدنا أن الشاعر متصوف قلبا وقالبا حيث اكتظت المدونة وعجت بالمصطلحات والألفاظ الصوفية التي ألبست القصيدة جبة التصوف، وهي ميزة أيضا تميزت بها المدونة وتميز بها الشاعر، إضافة إلى ما حققته هذه الألفاظ من تضافر أسلوبي وتماثل موسيقى إيقاعي حقق من خلاله الشاعر ما كان يطمح إليه من تبليغ رسالته للبشرية جمعاء.

**7**- أن قاموس الشاعر اللغوي أيضا ديني وهو ما تبين لنا من خلال وقوفنا أثناء التحليل على هذه الخاصة الموجودة في شعره، ومن خلالها عرفنا أن الشاعر تشبع بروح الثقافة الإسلامية ولدينه الحنيف، وهي ميزة أسلوبية وخصيصة تطبع كامل شعر عثمان لوصيف وفي جميع دواوينه.

**8**- أن شاعرنا يمتلك ناصية اللغة حيث يحيك نماذج شعرية فذة مما ينبئ أن الشاعر يبدع اللغة ويسهم في بنائها ولعلها تكون هي الأخرى خصيصة اختص بها شاعرنا فهو ينظم الشعر وكأنه معين لا ينضب، ودليلنا أيضا أن المدونة لم يتجاوز نظمها العشرة أيام وهي تزيد عن المائة سطر شعري.

**9**- أكد الشاعر مرة أخرى أنه ماهر حذق ويتجلى ذلك في الصور الرائعة التي وظفها في المدونة حيث استطاع من خلالها بعث الدهشة والحيرة في المتلقي /المرسل إليه، ويرغمه على الأمل والاستبصار.

**10**- أن الشاعر ورغم غربته وشكواه مما آل إليه حال الأمة والإنسانية جمعاء، لم يطبع المدونة بطابع اليأس وفقدان الأمل، فوظف ألوانا زاهية تبعث على الأمل والحياة، ووظف عبارات وصورا متقابلة يغلب عليها طابع التفاؤل والأمل والإشراق. وهي ميزة وخصيصة أخرى اختص بها الشاعر دون غيره من شعراء عصره.

**11**- أن توظيف الشاعر للأساطير والرموز الواردة في المدونة قد نزع عنها صبغتها التاريخية وصبغها بصبغة هي -صبغة العصر-حيث أضفى عليها طابع الديناميكية والحركية، والعصرنة في نفس الوقت وهي ميزة أخرى وخصيصة تميز به شاعرنا عن غيره من مجايليه، وأن هذه الأساطير ليست حشودا وحشوا ملأ بها القصيدة وإنما هي لطابع التمثل وربط الماضي البعيد بالحاضر والمستقبل.

**12**- الرمز الصوفي الذي وظفه الشاعر كان منبعه الشاعر نفسه إذ كل رموزه تدل عليه وثمة إن صح قولنا ترابط وثيق بين الشاعر وذاته الصوفية، ثم أن هذه الصوفية صوفية متجددة متطورة تدعوا إلى التطهر والرجس والانطلاق للعالم الأفضل بناء الأمة، عكس غيره من المتصوفة الذين اتخذوها مطية للجمود والانغلاق والعزلة وهي خصيصة تنضاف إلى شاعرنا أيضا.

**13**- تقليل الشاعر من صيغ المبالغة بكل أوزانها عكس غيره من الشعراء الذين يبرزون ذاتهم، فشاعرنا يغيب نفسه ليظهر الآخرون ويفيض عليهم من فيضه لتتطهر ذواتهم وتزداد نقاء. فهو لا يفرض نفسه وإنما يساهم في عملية البناء، وهي أيضا خصيصة لمسناها أثناء تحليلنا للقصيدة.

**14**- أبدع الشاعر أيما إبداع في تصوير معشوقته حيث أخرج صورا فنية راقية، كرسيس الخوابي، إشراقة المزهر، هواجس الساقية، وجع الأبجديات الخ ...وهي صور يعجز عن تصورها الفنان فضلا عن الإنسان العادي.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد أدينا ما علينا ولو قليلا من دين تجاه شاعرنا الفحل عثمان لوصيف، وأدينا ولو قليلا أيضا واجبنا تجاه شعرنا الجزائري الحديث والمعاصر فيه بالخصوص.

فإن بلغنا هذا فلله الحمد والمنة وذلك ما نرجوه، وإن قصرنا فالكمال لله وحدة وما من كاتب يكتب إلا وقال في غده لو زدت هذا لكان أفضل ولو أنقصت هذا لكان أجمل وما إلى ذلك....

سائلين الله الحمد في الأخير والإعانة والثواب الحسن آمين.

## قائمة المصادر والمراجع


**-القرآن الكريم**

**أولا-المصادر:**

**1**- أعراس الملح، شعر عثمان لوصيف، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

**2**- براءة، شعر عثمان لوصيف، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1997.

**3**- قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002.

**4**- نمش وهديل، شعر عثمان لوصيف، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1997.

**ثانيا-المراجع:**

**1**- الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مخطوط ماجستير محمد كعوان، جامعة قسنطينة 1997-1998.

**2**- ابن الفارض، سلطان العاشقين، مأمون غريب، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1985.

**3**- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1986.

**4**- اتجاهات البحث الأسلوبي، د. محمد شكري عباد، دار العلوم السعودية، ط1، 1985.

**5**- الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، طبعة مصورة 2007، بدون تاريخ.

**6**- الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط7، 1978.

**7**- أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002.

**8**- إرشاد السالك إلى ألفية بن مالك، د. صبحي التميمي، دار النشر باتنة، ج1.
**9**- أسـرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السـيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.
**10**- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، د. يوسف حلاوي، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1994.
**11**- الأسـطورة في شـعر السـياب، علي عبد الرضـا، دار الرائد العربي، ط2، 1984.
**12**- الأسـلوبية الصـوتية، د. محمد الضـالع، دار غريب للطباعة والنشـر، القاهرة، 2002.
**13**- الأسـلوبية في النقد العربي الحديث، دراسـة في تحليل الخطاب، فرحات بدري الحربي، المؤسـسـة الجامعية للدراسـات والنشـر والتوزيع، بيروت، ط1 2003.
**14**- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982.
**15**- الأسـلوبية والبلاغة، مقدمات عامة، يوسـف أبو العدوس، الأهلية للنشـر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999.
**16**- الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، دار الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2002.
**17**- الأسـلوبية وتحليل الخطاب ج1، نور الدين السـد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997.
**18**- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، محمد زعيتر، مخطوط ماجستير، جامعة باتنة، 2002/2001.
**19**- بنيات المشـابهة في اللغة العربية، عبد الإله سـليم، دار توبقال للنشـر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
**20**- البيان والتبيين، الجاحظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1980.

**21**- التجربة الشعرية عن ابن المقرب، د. عبده عبد العزيز قلقية، النادي الأدبي الرياض 1986.

**22**- تجليات الخطاب الأدبي د. يوسف نوفل، دار الشروق، بيروت-لبنان، ط1، 1997.

**23**- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

**24**- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

**25**- تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1992.

**26**- ترجمان الأشواق، محي الدين بن العربي، دار صادر، بيروت، ط3، 2003.

**27**- التصوف ولغة الرمز، جورج كتورة، مجلة الباحث العربي، ع 17، بيروت، لبنان، 1981.

**28**- التطبيق الصرفي، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

**29**- التطبيق النحوي، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

**30**- التناص وجمالياته، جمال مباركي، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

**31**- الثابت والمتحوّل، ج2، تأصيل الأصول، أدونيس، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

**32**- حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

**33**- الحقيقة الشريعة قطب الدين العبادي. إتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

**34**- الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985.

**35**- دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، د. عز الدين منصور فوستة المعارف بيروت، ط1، 1985.
**36**- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، موفم للنشر الجزائر، 1991.
**37**- الرسالة القشيرية، عبد الكريم القشيري، دار الجيل، بيروت، ط2، 2000.
**38**- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط1، 1998.
**39**- الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر د/ عثمان حشلاف منشورات في الجاحظية، الجزائر، 2000.
**40**- الرؤيا والتأويل، عبد القادر فيدوح، د .م.ج، وهران، الجزائر، ط1، 1994.
**41**- سلطة النص، مشري بن خليفة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2000.
**42**- الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحيد، وفيق سليطين، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995.
**43**- الشعر العربي الحديث بنباته وإبدالاته، محمد بنيس دار توبقال الدار البيضاء، 1990.
**44**- الشعر العربي المعاصر، د/ عز الدين إسماعيل، مكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994.
**45**- الشعر والتلقى، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق عمان، الأردن، ط1، 2002.
**46**- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط3، 1992.
**47**- الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية/ السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2 1981.
**48**- العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي الحبشة، المعارف العامة للكتاب، 1993.

**49**- العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، دار المعارف، بمصر، ط2، 1975.

**50**- علم الأسلوب مبادئه وإجراءات، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

**51**- علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، د. محمد كريم، الكوار، جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، 2006.

**52**- علم الأسلوب. د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

**53**- علم الدلالة العرب د/ فايز الداية، دار الفكر المعاصر بيروت، ط2، 1996.

**54**- العمدة لابن رشيق المسيلي تحقيق محمد قرقزان ط1، دار المعارف بيروت، لبنان، 1982.

**55**- الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962، د. عمر بوقرورة، منشورات جامعة باتنة، ط1، 2000.

**56**- الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991.

**57**- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

**58**- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

**59**- الكامل في النحو والصرف والإعراب، أحمد قبش، دار الرشد، دمشق، سوريا، ط6، 1985.

**60**- كتاب معاني الحروف، أبي الحسن على بن عيسى الرماني ا لنحوي، تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة، العربية السعودية، ط3، 1984.

**61**- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د. رابح بوحوش، دار العلوم عنابة، الجزائر، ط 2006.

**62**- اللغة العليا، دراسة نقدية في لغة الشعر. د. أحمد محمد المعتوق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2006.

**63**- اللغة وبناء الشعر. د. محمد حماسة ع/ اللطيف. دار غريب للطباعة والنشر-القاهرة، ط1، 2001.

**64**- المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى الأحمدي نويوات، دار الحكمة ط4، 1994.

**65**- مدخل إلى دراسة الجملة العربية، محمود أحمد نحلة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

**66**- مدخل إلى علم الأسلوب، د. محمد شكري عياد، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985.

**67**- المفصل في النحو والصرف، ج4، عزيز خليل محمود، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1989.

**68**- مقدمة في النقد الأدبي، محمد حسن عبد الله، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975.

**69**- نشأة التصوف الإسلامي د. إبراهيم بسيوني دار المعارف-مصر، 1969.

**70**- النص الأسلوبية، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

**71**- نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري الحديث، د. صالح مفقودة، دار هومة الجزائر، ط1 2002.

**-كتب مترجمة ومجلات:**

**1**- بنية اللغة الشعرية، ج. كوهن، ترجمة وتقديم، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر 2000.

**2**- مجلة الفكر العربي، هيثم الأمين، ملاحظات حول الإحصاء والإغناء في الدراسة الأسلوبية، العددان 9/8، ص193 وطرابلس، السنة الأولى، مارس.

**3**- مجلة فصول في النقد الأدبي، مج1، العدد الثاني، الكويت، يناير، 1981.

**4**- نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين. ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987.

**-معاجم:**

**1**- لسان العرب، لابن منظور، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة، ج1، 1300هـ.

**2**- محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان، ط1، 1998.

**3**- مختار الصحاح، الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، عني بترتيبه، محمود خاطر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

**4**- مختصر تفسير الطبري، تحقيق محمد علي الصابوني، د. أحمد صالح رضا، مج1، مكتبة رحاب الجزائر، 1987.

## حياة الشاعر"عثمان لوصيف" بلسانه

ولدت بمدينة طولقة ولاية بسكرة في 05 فيفري 1951 م، من عائلة بدوية فقيرة حيث تلقيت تعلمي الابتدائي هناك، وحفظت القرآن الكريم خلال العطل الصيفية في المساجد والكتاتيب ثم التحقت بالمعهد الإسلامي بسكرة، حيث أتمت تعلمي المتوسط وحصلت على الشهادة الأهلية سنة 1970م، غير أن الظروف الاجتماعية القاسية التي كانت تعيشها أسرتي اضطرتني إلى الانقطاع عن الدراسة، والسعي لإيجاد عمل أسد به حاجتها، فاخترت التعليم ومن ثم التحقت بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بمدينة باتنة، وبعد سنة واحدة من التكوين عينت معلما بالابتدائي في 1971، لكنني في ذات الوقت رحت أواصل دراستي بطريقة عصامية، وحصلت على شهادة البكالوريا بمشاركة حرة سنة 1974م.

انتقلت بعدها إلى التعليم المتوسط بعد نجاحي في مسابقة شاركت فيها بالعاصمة (الجزائر) خاصة بهذا الطور، وهكذا درست بالابتدائي خمس سنوات وبالمتوسط أربع سنوات، ولم أتمكن من الالتحاق بالجامعة التي كانت أمنيتي الكبيرة، إلا سنة 1980م، عن طريق الانتداب من وزارة التربية والتعليم.

درســت بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة أربع ســنوات حتى حصــلت على شــهادة الليســانس عام 1984 في الأدب العربي. لأعود إلى العمل كأســتاذ في التعلم الثانوي بطولقة إلى غاية 2001م حيث أحلت على التقاعد المســبق بطلب مني، نظرا لمتاعبي الصحية المتفاقمة...

غير أنني بعد سنة واحدة التحقت بجامعة المسيلة كأستاذ مؤقت بقسم اللغة العربية وآدابها سنة 2002م. حيث درست سنتين، ثم انتقلت إلى العاصمة بعد نجاحي في مســابقة الماجســتير 2004 بجامعة الجزائر (العاصــمة)، وأنا الآن طالب بقسم الأدب العربي -كلية الآداب واللغات-تخصص أدب عالمي، وقد حاز عليها في شهر فيفري 2008 أما عن مسيرتي الأدبية فمنذ طفولتي الأولى كنت أميل إلى الفنون الجميلة، خصــوصــا الرســم والموســيقى، لكن الشــعر هو الذي كان يشدني إليه أكثر.

بدأت أكتب المحاولات الأولى في ســن مبكرة وأخذت قصــائدي تنضــج شيئا فشيئا خصوصا في مرحلة التعليم المتوسط وما بعدها، وهكذا رحت أطالع الأدب العربي قديمه وحديثه، كما أطلعت على كثير من الآداب الأجنبية وتعلمت اللغتين الفرنسية والإنجليزية.

ومن المهم جدا أن أســجل بأنني كنت في تجربتي الشــعرية والثقافية عموما عصاميا قبل كل شيء.

طبعت حتى الآن ســتة عشــر (16) مجموعة شــعرية، ومجموعة نثرية واحدة هي عبارة عن رسائل عاطفية*.

* مقابلة مع الشاعر في منزله بطولقة.

ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

**1**- الكتابة بالنّار – 1982-شعر.

**2**- شبق الياسمين -1986-شعر.

**3**- أعراس الملح -1988-شعر.

**4**- الإرهاصات -1997-شعر.

**5**- اللؤلؤة – 1997 شعر.

**6**- نمش وهديل -1997-شعر.

**7**- براءة -1997-شعر.

**8**- غرداية -1997-شعر.

**9**- أبجديات -1997-شعر.

**10**- المتغابي -1999-شعر.

**11**- قصائد ظمأى -1999-شعر.

**12**- ولعينيك هذا الفيض -1999-شعر.

**13**- كتاب الإشارات -1999-شعر.

**14**- قراءة في ديوان الطبيعة -1999-شعر.

**15**- زنجبيل -1999-شعر.

**16**- ريشة خضراء -1999-رسائل.

**17**- قالت الوردة -2000-شعر.

أما المخطوطات الشعرية فهي كما يلي:

- أول الجنون: ويضم بعض قصائدي الأولى التي لم تنشر.
- يا هذه الأنثى: تحت الطبع
- جرس لسماوات تحت الماء: تحت الطبع.
- مكاشفات في مشهد الموت: مسودة.

ولدي بعض المسودات في الترجمة.[*]

[*] - في مقابلة مع الشاعر بمنزله في طولقة.

فهرس المحتويات

المقدمة.....9

# الفصل التمهيدي

# التحليل الأسلوبي إجراءاته ومستوياته

تمهيد.....15

أولا-علم الأسلوب (الأسلوبية).....16

ثانيا-اتجاهات الأسلوبية.....18

1-الأسلوبية التعبيرية.....19

2-الأسلوبية النفسية.....20

3-الأسلوبية البنيوية.....23

4-الأسلوبية الإحصائية.....25

ثالثا-محددات الأسلوب.....27

1-الاختيار.....27

2-التركيب.....29

3-الانزياح.....31

رابعا-مستويات التحليل الأسلوبي.....33

1-المستوى الصوتي.....33

2-المستوى اللفظي والمعجمي.....34

3-المستوى التركيبي.....34

4-المستوى الدلالي.....34

# الفصل الأول

# المستوى الصوتي ووظيفته الأسلوبية

توطئة.....37

أولا-الخصائص الأسلوبية الصوتية في مدونة "قالت الوردة".....38

ثانيا-الإيقاع.....39

1-الإيقاع الخارجي.....39

1-1-الوزن.....39

1-1-1-بحر القصيدة.....40

1-1-2-الزحافات والعلل.....42

1-2-القافية.....48

2-خصائص الأسلوب الإيقاعي الداخلي.....55

1-2-أسلوب التكرار الشعري ووظيفته الإيقاعية.....55

1-1-2-التكرار البسيط.....56

أ-المقاطع: المدى الزمني.....56

ب-الحروف (الأصوات).....61

ج-تكرار الحرف (الروابط).....65

د-تكرار الأسماء.....69

هـ-تكرار الضمير.....75

و-تكرار الأفعال.....80

ز-أسماء الأفعال.....85

ح-المؤكدات الصوتية ووظيفتها الأسلوبية.....86

2-1-2-التكرار المركب ووظيفته الأسلوبية.....89

# الفصل الثاني

# المستوى المعجمي ووظيفته الأسلوبية

أولا-تعريف المعجم.....95

ثانيا-الحقول الدلالية.....97

1-ألفاظ أعضاء الإنسان.....100

2-ألفاظ الطبيعة.....103

3-الألوان.....107

ثالثا-معجم الألفاظ الدينية.....111

1-ألفاظ القرآن الكريم.....111

2-ألفاظ من التراث الديني.....114

رابعا-المشتقات والأسماء.....116

1-المشتقات.....116

2-الأسماء.....119

2-1-الصفة "النعت".....119

2-2-الضمير.....123

خامسا-الزمن ووظيفته الأسلوبية.....130

1-الزمن الماضي.....130

2-الزمن المستقبل.....131

3-الزمن الأمر.....132

# الفصل الثالث

# المستوى التركيبي ووظيفته الأسلوبية

أولا-أنماط الجملة.....137

1-الجملة الفعلية.....139

1-1-الجملة الماضية المثبتة.....140

1-2-جملة المضارع.....144

1-3-جملة الأمر.....147

2-الجملة الاسمية.....149

2-1-الجملة الاسمية المثبتة.....150

2-2-الجملة الاسمية المنسوخة بالحروف.....155

ثانيا-التقديم والتأخير.....157

1-تقديم المسند (الخبر) ..... 158

2-تقديم المفعول به على الفاعل..... 159

ثالثا-الحذف..... 162

1-حذف المسند إليه في الجملة الإسمية..... 162

2-حذف المفعول به ..... 166

3-حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية (الفعل والفاعل)..... 167

رابعا-الانزياح أو العدول..... 169

1-الصور الشعرية..... 170

1-1-التشبيه..... 171

أ-التشبيه البليغ..... 172

ب-التشبيه المجمل..... 178

ج-التشبيه التام المرسل..... 178

1-2-الاستعارة..... 179

أ-الاستعارة المكنية..... 181

ب-الاستعارة التصريحية..... 183

1-3-الكناية..... 185

# الفصل الرابع

# المستوى الدلالي ووظيفته الأسلوبية


أولا-الرمز.....193

1-ماهية الرمز.....193

1-1-حده اللغوي.....193

1-2-حده الاصطلاحي.....193

2-أنواع الرموز.....194

2-1-رمز الحب.....194

2-2-رمز المعرفة.....198

2-3-رمز المرأة.....201

2-4-رمز الخمر.....205

2-5-رموز ومصطلحات صوفية أخرى.....209

ثانيا-الأسطورة.....211

1-السندباد.....212

2-بروميثيوس.....213

3-طائر الفينيق أو العنقاء.....214

ثالثا-أسلوب التضاد والتقابل والتنافر ودلالاته.....217

رابعا-التناص.....224

1-التناص الديني (القرآن الكريم).....226

2-التناص مع التراث.....236

2-1-مع ابن عربي.....236

2-2-مع الحلاج.....237

3-التناص الأدبي.....238

3-1-مع أبي العلاء المعري.....239

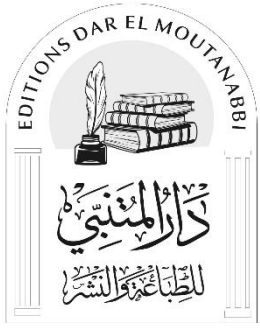
3-2-مع دانتي في الكوميديا الإلهية.....239

الخاتمة.....247

قائمة المصادر والمراجع.....251

الملاحق.....259

فهرس المحتويات.....263


EDITIONS DAR EL MOUTANABBI
دار المتنبي
للطباعة والنشر