

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري تيزي-وزو

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

التخصص: اللغة والأدب العربي

الفرع: تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: كريمة حميطوش

الموضوع:

تولد الدلالة في ديوان ولعينيك
هذا الفيض لـ "عثمان لوصيف"

لجنة المناقشة:

د. مصطفى درواش أستاذ محاضر جامعة تيزي وزو.....رئيسا

أ.د. آمنة بلعلى أستاذة التعليم العالي جامعة تيزي-وزو.....مشرفة ومقررة

د. يوسف وغليسي أستاذ محاضر جامعة قسنطينة.....ممتحنا

د. محمد تحريشي أستاذ محاضر جامعة بشار.....ممتحنا

تاريخ المناقشة:/...../.....

الفهرس

1	مقدمة.....
5	تمهيد.....

الفصل الأول: سيرورة الدلالة

8	المبحث الأول: تنامي دلالات الجسد وتولّد صورة المرأة.....
29	المبحث الثاني: جدل الاتصال والانفصال.....

الفصل الثاني: المفارقة على مستوى البنيات الدلالية واللسانية

47	المبحث الأول: جدل النص الظاهر والنص المولد.....
66	المبحث الثاني: مظاهر السلبية.....
67	1- جدل النور والظلام.....
72	2- جدل الأعلى والأسفل.....
80	3- الخرق اللغوي.....

الفصل الثالث: التفاعلات النصّية في الديوان

92	I- الموازي النصي.....
93	1- فضاء الغلاف.....
98	2- الإهداء.....
99	II- التداخل النصي.....
99	1- النص القرآني كخلفية مؤسسة.....
108	2- التماثل مع النصّ الأسطوري.....
110	3- حضور الموروث الشعري.....
117	4- التداخل النصي بين دواوين الشاعر.....
123	الخاتمة.....
126	قائمة المراجع والمصادر.....

إهداء

إلى نبعي الحب والحنان: أمي وأبي
إلى زوجي وعائلته الكريمة
إلى بنت أخي: مريم
إلى إخوتي، وكل أفراد عائلتي.

مريم 

كلمة شكر

أتقدم بالشكر إلى:

أبي وأمي اللذين عاشا معي لحظات إنجاز هذا البحث.
إلى الأستاذة المشرفة لما قدّمته من كتب وتوجيهات طيلة إنجاز
هذه المذكرة.

إلى زملائي طلبة شعبة تحليل الخطاب دفعة 2004.
إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة تيزي وزو، وأخص
بالذكر: أ. "قيتارة"، أ.د. "صلاح عبد القادر" وأ. "يحياوي".

إنّ الإشكالية الأولى التي تلازم النصّ الأدبي هي إشكالية القراءة والبحث عن الدلالة، فبعد أن يوقع المؤلف على شهادة وفاته - بتعبير "رولان بارت" Roland « Barthes - أي بعد أن يتوقف عن فعل الكتابة يتحول النصّ إلى ملكية القراء، وفي هذه اللحظة بالذات يمكن الحديث عن الدلالة. وتتفق معظم النظريات الحديثة التي عُنت بالمقاربات النصّية، والتي حاولت وضع علم للنصّ، على أنّ النصّ الأدبي لا يحمل معنى أحاديا لذا يحتاج إلى الفهم والتأويل. وإذا كان النقد الروائي قد عانى كثيرا نتيجة القراءات الخطية الباحثة عن المعنى الوحيد فإنّ مثل هذه القراءات تكون أكثر قصورا عند مقارنة النصوص الشعرية التي تتحدى حاجر المعنى وترفض المعادلة التي تفترض لكل كلمة مدلولاً.

كلّ هذا الطرح حول الدلالة أيقظ فينا مجموعة من التساؤلات أهمها:

- ما هو الكم الدلالي الذي يمنحه لنا النصّ؟
- وأين تكمن الدلالة في القصيدة؟ أفي الجانب اللساني أم الإيقاعي أم في المضمون أم في تفاعل كل هذه العناصر التي لا تقبل التجزئة؟
- هل للقارئ دور في استنتاج دلالات النصوص وهل هناك طريقة مثلى لمقاربة النصّ الشعري؟ وكيف تنبثق الدلالة وتتشكل؟ وما هي العناصر المسؤولة عن ذلك داخل النصّ؟

لقد جعلنا هذا البحث يُعنى بكيفية تولّد الدلالة في ديوان "ولعينك هذا الفيض" للشاعر "عثمان لوصيف" وذلك من خلال قراءة ما تمنحه البنية اللسانية للقصيدة وتأويله وعن طريق تقصّي الانفعالات والشحن النفسية باعتبارها مفتاحا تأويليا، وخلفية يتم الرجوع إليها من أجل إضاءة النصّ المجسّد خطيا، وقد تم اختيار المدونة المذكورة لما يميّزها من سمك وكثافة، ولأنّ لغتها إيحائية وانزياحية.

وقد تم الاعتماد على بعض طروحات السيميائية التي تهتم بالتحليل العلاماتي للنصوص من أجل الكشف عن كيفية تشكل الدلالة. فكانت العودة إلى ما جاءت به "جوليا كريستيفا" « Julia Kristeva » من مفاهيم كـ **النص الظاهر** (Phéno-texte) الذي تقصد به كل ما يتجلى على سطح النص من أصوات وإيقاع وغيرها من المعطيات اللسانية، و**النص المولّد** (Géno-texte) الذي يتضمن كل ما يجتاح الذات من عواطف وانفعالات تساهم في تشكل البنية اللسانية والإيقاعية للنص. وإذا كانت كتب "كريستيفا" - المتحصل عليها - أقرب إلى التنظير من التطبيق فإننا قد حاولنا استغلال المفاهيم النظرية لصياغة إجراءات وآليات تناسب الدراسات التطبيقية، والاعتماد على سيمياء "كريستيفا" لم يمنع من الرجوع إلى غيرها مثل "جاك فونطاني" « Jacques Fontanille » الذي اصطنع نموذجاً تحليلياً للعواطف. و"جيرار جينيت" « Gérard Genette » الذي صاغ إجراءات تطبيقية لظاهرة التداخل النصي التي اكتفت "كريستيفا" بالتنظير والتأصيل لها.

ولكي يكون هناك تناسب بين المنهج والعنوان فقد صيغ انطلاقاً من فكر ومصطلحات "جوليا كريستيفا" التي استعملت مصطلحي **التولّد** (Engendrement) و**النص المولّد**. وبما أنّ المذكرة تسعى إلى إبراز كيفية تجلي الجانب الاندفاعي والنفسي للمبدع على مستوى البنية اللسانية للنص، - وهو ما يشبه الولادة التي تظهر ما كان مخفياً إلى حد ما - وطريقة نمو الدوال وهي تشحن بالدلالات عبر القصائد فقد بدا لنا أنّه من المناسب استلھام هذا المصطلح -التولّد- وإدماجه في صيغة العنوان.

قسم البحث إلى: مقدمة، تمهيد، ثلاثة فصول وخاتمة، تعرضنا في مقدمة البحث إلى عرض عناصره وبنيته والإشارة إلى الطروحات والإجراءات التطبيقية المعتمدة فيه أما التمهيد فقد تم فيه التعرض إلى إشكالية الدلالة عبر فترات تاريخية متتابعة، وقد تبين لنا من خلال ذلك العرض أن هدف النقاد كان موحداً -فالهدف وراء كل قراءة هو البحث عن الدلالة- لكن نقطة الخلاف الجوهرية، تتعلق بمكمن الدلالة، فقد تقترن بالعناصر المشكلة للنص، وهو الاتجاه الذي سلكه الشكلاونيون والبنويون، وقد نتجاوز الدلالة المتن إلى جميع الخلفيات الفكرية والمادية التي ساهمت في إنتاجه.

أما الفصل الأول الموسوم "بسيرورة الدلالة"، فقد بيننا فيه أنّ الدلالة لا تعطى مع أول قراءة للنص وإنما تتشكل بشكل تدريجي، فمن خلال المبحث الأول الموسوم "بتنامي دلالات الجسد وتشكل صورة المرأة"، بيننا الطريقة التي يشحن بها الجسد بالدلالات عبر قصائد الديوان والطريقة التي تتشكل بها صورة المرأة عبر كليشيهات جزئية تتكاثر وتتولد إحداها عن الأخرى، فيكون الدالين (الجسد والمرأة) رمزين قائمين على الإيحاء ويستدعيان التأويل. أما من خلال المبحث الثاني الموسوم "بجدل الاتصال والانفصال"، فقد تبين لنا من خلاله أنّ حركة النص وسيرورته الدلالية يتواكب مع حركة الذات المتلفظة الساعية إلى الاتصال مع موضوع القيمة.

أما الفصل الثاني الموسوم "بالمفارقة على مستوى البنى اللسانية والدلالية" فقد تبين لنا من خلاله الطريقة التي يشكل بها الشاعر عالمه الشعري انطلاقاً من عوالم متباينة وعن طريق التأليف بين وحدات دلالية ولسانية متنافرة، فمن خلال المبحث الموسوم "بمظاهر السلبية"، توصلنا إلى أنّ عالم "لوصيف" قائم على ثنائيات منها ثنائية النور والظلام وهي الثنائية التي تجاوزت حدود التضاد اللفظي، إذ تعدت ومضات النور حدود الإضاءة وتنبه حاسة البصر لتتحول إلى نور رباني لا تدركه إلاّ الذوات التي وهبت كفاءة خاصة. كما تجاوز الظلام كل اعتبار سلبي، وتحول إلى مؤشر لحضور الضوء - بالطريقة المذكورة سابقاً - أي أنّ الظلام ليس إلاّ حالة عابرة في الديوان، فهو حالة سابقة للنور. أما من حيث القرائن المكانية، فقد كان الديوان قائماً على جدل الأعلى والأسفل، وقد كانت لكل فضاء محسوس دلالات معنوية، أي أنّ الشاعر في صعوده وهبوطه يسعى دائماً نحو القداسة فكل حيز يسعى الشاعر إلى بلوغه هو محل للقداسة، سواء ارتفع أم انخفض هذا على المستوى الدلالي. أما على مستوى البنى اللسانية فقد اعتمد الشاعر على لغة انزياحية قائمة على الجمع بين وحدات لغوية يبدو التنافر عليها إذا جمعت في لغة خارجة عن حدود اللغة الشعرية فبالاعتماد على إستراتيجيتي النعت والإضافة توصل الشاعر إلى تأليف جمل شعرية تخترق حدود الكلام المألوف، وشكل رموزاً ورسائل مشفرة تستدعي تدخل القارئ لحل التشفير. فالعملية الإسنادية في الديوان - سواء تعلق الأمر بالإضافة أو

الوصف-تقوم على إسناد المحسوس إلى المعنوي، أو على الضم بين كلمات متباعدة من حيث الجنس، أو من حيث الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه كل كلمة.

أما الفصل الثالث الموسوم "بالتفاعلات النصية في الديوان"، فقد قسم إلى مبحثين يتطرق المبحث الأول إلى عناصر "الموازي النصي"، أي العناصر المحيطة بالنص والمساهمة في إضاءته دون أن تشكل جزءا من متنه، وقد ركز هذا المبحث على العنوان الذي قام بدوري الإغراء والإيحاء، وقد كان عنوان الديوان جذابا مما يسمح له بلفت انتباه القراء ودعوتهم الضمنية إلى القراءة، كما قام العنوان بالوظيفة الإيحائية. فبما أن الجملة-العنوان قد حادت عن سمت اللغة التعيينية، فقد فتح الباب على التأويل، أما المبحث الثاني فقد خصص لرصد النصوص الحاضرة في ديوان "لوصيف" وهذا ليس من أجل الاستدلال على حضورها، ولكن من أجل تبيان دورها وسبب استحضرها. ولقد هيمن النص القرآني على ديوان "لوصيف" إلى درجة أن القارئ لا تُخفى عليه ملامح النص الغائب عند أول قراءة للمدونة، ولقد أظهر الشاعر عند تعامله مع الخلفية القرآنية، قدرته على التحوار مع هذا النص حتى يمنحه هيئة جديدة تبعده عن حدود استنساخ الأصول، وتجعل منه-أي النص الغائب- عنصر بناء ومقوما من مقومات البنية الدلالية للديوان.

أما الخاتمة فقد خصصت لحوصلة نتائج البحث.

أما الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز البحث فهي متعلقة بالمراجع، بحيث لم نتحصل على ترجمات للكتب الفرنسية مما جعلنا نكتفي بالفهم التقريبي لها علما أن بعض هذه الكتب - خاصة كتاب كريستيفا "La révolution du langage poétique" - قائمة على خلفية معقدة لأنها مركبة من مزيج من السياسة وعلم النفس وتاريخ الأدب الغربي ونحن لا ندعي الإلمام بكل هذه المجالات، إلى جانب قلة الدراسات التطبيقية فمعظم الكتب تكتفي بذكر الإجراءات فقط، وإن قام الناقد بتطبيقها فإنه يستعين بأجزاء ومقتطفات من النصوص مما يجعل لجوعنا إلى هذه الإجراءات ضربا من المغامرة، وفي الأخير نتقدم بالشكر للأستاذة المشرفة التي لم تبخل بالكتب والنصائح والتوجيه.

لقد كان هاجس المناهج النقدية المعاصرة كالشكلانية الروسية والبنوية هو دراسة النص باعتباره شكلاً أو بنية مستقلة عن المبدع وعن بيئته، وقد كان هدفهم من ذلك هو الولوج إلى النص بدل الإحاطة به فكانت العبارة الرائجة: دراسة النص في ذاته ولذاته وهذا يعني أنّ المنهجين المذكورين رفضا اللجوء إلى العوامل الخارج-نصية لفهم النص وتأويله واقتراحا التعامل مع النص باعتباره نسقا لغويا تتفاعل فيه المستويات الصوتية والنحوية وغيرها من الأجزاء المكونة للمتن النثري أو الشعري. وبهذا تكون دراسة النص الأدبي قائمة على وصف المستويات المشكلة له ووصف الشكل الذي تأخذه الرسالة وهو ما يصطلح عليه بالوظيفة الشعرية التي تهيم على الخطاب الأدبي بصفة عامة، أما الإبداع الشعري فيختزل في اختراق حدود النحو واللغة المعيارية من جهة وفي انتقاء المبدع للأصوات وتأليفها بطريقة مقصودة، هذا عند الشكلانيين، أمّا المدرسة البنوية فإنّها لم تبتعد عن هذا الطرح إذ تبنى "جون بياجيه" « Jean Piaget » -وهو من أهم رواد هذا المنهج- ثلاثة مبادئ هي: الشمولية، التحول والتحكم الذاتي، وكل هذه العناصر تجسّد فكرة استقلالية الظاهرة الأدبية التي تتحكم فيها عوامل منبثقة منها وبالتالي فإنّ أنسب دراسة للأدب هي الدراسة المحايثة.

ويستمر هذا النمط الفكري والنقدي ليظهر باسم جديد هو علم الدلالة البنيوي (Sémantique Structural) مع "غريماس" « A.J.Greimas » الذي استلهم بعض المفاهيم السوسورية -كمبدأي المحايثة والاختلاف- ليستغلها في دراسة الخطاب الأدبي، كما قام باختزال النص إلى ستة عوامل تتحكم في حركته وكل هذه الإجراءات تعكس طابع المحايثة الذي يسم النقد "الغريماسي".

يتضح لنا ممّا سبق أنّ ما قامت به المناهج المذكورة هو استقراء عناصر النص ووصف بنياته وتفاعلها حتى تتوصل إلى دراسة علمية وموضوعية للأدب، لكن هذا التوجه يقصي الدلالة لأنّه لا يخوض مغامرة التأويل وإنّما يكتفي بما تمنحه البنى اللسانية دون أن يدفع بها إلى درجة الإحياء كما يجتث هذا النوع من الدراسات النص من كل خلفية ساهمت في تشكيله وهو الأمر الذي يؤدي إلى بروز ثغرات أثناء عملية القراءة، لذا

حاول إتجاه سيميولوجيا الدلالة استدراك الأمر، حيث أشار "رولان بارت" إلى ضرورة نقل الملفوظ في لغة الأدب من مستوى التقرير إلى مستوى الإيحاء حتى نتمكن من تفجير كل الطاقات المخزونة داخل هذا الملفوظ، وهو الاتجاه نفسه الذي سلكته "جوليا كريستيفا" التي تشبّه الأدب بالحلم الذي يتجلى على شكل مجموعة من الرموز التي لا تفهم إلا إذا خضعت للتحليل والتأويل.

وبما أنّ النص الأدبي ناتج عن الطاقات الاندفاعية للمبدع -فالنص كصيغة لسانية ليس إلا تجسيدا خطيا للشحن النفسية- فإنّ "كريستيفا" تقترح قراءة أخرى للنص ونقدا جديدا أطلقت عليه التحليل الدلائلي (Sémanalyse) الذي يقوم بتحليل العلامة النصية داخل النسق العام للنص وفي إطار شبكة من العلامات الأخرى، فالدلالة تتولد من هذا التفاعل بين وحدات النص ومن الانتقال بين ما سمّته "كريستيفا" النص الظاهر والنص المولّد.

الفصل الأول:

سيـرورة الدلالة

إذا كانت البنية اللسانية للأثر الأدبي تتعدى حدود اللغة التقريرية التعينية، فإننا لا ننظر إلى النص باعتباره رسالة يبثها المؤلف ويتلقاها القارئ. ولا يهتم الناقد -الباحث عن الدلالة- بمضمون الرسالة ولا بنجاح الفعل التواصل، وإنما يتعامل مع النص على أنه مجموعة من العلامات، تستدعي كل علامة فتح فضاء بداخلها هو فضاء التدليل⁽¹⁾ وبذلك فإن الحديث لن يكون عن الدلالة وإنما عن سيرورة الدلالة والمقصود بذلك هو تتبع المسار الذي يسلكه المعنى في النص فـ« داخل المنتج (المتن اللساني الحاضر) سيرورة مزدوجة لإنتاج وتحويل المعنى»⁽²⁾. وعلى القارئ أن يتتبع سمت هذا الإنتاج ويراقب هذه التحولات وهذا ما يسمح للنص بتجاوز حدود النسخة المكتوبة القابلة للتكرار، لأنه مع كل قراءة جديدة يتولد نص مغاير بقراءة النص وإعادة قراءته يؤول الأمر إلى قراءة القراءة أي دلالة الدلالة⁽³⁾، وهذا هو الهدف من هذا الفصل.

المبحث الأول: تنامي دلالات الجسد وتولد صورة المرأة

كانت المرأة منذ القديم مصدر إلهام للشعراء ومثيرا يوجب القرائح ويشحذ المخيلات فتجود بأروع القصائد. ولا تخلو معلقة من معلقات الشعر الجاهلي أو قصيدة من قصائد ذلك العصر من وصف للمرأة، وبوح بالافتتان بجمالها، والسعي وراء وصلها. ومنذ ذلك العهد سار الشاعر العربي على الدرب نفسه، وقد قسم دارسو الشعر الغزل إلى نوعين: غزل حسي ماجن يتغنى بمفاتيح جسد المحبوبة، وقد حمل لواء هذا النوع "امروء القيس"، و"عمر بن أبي ربيعة" من بعده، وغزل عفيف يترفع عن اللذات الحسية، ويعبر عن معاناة المحب، وهذا شأن ما تركه "جميل بن معمر" و"مجنون ليلى".

1 - Voir : Julia Kristeva, *Semiotiké : recherche pour une sémanalyse*, Edition Seuil, Paris, 1969, P279.

2- جوليا كريستيفا، علم النص، ط1، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر - المغرب، 1991، ص19.

3- ينظر: عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمخفي: طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، ص95.

وفي الأدب الغربي كانت المرأة تحضر وتغيب وقد تناولها بطرق تتفاوت من عصر إلى عصر آخر ومن مذهب فكري وأدبي إلى مذهب آخر. وحسب "جوليا كريستيفا" فإنّ «اللغز الذي يدور حوله موضوع الحكايات القديمة هو المرأة التي تظهر وتختفي»⁽¹⁾. فالمرأة بهذا الشكل هي محرّك هذه الحكايات. ورغم سيادة الفكرة القائلة بأنّ حواء مصدر كلّ شر في الفكر الديني الغربي فإنّه مع الأدب السوريلي ظهرت صورة جديدة للمرأة، ففي أواسط القرن الثامن عشر ظهر وجه مختلف للمرأة يجسّد حسن الطالع للرجال، ويصبو إلى أن يكون في حياتهم -على قول غوته- مثابة حجر في البناء⁽²⁾، فأعيد الاعتبار للمرأة وهذا ما نجده في الشعر العربي المعاصر، حيث كان "نزار قباني" شاعر المرأة بلا منازع، إذ قام «بإعلاء مفهوم الحس، وهذا ما لم تدركه الحداثة العربية التي دفعت الشعر إلى تخوم التجريد، وانتصر فيه كل ما هو إيديولوجي على ما هو حسي بشكل حاسم»⁽³⁾، وبالموازاة حاول الشعر الجزائري أن يخرج من القوقعة التي حوَصر فيها لدواع أخلاقية أو إيديولوجية، وهذا ما ظهر جلياً على الشعراء الذين نعتوا بالشعراء الشباب - وهم شعراء الثمانينات والتسعينات - وهو شعر تغلب عليه النزعة الصوفية، التي تضيف على القصائد ضبابية تستدعي التأويل، وقد كانت المرأة حاضرة في دواوين هؤلاء الشعراء الذين دفعوا بها - كدال - إلى أبعد درجات الإيحاء فهي «ليست كائناتاً إنسانياً محدوداً، بل عنصراً مركباً يفتح نحو آفاق مختلفة تشد الإنسان خارج حدوده الضيقة»⁽⁴⁾، ممّا يجعل الشعر المعبر عنها متجاوزاً لحدود اللغة التقريرية.

جاء دال "المرأة" في ديوان "عثمان لوصيف" مشحوناً بدلالات مختلفة، فحضر الجسد بجلّ أعضائه المغرية، وحضرت المرأة بعنادها وكبريائها، فلم يكن أمام الشاعر إلاّ الانصياع لهذه المخلوقة المتعدّدة المعالم، بل وصل به الهيام والوجد إلى درجة

1 - Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^{eme} siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Edition du Seuil, Paris, 1974, P496.

2- ينظر: نقولا سعادة، قضايا أدبية، ط1، دار مارون عبود، 1984، ص196.

3- علي بدر (المدى)، نزار قباني صانع الشعر وغرام النساء وأشكال الحداثة. <http://www.alimbaratur.com>

4- منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محي الدين بن عربي، ط1، منشورات عكاظ، المغرب، 1988، ص491.

السجود لها، وقارئ القصائد الثلاثين من الديوان، يصاب بالتيه أمام خضم من الصور المسندة لدال المرأة، فيحترار أمام هذا الزخم من الدلالات تصنيف هذه المخلوقة، فهي كائن بشري أم أيقونة في معبد يصلى إليها رغبة في الظفر ببركتها، ومن ثم يكون القارئ مجبرا على البحث عن النص المولّد حتى يفك الطلاس التي تتجلى في البنية اللغوية السطحية وهو ما تسميه "كريستيفا" بالنص الظاهر.

وبما أنّ الحديث عن المرأة لا يتم بمعزل عن الحديث عن جسدها، فإننا سنركز أيضا على الجسد والصور التي اكتسبها عبر قصائد الديوان، هذه الصور التي مكّنت الجسد من الانتقال من الحسية والاعتبارات الشبقية إلى وسيلة أو معبر لبلوغ أرقى درجات العبادة، وهذا سمت الشعر الصوفي.

إنّ أول ما تغري به المرأة الرجل جسدها رمز أنوثتها، وإن تجاوزه بعض الشعراء - العذريون خاصة- لدواع أخلاقية أو دينية، فإنّ باقي الشعراء رسموا في دواوينهم صورا للحدود والأعناق والنهود، ونحتوا بالكلمات تماثيل حيّة لنساء فانتات وعلى الرغم من أنّ بعض الخطابات الفلسفية القديمة تصورت الجسد عائقا أمام سمو الروح وجلاله، فإنّ الفلسفة الفينومينولوجية تتنصر للغة الجسد⁽¹⁾ الذي بلغ ذروة التمجيد مع السوراليين الذين تغنوا بمفاتن المرأة بطريقة شبقية، وهم ينحون هذا المنحى رغم تيقنهم بما يؤدي إليه من عواقب، حيث يقول "أندري بروتون": أيّها الحب الجسدي إنني أعبد ظلك السّام، ظلك القاتل، ولن أنصرف عن عبادته أبدا، سوف يأتي اليوم الذي يعرف الإنسان فيه بأنك سيّد الأوحى، ويمجّدك حتى في أروع ما تهىء له من فساد⁽²⁾. والجسد الأنثوي بصفة عامة كان موضوعا قابلا للتناول في الثقافة الغربية لأنه وسيلة تجلب المتعة للرجل والمرأة حرّة في استخدامه في هذا المجال وهذه الحرية منبثقة من الحرية التي تحقّقها الرأسمالية كنظام اقتصادي، وهذا الجسد نفسه يُمثل خطرا في الثقافة العربية الإسلامية لذا يجب عزله، بل هو من الطابوهات التي لا

1- ينظر: أحمد يوسف، يتم النص: الحينولوجيا الضائعة، ط1، منشورات الاختلاف، 2002، ص203.

2- ينظر: نقولا سعادة، قضايا أدبية، ص183.

ينبغي حتى الحديث عنها⁽¹⁾. لكن الشعر الصوفي تمكن من خلق طريقة جديدة في تناول الجسد الأنثوي، إذ استلهم المتصوفة مصطلحات الغزل الحسي التي لا زمت أشعارهم على الرغم من أن الحب الجسدي عند الشاعر الصوفي لم يكن إلاّ معبراً يسلكه نحو هدف أسمى وهو الحب الإلهي الخالي من كلّ الشوائب الدنيئة، فليست المرأة جسداً يحقق للرجل نزواته، لكنها تكثيف للجمال الكوني... وهي بالنسبة لـ"جلال الدين الرومي" قبس من النور الإلهي⁽²⁾، فالحب إذن ينطلق من المحسوس ليصل في آخر المطاف إلى حبّ روحاني ومطلق، وقد صوّرت "ديوتيميا Diotima"، قديسة "ماتينيا Mantinea" لسقراط في "المأدبة" لـ "أفلاطون"، هذا التدرج في الحب إذ يحب المرء في بادئ الأمر مخلوقاً جميلاً، وبعد أن يعمّم هذا الجمال على أجسام أخرى ينتقل إلى حبّ جمال الروح، ويصل في الأخير إلى الجمال الأبدي... الجمال الذي لا وجه له ولا يد له ولا يتراءى في شكل ما من أشكال الجسم⁽³⁾، وهذه هي المنزلة التي يبلغها المتصوفة، والواقع الاجتماعي يساند هذه الفكرة، فمن الأشخاص من عرفوا ونهّموا من ملذات الحياة الحسية ثم تحوّلوا إلى زهاد، ولعل هذا ما أراده "عبد الغفار مكاوي" في "مدرسة الحكمة"، حيث قال: « لا يتسنى للإنسان أن يرى الرؤية الحقّة، حتى يغوص بكليّته في هذه الأرض، ويملاً عينيه من هذا الواقع المحسوس»⁽⁴⁾ وحتى الإدراك والمعرفة يتّمان بهذه الطريقة التدرجية.

استهوت فكرة "الجسد" الأدب الجزائري المعاصر إذ حضرت هذه التيمة في المتن الروائي والشعري، بل وحتى في عناوين بعض الأعمال الأدبية كرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وديوان "شرق الجسد" لميلود خيزار، و"جسد يكتب أنقاضه" لحكيم ميلود و"مرايا الجسد" لمسعودة لعريط وغيرها.

1- يراجع محمد شرعي، صراع الثقافات حول الجسد الأنثوي، 1 نوفمبر 2006.

الموقع: <http://www.alsaheefa.net>

2- ينظر: منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص 439.

3- ينظر: محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ط2، مطبعة نهضة، مصر، القاهرة، ص 218.

4- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل: مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص 60.

إنّ حضور الجسد في ديوان "عثمان لوصيف" جعلنا نقوم برصد التحولات التي عرفها -هذا الجسد- والدلالات التي شحّن بها لينتقل من الحسية والبساطة إلى صور أكثر رمزية وتعقيدا، وذلك من خلال بعض النماذج.

يقول الشاعر في إحدى القصائد:
عيناك...

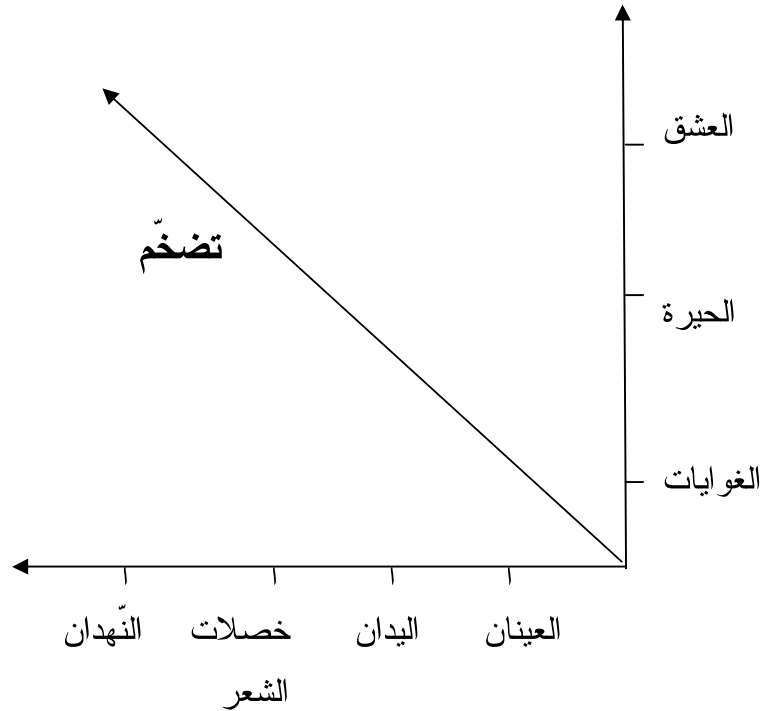
سماوات قزحية
فيهما تعترش الأغاني
وتتفتق الغوايات
يداك...

حنان الطبيعة في أوج صبوتها
خصلاتك الطائشة
صورة حيّة لأيامي الحيرى
لخطواتي الضالّة
ونهداك الطافران
كوكبان من شمع معجون
وفكرتان تستهويان العشاق⁽¹⁾.

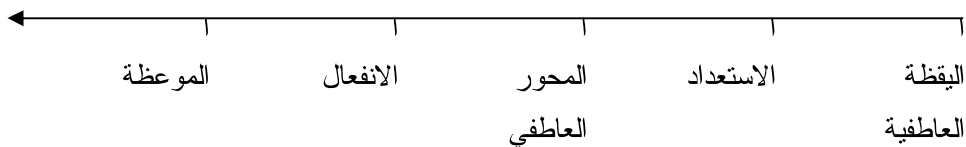
اعتمد الشاعر على تقنية الوصف، وقد ركّز على العينين والنهدين، وخصلات الشعر، وهذه الأعضاء هي مراكز الإثارة في الجسد الأنثوي وهي ما يستقطب اهتمام الشعراء الذين أبدعوا في الغزل الحسي. والنص من حيث التجلي اللفظي لم يحد عن سمت الشعر القديم، إذ احترّم بندا من بنود عمود الشعر، وهو المقاربة في التشبيه فشبه العينين بالسموات، والنهدين بالكوكبين. واعتماد الشاعر على الوصف لم يمنعه من الإفصاح عن مشاعره، فنجد تكافؤا وتناسبا بين الحالة النفسية للمتلفظ من جهة وحضور الموضوع وتأثيره من جهة أخرى. وبما أن الطرفين (الذات والموضوع) يعرفان معا حركة تصاعدية فإننا سنكون أمام حالة التضخم (Amplification) وهو ما

1- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، 1999، ص20-21.

يتحقق إثر امتداد الموضوع وتصاعد العواطف عند الذات⁽¹⁾ وهذا ما يوضحه هذا المخطط التوتري (Schéma tensif) :



يبدأ الشاعر في تناول أعضاء جسد المرأة من أقلها إغراء إلى أقصاها إثارة فالقصيدة -وهي مجسدة على المخطط التوتري- تدور حول محور ثنائي القطبين، هما المثير والاستجابة، وقد انطلق الشاعر من العينين والعيون في المتن الشعري العربي وفي قاموس العشق بصفة عامة، أول مثير يجلب اهتمام الشعراء والعشاق، فدورهما إذن هو خلق اليقظة العاطفية (Eveil passionnel)⁽²⁾، وهي أول مراتب المخطط العاطفي (Schéma passionnel) الذي يمكن تجسيده في هذا الشكل⁽³⁾ - وذلك استنادا إلى تقسيم "فونطاني"-



1 - Voir : Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse universitaires de limoges, Paris, 1998, P104.

2 - Idem, P122.

3 - Idem, P122.

وننتيجة هذا المؤثر - العيون - في النص هي تفتيق الغوايات. بعد العينين ينتقل الشاعر إلى ما يدرك باللمس، ويبدأ باليدين ثم خصلات الشعر، ولا شك في أن هذا الترتيب ليس اعتباطيا لأنّ خصلات الشعر أكثر دلالة على الأنوثة من اليدين، وبالمقابل وعلى المستوى الانفعالي يمر الشاعر من الغواية إلى الحيرة، وقد ربطها الشاعر بالأيام حتى يعطي لها امتدادا زمانيا واستمرارية، وفي الأخير يصل الشاعر إلى قمة هرم المغريات في الجسد الأنثوي وهما النهدان، ومعهما ترد فكرة العشق كأقصى استجابة للإغراء الجسدي. ولكي لا يكون الجسد صورة ساكنة ميتة، عمد الشاعر إلى بث الحركة فيه إذ يقول:

جيدك يهذي بالندى

حقواك يبر عمان بالنجوم

نهداك يزقزقان للهجرة الكهنوتية

خارج مدارات السنين

وبطنك يتلوّى... ويعوي⁽¹⁾.

قسّم الشاعر الجسد مرّة أخرى إلى أعضاء، وبهذا تتحوّل العلامة الواحدة (الجسد) إلى علامات (جيد، نهدان...) وهذا ما يطلق عليه "ريفاتير" « M.Riffaterre » الامتداد (Expansion)، وبه تتحول الجملة النواة أو الأصل (Phrase matrice) إلى أشكال أكثر تعقيدا⁽²⁾. ولكي يعطي الشاعر كلّ عضو حقّه خصص لكل عضو سطرا حيث نجد مع كلّ وقفة عروضية وقفة دلالية. أما على المستوى المعجمي نجد تداخلا بين ثلاثة حقول معجمية وهذا ما يظهره الجدول التالي:

1- الديوان، ص 59-60.

2 - Voir : Michael Riffaterre, **Sémiotique de la poésie**, Traduit par: Jean Jaques Thomas, Edition du Seuil, Paris, 1983, P67-68.

العضو	حركته	الحقل المعجمي (للحركة)
جيدك	يهذي	إنساني
حقواك	يبر عمان	نباتي
نهداك	يزقزقان	حيواني
بطنك	يتلوى - يعوي	حيواني
التشاكل الخطابي	جسد في حركة	

فالعملية الإسنادية منحت كل عضو حركة خاصة به، أما على المستوى النحوي التركيبي فكلّ الجمل الواردة في محلّ الخبر، وردت جملاً فعلية « والفعل يمنح الخطاب حركية، والاسم يمنحه استمرارية وثبوتاً ... فإذا الحركة والحياة والرفض في الأفعال، وإذا الثبوت ووصف الحال وبروز الحيز في الأسماء»⁽¹⁾، وعلى المستوى البلاغي عمد الشاعر إلى الاستعارة ليجعل كل عضو مشخصاً ومتحركاً، وهذه الحركة التي خلقتها كل مستويات الخطاب المذكورة سابقاً، ليست حركة اعتباطية لا طائل من ورائها وإنما هي بمثابة روح نُفخت في الجسد حتى يتجاوز حدود المشاهدة والوصف فإن كان الشاعر يتأمل الجيد الذي يهذي والبطن الذي يتلوى، فإنه سيعترنم بزقزقة النهود ويحاصر أذنيه عويل البطن، كما أنّ الحركة تجعل الجسد أكثر إغراء « والجسد وتحولاته وتأثيراته تصبح كابوساً للشاعر عندما يعجز في تحويله شعرياً من كونه "شيئاً" إلى ديناميكية حياتية»⁽²⁾، ولا شك أن الشاعر في هذه القصيدة، تمكن من تجاوز

1- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، 1991، ص 35.

2- فاضل سوداني، الجسد والحضور الميتافيزيقي للشعر البصري (في رؤى بول شاوول الشعرية)، تشرين أول، 2004، الموقع: <http://www.Iraq-writer.com>

هذا الكابوس، إذ حوّل الجسد من تمثال أو صورة في جدار متحف إلى كائن متحرك تدبّ فيه الحياة.

وتنبّه حاسة الشّم بعد حاستي البصر والسمّاع، فحديث الشاعر عن الجسد لم يكن بمعزل عما يضاف إليه من عطور حتى يبلغ ذروة الإغراء، يقول الشاعر:

وأنت سهرانة بجانبني

متوردة

فواحة

لألاءة⁽¹⁾

فحضور المرأة- في هذه الأسطر- مجسّد للعين (لألاءة) وللأنف (فواحة) والتورّد قد يحيل إلى الحاستين معاً، ونشير إلى أنّ لفظة الأريج قد وردت أكثر من مرّة في القصائد، وقد ذكرت في أول سطر من أول قصيدة في الديوان (باغتني أريجك) فكانت أول مؤشر يوحي إلى وجود المرأة وهي العلامة التي تبقى بعد رحيلها أو احتجابها عن العيون، يقول الشاعر في القصيدة السادسة:

أحاول أن أدنو منك

فتحتجبين في غلالتك النورانية

وتستغشين أصابعك العنابية

لكن النايات المتكسرة

لعطرك الوهاج

تظل تفضح أحواضك الغرقى

وشلالاتك الباكية⁽²⁾.

إنّ عبارة "فتحتجبين في غلالتك النورانية" هي الحائل دون تصنيف القصيدة السادسة ضمن غرض الغزل، فبعد الحسية المفرطة في وصف الجسد وبعد محاولة

1- الديوان، ص21.

2- المصدر نفسه، ص22.

الشاعر الدنو من المرأة يأتي هذا الحاجز النوراني حائلا بينه وبينها. وبما أن المؤلف هو أن تحتجب المرأة وراء الأسوار أو وراء أي حاجز مادي، فعلينا إذن أن نتوقف عند هذا الحاجز النوراني مستفسرين عن كنهه، وعلينا أن نتساءل عن ماهية هذه المرأة التي تختفي وراء النور الذي من شأنه أن يوضّح الأشياء ويجليها لا أن يخفيها ويحجبها. وبما أن النص الظاهر ما هو إلا انعكاس للنص المولّد، فعلينا، أن نعود إليه حتى يُضيء لنا البنيات اللسانية، أي علينا أن نعود إلى إيديولوجية الشاعر حتى نتضح لنا الأمور، وبما أن الشاعر صوفي النزعة، فإنه سيأخذ بلا شك من معجم هذه الفرقة التي تستعمل الجسد لتعبّر عن الذات العليا وهذا شأن الشعر بصفة عامة، إذ يقول شيئا ويعني شيئا آخر⁽¹⁾. فالحاجز النوراني لا يخفي امرأة، وإنما يخفي الحقائق المطلقة وأسرار الألوهية التي يستحيل بلوغها. فتبتعد الرائحة المذكورة في القصيدة عن العطور النسوية التي تهيج وتثير الغرائز والشهوات وتتحوّل الروائح والألوان المدركة بالحواس البشرية إلى دلائل عن وجود عالم مثالي مطلق.

بعد الحديث عن الجسد والصور التي اكتسبها في الديوان ننقل إلى الحديث عن المرأة من حيث تعامل الشاعر معها، وهذا لا يعني أننا سنغادر هذا الجسد لكننا سنأخذ كمنطلق أو كتيمة تفتح نحو عوالم أخرى، فإذا كان المحبّ الشبقي يكتفي بجسد المرأة ولا يسعى إلا إلى تحقيق المتعة وإشباع غرائزه الحيوانية، فإنّ المحب الحقيقي لا يختزل محبوبته في جسدها، وإذا كانت عاطفة الحب تتباين من حيث الفتور والشدة فإنّ أقصى درجات الحب التّيمّم « يقال تيم الله، أي عبد الله، فالمتمّم المعبد لمحبوبه »⁽²⁾.

يتبين من هذه المقولة أنّ هناك علاقة وثيقة بين الحب والعبادة، فحبّ الشخص إلى درجة التمثّل لأوامره ونواهيه وإلى درجة الذل والطاعة، عبادة، والعلاقة بين الحب والعبادة موجودة عند الغرب إذ « أول البعض اكتساح اللاهوت الأدب الغزلي كمحاولة

1 - Voir : Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, P11.

2- صابر طعيمة، الصوفية: معتقدا ومسلكا، ط2، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرياض - السعودية، 1985 ص161.

لتخليص شعر الحب من اضطهاد محاكم التفتيش»⁽¹⁾. وبهذا الجدل القائم بين الحب والعبادة، فإنّ حضور أحدهما هو تعبير عن وجود الآخر رغم غيابه.

ويتبنّى "نزار قباني" هذه العلاقة إذ يقول: «الجنس يصير ديناً، والسرير يصير مذبحاً وغرفة اعتراف... وأفترش شعر حبيبتي كما يفترش المؤمن سجادة صلاة... أشعر كلّما سافرت في جسد حبيبتي أنّي أشف... وأتطهر وأدخل مملكة الخير والحق والضوء»⁽²⁾، وهذه هي حالة الشاعر الصوفي الذي يتغنّى بمفاتن الجسد الأنثوي رغبة في الارتقاء إلى الحب الأسمى وهو الحب الإلهي، وتتخلل القصائد حالتها الحسية المفرطة والمثالية المطلقة، وهذا ما سنصل إليه أثناء التحليل يقول الشاعر:

نمشت يديك بالقبلات
غمّست شفّتيك بالزنجبيل
واقطعت لك من ضلوعي
نسرينة وشعاعين

أتذكر ماء المشيمة
أتذكر الرحم الأولى
أتذكر ثديين سخيين
يندلقان شهدا ورضابا⁽³⁾.

نلاحظ تبايناً بين مقطعي القصيدة، إذ استهلّها الشاعر بصورة غزلية وهي صورة رجل يقبل يدي محبوبته، لكن سرعان ما تتراجع صورة الغزل ويأخذ الخطاب مجرى آخر، إذ يطلق الشاعر العنان لذاكرته، إنّهُ يتذكر المشيمة والرحم والثديين السخيين، وكلّها عبارات تحيل إلى الأم، وبهذا يتم الانتقال من المرأة المحبوبة التي

1- جوليا كريستيفا، علم النص، ص34.

2- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج1، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، ج7، 1993، ص506-507.

3- الديوان، ص43-44.

يتعامل معها الشاعر في الحاضر- وهو ما يجسده الاتصال الغرامي في المقطع الأول- إلى المرأة الأم، التي تمثل الماضي والذي يتصل به الشاعر بالذاكرة وهذا التداخل بين المحبوبة والأم تفرضه معادلة تقوم على الطرفين «فالحب يقوم على اندماج شخصين كانا منفصلين، في حين أنّ الأمومة تستلزم انفصال شخصين كانا مندمجين»⁽¹⁾، فمن البديهي أن يستحضر الشاعر أمّه انطلاقاً من صورة محبوبته، فيحنّ إلى طفولته وهذا الانتقال من الحب إلى الأمومة حدث بطريقة فجائية وسريعة، فالذاكرة قامت بدور قطع الصورة الغرامية التي انطلقت منها القصيدة، فتراجعت صورة الاتصال الحسي الذي تجسده الأفعال والحركة ودخل الشاعر عالم الذاكرة الهادئ. ومن ناحية الإيقاع نجد في المقطع الثاني تكرار اللازمة (أتذكر) « والعبرة المكررة حينما تشكّل محور التجربة الشعرية وأساس بنية القصيدة تصبح بقية العناصر اللغوية مجرد ملحقات لتعميق الإحساس بما تفرزه العبارة المكررة من دلالة»⁽²⁾ فهذا التكرار سمح للشاعر الاستغراق في الذات وفي الذاكرة. والانتقال من المحبوبة إلى الأم، صاحبه تحول، على المستوى المعجمي -فمن (القلات والشفيتين) إلى (الرحم والمشيمة والثديين)- وعلى المستوى الصوري والمركبة الخطابية بصفة عامة، وهذا توضيح لذلك:

المسارات الصورية	الصور	الأدوار الموضوعاتية	التشاكل الدلالي
العشق	نمّشت يديك بالقلات غمّست شفّتيك بالزنجيل	عاشق	الاتصال الحسي بالمرأة
	واقطعت لك من ضلوعي نسرين وشعاعين	مضحي	
الأمومة	أتذكر ماء المشيمة أتذكر الرحم الأولى أتذكر ثديين سخيين	متأمل	الاتصال التخيلي بالأم (نكوص)

1- زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، دار نشر للطباعة، الفجالة، القاهرة-مصر، د.ت، ص 97-98.

2- حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، 2001، ص 85.

يتبين لنا من الصور المشكّلة للخطاب السابق، أن الشاعر حاول أن يشكل صورة اللاكائن (الأم) انطلاقاً من صورة الكائن (المحوبة)، فانتقل من ذات فاعلة ومتفاعلة إلى ذات حالة مكتفية بالذاكرة، وهذا ما وضحته الأدوار العائلية، وبينته طرق الاتصال المتباينة وهذا التحول الفجائي من مسار العشق إلى مسار الأمومة أقرب إلى الشعرية والتخييل منه إلى الواقع، فالتقبل ينبّه الغرائز الجنسية، لا الذاكرة التي نلجأ إليها في حالات الوحدة والعزلة عن الآخرين.

ويستدعي مسار صورة المرأة مرّة أخرى التوقف والانتباه إذ يقول الشاعر:

والتقينا ذات مساء ممطر
حيّتي بابتسامة لا مبالية
وسارت معي
تلفها غمامة من الصمت والمهابة
رشقتها بآلاف الأسئلة
فما ردت... ولا ابتسمت ثانية
غشيتني منها رعدة غريبة
لبحرانات أغرب...
ورأيت... أنا الصوفي الشاعر
أنا الفيلسوف المراهق
رأيت في نظراتها المريبة
ما لم يخطر ببال الآلهة القديمة!
رأيت كيف تتشكّل الدوامات العملاقة
للسّدم المتصادمة
كيف تتدفّق المجرات
في طوفاناتها الطاغية... الهدّارة⁽¹⁾

يجسد الشاعر من خلال الأسطر الخمسة الأولى صورة امرأة عادية، التقى معها وتزيد القرينة الزمانية (مساء ممطر) من تشخيص هذه المرأة، لكن التحولات التي طرأت على هذا اللقاء جعلت صورة المرأة تتعقد، وسنعالج هذه الصورة من زاوية إدراك الشاعر لها، ومن حيث تفاعله معها، وبهذا سيكون اهتمامنا منصبا على التفاعلات والتحولات العاطفية التي تنتاب الشاعر وهو يراقب ويتتبع صورة هذه المرأة - اللغز، وهذا ما سنجسده على المخطط العاطفي لفونطاني:

1-اليقظة العاطفية: وهي مرحلة حضور المنبّه الذي يحرك عاطفة الذات واللقاء الذي تحدّث عنه الشاعر في أول سطر من القصيدة هو المنبّه الذي سيحرك أحداث القصيدة وعواطف صاحبها.

2-الاستعداد: وهي المرحلة التي تتشكل فيها الصورة العاطفية - حسب فونطاني- ويمكن ربط هذه المرحلة بالسطر الثاني من القصيدة حيث نجد حيرة يقتضيها اقتران الابتسامة باللامبالاة.

3-الانفعال: وهي مرحلة التعبير الجسدي عن العاطفة، وتتجسد في القصيدة في رعشة الشاعر.

4- الموعظة: وهي مرحلة الحكم على العاطفة وتصنيفها فتقرير الشاعر بحالة (أنا الصوفي الشاعر) يجعلنا نصدر حكما على عاطفته، فنخرجها من دائرة الخوف العادي، فهذا الخوف والارتعاش ليس نابعا من ضعف أوجبنا وإنما هو ورع وخوف من الذات العليا وليس اللقاء المزعوم إلا من وحي مخيلة الشاعر. فقارئ القصيدة يكون أمام انزلاقات معنوية، فمن اللقاء البشري العادي إلى مرحلة الهذيان والجنون بمفهومه الصوفي حيث يرى الشاعر في الوقت نفسه:

الحرائق

الأمطار

الأعاصير

النطاف

الإرهاص

المخاض

الولادة⁽¹⁾.

وبعد أن يبلغ الشاعر هذه المرحلة يعود إلى السياق نفسه الذي انطلقت منه القصيدة وهو اللقاء في المساء المطير، وهذا من خصائص الشعر « فكل نظم هو رجوع (Versus) بالمقابلة مع النثر (Prorsus) أي أنه يتقدم خطيا في حين ينكفي النظم دائما على نفسه»⁽²⁾ ومن ثم فإن الجانب السردي من القصيدة لا يجب أن يؤخذ من منظوري الصدق أو الكذب، واللقاء الغرامي لم يرد إلا على سبيل التخيل.

فصورة المرأة إذن لا تعطى بقدر ما يشكلها الشاعر تدريجيا من خلال إدراكه ومن خلال ما يضيفه عليها يقول لوصيف:

قالوا عنك مخبولة.

واتهموك بالغواية

آه... يا قديسة الشعراء!

آه... يا امرأة من نوافح عبقر!

أخلع نعلي واهبط واديك

مغتسلا بالصبايات

تبرزين لي في كل واد

مع سقسقة الفجر

وعند همهمة الغسق

أراك مكللة بالأنداء

موشومة بالسفونيات

رافلة في فستانك الكهنوتي

سادرة

1- الديوان، ص 65.

2- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 52.

ساهية

متلبسة بالرموز

والأساطير...⁽¹⁾

أسندت صفتا الخبل والغواية إلى المرأة، والوشاية من الأمور الملازمة لقصص الحب لكن الشاعر يتجاوز هذه الإشاعات. وبنفي هذه الصفات يبرز جانب من كفاءة الشاعر وهو المعرفة التي تمثل جهة من جهات تأهيل الفاعل⁽²⁾، وهذه المعرفة هي التي تعوز الذين يتهمون المرأة بالخبل والغواية، وتبدأ صورة المرأة -المعبودة في التشكل حينما يخلع الفاعل نعليه، وخلع النعلين هو الأمر الذي تلقاه موسى من ربه لما حلّ بالوادي المقدس طوى، وهو ما يقوم به المسلم استعدادا للدخول إلى المسجد الذي هو محلّ القداسة والطهارة العظمى. فبعد المعرفة تأتي مرحلة تحقيق الفاعل، وهنا يسقط الفاعل عناصر كفاءته على الأداء⁽³⁾ وينزل في الوادي، وهنا يكون وجهها لوجه مع موضوع القيمة، وفي لحظة اللقاء يتسع الفضاء فبعد أن كان وادا محددا - معرقا بالإضافة بالمفهوم النحوي- صارت المرأة تبرز في كلّ وادٍ، أمّا الفضاء الزماني فقد كان محدداً، إذ يتموقع في اللحظة التي يتقاطع فيها الليل بالنهار، أي لحظة بزوغ الفجر وتلاشي آخر ظلمات الليل، والليل هو رمز الصعود أو العلو في الزمن...وفيه تتفتح شهوات الجسد، وهو رمز اللاوعي أيضا⁽⁴⁾، أمّا الفجر فهي اللحظة التي تتولد فيها الأنوار وينحسر الدجى. فالمرأة إذن تبرز في اللحظة الحاسمة التي يتحول فيها الزمن وهي من اللحظات الدالة على قدرة الخالق. وفي الأخير نشير إلى أنّ المرأة -المتحدث عنها- كموضوع قيمة- بعيدة عن التملك بمفهوم السيميائيات السردية فهي تدرك برموزها وطلاسمها، حتى تبقى لغزا يستدعي الاهتمام والتأمل في كلّ لحظة عن بعد.

وتتجلى صورة المرأة الإله بوضوح في القصيدة الحادية عشرة إذ يقول الشاعر:

1- الديوان، ص 40-41-42.

2- ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000، ص 21.

3- المصدر نفسه، ص 22.

4- ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1999، ص 304.

أُتذكرك
 في كلّ صلاة
 فأنحني... في خشوع
 أغمض عينيّ من رهبة
 أسبّح بحمدك
 وأتضرّع
 إلى عينيك اللامتناهيتين
 يا صورة الله
 في بهو المرأة
 ويا راهبة المعاني
 من كلّ نار
 وعلى كلّ قافية ضامرة
 يتوافد الحبيب أفواجا
 أفواجا (1)

يستهل الشاعر قصيدته بصورة مصلّ تراود امرأة مخيلته وهو يؤدي فريضة الصلاة، ومما زاد من تشخيص صورة المرأة استعمال كاف المخاطبة، لكن هذه الصورة تتزاح، إذ تصوير المرأة هي الطرف الذي توجه إليه العبادة، وهنا يدخل الشاعر مجال السرد بتوالي الأفعال الدالة على الصلاة والتضرّع. وقد جاءت القرائن النصية محيلة إلى العبادة الفردية الهادئة (كغمض العينين والخشوع والرهبة). وعند انتقال الشاعر إلى الحديث عن الحج، نجد أفعالا دالة على الحركة، إلى جانب التحول في الذات الفاعلة، فبدل المصلي الوحيد نجد الحجاج في توافدهم، وفي دخولهم في الإحرام، إلى غيرها من الشعائر التي لا تتم إلا في الجماعة، ومع ذكر هذه المناسك يحدث تحول على المستوى الإيقاعي إذ تتقلص الأسطر الشعرية (كلمة أو كلمتين في السطر):

1- الديوان، ص34-35.

مليين
مهّلين
ومكبرين
طائفين... عاكفين
ركّعا... سجّدا⁽¹⁾.

وتمثل للأبصار - مع هذه النبذة الجديدة - حركات سريعة ومتوالية زاد الطباق (طائفين / عاكفين - ركعا/ سجدا) من تنظيمها وإبراز تناوبها، ومع تناوب الأصوات من تلبية وتهليل وتكبير، تكتسي هذه السلوكات (أفعال وأصوات) صبغة طقوسية، وقد عمد الشاعر هنا إلى كلمات متشاكلة نحويا وصرفيا فهي أحوال وأسماء أفعال إلى جانب اشتراكها في القافية المترادفة، وهذا التشاكل يوحي إلى استمرار هذه الأصوات واحتلالها حيّزا زمانيا تتكرر فيه وتتناوب. ومما يلاحظ في هذه القصيدة أنّ الشاعر أشرك غيره في مسار العبادة ففريضة الحج تقتضي وجود هذه الجماعات التي تسعى كلها نحو موضوع قيمة وحيد وهو الظفر برضا المعبود ونيل غفرانه، وإذا كان لابد من الصراع في المواقف التي يكون فيها موضوع القيمة مشتركا بين الذات وهذا ما يتجلى في مخطط التحريّ (schéma de la quête)⁽²⁾ فإنّ الشخصيات في هذه القصيدة (الحجاج) لا تتصارع رغم سعيها نحو الهدف نفسه، فالموقف لا يقتضي النزاع بل يستدعي الإتحاد، لأنّ موضوع القيمة وإن كان واحدا ومشخصا في صورة امرأة من حيث التجلي اللفظي، فإنه يضمّر الذات العليا التي ترضى بفوز جميع الذات الساعية وهذا ما لا يتحقق في المخطط المذكور آنفا حيث لا تتصل بموضوع القيمة إلّا ذاتا واحدة.

ولكي يتحقق التشاكل على مستوى المعنى، فإنه على الشاعر أن ينزل المرأة المخاطبة منزلة الإله، وبهذا نجد تناسبا بين دورين موضوعاتيين هما الشاعر العابد -وقد وضعنا ذلك سابقا- والمرأة المعبودة إذ يقول الشاعر:

1- الديوان، ص36.

2 - Voir : J.Fontanille, *Sémiotique du discours*, Op-cite, P120.

آه يا امرأة المناسك
والنوافل
يا وثنا روحانيا
ويا معبودا
لا يغفر إلا لمن جنّ
بالإغماء في محرابه⁽¹⁾.

تكتسي العبادة صبغة العبادة الصوفية وتتضح معالم التصوف مع صورتي
الجنون والإغماء.

ولا تغادر الحديث عن صورة المرأة دون أن نشير إلى الصفات السلبية التي
أسندها إليها الشاعر ونمثل لذلك بهذه القصيدة:

وكان يكسو جسمك
شيء من النّمش
وكنت تفحّين
فحيح الأفاعي الصائلة
أيتّها الرقطاء
المسمومة...المسعورة⁽²⁾.

أنزل الشاعر في هذه الأسطر المرأة المخاطبة منزلة الأفعى اللادغة، وفي هذه
الحالة لا يمكن أن تعود المرأة على الذات العليا وإنما نرجّح أن تكون المرأة استعارة
عن الواقع المحسوس والحياة التي يجد فيها الفرد نصيبه من العناء والألم، وفي هذه
الحالة لم يبلغ الشاعر ذروة التصوف التي ينمحي فيها البغض والحقد والألم، فهو لا
يزال في المرحلة الصدمية مع الواقع، ولم يبلغ بعد مرحلة الإشراق.

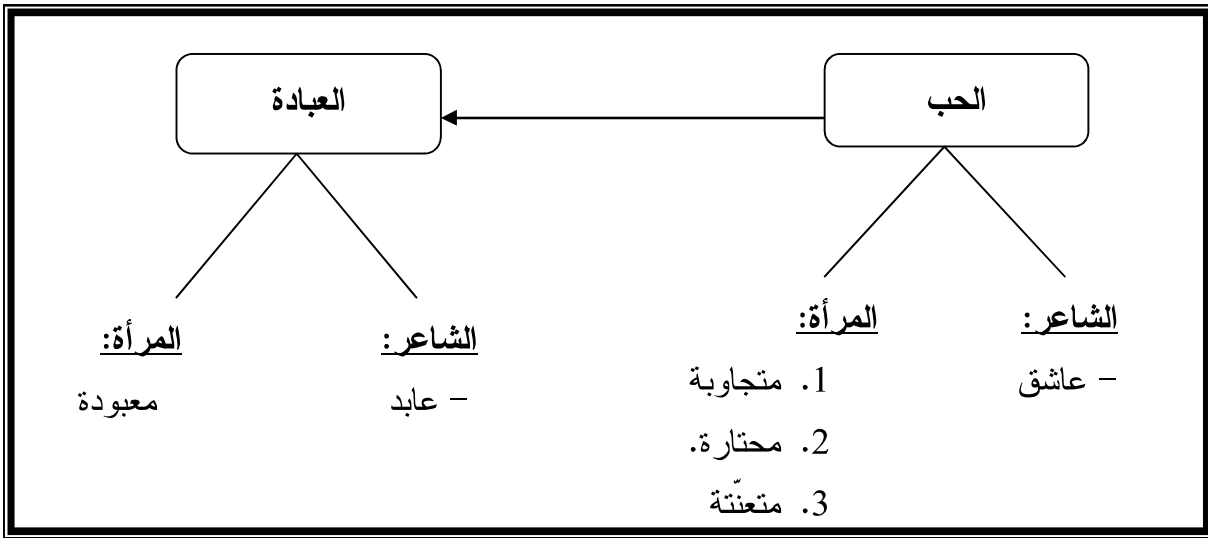
1- الديوان، ص36.

2- المصدر نفسه، ص58.

تبين لنا من تتبع تشكّل صورة المرأة ما يلي:

- لا نجد صورة واحدة للمرأة وإنما هناك صور تتولد الواحدة عن الأخرى حيث نجد الشاعر يتأرجح بين صورة الجسد المغربي وصورة إله مجسّد في امرأة.

- يمكن اختزال قصائد الديوان في معادلة بطرفين أولهما: تشاكل الحب والثاني تشاكل العبادة وكلاهما متلازمين، فالشاعر ينطلق من الحب - الحب الجسدي عادة - حتى يبلغ درجة المتنسك العابد، وهذا توضيح لهذه التشاكلات.



إذا كانت علاقة العبادة بسيطة فإن علاقة الحب متشابكة وسبب ذلك هو تغيّر مزاج المرأة المحبوبة، وهذا ما يمنح هذه العلاقة حركة واستمراراً، فالشاعر العاشق يسعى دائماً نحو المرأة فهو يسلك مسار الاتصال، والمرأة بعنادها وتراجعها تحدث إلتواءات وتقطعات في هذا المسار وهذا محور الحديث في المبحث القادم.

- انصهار الحب والعبادة في بوتقة واحدة، فصورة المحبوب غير محددة وغير واضحة ففي قوله مثلاً:

آه! عيناك نضاختان

بالرؤى... والألوان

فيروزتان تتنّيان
ونجمتان تتغامزان
فينجذب الشعراء
مصعوقين
مثل الدراويش
إلى مدارهما الأسر⁽¹⁾.

يحتار المتلقي في تحديد ماهية العينين المذكورتين، فقارئ الغمز والفيروز والألوان توحى إلى العيون الجارحة، أما قرينة "نضاختان" بمفردها كقيلة بقلب الموقف الغزلي إلى التأمل في روائع الخالق المذكورة في القرآن^{*}، فهل نرجح عيون المحبوبة أم عيون الجنّة؟! وهذه القصيدة لم تذكر إلا على سبيل التمثيل وفي الديوان صور أخرى تستدعي التأمل.

خرج "لوصيف" عن عرف الشعراء الصوفيين الذين ينسبون إلى المرأة الصفات الايجابية كالألوهية وقدرتها على الإحياء، إذ نعتها بالمسمومة المسعورة، وأسند إليها دور العاشقة، في حين أن المتعارف عليه ينص على أن يكون الشاعر عاشقا والمرأة-الإله معشوقة وبهذا نتحصل على مسارات صورية مفتوحة عكس المسارات الصورية المغلقة التي تسمح بالتنبؤ بالمراحل الموائية⁽²⁾ كما نتجاوز مصطلح « الدور العالمي الذي يترجم ما هو موجود ومتعارف عليه في ثقافة معينة، ويكون الحديث عن التوجه (Attitude) الذي يقتضي جرأة، وبالتالي احتمالات وأفعال جديدة»⁽³⁾ وهذا ما يدخل القارئ إلى لعبة التأويل.

1- الديوان، ص 29-30.

*- سورة الرحمن، الآية 66.

2 - Voir : J.Fontanille, *Sémiotique du discours*, P145.

3 - Idem, P146.

المبحث الثاني: جدل الاتصال والانفصال

إن ما ورد في المبحث السابق عن المرأة وجسدها، هو بمثابة إيعاز أو محرك لرغبة الشاعر في الاقتراب والاتصال بالمرأة، لذا سيكون الحديث في هذا المبحث عن طرق الاتصال، ونقصد بذلك ما يستعين به الشاعر من وسائل تضمن له إدراك غايته إلى جانب الألم والمعاناة التي تلازمه في حالات العجز والانفصال، فالجسد إذن، وحب المرأة بصفة عامة، هو بمثابة منبه يحرك عواطف الشاعر، الذي سيلجأ حتماً إلى ترجمة انفعالاته في شكل حركات تجلب اهتمام الطرف الآخر، وتسعى إلى استمالته يقول الشاعر:

وأنت سهرانة بجانبني

متوردة

فواحة

لألاءة

تطرّزك البراعم

وتكلك الأفواف

أحاول أن أدنو منك

فتحتجبين في غلاتك النورانية⁽¹⁾.

اختارت المرأة السهر بجانب الشاعر، والسهر يوحي إلى الليل وما يرمز إليه من رومانسية، وكل ما نسب إلى المرأة من روائح وتألؤ صفات مغرية تدعو إلى الدنو، وهذوء المرأة يقوّي عزيمة الشاعر في الاقتراب، فهي تبدو مسالمة، وقد ساهم الوصف (متوردة، فواحة، لألاءة) في الإيحاء إلى سكونها، وما إن تقترب الذات نحو غايتها، حتى تحتجب المرأة وتتسحب، فرغم تظافر العوامل -نقصد بذلك حضور الرجل والمرأة والظرف الزماني المساعد على الوصل- لنجاح هذا اللقاء الرومانسي فإن حركة واحدة من المرأة، أدت بالتجربة إلى الانكسار، وذات الشاعر لم تصنع هذا

1- الديوان، ص 21-22.

الموقف، وإنما هي ضحية مفارقة موقف⁽¹⁾، فسعيه نحو الاتصال لم يجد نفعا لسعي الطرف الآخر ضد رغبته.

وفي قصيدة أخرى يقول لوصيف:

آه! عيناك نضاختان

بالرؤى... والألوان

فيروزتان تتدّيان

ونجمتان تتغامزان

فينجذب الشعراء

مصعوقين

مثل الدراويش

إلى مدارهما الأسر

أحاول دوما أن أطير إليك

أن أطرق أبوابك المختومة

لكن مزاميري المترملة

تشهق كلّها شهقة واحدة

وأهوي أنا مصعوقا

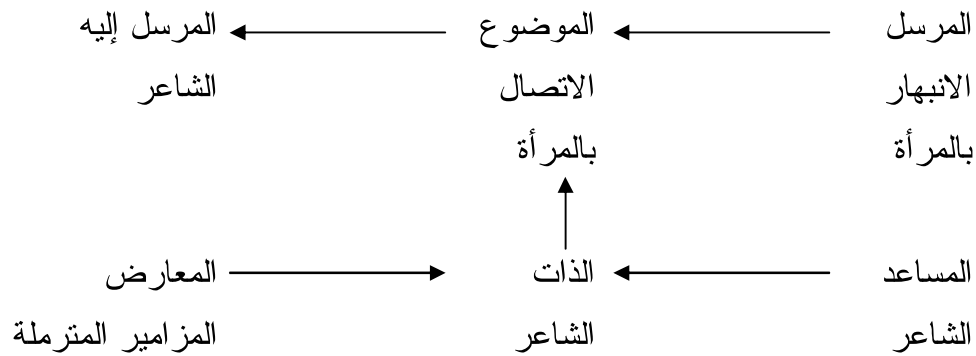
على حرم عتباتك⁽²⁾.

أخذت حركة الشاعر صيغة الطيران، وهذا ما يوحي إلى سمو منزلة المرأة المخاطبة، وهذه الحركة تتوقف بطريقة فجائية، وإن كان الحائل دون الاتصال في القصيدة السابقة هو انسحاب المرأة، فإن الشاعر تخونه هذه المرة الوسيلة المعتمد عليها وهي المزامير التي نعتها بالمترملة. وعلى المستوى اللغوي نجد الأداة "لكن" التي لعبت

1- ينظر : عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص198.

2- الديوان، ص29-31.

دور الفاصلة بين حالتين من شأن اجتماعهما في القصيدة أن يخلق التناقض، إذ نجد حالة التصاعد التي تمثلها حركة الطيران وحالة السقوط المباشر والفجائي فـ "لكن" لعبت دور الوساطة بين حركتين لهما اتجاه مخالف، وبهذا تغيّر معمار القصيدة من إمكانية العلو إلى واقعية السقوط وبين الحركتين يمكن تمثيل حركة الشاعر في هذه الترسيمية العاملية:



حاول الشاعر تحقيق برنامج سردي يمكنه من الاتصال بالمراة التي بهرته وحركت رغبته في الوصل، خانتها لحن المزامير، التي يفترض أن تلعب دور الأداة السحرية التي تساعد الذات في تحقيق موضوع القيمة، أما حركة الشاعر أثناء السعي، فيمكن تمثيلها بالشكل الآتي:

المسارات الصورية	الصور	الأدوار الموضوعاتية
المحاولة	أحاول دوما أن أطير إليك أن أطرق أبوابك المختومة	منابر
العجز	لكن مزاميري المترملة تشهق كلها شهقة واحدة	مخدول
الفشل	وأهوي أنا مصعوقا	مهزوم

وإذا كان سبب العجز عن الاتصال نابعا من ذات الشاعر، فإن العلة تكون مرتبطة في حالات أخرى بالمرأة كذات معارضة لرغبة الشاعر الذي يقول في قصيدة أخرى:

تذكرت
أنك استوليت على عصفور قلبي
ذات دهر
فقلت أعزف لك
سمفونية خالدة
علّك تطلقين عصفورتي
من شباكك التي أحكمت خيطانها
فأستردّ قلبي الأسير...
ورحت أعزف المقطوعة
تلو المقطوعة
إلى أن استوت السمفونية
وأغمي عليّ من شدة الوجد⁽¹⁾.

سَطّرت الذات برنامجا سرديا من أجل استعادة موضوع القيمة المفقود، وهذا ما يلائم طبيعة هذه المقطوعة، حيث إنّ « الصياغة البسيطة لوضع أولي في نص سردي معطى تأخذ... الشكل الآتي: ف 1 ∪ م ∩ ف 2 »⁽²⁾، فالذات الثانية المجسّدة في المرأة المخاطبة سلبت الذات المتكلمة موضوع القيمة (عصفورة القلب)، وكانت المعرفة أول خطوة لأداء البرنامج المسطرّ، هذه المعرفة التي اتخذت صيغة التذكر أولا، واختيار العزف كوسيلة لاسترجاع الموضوع المفقود ثانيا، ومع الشروع في العزف « يسقط الفاعل عناصر كفاءته على الأداء »⁽³⁾ لكن الشاعر لم يتمكن من بلوغ موضوع السعي، لأنّ السرد اتخذ منعرجا آخر مع الإغماء، وهي الصورة التي يتضح معها البعد

1- الديوان، ص 72-73.

2 - رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 23.

3- المصدر نفسه، ص 22.

الصوفي للشاعر، ففقدان الوعي في القصيدة لم يكن بسبب المرض وإنما كان نتيجة الوجد الصوفي، فالعزف لم يمكن الشاعر من الاتصال بموضوع القيمة المفقود، لكنه كان وسيلة لبلوغ مرحلة الوجد والإغماء، وهذا أقصى ما تسعى إليه الذات الصوفية، ومما لاحظناه على قصائد الديوان، تكرار ظواهر العزف والرقص والغناء، وهي من الوسائل التي تستعين بها الذات من أجل الاتصال بموضوع السعي وقد كانت الآليات المذكورة سالفًا تتخذ صور الجنون - لأنها تتجاوز حدود الرقص والسلوكيات العادية. وحتى تكتمل صورة الجنون، لابد للشاعر أن يتطرق إلى الجانب السلوكي الذي يترجم حالات النشاز التي تعيشها الذات الصوفية، وإن كان الجنون خلا ذهنيًا، فإنه يتمظهر لا محالة في حركات وأفعال.

كان العزف والرقص في الديوان، من الحركات التي يؤديها الشاعر وهو يمارس طقوسه الصوفية، فلجوؤه إلى ذلك لم يكن لغرض الترويح عن النفس، فقد اتخذت تلك الآليات أبعادا أخرى، ودلالات رمزية، وقد أشارت "جوليا كريستيفا" إلى اقتران الغناء والرقص بالموت في الحفلات اليونانية القديمة، فقبل التضحية بالقربان ينظم المسرح والشعر والرقص، حتى يأخذ القتل-التضحية طابعا شرعيا، وهذا الطابع الاحتفالي يجعل من القتل تضحية مقبولة اجتماعيا، لا قتلا وجريمة⁽¹⁾ وبهذا يقترن الغناء والرقص بالجانب الديني، فالأهازيج والموسيقى « تضع الراقص في جو إثارة وتبعث فيه الهياج وتهيبه لتلقي الإلهام من الإله»⁽²⁾. فالرقص ليس تفريفا للطاقت المكبوتة كما يرى علم النفس، وإنما اكتسى صبغة دينية محضة خصوصا عند المتصوفة، لذا فقد «انقاد التصوف إلى اجتياف الفنون الشعبية متمثلة في الرقص الجماعي والموسيقى والصوت»⁽³⁾، وإن رفضت هذه العلاقة في الديانة الإسلامية، فإنّ رواسب هذه الطقوس باقية، وهذا ما يتجلى في حلقات الذكر، حيث تكون التلاوة

1 - Voir : Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, P77.

2- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ط1، دار الطليعة، بيروت-لبنان، 1979، ص84.

3- علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: القطاع اللاوعي في الذات العربية، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1984، ص67.

الجماعية لسور القرآن، والأحاديث، إلى جانب قصص الأنبياء والأولياء الصالحين، التي تصاغ في قصائد تلحن وتغنى.

على الرغم من ورود حالات الاتصال في الديوان إلا أنّ الشاعر لا يتمكن من تملك موضوع القيمة، لأنّ الأحداث تتوالى بسرعة، وحركتها تؤدي إلى حالة الانفصال عنه يقول الشاعر:

والتقينا ذات مساء ممطر.

حيّتي بابتسامة لا مبالية

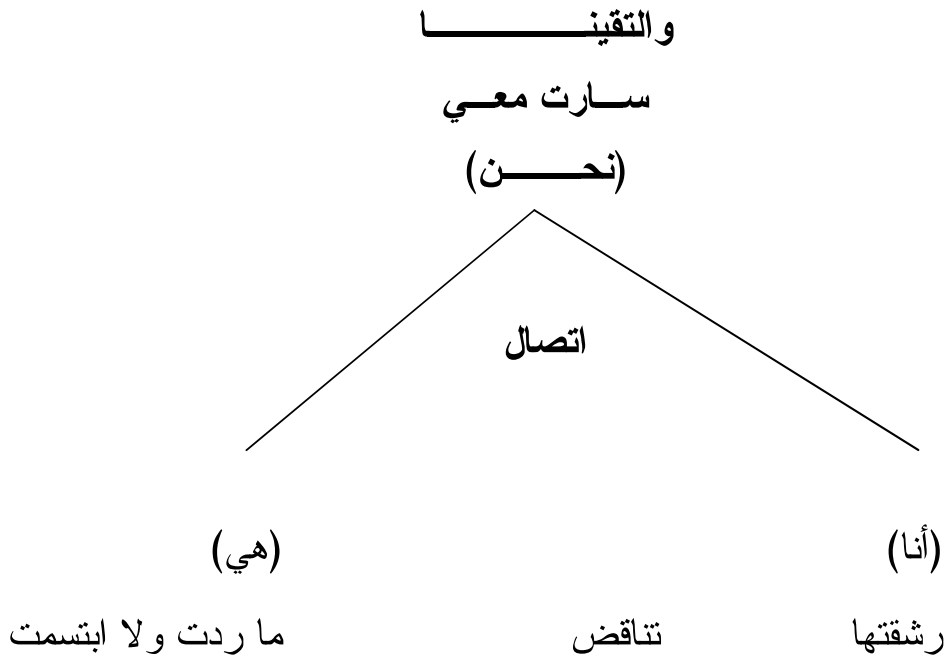
وسارت معي

تلفها غمامة من الصمت والمهابة

رشقتها بآلاف الأسئلة.

فما ردت... ولا ابتسمت ثانية⁽¹⁾

يمكن تجسيد أحداث القصيدة في هذا المخطط:



تستهل القصيدة بحالة اتصال الشاعر مع محبوبته، ويتجلى الإتحاد على مستوى النص في استعمال نون الجماعة ودمج تاء الغائبة مع ياء المتكلم في قوله (سارت معي) هذا الائتلاف سرعان ما يزول ويتفرع ضمير الجماعة إلى العنصرين المندمجين فيه إذ نستطيع أن نميّز بين تاء الفاعل (رشقتها) وتاء التأنيث التي تعود على الغائب المؤنث (ردت-ابتسمت). أمّا على مستوى العملية الإسنادية فقد تمّ تركيب العبارات ممّا يحيل إلى الاتصال والرغبة فيه من جهة، وإلى اللامبالاة والتهرب من اللقاء من جهة ثانية ونقصد بذلك نعت الابتسامة باللامبالاة، وإضفاء الصمت على الفاعل وهو يقوم بالسير مع نظيره، فرغم تحقق اللقاء فإن النعت (لا مبالية) والجملة الحالية (تلفها غمامة من الصمت) يوحيان إلى أنّ هذا اللقاء كان فاشلاً إذ لم تقم المرأة بدور المساعد للذات الفاعلة، وإذا كانت المرأة متهربة ولا مبالية، فإن الشاعر لا يقابل هذا الإهمال بالمثل إذ يصرّ على الاتصال، يقول في إحدى القصائد:

هذه أنت عابرة
إلى غايتك المجهولة
وهذه الحال تغلبنى
فأوغل في مواجدي
متخنا بك
مضرجاً بأسمائك التي لا تحصي
وأظل أرقص... أرقص
وأنا أركض خلفك من شارع لشارع
وأهذي مثل الدراويش
بشطحات الهوى⁽¹⁾.

يمثّل الشاعر أولاً ذات حالة وهي ذات تعيش في الوجد نتيجة ابتعاد موضوع القيمة، لكن رغم سقوط أنا الشاعر في الانكسار (الحال تغلبنى) فإنه يستأنف البحث عن الموضوع، وذلك بابتداع وسيلة أخرى هي الرقص، فهو يرى أنّ الاتصال ممكن، ولذا

1- الديوان، ص54.

نجدّه مصّراً على الوصل. والتحول من ذات الحالة إلى ذات الفعل، جعل عواطف الشاعر مجسّدة في حركات ورقصات، هذه الرقصات التي تعبّر عن طقوس وعبادة خاصة يمارسها الشاعر، وهذا ما يمكن تجسيده في المخطط العاطفي لفونطاني:

1. **مرحلة اليقظة العاطفية:** وهي مرحلة حضور منبه عاطفي، ويتجسد في القصيدة في ذهاب المرأة.

2. **مرحلة الاستعداد أو الترتيب:** وهنا تتشكل الصورة العاطفية، وهو ما تعكسه عبارات : (الحال تغلّبي، أوغل في مواجدي).

3. **مرحلة الانفعال:** بعد التعرف على العاطفة تأتي مرحلة التعبير الجسدي حيث تتجلّى العاطفة للآخر، ويعبّر عن هذه المرحلة في القصيدة الرقص والركض.

4. **التقييم:** وهي مرحلة إصدار الحكم، ومن خلال ما ذكر سالفاً نحكم على رقصات الشاعر على أنها تعبير عن الأحوال الصوفية وطقوسها، وليس رقصاً عادياً، وهذا ما نجدّه في قصيدة أخرى حيث يرتبط الرقص أولاً بالإغراء الجنسي ثم يتحول إلى عبادة والتزام عقائدي، يقول الشاعر:

منذ بدء الخليفة

أرقص لك

هذا الرقص الدائري المجنون

مثلما يرقص الدراويش

مثلما ترقص الطيور لإنائها

في مواسم السّقاد

مثلما ترقص الحيتان

في شعشعان المحيط

ومثلما يرقص الغيم العاشق

للأرض المترمّضة

من ملايين السنين

أرقص دون هوادة
لهذا الحب القدّوس
لا روحك الظمأى ثملت
ولا أحوالي الصوفية سكنت⁽¹⁾

يكتسي الرقص في بداية القصيدة طابعا إغرائيا، والرقص وسيلة يستعملها الذكر من جنس الحيوان - لجلب اهتمام الأنثى وبالتالي الاتصال بها، وقد أشار الشاعر إلى هذه العلاقة بين العشق والرقص، فالرقص الذي يتم بتحريك أعضاء الجسد هو إغراء جنسي، فقد « يحصل التوهج الجنسي أثناء الاحتفالات العامة، أو حيث الحشد، وعندما تتوفر أسباب نضج وبروز الدوافع الجنسية... في تلك الحالات، وإذ لا يحصل الإشباع بالوسائل السوية، فإنّ أوليات التكيف اللاواعية تأخذ الدور الأول⁽²⁾»، فالرقص إغراء وتفرغ للربغات الجنسية المكبوتة، وقد عدّت "أحلام مستغانمي" الرقص النسوي الذي يوصل النساء إلى قمة النشوة وبالتالي الإغماء، ممارسة وهمية للحب⁽³⁾. وفي الأبيات الأخيرة من القصيدة يتخذ الرقص منعرجا آخر، فهو رقص لحب غير عادي إنه الحب القدوس المنزه عن الربغات الحسية الدنيئة، إنه رقص مستمر يتحدّى عنصر الزمان وتغذيه رغبان جامحتان تترجمهما روح المرأة الظمأى إلى هذا الرقص، وحالة الشاعر الصوفي الذي لا يكل ولا يمل، ووحدها العبادة هي التي تقتضي هذه الديمومة وهذا الاتصال الأبدي.

وإذا كان الشاعر يستعين بالرقص في حالات طلب الاتصال بموضوع القيمة والرقص ظاهرة تتجلى على المستوى السلوكي، فإنّ المستوى الانفعالي والشعوري لا يبقى بمعزل عن التأثير في حالات الرغبة في الالتقاء بالمرأة، فنلمس في القصائد مسحة من الحزن والألم تراود الشاعر في هذا المقام، وهذا ما يتجلى - على سبيل المثال - في هذه القصيدة:

1- الديوان، ص 98-100.

2- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ص 133.

3- ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، ص 316.

أمتثل للنداءات الشتائية
 المنبعثة من أرجاء عينيك
 وآتيك
 على غير قدر
 مشحونا بالظلمات
 والرصاص المصهور
 آتيك محزوناً
 ومجنوناً⁽¹⁾.

يمتثل الشاعر في هذه الأسطر لنداء الحب، وفي محاولته الاتصال بموضوع القيمة ينتابه الشعور بالحزن ويصاب بالجنون، وقد عمد الشاعر إلى الربط بين الظاهرتين باستعمال واو العطف، كما عمد إلى استخدام صيغة اسم المفعول (محزوناً) بدل (حزيناً)، علماً أنّ الصيغة الأولى لا تفيد الديمومة بل توحى إلى الحالة العابرة، ولا شك أنّ الشاعر يهدف من خلال ذلك إلى مراعاة الوزن الشعري، فهذا التناسب بين وزني الكلمتين يوحي إلى ارتباطهما الوثيق، ومما نلاحظه في هذه القصيدة أنّ الألم يصاحب الشاعر وهو يتصل بموضوع القيمة، وقد جرت العادة أن يكون المحبوب مسروراً في مثل هذه الحالة، لكن هذا الحب الخاص، المترع بالصوفية، كان لابد له أن يشحن بالألم حتى يسمو عن الحب البشري العادي، فينتفي الاعتبار السلبي للألم، ويأخذ أبعاداً مختلفة، وأهم ما يؤدي إليه النشوة التي لا تحصل إلاّ بالمعاناة، يقول الشاعر:

وأنا المريض بك
 أنا المحكوم عليّ بتهمة العشق
 أنا اللعين الرجيم
 آه... وعينيك الفيروزيتين
 دعيني أكرع

1- الديوان، ص 95-96.

من طاسات إكسيراك

دعيني أغرف من تسنيم

هذا الرغد المستفيض

ثم دعيني أنغمس

في قدس أقداسك⁽¹⁾

تتشكل في الأسطر الشعرية الأولى شخصية الشاعر المنبوذ، ويظهر ذلك من صورة المرض وتهمة العشق، وتبلغ الشخصية درجة الشيطان مع صورة اللعين فالشاعر هنا يعاني من السوداوية الدينية التي يعتقد المصاب بها أنه مذنب ومرفوض ومرتكب للأخطاء والذنوب⁽²⁾ لكن وعلى الرغم من هذه المشاعر، فإن الشاعر يطمع في الجزاء الحسن، وفي الانغماس في القداسة فيحدث تحول على مستوى المسارات الصورية وذلك من الشكوى إلى الرجاء، وعلى مستوى الأدوار الموضوعاتية، فيقل الشاعر من أدوار: المريض، والمنبوذ، والمشتكي - وهي توحى إلى شخصية المستسلم والسلبى - إلى دور المتحمس، فمن التجلى اللفظي للنص ومن تكرار عبارة "دعيني" ثلاث مرات يظهر حماس الشاعر الذي لا يستسلم لما أصابه، ولا يرضى بالعزلة والانفصال بل يتخذ من آلامه ومعاناته سبيلا ومعبرا نحو السمو الروحي.

إنّ الألم الذي يعتصر الشاعر تارة، والرقص الذي يلجأ إليه تارة أخرى يوحيان إلى أنّ موضوع السعي الذي يتجلّى على شكل امرأة، يحتاج إلى قراءة أخرى فالمسحة الجنونية التي تُضفى على سلوكات الشاعر وهو يحاول الاتصال بموضوع القيمة، تثير في ذهن القارئ تساؤلات حول سر هذه المرأة المخاطبة.

مما لاحظناه في قصائد الديوان، صعوبة الاتصال بالمرأة رغم اللجوء إلى الوسائل المذكورة سابقا، فعلى الرغم من توفر شروط اللقاء، فإن المرأة سرعان ما

1- الديوان، ص 86-87.

2- ينظر: علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ص 86.

تنقلت من ساحة الإدراك وتتحول إلى طيف يستدعي محاولة الإمساك به من جديد،
يقول الشاعر:

ها... أنت قادمة
في هودج من الأنوار
وعليك ظلل من الغمام
وأنا أرقب التماعات البروق
أبني لك سدّة من هزيج
أرصعها بالصلوات
أرشقها بالصبوات
ثم أفرط قرنفلتي
للريح القادمة من مغانيك
أرفع ناياتي إلى طلعتك السّنية
وأعزف تعاويذي⁽¹⁾

تتجلى للشاعر صورة المرأة-المعبودة، فيصوّر قدومها، وقد عملت المفارقة اللسانية على تشويش هذه الصورة، فبإضفاء الغمام على الأنوار لا يدرك الموضوع على أحسن وجه، وينتقل الشاعر من الوصف إلى السرد الآني، فتتكاثف الأفعال التي تؤديها الذات حتى تكون في منزلة تسمح لها باستقبال هذا الضيف المميّز. وهنا تتناوب انفعالات الشاعر بين الهدوء والصخب، فالأهازيج توحى إلى الأصوات المرتفعة، بينما الصلاة لا تتم إلاّ في هدوء وخشوع، ويمتزج فرح الذات بالخوف والوجل، فهي لا تعزف الألحان وإنما التعاويذ التي لا يتسلّح بها إلاّ المتخوف وتنصهر كل هذه الصور المتباينة لتشكل مسار العبادة الصوفية، فالعبادة وحدها هي التي تقتضي التعلق والالتزام بموضوع ينفلت من ساحة الإدراك الحسي، والاتصال في هذه الحالة ليس منعما، فهو اتصال معنوي، تسافر فيه الروح وتبلغ مرادها رغم النأي الجسدي.

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى:

1- الديوان، ص 38-39.

ما من أحد
 يطال نظراتك الزائغة
 أو يجرو أن يلامس
 طيفك الشغوب
 أسند أغانيّ للبرق
 أسمع الأحشاء تنقزّر
 أسمع الأرحام تنقطع
 أسمع صلصلة الصلصال
 نثيت قرحي
 يدغدغ جراحاتي المتفتّقة
 حيث تنفلق
 الجوزات الخضراء
 وفصوص الفيروزات البنفسجية
 لميلاد فجر روحاني
 جديد⁽¹⁾.

اعترف الشاعر في الأسطر الشعرية الأولى باستحالة إدراك موضوع القيمة
 فبالإضافة إلى كونه طيفاً، فإنّ الشاعر أسند إليه صفة الشغب، وهذا ما يزيد من
 صعوبة إدراكه، لذا عمد الشاعر إلى عناصر كفاءته، وهي بمثابة قدرات خاصة لا
 تتوفر لدى الإنسان العادي، كسماع الأرحام والأحشاء في تقطعها، أما سماع صلصلة
 الصلصال فإنها صورة نسجها الشاعر على شاكلة الصور الواردة في القرآن الكريم
 بشأن ذكر أهوال القيامة، وهذا ما يضيف على القصيدة الرعب والوجل، وما إن يبلغ
 الرعب ذروته حتى ينزاح مع الأسطر الموالية، فبعد المشقة يبرز فجر الروحاني
 وهذا التحول من المعاناة إلى النشوة صاحبه تحول في نبذة الشاعر، ففي حالة التخوف
 اعتمد على حاسة السمع، «وللسماع في حياة الصوفية أهمية بالغة في استحضار حالات

1- الديوان، ص 27-28.

الوجد والجدب»⁽¹⁾، أمّا في حالة النشوة فإنّ الشاعر عمد إلى حاسة البصر بحضور اللونين الأخضر والبنفسجي، وبالتالي فإنّ "لوصيف" عاش حالتي الوجد والانتشاء بحاستين مختلفتين وبهذا يُفسح المجال لجميع الأنماط الحواسية لإدراك موضوع القيمة. ومع صورة الشاعر المتأمل والهادئ نبتعد عن حالة الاتصال الحسي لكن، وعلى الرغم فإنّ النشوة متحققة، ويتجلى سرّ الإصرار على هذا النوع من الاتصال مع القصيدة التالية:

روحي المترمّلة تحنّ إليك
حنين الزجاجة المتشظّية
إلى صورتها الأولى
المترعة بالنشوات
وبالألوان
والأصداء
والفواحات⁽²⁾.

تجبر هذه الأسطر الشعرية القارئ على تخطي حدود اللغة التعيينية والدخول في مجال التأويل، فعبارة الزجاجة المتشظّية مستوحاة من قاموس المتصوّفة وهي تعني الذات السامية التي انفصل عنها الإنسان، فيعيش في قلق وتوتر وحنين دائم إلى الاتصال بها، لذا «ظلّ الحب الصوفي موزّعا بين الرغبة في العالم والافتتان بموجوداته، وبين الحنين إلى الأصول البدائية للإنسان»⁽³⁾، فحنين الشاعر هو حنين الذات الصوفية التي تسكنه.

تبيين لنا من النماذج السابقة ما يلي:

1- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1954، ص324.

2- الديوان، ص24.

3- منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محي الدين بن عربي، ص394.

تتشابك حالات الحب والألم وغيرها من الانفعالات المصاحبة للاتصال والانفصال، حيث نجد مثلا ظاهرة الألم ناتجة عن الانفصال عن المرأة ووسيلة للاتصال بها في الوقت نفسه، فالألم ناتج عن الحب ومعبر نحوه، وبهذا تتلاشى الحدود الزمانية التي تفصل بين هذه الحالات، وبذل أن تتعاقب الانفعالات فإنها تتزامن، وهذا ما يحدث تراكما انفعاليا.

يولّد الاتصال ائتلافا عامليا على مستوى المركبة الخطابية، فتؤدي الذوات (الشاعر والمرأة) الأدوار الموضوعاتية نفسها، أو تكون هذه الأدوار متناسبة كأن تكون المرأة مهتاجة ومشبوبة والشاعر نصف مخبول⁽¹⁾، أما في حالات الانفصال نجد تناسبا بين دورين متعارضين بهذا الشكل:

الشاعر	المرأة
أسير	أسرة
متتبع أثرها	هاربة
عابد	معبودة

فيتقصي الشاعر أثر المرأة سواء كانت متجاوبة أو متهربة.

ندرة حالات الاتصال وهذا ما يولّد الحنين الدائم لدى الشاعر.

يتعدى الاتصال حدود الحس والجسد ويأخذ عادة صورة الغرق.

1- الديوان، ص 6-7.

الفصل الثاني

المفارقة على مستوى البنيات

الدلالية واللسانية

سنحاول في هذا الفصل التطرق للقوائد من جانبها الشكلي أي من حيث بنياتها اللسانية المتباينة والمتعددة ومن حيث جانبها الصوتي والإيقاعي، وهو ما تطلق عليه كريستيفا "النص الظاهر" دون أن نهمل النص المولّد الذي تعني به الناقدة اندفاعات الكاتب والخلفية الفكرية والإيديولوجية التي ينطلق منها.

من أبرز سمات الشعر الإيحاء، فلغته تبتعد عن التقريرية، وأسلوبه ينأى عن المألوف، فإذا اعتبرنا «اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، فالشعر الجديد هو بمعنى ما فنّ جعل اللغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله»⁽¹⁾، فتأتي القصيدة كلغز أو كإشارة تستدعي التأمل والتوقف من أجل كشف كنهها، لأنها لا تنقل الواقع نقلاً أميناً، ولا تسير في الاتجاه الذي ينتظره القارئ، والشعر الجيد. -كما يرى "لوثمان" «Lothmane» - «هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد، أمّا فقدان الأصل الأوّل (المتوقع) فإنّه يجعل النصّ عديم المعنى، على حين أنّ فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة»⁽²⁾. فعلى الشاعر أن ينطلق من واقعه حاملاً معه معجماً مألوفاً، ليضع أمام عيني القارئ عالماً متخيلاً، ولغة مصوغة صياغة جديدة.

إنّ أوّل ما تخترقه اللغة الشعرية المنطق والانسجام، إذ تتعدّى معياري الصدق والحقيقة، لتحلّ محلّهما حقيقة خيالية، وهي الحقيقة التي يدعو إليها الشاعر الفرنسي "لورييامون" «Lautréamont»⁽³⁾ ورفض الصدق في الفن عامة وفي الشعر بصفة خاصة، قضية قديمة نجدها في النقد التراثي منذ العصر الأموي، فالحقيقة الخيالية هي ما يخلقه الشاعر وهو يتلاعب باللغة، فيوهم المتلقي بصدق ما يقول وحبته في ذلك لغته لا غير.

وقد رفضت "جوليا كريستيفا" المنطق الأرسطي الذي لا يؤمن بشيء ثالث بعد الصحيح والخطأ، وتبنّت فكر "هيجل" «Hegel» القائم على الجدلية بدل الثنائيات

1- أدونيس، زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت- لبنان، 1972، ص20.

2- يوري لوثمان، تحليل النصّ الشعري: بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص179.

3 - Voir : Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, P191.

الضيقة والمنفصلة وبهذا «التشابك الخادع للإيجاب والسلب، للواقعي وغير الواقعي- وهو تشابك يبدو أنّ منطق الكلام عاجز عن تفكيره سوى كشذوذ- يتم اعتبار اللغة الشعرية- هذا الشيء المضاد للكلام- خروجاً عن القانون في نسق محكوم بالفرضيات الأفلاطونية»⁽¹⁾ والجمع بين المتناقضات هو ما يمنح النصوص طابعاً درامياً، والصراع هو الذي يكسر الرتابة، ويقود النص إلى منعرجات لم ينتظرها القارئ، ومن ثم إلى نهاية غير متوقعة. وترى "كريستيفا" أن الملحمة تفتقد هذا العنصر الدرامي فهي «تتنظم بالأحرى انطلاقاً من الوظيفة الرمزية للانفصال الإقصائي أو اللاتصال»⁽²⁾. بهذا نكون أمام شخصيات خيرة أو شريرة، وتتناقض الخصال الحميدة مع الصفات الدنيئة إلى درجة استحالة دمجها أو وجودها مجتمعة عند الشخصية الواحدة، فتكون الأدوار المسندة للشخصيات معروفة ومحددة لا تحيد عن السمت الذي وضعه المبدع.

ولا يمكن الحديث عن نفسية الشخصية، إلاّ بعد ظهور الرواية التي تجسّد الوظيفة اللانفصالية للدليل، والتي تعكس أمزجة بشرية وحالات نفسية خاضعة للتحوّل والتغير⁽³⁾ وهذا ما ينعكس على النص الذي لن يسير في اتجاه معروف، لأنّه سيخضع حتماً لما يصيب الشخصيات من تقلّبات وتحوّلات. وإذا كان النص الشعري مسنداً إلى متلفظ وحيد، فإنّه لا يبقى بمعزل عمّا ذكر سالفاً، خصوصاً مع الشاعر المعاصر الذي لا يعيش الصراع مع العالم الخارجي فحسب، وإنّما يعتصره الجدل الداخلي فيتنازع مع ذاته و« من هنا تصبح هذه التجربة، تجربة كيانية تجسّد درامية الوجود من جهة وتصدّع أنا الموجود إزاء ذلك الوجود من جهة ثانية»⁽⁴⁾ وهذا ما يجعل الذات دائمة التوتّر.

وإن كانت "كريستيفا" قد اهتمّت بالأدب، وحاولت أن تجسّد فكرة السلبية- في الشعر خاصة- فإنّ منطلقها فلسفي، فهي تستقي من الفكر "الهيغلي"، فهيجل هو الذي

1- جوليا كريستيفا، علم النص، ص75.

2- المصدر نفسه، ص32.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص32.

4- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999، ص175.

سبقها إلى مصطلح السلبية * (Négativité)، وتكمن وظيفة السلبية في كونها « تعيد صياغة- أي تفكك وتربط ضمن شروط متغيرة- الحدود الثابتة للتجريد الصرف وهكذا فهي تؤسس أطروحات الكون والعدم من جديد مع الاحتفاظ بثنويتيهما، بل يتجاوز التأسيس من جديد تلك الأطروحات إلى كلّ المقولات... كالعالم والخاص المحدد وغير المحدد، الخاصية والكمية، النفي والإثبات»⁽¹⁾. وقد خصصت "كريستيفا" في أحد كتبها* فصلا خاصا عن الشعر والسلبية، وتبرز هذه السلبية في الشعر حينما تتناول الناقدة طبيعة العلاقة بين المدلول الشعري والمرجع « فالمدلول الشعري يحيل ولا يحيل معاً، إلى مرجع معيّن، إنه موجود وغير موجود، فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن»⁽²⁾ فبمجرد أن تحيل الكلمة في الشعر إلى مرجع معيّن، أي إلى شيء موجود ومحدّد، تأتي الإضافات والنعوت لتحديث خلا على مستوى الوظيفة المرجعية. فاللغة الشعرية إذن هي لغة المراوغة والشذوذ، وخرق السنن المعروف، لأن منطقها يقوم بين قطبي الصحة والخطأ أي بين (0-1)⁽³⁾، وهذا هو المحور الذي سيدور حوله هذا الفصل، إلى جانب ما يختفي وراء هذه البنيات اللسانية من عواطف الشاعر واندفاعاته التي لا تعرف الثبات.

المبحث الأول: جدل النص الظاهر والنص المولد

قبل الحديث عن المفارقات على المستوى اللغوي، نتطرق إلى الصراع الذي يختفي وراء البنيات اللسانية، فقبل أن تتمخض القصيدة في شكلها المعروف، يعيش الشاعر صراعا داخليا وحالات شعورية سابقة للقول وبهذا سنوافق "جوليا كريستيفا" التي ترى أنّ فهم النص من جانبه اللغوي- أي ما تسميه النص الظاهر- يقتضي العودة إلى النص المولد الذي يتضمن الطاقات الاندفاعية، هذه الاندفاعات في احتكاكها

* - اعترفت كريستيفا بذلك في كتابها ثورة اللغة الشعرية.

1 - Voir : Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, P.101.

** - Voir : Julia Kristeva, *Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Edition du Seuil, Paris, 1969, P.246.

2- جوليا كريستيفا، علم النص، ص76.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص77.

تتمظهر في النصّ، سواء في جهازه الفونيمي- تراكم وتكرار فونيمات وقواف- أو في الجهاز اللحي أي الإيقاع والنبر⁽¹⁾. فلا يدرس النصّ الظاهر بمعزل عن قاعدته الخفية المتمثلة في النصّ المولّد، والعلاقة القائمة بين النصين هي علاقة تأرجح (Basculement) وبذلك تتم القراءة بانفتاح النصّ الظاهر على النصّ المولّد⁽²⁾، أي باتباع سيرورة تولّد النصّ وتجليه كنظام دال يكتسي صبغة لغوية.

والصراع النفسي من مقومات الأدب الحديث، سواء تعلّق الأمر بالرواية أو بالشعر، فالن بصفة عامة يقوم على الصراع سواء تعلّق الأمر بصراع المبدع مع ذاته التي تتنازعها الأهواء المتباينة أو بالصراع الذي تخوضه الذات مع العالم الخارجي «فالذات والعالم أو الموضوع وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور... فبين الذات والموضوع، إذن تقع الدراما، سواء تحركت الذات نحو الموضوع، أو بزغ الموضوع على سطح الذات»⁽³⁾ فالمفارقات اللغوية والخرق الأسلوبي، كلّها ناتجة عن أسباب نفسية، فتأتي اللغة خارقة للنظام حتى يعكس الأديب عالمه المتذبذب، وهذه الدرامية من سمات شعر الحداثة، فقد «استخدم الشاعر القديم التقابل والتضاد، ولكن في حدود الجانب الحسي فهو يقتصر في مفارقاته على تضاد الألفاظ، أما الشاعر الحديث فقد ركّز في مقابلاته على العناصر الشعورية النفسية ليجسّد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة»⁽⁴⁾. فإن كان لابدّ من تجسيد لمسار القصيدة على شكل رسم فإنّ هذا الرسم لن يأخذ إلاّ شكل منحني يرتفع وينخفض، حتى تتجسد حالات الرفض* (Rejet) والاندفاع (Pulsion) من جهة وحالات الهدوء والاسترخاء من جهة أخرى، وفي هذا الصدد ترى "كريستيفا" أنّ

1 - Voir : Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, P.83.

2 - Voir : Kristeva, *Sémiotiké*, P280-281.

3- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص170.

4- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر: شعر الشباب نموذجاً، ط1، مطبعة هومة 1998، ص15.

*- أخذت كريستيفا مصطلح الرفض من فرويد، وهذا ما نجده عند أدونيس في زمن الشعر، ص163، الذي اتخذ المصطلح كذلك من زاوية تحليلية/ نفسية.

السيرورة الدلالية لا تقوم على التكرار وإنما على توالي الاندفاعات والتوقفات، وذلك باتخاذ الشكل التالي:

رفض₁ - توقف₁ - رفض₂ - توقف₂ ... قضية - رفض_ن - توقف_ن⁽¹⁾.

وتبنى "فونطاني" مخططات تقوم على محورين اثنين هما: محور الشدة (Intensité) الذي يرمز إلى انفعالات الذات ومحور الامتداد (L'étendue) الذي يمثل المكانة التي يحتلها الموضوع المحسوس من حيث الامتداد والتقليص، فتوصل إلى أربعة مخططات توترية، فقد يرتفع أحد المحورين وينخفض الثاني، أو يسيران معا في حركة تصاعدية أو تنازلية⁽²⁾.

يتجلى العنصر الدرامي في ديوان "عثمان لوصيف" على مستوى انفعالاته التي لا تعرف ثباتا ولا استقرارا، فنجد منه دافعا تارة وهادئا تارة أخرى، صاخبا متشائما حيناً ومطمئنا في الحين الآخر، وبالتالي تتناوب الحالات النفسية للشاعر عبر قصائد الديوان. وقد يضفي الشاعر ما يكتنفه من كآبة أو سعادة على ما يحيط به من مظاهر الكون، فيجعل من الطبيعة شريكا له في عواطفه، وأنيسا يقسم معه آلامه و آماله.

يقول الشاعر:

أغرق فيك... تغرقين فيّ

الماء يشرب الماء

والضفاف تحاور الضفاف

وما بيننا تتغاوى

فقايع الزبد اللألاء

أيها اليم القادم من السماء

ضاعت فيك قواربي

ومجاذيفي

1 - J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, P156.

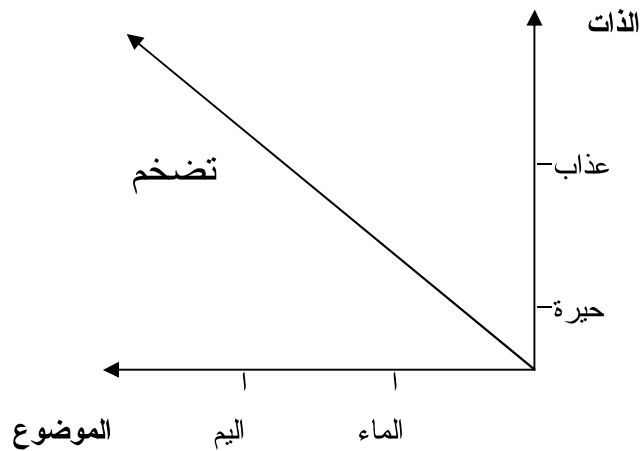
2 - Voir : Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Op-cite, P104.

ضاعت فيك قوافي

ومواويلي

وأنا أتحمم بالعقيان المشتعل⁽¹⁾

يبدو من النص تضخم على مستويي المحسوس والعواطف، فإذا أخذنا "الماء" كموضوع خارجي مهيم في هذه الأسطر، نلمس فيه هذا التضخم الكمي والانتقال من الهدوء إلى الحركة، ففي قول الشاعر (الماء يشرب الماء-والضفاف تحاور الضفاف) تتشكل في أعيننا صورة ماء عادي، يتحرك حركة منتظمة، ويعزز الفعل (تحاور) هذا الانسجام، ومع المقطع الموالي يتجاوز الماء حدود الدلالة المألوفة وتتحول حركته من الاتجاه الأفقي (الضفاف تحاور الضفاف) إلى حركة من الأعلى إلى الأسفل في عبارة (اليم القادم من السماء)، وليس ههنا وجه الغرابة، وإنما في تخطي معيار الكم، إذ أصبحت السماء تمطر بحارا لا قطرات، ويقابل الحركة التي تسم الموضوع تطور انفعالي يعكسه الحيرة التي تنتاب الشاعر، إذ أضاع وسائل النجدة (القوارب والمجادف)، وأضاع معها ملكته الشعرية، فأحاط به العجز من كل جانب، ولم تتوقف المعاناة عند هذا الحد، إذ وصل الشاعر في السطر الأخير إلى قمة العذاب الذي يجسده الانغماس في حمام ناري، ويمكن تمثيل الحركة المجسدة في القصيدة على مخطط التضخم:



وإذا أخذنا القصيدة نفسها من حيث انقسامها إلى نص ظاهر ونص مؤدّ، نلاحظ هذا الانسجام بينهما. ففي المقطع الأوّل، حيث هدوء الشاعر واطمئنانه، نجد ظاهرة التكرار - تكرار لفظتي الماء والصفاف - وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التكرار يبتعد عن التكرار النمطي « وهو الذي تتكرر فيه اللفظة أو العبارة دون تغيير في معناها أو مبناها »⁽¹⁾ فربط السطرين - حيث ورد التكرار - بما سبقهما وبما يليهما من أسطر نستبعد أن يكون الماء الوارد بصفته مبتدأً هو نفسه الماء الذي ورد مفعولاً به في الجملة الخبرية، وبنتقل الحكم نفسه على لفظة الصفاف، فبإسناد فعل الغرق إلى المتكلم تارة، وإلى المخاطبة تارة أخرى، وبورود نون الجماعة، نرجح أنّ الماء يرمز في أوّل الجملة إلى ذات الشاعر وفي آخر الجملة إلى الذات المخاطبة وهذا ما ينطبق أيضاً على لفظة الصفاف، وقيام المتكلم والمخاطب بالفعل نفسه يوحي إلى الإتحاد والاتفاق وبالتالي الهدوء. ويتخذ التكرار مجرى آخر بمجرد تهيج الشاعر، فالعبارة المكررة « ضاعت فيك... » تحيل إلى معنى وحيد وهو الضياع بمعناه التقريري - حسب بارت - وهذا ما يجعل التكرار ذا علاقة بالجانب الصوتي والنظمي، لكن إسناد الفعل نفسه إلى أفعال متباينة: القوارب والمجازف من جهة، والقوافي والمواويل من جهة أخرى، يمنح للضياع معنيين حقيقي ثم مجازي، كما يجعله أكثر شمولية، لأنه مسّ المحسوس والمدرّك معاً. ويظهر الانزلاق النحوي بين المقطعين، ففي المقطع الأوّل نجد الاشتراك في الأفعال يجسّده ضمير الجماعة (النون)، أما في المقطع الثاني نجد هيمنة كاف الخطاب إلى جانب ضمير المتكلم "أنا"، وهذا يلغي الاتحاد والانسجام بين ذات الشاعر والذات التي يخاطبها، وبحلول الانفصال يضيع الشاعر ويتعذّب.

انتقل الشاعر في القصيدة السابقة من حالة الهدوء إلى حالة الهيجان، لكن انفعالاته تعرف مساراً آخر في هذه القصيدة:

تنفّلت من فستانك طرّة زائغة
تزغزغ في خياشيمي

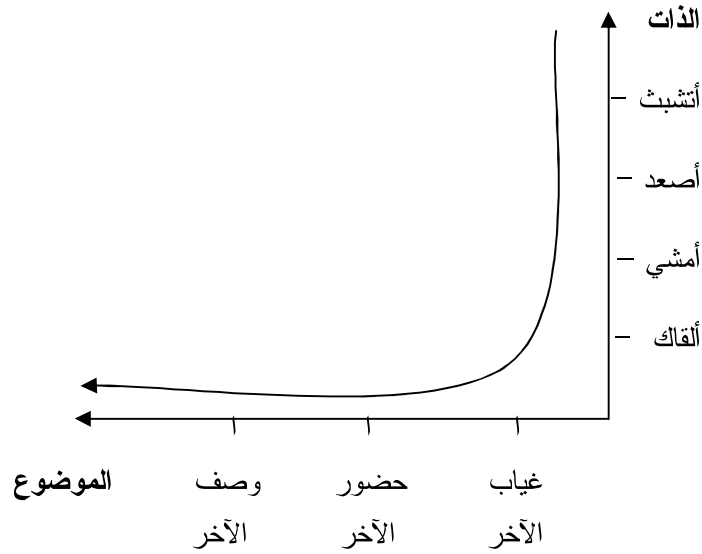
1- حسن الغرّفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص49.

فأعطس مرتين
أموت وأحيا مرتين
ممرّغا أنفي في الحرير المتهدل
أتشبّث بخيط من ذهب
وأصعد إليك
أمشي على مدارج الأنوار
حتى ألقاك
غارقة في البهرج الباهر
لطلعتك البهيّة⁽¹⁾.

ينصب الاهتمام في بداية المقطوعة على الذات المتلفظة، التي تتفعل انطلاقاً من منبّه خارجي وهو الرائحة المنفلتة من فستان المحبوبة، ولا تدغدغ الرائحة الأنف فقط، فبعد تنبيه حاسة الشم يهتز كيان الشاعر، وهذا ما يجسّده الانتقال السريع بين حالتي الموت والحياة، وهذه الشدّة والكثافة على المستوى الانفعالي سرعان ما تعرف تراجعاً، فنجد حالة من الاسترخاء، وهذا ما يعكسه ورود الأفعال على هذا الترتيب: (أتشبّث، أصد، أمشي، ألقاك)، فإذا أخذنا هذه الأفعال باعتبارها انتقالاتاً في الفضاء فإنّ حركتها تتجه من الأسفل إلى الأعلى، لكن إذا نظرنا إلى هذه الأفعال من حيث إنّها مواكبة لانفعالات الشاعر فإنّها تعرف حركة مخالفة إذ تنتقل من الصعب إلى السهل وهذا ما يوضحه هذا الجدول:

الفاعل	صفته
أتشبّث	جهد + إصرار
أصد	جهد + حركة من الأسفل إلى الأعلى
أمشي	حركة أفقية ← بجهد أقل
ألقاك	توقف ← انعدام الجهد

يوضح الشكل السابق تراجع الجهد المبذول من فعل إلى فعل آخر، ومع الفعل الأخير، أي بعد اللقاء، تنتقل بؤرة الاهتمام من ذات الشاعر، إلى الذات المخاطبة والمدركة، فحضور النعوت (غارقة في البهرج الباهر، وطلعتك البهية) دليل على الانتقال من الذاتية إلى العالم الخارجي المحسوس وهكذا يتراجع الجانب الانفعالي تاركا المجال للمحسوس الذي يأخذ في الامتداد، وهذا ما ينطبق عليه - حسب فونطاني- مخطط التنازل (Schéma de décadence) * :



وإذا «... كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس»⁽¹⁾ فإننا نلمح في قصائد الديوان هذا التفاوت الإيقاعي في القصيدة الواحدة ويكون تباين الصورة الموسيقية ناجما عن التقلبات الانفعالية للشاعر، يقول "عثمان لوصيف":

أجتذب شرشف فستانك إليّ
أفرشه على الرمل
أتمسح بقدميك الدمقسيتين
ثملا بعطر الحناء
أقرأ سورة التوبة

* - Voir : Fontanille, *Sémiotique du discours*, P104.

1- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: دراسة، ط1، 1998، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان- الأردن، ص445.

وأصلي صلاة أيوب
وتتمازج أهدابك بالأشعة الخضراء
لمقلتيك المحيطيتين
أسبح في عشقك الطاغي
مغتسلا بالأدعية
أتقرى رسيس الأيقونات الخفية
ألمس هسيس النافورات الباكية
وأحصي ملايين المجرات المهرقة
في المرمر اللزج لجسدك الرجراج⁽¹⁾.

نلمس في هذه القصيدة تحولا على المستوى الدلالي، صاحبه تحول على مستوى بنية النص وإيقاعه، ففي الأسطر الأولى ومن حيث المضمون يبدو الشاعر نشيطا متحركا، ومتفاعلا مع الذات المخاطبة، لذا هيمنت الأفعال الدالة على هذه الحركة أجتذب، أفرش، أتمسح، أقرأ...، بينما سادت النزعة التأملية في الأسطر الأربعة الأخيرة فنلقى الشاعر هادئا يتأمل الأشياء، وتنتقل الحركة من ذات الشاعر إلى الأشياء المتأملّة، وهنا تهيمن المركبات الإضافية على الخطاب: النافورات الباكية، المجرات المهرقة، جسدك الرجراج وكلّها تجسد حركة الطبيعة. ومن ناحية الإيقاع، نجد في الأسطر الأولى التعدد والتباين من حيث القافية والروي، إلى جانب تفاوت حجم التفعيلات من سطر إلى سطر آخر، مما يجعل البنية الخطية للقصيدة تتسم بالتباين مقارنة بالأسطر الأخيرة المتكافئة شكلا، وحينما انتقل الشاعر إلى حالة الهدوء والتأمل نجد تجانسا في الإيقاع الخارجي، أحدثه تكرار هاء السكت، ونلمس من حيث الإيقاع الداخلي تشاكلا صوتيا أحدثه تكرار "السين" بصفة عامة إلى جانب تجانس كلمتي رسيس وهسيس وقد عزّز تماثل موقع الكلمتين إبراز جانب الموسيقى الداخلية. وبعد الحروف والكلمات نشير إلى التشاكل اللغوي التركيبي* الذي وسم الأسطر الأخيرة من القصيدة، حيث

1- الديوان، ص 46-47.

*- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 1992، ص 26.

كانت الصيغة النحوية المتكررة عبر ثلاثة أسطر بهذا الشكل: فعل- فاعل- مضاف إليه - صفة. وتكرار هذه المعادلة النحوية يوحي إلى استقرار انفعالات الشاعر أو خمودها فـ « توزيع النص الشعري الرحب إلى وحدات مقطعية مطردة يخلق...قوة دفع نغمية تفضي، فيما يبدو، إلى تقليص الثقل النوعي للعنصر الدلالي لحساب العنصر الموسيقي»⁽¹⁾، فلا نلتفت إلى هذا التركيب من حيث اكتمال البناء النحوي لأنّ قراءتنا لن تكون بمعزل عن الجانب الصوتي والإيقاعي « فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية»⁽²⁾. فلا نأخذ الكلمتين المذكورتين آنفا: هسيس ورسيس على أنهما مفعولات تحقق الاكتمال البنائي النحوي لكون الفعلين (أتقرى، ألمس) فعلين متعديين وإنما نلمس في الكلمتين هذا التشاكل الصوتي الذي يمنح السطرين انسجاما لتوفر الموسيقى الداخلية، وبهذا يتجلى الانسجام بين اندفاعات الشاعر، والبنية اللسانية المعبر بها، أي بين النص الظاهر والنص المولّد وهذا ما يتحقق مرّة أخرى من خلال هذه القصيدة:

يا برجا من عاج مكسور
جرفته الأنهار الوحشية
خارج تضاريس الزمن
في هذه الليلة المدهامة
العاجية بالبرق
والرعد
والزمهرير
أمتثل للنداءات الشتائية
المنبعثة من أرجاء عينيك
وآتيك
على غير قدر

1- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ص145.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناس، ص26-27.

مشحونا بالظلمات

والرصاص المصهور

آتيك محزونا

ومجنونا⁽¹⁾.

إنّ أوّل ما يلاحظ على الأسطر السبعة الأولى -إذا أخذناها نصّاً مكتوباً يدرك لأوّل وهلة بحاسة البصر- تكرار صوت "الجيم"، إذ ورد خمس مرات في خمسة أسطر، ولن نتوقف عند هذه العملية الإحصائية ولن نأخذ الأصوات كهياكل معزولة عن المعاني التي شحن بها الخطاب الشعري، فإذا ما اقتصرنا الدراسات على إحصاء الأصوات بعملية يدوية ميكانيكية ساذجة، ولم تتجاوزها إلى تلمس معانيها وإحياءاتها وإسهامها في المعنى العام فإنها لن تنعت بالجدية⁽²⁾، فسنحاول إذن البحث عن أسباب هذا التراكم الصوتي، وعن مدى تحقق التشاكل بين الصوت والمعنى. إنّ أوّل ميزة للحرف "جيم" هي كونه مجهوراً وشديداً، فهل انعكست هذه الشدة على الكلمات أوّلاً؟ وعلى المقطع الشعري ثانياً؟ إنّ النقطة التي سننطلق منها، هي البحث عن المعنى المشترك الذي يجمع بين هذه الكلمات:

الكلمة	معناها
برج	بناء عال يوحي إلى القوة
عاج	مادة نفيسة قد توحى إلى قوة اجتماعية واقتصادية
جرفت	تحريك الشيء بالقوة

إنّ القوة والشدة هي الصفة التي تشترك فيها هذه الكلمات، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن كلمة "برج" هي من بين تقلبيات « (ج ب ر) فهي - أين وقعت - للقوة

1- الديوان، ص 95-96.

2- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 31.

والشدة»⁽¹⁾، وهذا دعم للرأي السابق، وتتجلى القوة في اللحظات الصدامية بين عنصرين متكافئين في القوة وهذا ما يحدث في القصيدة بين برج عاجي من جهة وأنهار نُعتت بالوحشية من جهة ثانية. ويبلغ العنف أوجّه حينما تتدخل الطبيعة كطرف ثالث يضيف إلى الموقف أهوالا وصخبا فحضر الرعد والزمهرير، لكن هذه الضجة سرعان ما تتحسر. وبتراجع العنف نكون أمام نغمة جديدة يهيمن عليها الحزن والكآبة. ويتراجع الصوت "جيم" على مستوى النص الظاهر تاركا المجال لحرف أنفي غني وهو النون الذي ورد سبع مرات، واقترن بالتتوين عبر ثلاث كلمات (مشحونا محزونا، مجنونا) وتتاسب هذه الغنة حالة الشخص الهادئ، الذي يطرب استعدادا للقاء الحبيب.

وفي قصيدة أخرى يقول عثمان لوصيف:

وأنا المزروع في سماوات عينيك

أنا السندباد الموشوم

بأمجاد المغامرة

أنا الكناري المتورط فيك

أسيرك

عبد المتنسك في دير عشقك

أصطلي نارك المباركة

وأجل من دموعي ونبضاتي

فصوصا أرصع بها

خواتمك الماسية وتاجك الذهبي

تتجلين لي في كلّ رعشة

في كلّ نبرة

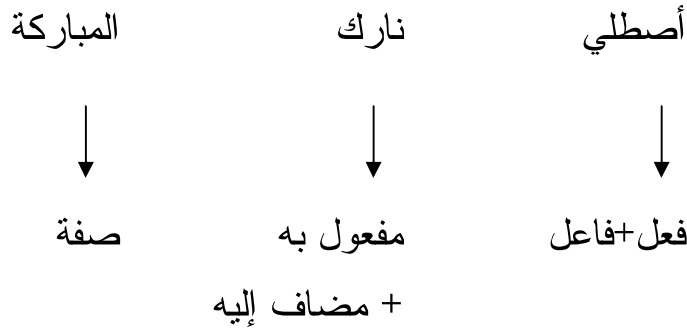
في كلّ ومضة

وفي كلّ خطوة أخطوها إليك

1- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، ج2، ط3، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987، ص137.

في هذه الرحلة الأزلية⁽¹⁾.

يتقاطع في المقطع الأول حقلان معجميان هما العبادة والألم، وتندرج ضمن الحقل الأول عبارات (عبدك، المتتسك، دير) أما تيمة الألم فقد تجسّدت في لفظتي (أصطلي ودموعي) وتذوب الفوارق بين التيمتين من خلال بعض العبارات، فكلمة الأسير - ضمن السياق العام للقصيدة- توحى إلى المعنيين أي الألم والعبادة، فإذا ربطنا الكلمة المذكورة، بالأسطر الأولى*، حيث ذكر السندباد والكناري، وإذا سلّمنا بطريقة التداعي، فإن عبارة الطير تستدعي الثنائية المتباينة، وهي الطيران والقفص ونستحضر فكرة الألم والمعاناة الناتجة عن فقدان الحرية والرضوخ للقيّد، أو للأسوار الحديدية بورود عبارة الأسى. أمّا إذا ربطنا العبارة نفسها (أسيرك) بالسطر الموالي: (عبدك المتتسك في دير عشقك) نكون دائماً أمام صورة الخضوع والانقياد ولكن الأسر هذه المرة إرادي ومن اختيار الذات التي تلتمس من وراء هذا الالتزام الظفر برضا المخضوع له. وإذا تناولنا السطر السابع من القصيدة نجد مرة أخرى اقتران الألم بالعبادة، وينصهر العاملان ضمن هذه المعادلة النحوية:

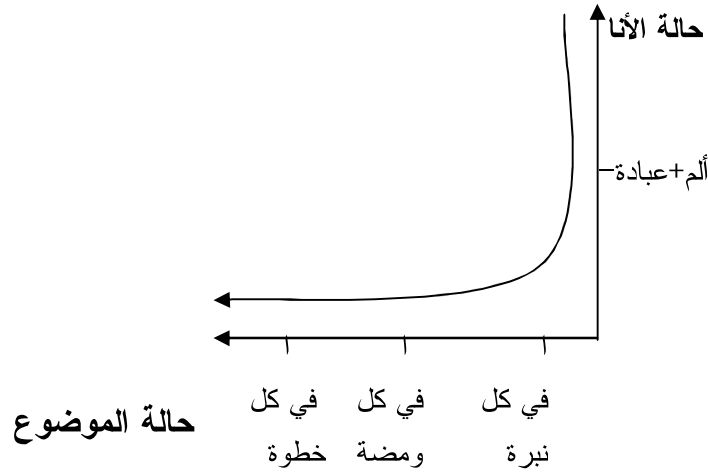


إنّ الفعل يمنح للنار معنى التعذيب والتسبب في الألم، أما النعت فيمنحها صفة البركة والقداسة وبهذا الشكل فإنّ المحور الدلالي الذي ينبني عليه المقطع الأول من القصيدة، هو ثنائية الألم والعبادة، وهذه المشاعر تنمحي مع المقطع الثاني، أي لحظة تجلي الإله المنتظر، فتحلّ النشوة محلّ الألم، ويلتقي الشاعر وجها لوجه مع موضوع

1- الديوان، ص 76-77.

*- ترى جوليا كريستيفا أن السطر الشعري يمكن أن يرتبط بالسطر السابق أو بما يليه وهو ما قامت به أثناء تحليل قصيدة للشاعر الفرنسي مالارميه في كتابها ثورة اللغة الشعرية، ص 296 فما فوق.

القيمة، فتراجع مع المقطع الثاني الأنا العابدة المتألّمة لتترك المجال للموضوع الذي سيعرف امتداداً فضائياً تعكسه عبارة "كلّ" المتكررة، ويمكن توضيح هذا الانتقال في هذا المخطط التوتري:



يعرف محور الشدّة الذي يمثل حالة الذات حركة تنازلية، ويحقق الموضوع امتداداً فضائياً لحظة تراجع الذات وانتقالها إلى تأمل الآخر هذا على المستوى العاطفي أما على مستوى بنية النص فقد هيمن على المقطع الأوّل حرفان حلقيان هما الهمزة والعين «والهمزة أخت العين والهمزة أقوى منها»⁽¹⁾ فهذا التقارب في مخارج الحروف يحدث رتبة على المستوى الصوتي وهذا ما يجسّد استقرار انفعالات الشاعر وتدفقها في المجرى نفسه، واختار الشاعر المتأوّه والمشتكي الهمزة وعمد إلى تكرارها، لأن تتابع الهمزة دليل على التألم والرتاء⁽²⁾. وقد واكب الانتقال الدلالي انزلاق نحوي جسّده الانتقال من ضمير المتكلم إلى المخاطبة المؤنثة، وعمد الشاعر في المقطع الأوّل حيث الإسهاب في ذكر أحوال المتلفظ إلى صيغة اسم المفعول (المزروع، الموشوم) إلى جانب صيغة المتفعل (المتورط/المتنسك) للدلالة على الإصرار والرغبة في القيام بالفعل.

1- ابن جني، الخصائص، ص152.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص175.

كما هيمن على المقطع الثاني مصدر وحيد وهو "فعلة". ومما لاحظناه على الكلمات الواردة على هذا الوزن، هو اشتراكها في الدلالات التي توحى إليها وهذا توضيح لذلك:

حالات عابرة	جزء من كل	صفات الكلمة
تكون في حالات خاصة كالخوف	قد تصيب جزءا من الجسم	رعدة
تتناوب مع خصائص أخرى للصوت	جزء من الصوت	نبرة
تتناوب مع الظلمة	جزء من الضوء	ومضة
تتناوب مع الوقوف	جزء من حركة (المشي)	خطوة

يتضح من الجدول أن هذه الحالات - المصادر التي تتجلى فيها المرأة تتسم بالجزئية واللاديمومة، لكن على رغم من هذا فإنّ الحيزّ الزماني الذي يشغله موضوع القيمة لن يضيق، وذلك بفضل عاملين اثنين وهما: عبارة كل، إلى جانب تظافر جميع الحواس من لمس ونطق ونظر في إدراك الموضوع.

ويبدو التناسب مرّة أخرى بين البنية النحوية - الصوتية، والحالة النفسية والشعورية للوصيف في هذه الأسطر:

أفترش شرشف أريجك
أعترش رفرف أغانيك
أصلي لعينيك السماويتين

وأنتظر مطلع أنوارك الربانية
منتصرا على زبانية الموت
وكوابيس البهتان⁽¹⁾

إنّ أوّل ما يلفت انتباه قارئ هذه الأبيات، هو التشاكل اللغوي التركيبي الذي برز بصفة خاصة في السطرين الأولين، حيث عمل الترصيع المتوازي على تحقيق عنصر الموسيقى الداخلية، فجاءت الثنائيات (أفترش/أعترش) و(شرشف/رفرف) - وهي كلمات تحتل المواقع نفسها في السطرين الشعريين - متماثلة صرفيا ونحويا وحتى صوتيا «والإيقاع في هذه الحالة لا يقتصر على متعة الأسماع كما كان الشأن في التعبير الإيقاعي المتوارث، إنما هو عبارة عن نشاط فني يساير جمال الحركات النفسية في تعبيرها عن الحياة»⁽²⁾، فيوحي هذا الانسجام إلى هدوء الشاعر، وحتى التشكيلة الفعلية من صلاة وانتظار...توحي إلى الهدوء والسكينة، وتجعل من الذات ذات حالة لا ذات تحول. وإذا كانت الأسطر الشعرية في المقطع السابق متجانسة حتى من حيث عدد الكلمات - بمعدل ثلاث أو أربع كلمات في السطر - فإنّ الشاعر يكسّر هذه الرتبة ويتجاوز هذه النظامية في القصيدة العشرين حيث يقول:

رأيت النار ماء
والماء نارا
رأيت كيف تتقاطع الأرض بالسماء
والسماء بالأرض
رتق...ففتق
فتق...فرتق
رأيت كيف تتجاوز العناصر
ثم تتنافر
.....

1- الديوان، ص33.

2- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص461.

رأيت التصدعات

الحرائق

الأمطار

الأعاصير

النّطاف

الإرهاص

المخاض

الولادة...

ورأيت كيف تزفر الفوضى الأولية

لينبتق منها نظام الأشياء

الآن... أفقت من مواجيدي

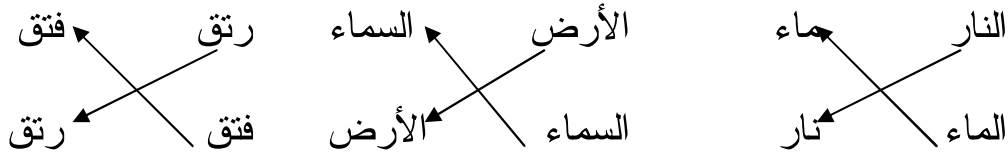
وشطحاتي⁽¹⁾.

أول ما يلاحظ على هذا النص هو تناوب البياض مع السواد (الكتابة) وهذا ناتج عن التوزيع الاعتباري للكلمات على الأسطر الشعرية، حيث نجد في السطر كلمة أو كلمتين، وقد تتشكل الأسطر الأخرى من أربع أو خمس كلمات، وهذا التفاوت المتجلي على المستوى الخطي، يعكس بنية نفسية مضطربة، فالدفقات الشعورية لا يمكن أن تنصب في أسطر شعرية متكافئة، لذا تمتد الجملة الشعرية وتتجاوز حدود السطر أو السطرين، وفي هذا الصدد يرى "عز الدين إسماعيل" في كتابه "الشعر العربي المعاصر" أن « الجملة أكبر من السطر، حيث يمكنها أن تضم خمسة أسطر أو أكثر ترتبط ارتباطاً وثيق الصلة بالدفقة الشعورية، لأنّ السطر الشعري ساعد على حل مشكلة الدفقة القصيرة، ولم يعمل على حلّ مشكلة الدفقة الممتدة إلاّ جزئياً»⁽²⁾ ولكي يضمن الشاعر سيروية مشاعره، وحتى يجنبها التوقف أو الانقطاع، عمد إلى حشد العطف، فعلى سبيل التمثيل وردت الواو خمس مرات والفاء مرتين، كما عمد إلى حشد

1- الديوان، ص 64-65.

2- ينظر: حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 133.

كلمات وإنزالها في الرتبة النحوية نفسها- جاءت سبع كلمات معطوفة على المفعول به في قوله: رأيت التصدعات...، مع إسقاط حرف العطف- وهذا دليل على أنّ «الملفوظ الشعري لا يخضع للنظام النحوي (الخطي) للجملة غير الشعرية»⁽¹⁾ ونشير إلى أنّ الوحدات المرصوفة لا تنتمي إلى حقل دلالي واحد وقد سمي «الانتقال من فكرة إلى أخرى لا يربطها بالأولى أي رابط، من الديك إلى الحمار»⁽²⁾، لكن وبما أن الأمر يتعلق بالشعر، فإن ما قيل في القصيدة مقبول ويدخل في منطق خاص، إنه منطق اللغة الشعرية، ويعكس هذا اللاتجانس اللساني، يعكس نفسية وصلت إلى حدّ الهذيان، ويقرّ الشاعر نفسه بهذه الحالة في قوله: (الآن...أفقت من مواجيدي)، فليس أدل على الوجد والجنون من التلفظ بعبارات متنافرة دلالياً. وتستوي الأمور جميعها في نظر الشاعر في حالات الذهول الأعظم، فيرى ما يعجز عن رؤيته الإنسان العادي، فتستوي الأرض بالسماء والنار بالماء هذا على المستوى الإدراكي بل التخيلي للشاعر، وعلى مستوى التجلي اللفظي، فإنّ الأذن تترنّم بالموسيقى الداخلية الناجمة عن الموازنة المأصلية، وذلك باستبدال مركز المونيم من اليمين إلى اليسار⁽³⁾، فنجد ثلاث ثنائيات هي:



ويزيد الترصيع المتجاور (فتق رتق) من إبراز التجانس الصوتي والموسيقي ومع الكلمتين المذكورتين يحدث تشاكل بين الصوت والمعنى، فالكلمات المركبة من أصوات متقاربة...تدل على أنّ معانيها متقاربة أيضاً⁽⁴⁾. فتتحد إذن البنية الخطية للقصيدة مع جانبها الصوتي، وينصب الكل في المجرى الدلالي نفسه.

1- جوليا كريستيفا، علم النص، ص82.

2- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص159.

3- ينظر: حسن الغرفي، ص159.

4- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص37.

ويستمر حديثنا عن العلاقة بين الجانب الانفعالي للشاعر، والبنية الخطية للقصيدة ونقتطع من القصيدة السادسة هذين المقطعين:

أنت الآن
حبلى بالمعجزات
ممتلئة أمجادا وأساطير
عيناك...
سماوات قزحية
فيهما تعترش الأغاني
وتتفتق الغوايات
يداك..
حنان الطبيعة في أوج صبوتها

أحاول أن أدنو منك
فتحتجبين في غلالتك النورانية
وتستغشين أصابعك العنابية
لكن النيات المتكسرة
لعطرك الوهاج
تظل تفضح أحواضك الغرقى
وشلالاتك الباكية⁽¹⁾.

يلاحظ على المقطع الأول من القصيدة، تفاوت خطي بين الأسطر الشعرية، وهذا مقارنة مع المقطع الثاني الذي يبدو عليه التجانس من حيث الفضاء الذي تشغله الأسطر الشعرية، وعلينا كقراء أن نتساءل عن أسباب هذا التباين؟ لقد واكب اللاتجانس على المستوى الخطي، انزلاق على المستوى الخطابي، فلا يخفى علينا هذا التحول من حالة المناجاة والوصف، إلى مقطع سردي تهيمن عليه الأفعال والحركة، ففي حالة المناجاة، خصّص الشاعر لكل عضو سطرا شعريا كاملا فيذكر العضو، ويردّفه

1- الديوان، ص 20-22.

بنقطتين تعوضان البياض الدال على صمت المتلفظ و«البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت، وعليه فهو علامة طبيعية، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت»⁽¹⁾، لكن ما يلاحظ على هذه الوقفات هو كونها مقتصرة على الجانب الصوتي أي لا ترافقها وقفات دلالية، إذ نجد على سبيل المثال علاقة تركيبية بين السطرين: الأول (عيناك)، والثاني (سماوات قزحية)، فلم يستوف السطر الأول التام صوتيا وعروضا مسنده لذا فهو يرتبط نحويا مع السطر الموالي حيث تكتمل الدلالة، وهذا ما أطلق عليه "جون كوهين" التضمين، وقد أحدثت هذه الظاهرة التلاحم بين أسطر القصيدة، كما تبدو الدلالة في سيرورة لأن كل سطر شعري يدفع بالقارئ إلى مواصلة القراءة.

أما في حالة السرد، فقد جاءت الأسطر الشعرية متجانسة، إذ وزعت الحركات والأفعال بطريقة تلتقي فيها الوقفات الدلالية بالوقفات العروضية، وحققت الأسطر استقلالها النحوي، وعمد الشاعر إلى حروف العطف حتى يضم الأفعال والحركات وبالتالي الأسطر الشعرية، بعضها إلى بعض.

لم ترد هذه القصيدة المدروسة، إلا على سبيل التمثيل، وفي الديوان من القصائد ما يبرز هذا التفاوت في توزيع البياض (الصمت) والسواد (الكتابة). وبما أن البنية الخطية يفرضها ما يكتسح نفسية الشاعر من انفعالات، فيجب « أن يكون ما نكتبه، كأبعاد وأشكال وتنظيم، مناسبا للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لا شعوريا إلى تحقيق تمثيل لها»⁽²⁾، وبهذا يكون النص الظاهر، المتمثل في البنيات اللسانية والتنظيم العروضي، والتجسيد الكتابي، متماشيا مع نصه المولّد، وتسعى البنية السطحية، لتجسيد عواطف النفس وأهواء المتلفظ.

1- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص55.

2- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي-المغرب، 1991، ص103.

المبحث الثاني: مظاهر السلبية:

بعد أن تطرقنا في المبحث السابق إلى العلاقة القائمة بين النص المولّد والنص الظاهر، سنركز في هذا المبحث على النص الظاهر، وذلك من حيث تشكله انطلاقاً من العناصر اللغوية، وهنا سنستعين بآراء "جوليا كريستيفا" فيما يتعلق بخصوصيات اللغة الشعرية، خاصة مفهوم السلبية.

تبدو لنا المدونة قائمة على المفارقات، فهي حشد للمتناقضات، وهذا ليس غريباً إذ «إنّ الحداثة الشعرية قائمة على التناقض الذي يحدث عبر صور المفارقة في النص»⁽¹⁾ فيسعى الشاعر إلى الدمج بين ثنائيات متباعدة الأطراف، لكن النسيج الشعري يحول دون أن نحكم على الكلام بالتناقض أو اللامعقولية، لأننا نضطر «إزاء الصور اللانهائية في اللغة الشعرية إلى بناء نمط منطقي جديد المنطق الثلاثي، اللغة ذات المعادلات اللانهائية، أو أي نمط منطقي آخر»⁽²⁾ وبهذا نتجاوز منطق الكلام العادي ومنطق لغة النثر لنبنّي منطقاً جديداً هو منطق اللغة الشعرية. ولرصد صور المفارقات في الديوان نقسّم هذا المبحث إلى ثلاثة أقسام هي:

1. جدل النور والظلام وعلاقتهما بالدلالة.

2. جدل الأعلى والأسفل وعلاقتهما بإشكالية الفضاء.

3. الخرق اللغوي الذي يظهر من خلال الاستعارات البعيدة والمركبات الإضافية.

وتعمل هذه العناصر المذكورة على تحريك الدلالة في الديوان، حيث نجد انتقالاً في الفضاءين الزماني والمكاني وهذا ما يشكّل حيّزاً ممتداً وأفضية متباينة.

1- ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص244.

2- جوليا كريستيفا، علم النص، ص85.

1-جدل النور والظلام:

ينتبع قارئ الديوان الحالات والتحويلات التي تعطى على هيئة لوحات بصرية حيث تتناوب ومضات البرق والنور، مع الاكتساح الكلي للظلام والسواد. وقد يلتقي النور والظلام، وهذا ما نجده في عدّة قصائد. ولن نقوم باستقراء القصائد حيث جدل النور والظلام إلا لنبيّن سرّ هذا الارتباط بين المتناقضين، أي سبب وكيفية تشاكل النور والظلام وتزامنهما، رغم استحالة الجمع بينهما خارج بيئة الشعر، ويتمثل هدفنا كذلك في تتبّع الدلالات التي يرمي إليها حضور هذه العوامل البصرية، ونقصد بذلك الإيحاءات البعيدة لحضور النور والظلام، يقول لوصيف:

ها ... أنت قادمة
في هودج من الأنوار
وعليك ظلل من الغمام⁽¹⁾.

تمتزج في الصورة البصرية التي شكّلها الأديب الثنائية المتباينة للنور والغمام فتجلي المرأة المنتظرة يتّخذ صورة موكب يتلأأ من بعيد، لكن هذا النور يحاصر ويتلاشى بحكم الظلمات التي تحيط به، فلا يستحوذ النور لوحده على الأبصار لأن هناك دائماً « تنظيم للشدة الضوئية للبقاء دون العتبة»⁽²⁾، فالنور الساطع الذي يبدأ بالاقتراب جدير بتخطي درجة الإدراك البصري، فتخفف ظلل الغمام هذه الحدة على الأبصار، وهذا ما يسميه "فونطاني" بالتلطيف (Atténuation)⁽³⁾. وينصهر الظلام في النور مرة أخرى إذ يقول الشاعر:

تبرزين لي في كلّ واد
مع سقسقة الفجر

1- الديوان، ص38.

2-جاك فونطاني، سيمياء المرئي، تر:علي أسعد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا 2002، ص78.

3- ينظر، المصدر نفسه، ص79.

وعند مهمة الغسق⁽¹⁾.

يقيد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية حضور المرأة بعامل المكان والزمان فالحيز المكاني محدد، وهو مقتصر على جنس الوديان، وتنقسم القرينة الزمانية، إلى قسمين من حيث التجلي اللفظي (الفجر، الغسق) لكن هذين الزمانين متقاربان إلى حدّ التلاحم، وإلى درجة استحالة الفصل بينهما، فالغسق هو ما يتبقى من ظلمة الليل، والفجر هو ضوء أول النهار، ويفصل النهار عن الليل في هذه اللحظة بالذات، وهذا ما يسميه "فونطاني"، الانبثاق الصراعي، وفيه يتمّ «الانقطاع عن الطور السابق والانسلاخ عن الحالة المعاكسة»⁽²⁾، هذا عن تزامن الضوء مع الظلام، أمّا عن تجلي النور منفردا، فهي حالة مرتبطة بظهور المرأة، يقول الشاعر:

حيثما وجهت شبابتي
ينبلج مديّاك لي
متألّئا... طفوليا... شغوبا
تنبلج شلالاتك
وشموسك السكّري⁽³⁾

ترتقي المرأة المخاطبة سلّم السمو والرفعة في هذه الأسطر الشعرية، ويكتسي النور دلالات جديدة، فلم تعد الأضواء تصاحب تجلي المرأة، وإنما صارت هي نفسها تشعّ الأنوار، فصارت قصائد الديوان كلّها، تدور حول محور وحيد وهو تجاوز الظلام والبهتان، للتمكّن من تأمل المرأة المتألّنة كمعنى قريب، والتوصّل إلى الحقائق الكونية كمعنى بعيد وهو ما يتجلّى في قول لوصيف:

.....

لكن طفلا معتوها
لا يزال يغتسل بالسهاد

1- الديوان، ص 41.

2- جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص 80.

3- الديوان، ص 79.

ويدثر بعهن الكلمات
لا يــــزال
يهـرول مثل الحـجـج
بين البرق والظلمة
لا يــــزال هنا...
ينبش في أتربة الديجور
باحثا عن البذرة المطمورة
لأرجوان النهـارات⁽¹⁾.

يختفي موضوع السعي وراء الظلمات، وبهذا يبدو الظلام كعائق يحول دون الاتصال بموضوع القيمة، وتتطلب مثل هذه المواقف من الذات بذل الجهد، من أجل بلوغ الحقائق المطلقة وذلك بهتك الستار الذي يخفيها «أما الإخفاق في الوصول، فهو العجز عن التواصل مع (الذات الإلهية) وبالنتيجة يبقى الحجاب قائما بين الصوفي وتلك الذات ولا تحصل المشاهدة، وتظهر العذابات من جديد وتظهر معالم الضياع أيضا»⁽²⁾ أما عن الطريق التي تسلكها الذات فهي تجمع بين النور والظلام وهذا ما تجسده ثنائية (البرق والظلمة)، وبهذا تتنازع الذات المخاوف والآلام الناجمة عن السعي في الظلام إلى جانب بريق الأمل الذي يتراءى من خلال ومضات البرق، وبهذا «يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجليات للمعرفة...والانبهار...»⁽³⁾ فيكون الضوء - المعرفة في هذه القصيدة هدفا تسعى إليه الذات، وعاملا مساعدا على إدراك موضوع القيمة.

ينفرد النور أو الظلام في بعض الحالات في القصيدة الواحدة، فنكون أمام صورة الظلام الحالك، أو أمام النور الباهر، يقول الشاعر:

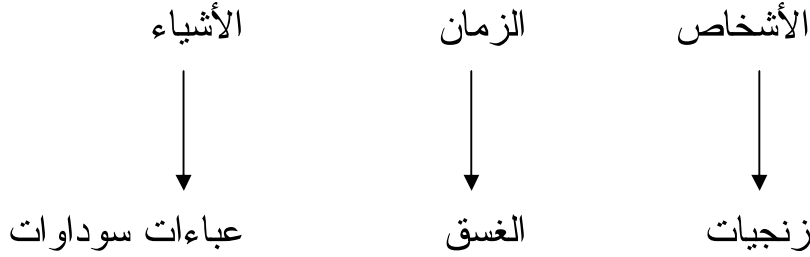
1- الديوان، ص 18-19.

2- ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث، ص 188.

3- جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص 74.

تتمادى زنجيات الغسق
وهـنّ يرفلن
في عباءات سوداوات⁽¹⁾.

وزّع الشاعر السواد على ثلاثة عناصر نبينها من خلال هذا الشكل:



يزول الضوء المحيط بتكثيف السواد، ولا يمكن للكنه (زنجيات) أن يتجلّى وذلك من جراء بطلان تمييز اللون أو المادة⁽²⁾، فيتساءل القارئ عن كيفية إدراك المادة (الزنجيات، والعباءات) في وسط الليل الحالك، لكن الشاعر - دون شك - تمكّن من تجاوز عتبة الإدراك البصري العادية، وتوصل إلى تمييز هذه الأشياء التي تسبح كلّها في السّواد.

وفي مقابل صور السواد المكثف، نجد صور النور الباهر، يقول الشاعر:

جارج هذا النور الباهر

وجارحة نظراتك الساهمة⁽³⁾.

برز النور في هذه الأسطر الشعرية بطريقة جلية، ولم تشبه أية شائبة، وإذا سلّمنا برأي "فونطاني" القائل إنّ «أي ضوء ثابت يمنعنا من المعرفة أو يجعلها لا

1- الديوان، ص 17.

2- ينظر: جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص 58.

3- الديوان، ص 103.

تحتمل»⁽¹⁾، فإننا نلمس من خلال قول الشاعر هذا الألم الذي لحق بذاته بسبب شدة النور وهذا ما لم نجده في القصائد حيث يتواكب الضوء مع الظلام.

وبين الضوء والظلام، نجد الحضور الواسع للألوان، فتبدو المفارقات في هذه الصور البصرية الملونة، وتتشكل الصور الشعرية، وفي هذا الصدد، يرى "جون كوهين" -وذلك عند دراسة الشعر الفرنسي- أن الألوان تنقسم إلى قسمين «فهناك الألوان المختلفة عن تلك التي تتصف بها الأشياء في الأصل...وهناك الألوان المسندة إلى أشياء غير ملونة بطبيعتها»⁽²⁾، وإذا تأملنا قصائد الديوان المدروس، لأفينا الأشياء تتخذ ألوانا تبعتها عن المؤلف وهذه نماذج توضح ما قيل:

الجملة الشعرية			
المسند إليه	المسند (اللون)	اللون الطبيعي	الصفحة
غيش	بنفسجي	أسود	59
نوارس	خضراء	أبيض	30
الليل	أزرق	أسود	6
الليل	الأردوازي		18

عمد الشاعر إلى إلباس الأشياء ألوانا جديدة، وهذا ممّا يسمح به الشعر ف«كلمة اللون لا تحيل على اللون، أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلا في اللحظة الأولى وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية»⁽³⁾ وبهذه العملية التركيبية، يضيف الشاعر على الأشياء ألوانا خاصة هي من إنتاج مخيلته

1- جاك فونطاني، سيمياء المرئي، ص79.

2- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص126.

3- المصدر نفسه، ص206.

فينتج صورة شعرية تدفع بالمتلقي إلى التأويل والبحث عن الأسس النفسية لهذه الصور المستحدثة وليس الشاعر "عثمان لوصيف" بالسباق إلى هذا التلاعب بالألوان، فقديمًا نظر "هوميروس" إلى البحر وأسند إليه اللون البنفسجي.

توصلنا بعد هذا المبحث إلى النقاط التالية:

- إنّ الضوء والظلام متلازمان في الديوان، فلا نكاد نعثر على أحدهما دون الآخر.
- للضوء دلالتان، فهو ملازم لحضور المرأة من جهة، وهو نور خاص يحيط بالحقائق الكونية وحضوره (الضوء) ينوب عن أسرار الكون التي لا يمكن إدراكها بطريقة مباشرة من جهة أخرى.
- أما من حيث حضور الألوان، فإننا سجلنا ملاحظتين، أولهما حضور اللون البنفسجي بكثرة، وثانيهما أن معظم الألوان مسندة إلى الليل.

2- جدل الأعلى والأسفل:

عندما تتخذ قصائد الديوان منحى سرديا، فإنّ الشاعر وفي حديثه عن اتصالاته بالمرأة، يوقع سرده في الفضاءين الزماني والمكاني. وإذا كان الحيّز الزماني يُختصر في ثنائية الليل والنهار وينوب عنهما النور والظلام -وهذا ما درس في القسم السابق- فإنّ الفضاء المكاني يتخذ في الديوان أبعادا متنوعة ومتباينة، فنجد الحيّز المحدّد والمعلوم، كما نجد أفضية ممتدة يستحيل تعيينها وإدراكها، إلى جانب الجدل القائم بين الأعلى والأسفل، ممّا يجعل القارئ ينتبّع حركة الشاعر في الصعود والنزول، وهو يبحث عن موضوع القيمة. إنّ أهم فضاء يدور حوله الحديث في الديوان هو الفضاء الذي تشغله المرأة كموضوع قيمة، يسعى الشاعر إلى الاتصال به، يقول "لوصيف":

كنت وصاحبي في المدينة المزدحمة
ومررت بين اثنتين من أترابك⁽¹⁾.

جرت الأحداث في فضاء معلوم وهو المدينة، ولقد حافظ الشاعر على المعنى القاموسي المتداول لهذا الدال (المدينة) إذا أسند إليه صفة الازدحام، وهي من النعوت التي تلازم المدن والتي يدركها العام والخاص، فيتجسد الفضاء في هذه القصيدة، فهو حيّز واقعي تتم فيه الحركة (المرور) واللقاء العادي بين رجل ومحبوبته، وقد يكون الفضاء معلوما لكنه أكثر امتدادا وهذا ما يبدو في قول الشاعر:

هذه أنت عابرة

إلى غايتك المجهولة

.....

.....

وأظل أرقص...أرقص

وأنا أركض خلفك من شارع لشارع

وأهذي مثل الدراويش

بشطحات الهوى⁽²⁾

لم يتحدّد الفضاء المكاني في الأسطر الشعرية الأولى، فقد أشار المبدع إلى حركة المرأة نحو غايتها، لكن دون أن يبيّن نقطة انطلاق هذه الحركة. والشيء الوحيد الذي يفهم من خلال التجلي اللفظي، هو أنّ وجهة المرأة مخالفة لمكان تواجد الشاعر ويتحدّد هذا المكان لاحقا إذ يتمثل في الشوارع التي تتخذ فضاءً لأداء الطقوس الصوفية، التي تترجمها الرقصات الممتزجة بالركض، والتي تكتسي مسحة جنونية، فحركة الشاعر تتمّ في حيّز ممتد وتوحي العبارة (من شارع لشارع) إلى اتساع الفضاء، وهذا ما يسمح بالحركة والتنقل فيخترق الشاعر هذه المساحات بالركض، دون أن يصل إلى

1- الديوان، ص52.

2- المصدر نفسه، ص54.

موضوع القيمة، لكن وعلى الرغم من إدراك الشاعر أن المرأة التي يلاحقها قد ذهبت وعلى رغم من تيقنه باستحالة إدراكها، فإنه يستمر في الحركة، ويتخذ رقصه وركضه صورة الاستعراضات، أو صورة الشخص الذي يحاول الترويح عن نفسه بأية طريقة وإزالة الاختناق الذي يحاصره نتيجة استحالة الاتصال بموضوع القيمة، وإن كانت هذه الحركة « لا تهدف إلى الاستعاضة عن الوضع الشقي بالجديد السعيد»⁽¹⁾ فإنها تستمر لأهداف أسمى، وهي العبادة الصوفية، التي لا تنقطع بنأي المرأة -المعبودة وإن لم يجمع الحيز المكاني الشاعر بمحبوبته، فإنه اتخذ منه مسرحاً لأداء طقوسه.

وقد يكون القارئ أمام جدل الارتفاع والانخفاض الذي يسم الفضاء عبر القصائد، فيكون تارة أمام حركة النزول وأحياناً أخرى يتتبع الحركة في اتجاهها نحو الأعلى، يقول الشاعر:

أخلع نعليّ وأهبط واديك
مغتسلاً بالصابابات⁽²⁾.

لا يحتل الوادي كفضاء جغرافي، وكوحدة لسانية متداولة، إلا ما انخفض من الأراضي، وبلوغه يقتضي الهبوط، أي الاتجاه من الأعلى إلى الأسفل وهي الحركة التي يقوم بها الشاعر في هذه القصيدة، ولكي لا تتزعزع مكانة المرأة -التي بوأها الشاعر أسمى المراتب- لاحتلالها لمكان منخفض مقارنة بمكان الشاعر المرتفع -بدليل أنه سيقوم بالهبوط- فإنه قام بخلع نعليه، وهذه البنية اللسانية هي التي حالت دون أن يكون هبوط الشاعر ذا طابع سلبي، ودون أن يكون احتلال المرأة لفضاء منخفض دليلاً على دناءتها، فخلع النعلين هو السلوك الذي يسبق الدخول إلى أسمى الأماكن من منظور ديني، وهي المساجد، وهو الأمر الذي تلقاه موسى عليه السلام من ربه، وهو بالواد المقدس طوى³، وهو واد أقرّ القرآن بقداسته.

1- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 95.

2- الديوان، ص 40.

3 سورة طه، الآيات 11 و 12.

ومن حركة النزول نحو الوديان، إلى الصعود والارتقاء، يقول الشاعر:

أحاول دوما أن أطير إليك
أن أطرق أبوابك المختومة
لكن مزاميري المترملة
تشهق كلّها شهقة واحدة
وأهوي أنا مصعوقا
على حرم عتباتك⁽¹⁾

لم يذكر الشاعر بعبارة صريحة، الفضاء الذي تحتله المرأة، لكن ممّا لا يتنازع فيه اثنان، هو أن الفضاء مرتفع - والدليل على ذلك هو أنّ الشاعر لن يدركه ما لم يقيم بالطيران، وفشل محاولة الشاعر في الاتصال كان نتيجة السقوط، بل إنه يهوي ويصعق، وهذا ما يبرهن على ارتفاع وسمو المنزلة التي تبوأتها المرأة وإذا كان المعجم الفني في هذه القصيدة يعزّز فكرة الفضاء المحسوس باستعمال الوحدات اللسانية (أطير، أبوابك، عتباتك) فإنّ الحيز المكاني يدخل عالم التجريد مع الأبيات التالية:

أتشبّث بخيط من ذهب
وأصعد إليك
أمشي على مدارج الأنوار
حتى ألقاك
غارقة في البهرج الباهر
لطلعتك البهيّة⁽²⁾

إنّ مهمة الشاعر في هذه الأسطر الشعرية، هي الصعود، وهذا ما لا يختلف عن الطيران الذي ورد في القصيدة السابقة، لكن النسبة (خيط من ذهب) والمركب الإضافي (مدارج الأنوار) يجعلان الطريق التي يسلكها الشاعر طريقا تبتعد عن المألوف

1- الديوان، ص31.

2- المصدر نفسه، ص47-48.

وتتعدى السمت العادي الذي نسلكه لقضاء حوائجنا الدنيوية، إنها طريق من ذهب تتلأأ، وتشعّ منها الأنوار، فهي بلا ريب الطريق التي تسلكها الذات الصوفية في سعيها نحو الذات العليا، ومن ثم يميل الفضاء المقصود نحو التجريد بتخليه عن المعالم الحسية.

وتبدو صورة المفارقة مرّة أخرى حين يختار الشاعر نفسه في تحديد الفضاء الذي تحتله المرأة -المعبودة، وسرعان ما تنتقل هذه الحيرة إلى القارئ، فلنتأمل قول الشاعر:

يا الساكنة في مملكة الروح
يا الجالسة على سدّة الكون⁽¹⁾.

تحتل المرأة المخاطبة فضاءين تمّ تعيينهما في السطرين الشعريين، ويتموقع الفضاء الأوّل في ذات الشاعر، بل في صميم هذه الذات (مملكة الروح)، أمّا الفضاء الثاني فهو منفصل عن هذه الذات، إذ يتمثل في ذروة الكون، وهنا تتضح معالم المفارقة، إذ نجد انتقالاً من عمق الذات إلى أسمى مكان خارج هذه الذات، وبهذا الشكل، تصبح قضية تعيين الفضاء المقصود قضية معقّدة، نتيجة هذا التنوع الأسلوبي والتلاعب اللغوي، لكن الشيء الذي يمكن أن يتفق عليه هو أنّ هذا الانتقال بين فضاءين متباينين يعكس مكانة هذه المرأة المخاطبة، فحيثما وجّه الشاعر وجهه تراءت له، فهي تسكن ذاته والعالم المحيط به.

وقد يكون الفضاء الذي تحتله المرأة، بؤرة في جسد الشاعر، الذي يقول:

تنسكبين بين ذراعي المشبوبين
نهر عسل... ولبن⁽²⁾

1- الديوان، ص75.

2- المصدر نفسه، ص49.

ويقول أيضا:

تتفلتين من بين أصابعي
كسمكة صغيرة...لزجة
يا ذات الزعائف الملساء
والحراشف الحريرية⁽¹⁾

تحتل المرأة مكانين مختلفين في هذين المقطعين الشعريين، إذ تنتقل من صدر الشاعر إلى راحة يده، وهذا الانتقال يضمّر إحساسا بالامتلاك تارة، وبالفقدان تارة أخرى، ففي المقطع الأول تتوقع المرأة بين ذراعي الشاعر الذي يتمكن من ضمّها والمرأة المضمومة تتخذ صورة النهر، ويقوم الشاعر باستيعاب هذا السائل حتى يتمكن من امتلاك كل ذرّة منه. وتنتقل المرأة في المقطع الثاني من حالة الاتصال إلى الانفصال عن جسد الشاعر، فهي تتفلت من بين أصابعه، ولكي تتم عملية الانتقال بصورة سهلة وسريعة، أسند الشاعر إلى جسد المرأة- السمكة التيمات التالية: (لزجة- ملساء، حريرية) وكلّها نعوت تدور حول محور الليونة، وهذه الصفات تجعل الاحتفاظ بالموضوع على راحة اليد أمرا مستحيلا، فيفقد الشاعر إذن موضوع القيمة بعد أن كان ممتلكا له.

وإذا كان الشاعر قد بوأ المرأة مكانة مرموقة، وأحاطها بهالة من القداسة، فإنّ هذه الأوصاف قد تُضفي على الفضاء الذي تتحرّك فيه هذه المرأة، يقول الشاعر في إحدى القصائد:

أيّ ألق ساقني إليك
وأيّ كناري أرشدني
إلى خدرك اللألاء

فصرخت: وجدتك! وجدتك!
ثم انغمست في زمزمك الطهور؟⁽²⁾

1- الديوان، ص55.

2- المصدر نفسه، ص69.

يُرشد الشاعر إلى فضاء محسوس (الخدر) وهو مكان عادي لتلبث المرأة فيه لكن، وفي لحظة التقاء الرجل مع محبوبته، يُخترق أفق التوقع، فلم يكن في اللقاء مجال للضم أو التقبيل، إذ تتحوّل المرأة فجأة إلى فيض مقدّس، فلن يكون أمام الشاعر إلا أن يرتمي في هذا الماء حتى ينغمس في قداسته، ويتحوّل الخدر إلى زمزم طهور، تُضفى على المكان القداسة، ويكتسي هالة دينية. فبين الحسية والتجريد، ينتقل الفضاء الذي تحتله المرأة، من مجرد مكان عادي، إلى فضاء للطهارة والقداسة، فتحل المرأة المكان واللامكان معا، إذ قد تدرك كشيء ملموس يحتل حيّزا ظاهرا ومحدّدا، أو تتحول إلى شبح يطارده الشاعر ويحاول الإمساك به وهذا ما يتجلى في قوله:

ألمسك في عبير المعاني
وفي هسيس الرؤى
ألمسك في الوهم أو في اليقين
ألمسك في شراع اليقظة
وأطار النعاس
ألمسك في عضلات الهواء
وأعطاف الماء
وأراك سكرى... متغاوية
تتموجين كما تتموج قناديل البحر
ثم تنفلتين خارج اللحظات⁽¹⁾.

إنّ استخدام الشاعر لحاستي اللمس والبصر لحظة إدراك المرأة، يوحي إلى حضورها وتجليها، لكن صورة المرأة العادية تتذبذب حينما تتحوّل إلى طيف يتوهم الشاعر برؤيته، ومن ثم فإن حالات إدراك المرأة تتعدد وتتباين، ونستدل على ذلك بنشائتي (الوهم-اليقين) و (اليقظة-النعاس) اللتين ذكرهما الشاعر، واللّتين تبرزان أنّ المرأة تدرك في حالتين هما الحضور والاستحضار، فإن لم تكن المرأة مشخّصة

وحاضرة إلى جانب الشاعر في فضاء محدّد، فإن مخيلته تعمل على استحضار أو نسج صورة المرأة-الغز، وهذا ما يعكس البعد الصوفي لصاحب النصّ.

إذا كانت هذه هي حالة المرأة، وحالة الفضاء الذي تحتله، فلا بد أن نتساءل أيضا عن موقع الشاعر من هذا الفضاء. إنّ اهتمام الشاعر بالذات المخاطبة جعله لا يعير اهتماما بالفضاء الذي يتحرك فيه، فكل الأهمية منصبة على سبل الاتصال بالمحبوبة ومن ثم فإن أهم فضاء هو الفضاء الذي تحتله، لكن هذا لم يمنع من الإشارة إلى الحيز الذي تشغله ذات الشاعر الذي يقول في إحدى القصائد:

وأنا المزروع في سماوات عينيك
أنا السندباد الموشوم
بأمجاد المغامرة
أنا الكناري المتورّط فيك
أسيرك
عبدك المتنسك في دير عشقك⁽¹⁾

يحتل المتكلم مكانا في عيني المحبوبة-المعبودة. وقد أضيفت العينان إلى السماوات لاكتساب صفة الشساعة، ومن ثم يبدو الحيز الذي يتحدث عنه الشاعر ممتدا ومطلقا، لكن طريقة احتلال هذا الفضاء تلغي إمكانية التحرك فيه، فعلى الرغم من اتساع السماوات فإنّ الشاعر مزروع وجذوره متشبثة فيها، وهذا ما يمنعه من الانتقال والحركة. وتستمر مفارقة الأسر والحرية عبر الأسطر الشعرية الموالية، إذ يتقمّص الشاعر شخصية السندباد في رحلاته ومغامراته، لكن هذه الحرية المطلقة في التنقل سرعان ما تزول ويدخل الشاعر حيزا محدّدا ويتحول إلى راهب لا يغادر دير العبادة.

تبيّن لنا بعد دراسة الفضاء المكاني ما يلي:

- لا تحتل المرأة مكانا واحدا ثابتا، حتى لا يتمكن الشاعر من الاتصال الدائم والأبدي معها وحتى تبقى موضوعا للسعي تجري الذات وراءه.

- وبهذا يضطر الشاعر لتغيير مكانه، فهو في حركة دائمة، وفي بحث مستمر عن المرأة- الإله، وهي الحركة التي تتطلبها العبادة التي تقتضي السعي الحثيث، والدوام على الأفعال.

- لم يكن الفضاء قرينة مكانية لتحقيق الأفعال فحسب، وإنما ساهم تعدّد الأفضية وتباينها في خلق الحركة في الديوان، فصار الفضاء قضية إشكالية تثير الانتباه، وتستدعي الدراسة.

3- الخرق اللغوي:

بعد أن ركزنا في القسمين السابقين على الجدل القائم بين تيمات متنافرة سيستمر الحديث عن المفارقات، لكن هذه المرة من الجانب اللغوي، ونقصد بذلك طريقة نسج الصورة الشعرية انطلاقاً من وحدات لسانية متنافرة، وسيكون التركيز على المركبات الإضافية والاستعارات، إلى جانب خرق نظام اللغة المألوف والانزياح عن معيار الكلام العادي.

إذا كان النعت والمضاف إليه فضلة في النحو، فإنه لا غنى عنهما في لغة الشعر، التي تقوم بإضافة الكلمات بعضها إلى بعض بطريقة لا تتقبلها لغة النثر، وبهذا تتشكل رموز يضطلع القارئ بفكّها، ولذلك نُعتت الإضافة في الشعر بأنها « بنية تفجير للرمز، لا بنية تعبير بالرمز، وبأنّ تفجيرها للرمز، من ثم، قد جعلها بؤرة لصراع المعنى، أو لصيرورة الدلالة الرمزية، من جهة، ولإنتاج الصورة الشعرية، من جهة ثانية»⁽¹⁾، تتشكل الاستعارة - وهي المحور الذي تقوم عليه القصيدة - لا من كلمات مفردة، وإنما برصف الوحدات، وبإضافة بعضها إلى بعض، وتتحقق عندما تكون الكلمات المضمومة متباعدة من حيث جنسها، أو من حيث الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه يقول الشاعر:

1- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص321.

أجتذب شرشف فستانك إليّ⁽¹⁾

وفي قصيدة أخرى يقول:

أجتذب شرشف أريجك⁽²⁾

ربط الشاعر في السطر الأول بين شيئين محسوسين (الشرشف والفستان) فنكون أمام صورة شخص يتمسك بطرف فستان امرأة، وهي صورة عادية أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، أما في السطر الثاني فقد جعل الشاعر للأريج الذي يدرك بالشّم ولا يلمس شرشفاً، وباستعارة الشرشف للأريج تتجسّد الروائح إلى درجة لمسها واجتذابها. وقد يفهم من هذه الصورة أنّ الشاعر الذي يسعى وراء المرأة، ويعجز عن الإمساك بها يستعيض عن ذلك بأدنى شيء من خصوصياتها وهو رائحتها، وحتى هذه الرائحة فإنّها آخذة في الزوال فلم يبق إلاّ شرشفها أو مؤخرتها، وهذا دليل على نأي المرأة واتساع المسافة التي تفصل الشاعر عنها. وبهذا يتضح انفتاح الرمز في السطر الشعري الثاني وقدرته على الإحياء مقارنة بالرمز الأوّل المغلق.

وقد تكررت كلمة الماء عبر مركبات إضافية عديدة في الديوان، فاتخذ الماء دلالات متباينة وذلك حسب السياقات التي أدرج فيها، وهذا ما يسمح للغة الشاعر بتجاوز حدود اللغة التقريرية. فإذا تأملنا قوله :

أتذكر ماء المشيمة⁽³⁾.

قام المضاف بتحديد جنس الماء الذي يتحدث عنه الشاعر، وهذا التركيب ينفي أيّ لبس أو أيّ منفذ نحو التأويل. إنّها اللغة المباشرة التي تُفهم دون أدنى عناء وهذا ما لا يتحقق في سياقات أخرى، حيث يقترن الماء بعناصر لا تجانس بينها، وذلك في تراكيب من إبداع الشاعر كقوله: شباك الماء⁽⁴⁾، ففي هذه الصورة، انتزعت من الماء خاصية

1- الديوان، ص46.

2- المصدر نفسه، ص33.

3- المصدر نفسه، ص43.

4- المصدر نفسه، ص57.

التدفق والجريان وهي الدلالات المتكررة عبر قصائد الديوان، وصار الماء أسرا بدل أن يكون منبعاً للحياة. والماء هو « رمز الأمومة، الأنوثة، الولادة المتجددة، البعث والخصب»⁽¹⁾ لكن الشاعر نفى عنه- في هذا السطر- كل مظاهر الحرية والحركة.

وتتعدد صورة الماء في القصيدة السادسة عشرة حيث يقول لوصيف:

أغرق فيك...تغرقين فيّ

الماء يشرب الماء

والضفاف تحاور الضفاف⁽²⁾.

جعل الشاعر في السطرين الثاني والثالث من الوحدات اللسانية عينها، فاعلا ومفعولا به في الوقت نفسه، وهذا ما لا نجده في اللغة العادية لأنه ينفلت من منطق الكلام المألوف، لكن الشعر « يهدف إلى أن يجعل ما يفلت من الإدراك العقلي مدركاً»⁽³⁾ فيسعى القارئ إلى تبني منطق جديد هو منطق اللغة الشعرية حتى يتقبل هذه الصورة ويتمكن من إعطائها حقها من التأويل، ونحن نرجح أن يكون الماء الوارد في القصيدة السابقة متجاوزاً للمعنى الاصطلاحي، فمن المعنى العام للقصيدة نكون أمام ذاتين تغرقان معاً، وتتسكب إحداها في الأخرى إلى درجة الانصهار الكلي في كلٍّ موحد وهذا ما يوحي إلى فكرة الحلول التي تؤمن بها الذات الصوفية، فاللغة الشعرية ليست وليدة الألفاظ المفردة وإنما هي نتيجة بنية « ذلك أنّ المعنى المعجمي للكلمات داخل البيت يحرك في الكلمات المجاورة مجموعة من المعاني الهامشية التي لم تكن لتوجد لولا دلالة ما بين السطور في نصّ ما»⁽⁴⁾ والإضافة عامل من عوامل هذا النسيج الشعري.

1- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص304.

2- الديوان، ص49-50.

3- أدونيس، زمن الشعر، ص20.

4- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ص133.

وإذا كان الشاعر يؤلف بين عناصر غير متجانسة، فإنه في مواقف أخرى يجمع بين المتناقضات، وبالتالي فإنّ الشعر يعمل على تأليف المتباين، وهو ما أسمته "كريستيفا" بنتاغم الإنزياحات، وهذا ما ظهر -حسب الناقدة- مع الرواية، حيث يتم الربط بين الدليلين المتعارضين في الأصل واللذين يشكلان الحلقة الموضوعائية: حياة/موت، خير/شر...⁽¹⁾، وقد امتص الشعر هذه الظاهرة، وأصبح قائماً على هذه المفارقات، و يقترن الماء بنقيضه، في قول الشاعر:

أية موسيقى عبقرية
بلّلت شفتي بماء اللّهب⁽²⁾.

لا يلتقي اللّهب بالماء، لأنّ الماء هو الوسيلة الأولى التي نستجد بها لإطفاء النيران والقضاء على لهبها، وبهذا فإنّ المضاف إليه (اللّهب) أدخل الماء حيّزا دلاليا جديدا فلا ينتعش ولا يتلذّذ بهذا الماء الذي يبّلّ فمه وإنما يتعذب بهذه القطرات التي تحرقه وتكوي شفتيه. وبهذا تخلق الماء عن دلالات الخصوبة والبعث المذكورة سابقا، وصار عنصرا باعثا على الألم والمعاناة.

ويستمر الشاعر في الجمع بين العوالم المتنافرة حين يخاطب المرأة قائلا:

يا وثنا روحانيا⁽³⁾

يربط لوصيف في هذا السطر الشعري بين نعت ومنعوت من جنسين مختلفين فالوثن من جنس الأشياء الملموسة الجامدة، وتحيل الروحانية إلى شيء نعيه ولا نلمسه، فبالجمع بين الأضداد تمكّن الشاعر من رسم صنم ضخم تعتريه الحياة وتجاوزت لغته حدود التقريرية لتدخل في عالم المجاز، وهنا نوافق "محمد مفتاح" الذي يرى أنّ الجمع بين المتناقضين هو من أهم الأسباب التي تخلق الاستعارة⁽⁴⁾، فبإضافة المدرك عقليا

1- ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص35.

2- الديوان، ص68.

3- المصدر نفسه، ص36.

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص24.

إلى المحسوس الملموس تحققت الاستعارة. ويستمر الشاعر في رصد المفارقات التي تمسّ العالم الخارجي المحيط به إذ يقول:

والليل... الليل الأزرق

يلفك في ريشه المشتعل

ويعرّي تأوهات الكمنجات⁽¹⁾

يستدعي الاقتران بين الكمنجات والتأوه التوقف، فبدل أن ترسل الكمنجات الألحان تخلّت عن دورها المتعارف عليه واتخذت صورة الشخص المريض الذي لا يصدر إلاّ الآهات، فلم تعد كمنجات الشاعر باعثا على الفرح والمرح، بل أسند إليها دورا جديدا مأساويا. وشبيهه بهذا الموقف ما ورد في قوله :

أرفع ناياتي إلى طلعتك السنية

وأعزف تعاويذي⁽²⁾

فبالاستغناء عن المفعول به (تعاويذي) نكون أمام صورة شخص يعزف، وما العزف إلاّ دليل على الفرح، وألبس الشاعر عزفه غلالة الوجل والخوف، إذ نلجأ إلى التعاويذ حينما نفتقد الأمان ونبحث عن ملجأ يقينا من المخاوف والهواجس، وبهذا نعجز عن نعت نفسية الشاعر وعن الحكم على مشاعره، فهل هو عازف فرح أم متعوّذ وجل أم هو يعيش الحالتين معا؟

بعد هذه الاستعارات والانزياحات المتناغمة، ننقل إلى نوع استعاري آخر عمد إليه الشاعر في قصائده، وهي الاستعارات البعيدة، التي تقوم على المنافرة القصوى وهو النوع الذي نعتّه "محمد مفتاح" بالاستعارة الأكثر حيوية - وذلك مقارنة بالاستعارة الميتة والاستعارة الحية - وتقوم هذه الاستعارة على التداعي الحر، وتتطلب من المتلقي

1- الديوان، ص6.

2- المصدر نفسه، ص39.

أن يجتهد حتى يبحث عن المقومات التي تجمع بين الحدين المؤتلفين⁽¹⁾. فليعبّر الشاعر إذن عن عالمه الذي يسوده التناقض ويكتنفه الغموض، وجب عليه أن يعتمد على مثل هذه اللغة، وأن يجعل من «الصورة الشعرية ضرباً من المفاجأة ومن الرؤيا القائمة على التغيير الجوهرى في نظام التعبير»⁽²⁾. ونستدل على هذا الضرب من الصور ببعض النماذج من الديوان، يقول الشاعر:

جسدك

يا رضوضاً عاجية... ملتهبة

يا فطراً ينمو في ضحى المرأة⁽³⁾

سنعنى في هذا المقام بعبارة (ضحى المرأة)، وما استدعى انتباهنا هو هذا الاقتران بين الضحى كلفظ دال على الزمان وبين المرأة كشيء يحتل حيزاً في المكان وبهذا النسج صار للمرأة امتداداً في الفضاء الزماني، وبانصهار الحدود بين الزمان والمكان وتداخلهما يتراجع منطق الكلام العادي ويحلّ محله منطق جديد هو منطق اللغة الشعرية. ويبدو هذا القدر من المنافرة في قول الشاعر:

والليل... الليل الأزرق

يلفك في ريشه المشتعل⁽⁴⁾

بإضافة الريش إلى الليل نكون أمام صورة معقدة، حيث يأخذ الليل هيئة الطائر وهذا ما لا يتقبله منطق الكلام العادي. فإذا أخذنا الليل كقرينة زمانية والطائر ككائن تعتريه الحياة، فإننا نعجز عن إيجاد مقومات مشتركة بين الحدين فهما مختلفان في مقولات الحياة والموت، والحركة والسكون، فيستجد القارئ في هذه الحالة بمخيلته حتى يتمكن من نسج خيوط ائتلاف بين العناصر المتباينة التي تشكل هذه الصورة.

1- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 95.

2- ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث، ص 84.

3- الديوان، ص 11-12.

4- المصدر نفسه، ص 6.

فكلّما تخطّى النصّ حاجز المعنى سلك طريقاً نحو التّداييل⁽¹⁾، وبفتح الباب أمام التّأويل يحيا النصّ ويتجاوز أسطورة المعنى الوحيد.

وتجاوز الشاعر مرة أخرى معيار اللغة المألوفة حين دمج بين حواس مختلفة، فنجد سمع ما يُشم في قوله: يرنّ عطر أنوثة⁽²⁾، وكذا العطورات الرنانة⁽³⁾ وهذا ما يُدعى في علم النفس بتجاوب الحواس⁽⁴⁾، كما يكتسب العطر صفة الأشياء المرئية في قوله: عطرك الوهاج⁽⁵⁾، ويكتسح حاسة الذوق في قوله: ثملا بعطر الحناء⁽⁶⁾، فأصبحت فأصبحت العطور تدرك بجميع الحواس عبر قصائد الديوان وتكون النتيجة الطبيعية لهذا التداخل وحدة بين الحواس تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والمسموعات والمشمومات و تتناغم وتتجاوز. وتؤكد في هذا التناغم والتجاوز كلية الرؤيا البشرية وشموليتها وجدلية العناصر المشكّلة لها.⁽⁷⁾ ويسعى الشاعر الذي تدبّ فيه الروح الصوفية بلا شك إلى هذا النوع من الإدراك.

هذا عن تغيير نظام إدراك العالم المحيط بالشاعر، وقد يحدث كذلك أن يتغير نظام الأشياء في حدّ ذاته يقول الشاعر:

أشجار الطريق تتبع عبيرك⁽⁸⁾.

تخلت الأشجار عن أماكنها واكتسبت صفة الحركة وتقصي أثر الأشياء، وتكرر مثل هذه الصيغة في قوله:

1 - Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Op.cit, P99.

2- الديوان، ص10.

3- المصدر نفسه، ص78.

4- ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص124.

5- الديوان، ص22

6- المصدر نفسه، ص46.

7- ينظر: ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث، ص84-85.

8- الديوان، ص52.

السموات تترك مواقعها
لنتّحد بك⁽¹⁾.

بدل أن تُرفع المرأة إلى السماء في حركة تصاعدية، فإنّ السماوات هي التي تحركت صوب مكان تواجد المرأة، وهذا التغيير الإرادي في أركان العملية الاسنادية ليس من إبداع الشاعر، فقديمًا قال فرجيل بيته الشهير: « كانوا يسيرون مظلّمين في ليل وحيد⁽²⁾»، ومهمة القارئ في هذه الأسطر الشعرية هي تأويل هذه الصور التي تبدو مقلوبة وخارجة عن نظام اللّغة ومعيّارها.

ويبدو الخرق مرّة أخرى في قول لوصيف:

يا حجلة من بهرج
فوضوي الزغبات⁽³⁾

إذا أسند السطر الشعري الثاني (فوضوي الزغبات) إلى البهرج فهذا يتجاوز حدود الكلام المألوف لأن الزغب يسند إلى جنس الطيور، أما إذا كان السطر نفسه متعلقًا بالحجلة، فإننا نجد خرقًا لمعايير النحو لأن النعت خالف المنعوت.

إنّ النماذج المتطرق إليها سابقًا أكّدت لنا مدى نأى لغة الشاعر عن حدود اللّغة التقريرية النثرية، لكن هذا لم يمنع من ورود الكلام المألوف وتظهر هذه الثنائية بصفة خاصة في النعوت، حيث وردت نعوت الحشو⁽⁴⁾ وهي التي تتطبق فيها الصفة على الموصوف، ونعوت المنافرة في حالة عدم وجود مقومات مشتركة بين النعت والمنعوت، وهذه بعض النماذج من الصنفين:

1- الديوان، ص 51.

2- جون كوهين، بنية اللّغة الشعرية، ص 129.

3- الديوان، ص 23.

4- ينظر: جون كوهين، بنية اللّغة الشعرية، ص 135.

نوع النعوت	السطر الشعري	الصفحة
نعوت الحشو	أسأل عنك الفراشات المشاغبة والعصافير الثرثرة	41
	أنفاسك العطرة	31
	زمزمك الطهور	69
نعوت المنافرة	العطورات الرنانة	78
	شموسك السكري	79
	الليل الأزرق	6

تلائم صفات الشغب والثرثرة، الفراشات والعصافير، هذه الكائنات التي لا تتوقف عن الحركة، كما نجد انسجاماً بين الأنفاس والعطور من جهة وبين ماء زمزم والطهر من جهة ثانية، أما الجمل الواردة على سبيل نعوت المنافرة، فإنها توضح انعدام المطابقة بين النعت والمنعوت وهذا ما يستدعي التأويل ودمج هذين الصنفين من النعوت تتضح معالم اللغة الشعرية.

يتبين لنا ممّا قيل سابقاً :

استدعى تباين الانفعالات التي تتناوب على الساحة الشعورية للمبدع تفاوتاً على مستوى بنية القصائد أو النص الظاهر بصفة عامة. فظهر التباين على حجم كلّ قصيدة، حيث تمتد القصيدة الأولى على مساحة ثلاث صفحات، بينما تستحوذ القصيدة الخامسة والعشرون على اثنتي عشرة صفحة، كما لاحظنا من النماذج المدروسة

التفاوت في القصيدة الواحدة بين حجم الأسطر الشعرية، وهذا ما يبين أن الشكل تابع للدقات الشعورية.

قيام الديوان على ثنائيات وقد عالجنا منها: (النور والظلام - الأعلى والأسفل) مما يمكننا من اختزال القصائد إلى ثنائية أشمل ومحور دلالي وحيد هو: الموت والحياة، فيشتمل الموت على الانفصال والظلام، بينما ينوب الاتصال والضوء والأعلى عن الحياة.

إنّ التحولات على مستوى الأشياء هي ما يحقق سيروية دلالية عبر القصائد فـ «بفضل إدراك الاختلافات يتشكل العالم أمامنا»⁽¹⁾، هذا دون أن نهمل دور تغيير انفعالات الذات في إدراك العالم الثابت بطرق مختلفة.

1 - A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, PUF, 1986, P19.

الفصل الثالث:

التفاعلات النصية في الديوان

كانت "جوليا كريستيفا" من النقاد الأوائل اللذين تحدثوا عن ظاهرة التناص، وقد جعلت من التداخل النصي عنصرا يحتل موقعا ضمن مصطلح أشمل هو الإنتاجية (Productivité) والإنتاجية عندها هي إعادة توزيع للمقولات اللسانية من جهة، وتداخل نصي من جهة ثانية⁽¹⁾. فبالقدر الذي يسعى فيه النص إلى بناء نسق لغوي جديد وخلق أنظمة لسانية تتأى عن المؤلف، فإنه يعمل في الوقت نفسه على امتصاص نصوص سابقة « في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقطوعة من نصوص أخرى»⁽²⁾ وبهذا الشكل فلن يكون النص الحاضر إلا وجود جديد لنص غائب أو لنصوص سابقة، فعملية الكتابة معادلة عرجاء لا تستقيم إلا إذا حضر طرف هو على قدر كبير من الأهمية، ونقصد بذلك القراءة، فالكتابة كمارسة هي العملية التي تلي فعل القراءة وتتبنى عليه، والنص عند "كريستيفا" هو كتابة-قراءة⁽³⁾، أو هو تجسيد خطي لقراءات المؤلف السابقة. فإذا كانت القراءة استجابة لرغبة الناس، وتكريس لمتعتهم، فإن المبدع الأدبي يهدف من خلال عملية القراءة إلى التزود والاستعداد لفعل الكتابة، وبعودة "كريستيفا" إلى مدونة لسانية سابقة وجدت أن "الفعل قرأ عند القدامى، يعني: جمع قطف، سرق وأخذ"⁽⁴⁾ وكل هذه الأفعال تحمل دلالة الحركة والتفاعل، فالنصوص لا تحتاج إلى تأمل، وإنما إلى تسجيل، وضم لبعضها إلى بعض الآخر حتى تستحضر في أوانها، ونجد معنى الجمع المذكور في القول السابق، والمسند إلى الفعل "قرأ"، حاضرا في الجذر اللغوي للكلمة العربية، "قرأ"، ف «الأصل في هذه اللفظة الجمع، وكل شيء جمعته فقد قرأته وسمي القرآن لأنه جمع القصص والأمر والنهي والوعد والوعيد والآيات والسور بعضها إلى بعض»⁽⁵⁾. فقراءة النصوص على اختلافها وتنوعها هو جمع لها، حتى تحضر مرة أخرى بصيغة جديدة «فالكاتب يعطي عن طريق خاصية التحويل وجودا جديدا لكتب أخرى»⁽⁶⁾ ومصطلح التحويل عامل مهم يجب الوقوف عنده، لأن

1- ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.

2- المصدر نفسه، ص21.

3 - Voir : Julia Kristeva, *Semiotiké : recherches pour une sémanalyse*, p 175.

4 - Ibid, P120.

5 - ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب، ط3، ج1، دار صادر، بيروت-لبنان، 1994، ص129.

6 - Voir : Julia Kristeva, *Semiotiké : recherches pour une sémanalyse*, P182.

الكتابة ليست نقلا حرفيا لنصوص أخرى ، وقدرة المبدع لا تظهر من خلال نقل النص وإنما من خلال طريقة ذلك النقل ومن بين هذه الطرق نفي* النص السابق نفيًا كليًا أو جزئيًا.

على ضوء ما أشارت إليه "كريستيفا"، سنحاول في هذا الفصل التطرق إلى النصوص الحاضرة في ديوان "عثمان لوصيف"، وكيفية امتصاص الشاعر لها، لكن قبل ذلك سنحاول أولاً الدخول إلى الديوان من خلال عتباته- بتعبير "جيرار جينيت" (Gérard Genette)- أي سنُعنَى أولاً بعناصر الموازي النصي**، وفي هذه الحالة ستكون تنظيرات "جيرار جينيت" هي مرجعنا. وبعد ذلك سنتطرق إلى التناص أو الطريقة التي استحضرها الشاعر وحاوَر مخزونا أدبيا ودينيا وأسطوريا. ولن تتم دراسة التناص في هذا الفصل بمعزل عن هدفنا الأساسي في هذا البحث، وهو تولد الدلالة. فلا نهتم بحضور النصوص إلا بقدر ما تولّده من معان.

I-الموازي النصي:

إن عناصر الموازي النصي من عنوان واسم المؤلف وكل العناصر الملحقة بالنص - دون أن تشكل جزءا من متنه- هي التي تمنح العمل الأدبي اسم "الكتاب" القابل للنشر والتسويق والقراءة ومن غير هذه العناصر، يكون النص عاريا⁽¹⁾. فالنص بحاجة إلى هيئة يقدم فيها لذلك يسعى المؤلف إلى مراعاة القوالب المتداولة في كل عمل أو جنس أدبي حتى يكون المؤلف جديرا باسم "الكتاب". و«لا يكفي التساؤل مع "ياكبسون" R.Jacobson» عن تلك العناصر الضرورية التي تجعل من ملفوظ لغوي نصا أدبيا بل لا بد كذلك من التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا⁽²⁾. فيجب الاهتمام بكل ما يحيط بالنص من غلاف وعنوان وغيرها من العناصر- العتبات التي يدخل القارئ من خلالها إلى المتن. والنص« لا يعبر طريقه نحو البناء والدلالة إلا عبر اجتياز مجموعة من التعبيرات والنبرات والعتبات النصية التي تصاحبه أو تحيط به، في

*- يراجع: جوليا كريستيفا، علم النص، ص78، 79.

** - هي الترجمة التي قدمها نبيل منصر، لمصطلح (Paratexte).

1- Voir : Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, P7.

2- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقعيدة العربية المعاصرة، ط1. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007، ص25.

صيغة شبكة معقدة»⁽¹⁾ وبهذا الشكل يبدو الدور المزدوج للعتبات النصية، فبقدر ما تعطي للمؤلف صيغة الكتاب، فإنها أول باب للتأويل وطريق نحو الدلالة. وسنقسم عناصر الموازي النصي إلى فضاء الغلاف والإهداء، كما سنتطرق إلى بعض العناصر التي لا تتردد بكثرة في الدواوين الشعرية، كالنقييد الزماني للقوائد وترقيمها بدل عنونتها.

1- فضاء الغلاف: ويشمل اسم المؤلف والرسم والجنس الأدبي والعنوان الذي

سيستحوذ على اهتمامنا.

أ- اسم المؤلف: كُتب بخط صغير الحجم على أعلى يمين الغلاف، كما كُتب على ظهره وعلى صفحة الإهداء. والموقع الأول هو الأهم لأنه أول فضاء تقع عليه عيون القراء وذكر اسم المؤلف "يكف عن أن يكون مجرد إعلان عن هوية ليُجعل الهوية ذاتها في "خدمة الكتاب"⁽²⁾. وانتساب الكتاب إلى صاحبه ليس امتثالا لنواميس الطبع فحسب- فمراعاة حقوق المؤلف تقتضي إسناد عمله إليه- وإنما يُخفي مقاصدا أخرى أهمها "الشهرة" التي يلمح إليها القول السابق. وبما أن الشاعر "عثمان لوصيف" أصدر دواوينا شعرية منذ الثمانينات* فإن اسمه ليس جديدا على القراء. وإذا لقبت الأعمال السابقة لديوان "ولعينيك هذا الفيض" نصيبا من إعجاب الجمهور، فإن اسم الشاعر- بمعزل عن المتن الشعري- كاف لإغراء القراء، هذا من جهة ومن جهة ثانية فإن المعرفة السابقة لاسم المؤلف من شأنها أن توجه أفق توقع القارئ الذي قد يستشعر مضمون الديوان انطلاقا من معرفة مؤلفه، فقد يعود المبدعون قراءهم على أنماط من الكتابة قليلا ما يحددونها.

ب- صورة الغلاف: تتشكل صورة الغلاف من عنصرين هما: عينان وماء على شكل أمواج. وبهذا فإن الرسم يتناسب مع العنوان، فإذا أخذت الصورة من منظور سيمياء المرئي فإنها ترجمة بصرية ناجحة للبنية اللسانية للعنوان لأنها متناسبة معه من حيث عدد المقومات المشكّلة له ومن حيث ترتيب هذه المقومات إذ وردت العيون قبل الفيض في

1- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 20.

2- المصدر نفسه، ص 39.

*- من هذه الدواوين: الكتابة بالنار (1982) - شبق الياسمين (1986) أعراس الملح (1988).

الصورتين البصرية واللسانية. ولا نغادر المجال السيميائي دون أن نشير إلى أنّ صورة الغلاف تتجاوز حدود الأيقون وتدخل عالم الرمز؛ فالعيون في الثقافة العربية رمز للجمال الأنثوي، أما الماء فهو رمز للخصب والحياة وهو ما تعبّر عنه الآية الكريمة ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيًّا﴾⁽¹⁾ وبالتقاء الرمزتين تتحول صورة الغلاف من مجرد رسم عاد إلى شفرة ويفترض أن يقوم المتن الشعري بحلّ التشفير.

ج- الجنس الأدبي: يُعدّ الجنس الأدبي عند "جيرار جينيت" ملحقا للعنوان⁽²⁾. وإذا تأملنا العبارة "ولعينيك هذا الفيض" فإنّها لا تتناسب عملا شعريا فحسب وإنما قد تلائم رواية أو مجموعة قصصية، فتحديد الجنس الأدبي على الغلاف يساعد القارئ على تصنيف الكتاب دون تصفّحه. وإذا كان "جيرار جينيت" قد أشار إلى إمكانية حدوث خلاف من حيث تحديد الجنس بين الغلاف وصفحة العنوان⁽³⁾ فإنّنا نلمس هذا التباين في الديوان المدروس. وذلك بتعدّد المصطلحات التي تعود كلّها إلى الجنس نفسه. فقد ورد "الشعر" في صفحتي الغلاف والعنوان وعبر "لوصيف" عن الجنس نفسه بـ "القصائد" في الصفحة الرابعة وبـ "الأنشيد" في صفحة الإهداء. وإذا كانت الكلمات الثلاث تعود إلى مدلول واحد، فإنّنا نلمس تفاوتاً دلالياً بينها، فالشعر⁽⁴⁾ والقصيد⁽⁵⁾ يحيلان إلى النظم والبناء الشعريين، بينما تتضمن كلمة "النشيد" الجانب الصوتي، فـ«النشيد: الصوت وكذا رفع الصوت... والنشيد: الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا»⁽⁶⁾ وبالتالي فإنّ صفحة الإهداء تضيف إلى الجنس المذكور في الغلاف إحدى خصوصياته.

د- العنوان: العنوان من أهم عناصر الموازي النصي. فهو يحتلّ جزءاً هاماً في فضاء الغلاف الذي يستقطب الجمهور. واهتمامنا بالعنوان لن يكون بمعزل عن هدفنا الأساس من هذا البحث، أي سيؤخذ هذا العنوان من حيث علاقته بالدلالة. فهل للعنوان

1- سورة الأنبياء، الآية 30.

2- Voir : G. Genette, *Seuils*, P98

3 -Ibid, P101.

4- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ط1، ج4، دار صادر، بيروت، 1990، ص 410.

5- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج3، 1994، ص354.

6- المصدر نفسه، ص 423.

دور في إضاءة العمل الأدبي؟ وهل يمكن اعتباره أول إشارة تدعو إلى التأويل؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فإننا سنتجاوز موقف "جاك دريدا" الذي يرى أنّ القانون لا يمنح للعنوان إلا مكاناً في حاشية النص، ولا يسمح له أن يصير جزءاً من أجزاء النصوص أو عنصراً من عناصرها الداخلية⁽¹⁾. وربط العنوان بالنص يسمح له بأداء دوره في التدليل والإيحاء «والعنوان ليس كلمة عابرة توضع اعتباطاً، بل يتم اختيارها أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة... إن الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار»⁽²⁾ لكن قبل الحديث عن هذه الوظائف، نتطرق أولاً إلى العنوان كبنية لسانية.

د-1- العنوان كبنية لسانية: إذا انطلقنا من قول "ليوهوك" Leo Hock الذي يعرف العنوان بـ «مجموعة من العلامات اللسانية التي توضع أعلى النص لتعيينه، ولتبيين محتواه العام ولإغراء الجمهور»⁽³⁾ فإن الحديث عن وظائف العنوان وأدواره ينبغي أن يكون مسبوقاً بتحديد ماهيته، أي ينبغي النظر إلى العنوان كوحدة لسانية. وعنوان ديوان "لوصيف" "ولعينيك هذا الفيض" يتشكل من وحدتين أساسيتين هما: العينان والفيض إلى جانب حرف "الواو" الذي لا يقل أهمية عن الكلمتين والذي سيكون الحديث عنه بعدهما والعينان رمز للمرأة المحبوبة ومما لا يدع مجالاً للشك، ارتباط المسند إليه (العينين) بكاف المخاطبة. أما الفيض فيعود على الماء ويحمل دلالة الكثرة. فـ "فاض الماء والدّمع ونحوهما، يفيض فيضا وفيوضة وفيوضا وفياضانا وفيوضه أي كثر حتى سال على ضفة الوادي"⁽⁴⁾. فقد أسند الماء الكثير الذي لا يتوقف عن السيلان إلى العينين، ولم يصدر عنهما والأصل في الكلام العادي، وفي اللغة التقريرية أن يسيل الماء من العينين وبجعل الفيض يتّجه إلى العينين ولا يصدر عنهما يبتعد العنوان عن المعنى الحرفي، ليتخذ

1- جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، 2004، المطبوعات الجامعية، ليموج-فرنسا العدد 82-2002، ص 10.

2- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، 2002، ص 55.

3 - Voir, G. Genette, *Seuils*, P80.

4- ابن منظور، لسان العرب، ط3، ص 210.

بعدا رمزيا واستعاريا ⁽¹⁾، وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا. وقد عمد الشاعر إلى عنصري الإضافة والتعريف، وإذا كانت الإضافة توحى إلى الخصوصية والاحتواء والتعريف يتضمن الشهرة والذيع ⁽²⁾ فإن الشاعر أضاف العينين إلى المؤنثة المخاطبة ليجعل رسالته متجهة إلى متلق مقصود ومحدد، وعرف عبارة الفيض ليفترض وجود اتفاق مسبق بينه وبين القراء حول ماهية هذا الفيض. أما الواو التي وردت في بداية العنوان فإنها تزيد كثافة دلالية لأنها توحى إلى كلام محذوف يجب تقديره، فهل لعيني المخاطبة الفيض ولغيرها القحط، أم جاء هذا الفيض بعد شيء آخر مُنح للعينين. أم هو فيض يروي قصائد أخرى ظمأى*، وبهذا الشكل فإنه لا مفرّ للعنوان من تأويلات القراء.

د-2- العنوان والمُتن: من بين وظائف العنوان - حسب "جيرار جينيت" - الوظيفة الوصفية التي يدخل من خلالها العنوان في علاقة مع النص وقد قسم "جينيت" هذه الوظيفة إلى قسمين ⁽³⁾ وهما: الوظيفة الموضوعاتية (F. Thématique) حيث يحيل العنوان إلى الموضوع. والوظيفة الريماتية** (F. Rhématique)، وتتحقق حينما يشير العنوان إلى الجنس الأدبي. وإذا تأملنا مدونتنا، لا نجد إحالة إلى جنسها، لكننا نلمس علاقة بين الوحدات اللسانية للعنوان والمستوى المعجمي للقصائد، فوردت العينان، وتشكل الفيض بدوال مختلفة منها: الطوفان والأمواج واليم وغيرها وبالتالي تكون القصائد شرحا للعنوان، وتتنوعات على أصل دلالي واحد.

د-3- العنوان بين الإغراء والإيحاء: إذا كان الكتاب موجّه إلى قراء فعليين فإن العنوان يتعدّى دائرتهم ويتوجّه إلى جمهور أوسع ⁽⁴⁾. ولكي يتمكن المؤلف من جذب القراء أي من تحويل المطلعين على العنوان إلى مساهمين في عملية القراءة عليه أن يكون بارعا في اختيار العنوان. وإذا تأملنا عنوان مدونتنا تستوقفنا عبارة "الفيض"، فالكلمة المعروفة

1 - Voir, G. Genette, *Seuils*, P86.

2- ينظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص 71.

*- قصائد ظمأى، عنوان ديوان "لوصيف" صدر سنة 1999.

3 - Voir, G. Genette, *Seuils*, P96.

**- استعمل ع. الحميد بورايو "ريماتية" في الكتاب المترجم وظائف العنوان بينما استعمل نبيل منصر "الوظيفة الخطابية".

4- ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 44.

تستدعي اتفاقاً بين الباحث والمتلقي وقد أشار "فينريش" « Weinrich » إلى أنّ حضور أداة التعريف في العنوان تحيل على خبر مسبق يجله القارئ وتستدعي عنده قلقاً سيمولوجياً لا يمكن التخلص منه سوى بشراء الكتاب وقراءته⁽¹⁾. إنّ إدخال عبارة "الفيض" - الذي يدّعي المؤلف معرفة ماهيته - عملية تشفير قام بها الشاعر ولا يتمكن القارئ من حلّ الشفرة إلاّ بقراءة المتن الشعري حيث يفترض إيجاد ما يجمع بين العيون والفيض. وبصياغة السؤال: كيف ولم يُهدى الفيض للمرأة، يُفتح الباب على التأويل.

من خلال ما تقدّم، يبدو لنا أنّ العنوان معادلة ثنائية الأطراف فهو إشارة يبعثها المؤلف ويعمل القارئ على تأويلها أو هو رسالة - بتعبير "ياكبسون" - وأوّل جسر للتواصل بين الباحث والمتلقي.

ومما لاحظناه على قصائد الديوان، غياب العناوين الفرعية، وتعويضها بأرقام - واستمر لوصيف عليها* بعد هذا الديوان - ونرجح أن يعود سبب هذا الغياب إلى توحّد الشحنة العاطفية لدى المبدع، فالقصائد كتبت في فترة قصيرة - وقد عمد الشاعر إلى تحديد فترة كتابتها بخمسة عشر يوماً وذلك في بداية الديوان - وبهذا الشكل، تكون كل القصائد وليدة دفقة شعورية متكاملة يناسبها عنوان واحد وهو عنوان الديوان.

تمكين القارئ من ممارسة لعبة التأويل، أو حتى من افتراض عناوين للقصائد تصاغ بعد القراءة بينما يكون حضور العنوان بمثابة تقييد للمتلقي وتوجيه له إلى أفق معيّن من التأويل. فـ "منذ العنوان تبدأ القصيدة في إرسال ومضاتها التي ستقودنا بحركة استباقية إلى ما سيكون عليه مسار النص وهو يتجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على تشكّله".⁽²⁾ لذلك يفترض أن الشاعر تخطى عن العناوين الفرعية لفائدة القارئ وحرية التأويل.

1- ينظر: جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، ص 15.

*- نجد ذلك في ديوان: "قالت الوردة" الصادر سنة 2000.

2- علي جعفر العلق، الدلالة المرئية، ص 125.

2 - الإهداء:

إذا كان العنوان موجهاً إلى الجمهور والكتاب إلى القراء فإنّ صفحة الإهداء هي الفضاء الذي يختصّه المؤلّف لأشخاص تربطه بهم علاقات متفاوتة، وحسب طبيعة هذه الارتباطات يمكن التمييز بين أنماط من المهدى إليهم. وإذا كان "جيرار جينيت" يميّز بين المهدى إليه الخاص الذي تربطه بالمؤلف علاقات قرابة أو صداقة والمهدى إليه العام الذي تكون علاقته مع المبدع من طبيعة فنية أو فكرية أو سياسية ⁽¹⁾ فإنّ "نبيل منصر" يجعل هذه العلاقات تتشابك فيما بينها، حيث يكون « بمقدور المؤلف أن يحتفظ بعلاقة خاصة مع شخصية عامة » ⁽²⁾ وإذا تأملنا ديوان "ولعينيك هذا الفيض" نجد حضور شخصية: "عبد الكريم الشريف" * الذي ينطبق عليه القول السابق، فهو مهدى إليه عام من خلال الألقاب والنعوت المسندة إليه فهو: (أستاذ، دكتور، فنان، شاعر لم يكتب قصيدته). بينما تكفي صفة واحدة - وهي كلمة العزيز الواردة في الإهداء - بإظهار جانب آخر من العلاقة التي تربط "لوصيف" بالمهدى إليه، فارتباطهما يتجاوز حدود الفن والأدب ليلبغ مرتبة المودة والمحبة **. بعد المهدى إليه الفردي، ننقل إلى جماعة حاضرة في صفحة الإهداء، إذ قد يحضر المهدى إليه بصورة كيانات جماعية ⁽³⁾ وهذا ما ورد في قول "لوصيف": « وإلى كل من يحمل بين ضلوعه قلباً حياً... من كل جنس أو عرق، ومن كل دين أو لسان... » ⁽⁴⁾ فالديوان مهدى إلى أشخاص بغضّ الطرف عن انتماءاتهم العرقية والدينية والجنسية واللسانية وهذا ما يوحي إلى اتساع دائرة المعنيين بالإهداء، لكن عبارة "القلب الحي" تؤدي وظيفتين، فمن جهة فهي تقوم بتقليص دائرة المهدى إليهم، ومن جهة أخرى فهي تثير فضولاً لدى القراء وتخلق في أذهانهم حيرة عن معنى القلب الحيّ أولاً وعن إمكانية امتلاك القارئ لهذا القلب ثانياً حتى تكون القصائد موجهة إليه، كما تقوم

1- Voir, G. Genette, *Seuils*, P134.

2- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص55.

*- هو الذي كتب مقدمة ديوان براءة لـ "لوصيف".

** - كان الدكتور عبد الكريم الشريف -حسب الأستاذة آمنة بلعلی - أستاذاً "لوصيف" وقارئاً لشعره وموجهاً له.

3- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص55.

4- الديوان، ص3.

العبارة السابقة- القلب الحي- بإغراء قارئ الإهداء بالانتقال إلى المتن علّه يكتشف سرّ هذا القلب- اللغز الذي يقصده الشاعر. وبهذا لا يكون الإهداء مجرد تعبير عن مودة يحملها المؤلف لأفراد أو جماعات وإنما هو نص مشحون بالدلالات ويستدعي قراءة متأنية.

II - التداخل النصي

استحضر الديوان المدروس مجموعة من النصوص، بعضها ديني وبعضها الآخر شعري، ولن نقوم في هذا المبحث بوضع الأصبع على هذه النصوص بالقدر الذي نسعى فيه إلى إظهار طريقة التعامل مع هذا الموروث السابق وكيفية إعادة هيكلته في قصائد الديوان وسيكون حديثنا أولاً عن التناص مع القرآن الكريم ونقصد بذلك حضور الآيات القرآنية من جانب، والقصص الديني من جانب آخر بالإضافة إلى إحياء الرموز الأسطورية. أمّا التناص مع جنس الشعر، فسنقسمه إلى صنفين فمدونة "ولعينيك هذا الفيض" على علاقة بشعر "لوصيف" أولاً ومع شعر غيره ثانياً.

1-النص القرآني كخلفية مؤسّسة:

حضر النص القرآني في ديوان "لوصيف" بشكل ملفت للانتباه إذ وزّعت الآيات بشكل واسع على الأسطر الشعرية فإذا تأملنا قول الشاعر:

رأيت كيف تتقاطع الأرض بالسّماء

والسّماء بالأرض

رتق...ففتق

فتق...فرتق⁽¹⁾.

فإنه يقتبس من الآية القرآنية: ﴿أَوْ لَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا﴾⁽¹⁾ وإذا تأملنا النصين - الحاضر والغائب - وجدنا أن المبدع استحضر معظم الوحدات اللسانية الواردة في النص القرآني وهي: السماء، الأرض، الرق والفتق ومن ثم فإنّ تقصي أثر النص الغائب يتم بسهولة « فكلما قلّ الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلّما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة»⁽²⁾، فما هي التقنية التي لجأ إليها الشاعر حتى يمنح نصّه نغمة جديدة؟ إذا تأملنا النص القرآني وجدنا حركة واحدة وهي انفصال السماء عن الأرض بعد أن كانتا متصلتين وقد ورد الضدين مقترنين مرّة واحدة في القرآن الكريم⁽³⁾. أمّا الشاعر فقد نقل الحالة الواردة في النص الأصلي والحالة المعاكسة لها وبانتقاء حرف العطف - الفاء - تتوالى حركتا الفتق والرتق بسرعة مذهلة. وقد عمد الشاعر إلى إسناد فعل الرؤية إلى ضمير المتكلم حتى يمنح للحدث طابع اليقين وإذا تشكلت في ذهن قارئ الآية القرآنية صورة مثيرة للربح وذلك بتصور انفصال الأرض عن السماء فإنّ الصورة تزداد تعقيدا حينما يعود المنفصلان إلى الاتصال من جديد.

وإذا كان في النص القرآني تغليب للجانب الدلالي على حساب الجانب الصوتي، فالمستوى اللغوي والنظمي للآية لا يستوقف القارئ الذي ينصب اهتمامه على ما توحى إليه الآية من عظمة القدرة الإلهية، فإنّ القيمة المهيمنة في القصيدة هي القيمة الصوتية المتمثلة في تقنية الترصيع المتوازي الذي أحدثته لفظتي (الفتق والرتق) المتجانستين صوتا وموقعا وجمالية الصوت لم تخف الدلالة بقدر ما أوضحتها حيث « يشكّل التراسل إيقاعا لتجسيد الأثر النفسي الذي يوحد التجربة في إطار متماسك ويكون دور الإشباع السمعي هو تصعيد ذلك الإحساس»⁽⁴⁾، فنجد لوصيف في هذه البنية ما يتجانس مع شحنته الانفعالية

1- سورة الأنبياء، الآية 30.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ص 25.

3- مجمع اللغة العربية، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ط 2، ج 2، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص 311.

4- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

ونواصل في دراسة الإيقاع الصوتي لكن هذه المرة سنتطرق إلى أدنى وحداته ونقصد بذلك الحروف حيث ورد حرفي (التاء والقاف) أربع مرات متصلين، وقد كان القاف أكثر بروزاً من التاء وذلك لسببين أولهما وروده مرتين كحرف روي - مما يسمح للقارئ إظهاره وهو يقف عليه - وثانيهما فصله عن الكلمة التي تليه في السطر الشعري نفسه بنقاط وعلامات الوقف التي تنوب عن الصمت، هذا الصمت الذي يتبع التلفظ بالصوت "قاف" يعطي للأذن الوقت الكافي لاستيعاب هذا الحرف وهذا ما لن يتحقق لو عمد الشاعر إلى الكتابة المتصلة للكلمات. ولا يبقى هذا الجانب الصوتي بمنأى عن الدلالة وإنما يحتك معها، فإذا كان "التاء" « يوحي بالشدة والغلظة والقساوة والقوة»⁽¹⁾ و"القاف" «يوحي بالقساوة والصلابة والشدة... ويدل على الشدة والفعالية وعلى القطع والكسر»⁽²⁾ فإن هذه الصفات انعكست على النص، إذ لا يبتعد المحور الدلالي للقصيدة عن هذه النعوت التي تسم الحرفين المذكورين، وهذا ما يمنح للقصيدة انطلافاً بين مستويي الصوت والمعنى.

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر:

ها أنت قادمة

في هودج من الأنوار

وعليك ظلل من الغمام⁽³⁾.

امتصت هذه الأسطر الشعرية جزءاً من الآية القرآنية: ﴿هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا أَنْ يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ فِي ظُلَلٍ مِنَ الْغَمَامِ وَالْمَلَائِكَةُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ﴾⁽⁴⁾. اقترن تجلي الله والملائكة في الآية القرآنية بالغمائم، وهي الأجواء التي استقاها الشاعر في قصيدته ولكي

1- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري: نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة، مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص40.

2- المصدر نفسه، ص46.

3- الديوان، ص38.

4- سورة البقرة، الآية 210.

تستوفي المعادلة طرفيها* جعل "لوصيف" المرأة-الإله تتربع على هودج لألاء ومخير. وإذا كانت الأسطر الشعرية تتناص صراحة مع الآية المذكورة فإن ثنائية النور والظلام ليست محصورة عليها، فالغمائم تلازم ظهور الحقائق والأنوار الإلهية فإذا أخذنا قصة موسى عليه السلام من خلال ما ورد في القرآن الكريم وجدنا قوله تعالى: ﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى، إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا عَلَيَّ أَتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٍ عَلَى النَّارِ هُتًى﴾⁽¹⁾، توحى القرائن النصية إلى أن موسى وأهله تاهوا عن الطريق وافتقدوا النور أو الضوء⁽²⁾ فكان هدف النبي من الاقتراب إلى النار هو الاصطلاء أو الهداية، لكن لحظة بلوغ الفضاء المضيء يُخترق أفق توقع موسى وهو ما ورد في قوله تعالى ﴿فَلَمَّا أَتَاهَا نُوحِيَ مِنْ هَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾⁽³⁾ فلم يكن الظلام إلا تهيئة لاستقبال النور الرباني وباعثا على البحث عن الحقائق حسب ما اقتضته القدرة الإلهية والتدبير الرباني لأن الذات البشرية المتمثلة في شخصية النبي "موسى" سعت إلى الهدف دون قصد. فاستعار "لوصيف" هذه القصة بطريقة ضمنية حتى يجعل من المرأة المخاطبة في الديوان تعبيراً عن الحقائق الكونية لاقتها بثنائية النور والظلام ولتجليها في المواقب المضيئة. ولكي لا تكون القصيدة نسخة مطابقة للنص القرآني عمد الشاعر إلى نقل البناء اللغوي للآية إلى مناخ جديد، فبدل انقضاء الأمر الذي يوحى إلى الخوف والهلع، يتمازج النور والظلام في النص الشعري بطريقة مغايرة وهذا ما يبعثنا إلى أفق جديد مفعم بالهدوء والطمأنينة الناتجين عن تأمل هذا المنظر الجديد، فنلمس عند الشاعر راحة نفسية واستعداداً لملاقاة أمر يدعو إلى السرور، فالنص الغائب يُلَمَّح إلى نهاية عسيرة بينما تفتح القصيدة باباً يدخل منه الشاعر إلى عالم جديد حيث سيتمكن من الاتصال بموضوع القيمة.

وفي قصيدة أخرى يقول لوصيف:

*- تطرقنا لجذلية النور والظلام في مبحث من الفصل الثاني.

1- سورة طه، الآية 9-10.

2- ينظر: ابن كثير (عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر) قصص الأنبياء، ط1، دار ابن حزم، بيروت، 2002، ص 244.

3- سورة القصص، الآية 30.

آه...يا قديسة الشعراء!

آه...يا امرأة من نوافح عبقر!

أخلع نعلي وأهبط واديك⁽¹⁾.

في هذه القصيدة قام الشاعر بدمج نصّين، أحدهما أسطوري والثاني ديني فذكر "عبر" إحالة إلى الأسطورة العربية المتعلقة بالواد الذي يلهم الشعراء، والواد الثاني هو الواد المقدس طوى الذي ذكر في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَتَاهَا نُوحِيْ بِأَمْرِى * إِنِّىْ أَنَا رَبُّكَ فَأَخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى﴾⁽²⁾. وبهذا الشكل فإنّ الشاعر جعل من المرأة ملهمة له ومحفزا لقريحته؛ وهذا ما يجعله يحتل مكانة مميزة بين الشعراء الذين يعتدون بالطبع والإلهام لكن هذه المرتبة تتزعزع مع السطر الشعري الموالي حيث يخلع الشاعر نعليه استعدادا للعبادة والخضوع وفي هذه الحالة تسمو المرأة وتتبوأ أعلى المراتب وهذا نوع من المفارقة وباعت على الدهشة والتفكير إذ يختار القارئ في تصنيف هذه المرأة أهي جنية تسكن الوادي الأسطوري أم إله ينتظر تجليه بعد خلع النعلين؟ هذا من حيث المضمون الممتص، أما من ناحية البناء الفني، أي كيفية انصهار النص الديني داخل القصيدة، فإنّ الإستراتيجية التي عمد إليها الشاعر هي إستراتيجية الوصف وذلك قبل الحديث عن الحركة، فاستهلت القصيدة بمناجاة المرأة ونعتها بالقداسة، واختتمت بوصف الشاعر العابد وبهذا الشكل فإنّ المبدع قام أولا بتهيئة القراء، فلكي يكون سلوكه -المتمثل في العبادة- مبررا ومنطقيا بوا المرأة منزلة الألوهية، أما عن البنية اللسانية الواردة في النصين وهي خلع النعلين، فقد إتخذت صيغة الأمر في الآية القرآنية لأنّ القضية تتعلق بإلزام الإله لعبده المتمثل في شخصية النبي موسى، أما القصيدة فقد انتهجت سمت الإخبار والتقرير، فبدل الإلزام نجد الالتزام وهو ما يفرضه العبد على نفسه وهذا الجدول يوضح ذلك:

1- الديوان، ص40.

2- سورة طه، الآيتان 11-12.

طبيعة المرسل	طبيعة المرسل إليه	طبيعة الفعل	
النص القرآني	إلهي	بشري	إلزامي (أمر)
النص الشعري	بشري	إلهي	اختياري (خبري)

يبدو ممّا سبق أن "لوصيف" قام بنفي الآية -حسب تعبير كريستيفا- فقد تبيّنت له ماهية المرأة دون وسائط، كما أنّه أقدم على العبادة دون أن يؤمر بذلك.

وقد يسلك الشاعر سبيل التورية وهو يستحضر الآيات القرآنية وهذا ما يبدو من هذا النموذج:

آه! عيناك نضاختان
بالرؤى... والألوان
فيروزتان تتندّيان
ونجمتان تتغامزان
فينجذب الشعراء
مصعوقين
مثل الدراويش
إلى مدارهما الأسر⁽¹⁾.

يحيل السطر الأوّل إلى الآية القرآنية: ﴿فِيهَا مَعِينَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾⁽²⁾ التي تشير إلى العيون الجارية الموجودة في الجنّة، لكن بإسناد "كاف المخاطبة" إلى العينين، تتمحي صورة العيون الجارية وتتشكّل في ذهن القارئ لوحة عينين تسيلان؛ ولا تذرف العيون إلّا الدموع، وتتعدّد هذه الصورة بربط السطر الشعري بما يليه وتشحن العيون بدلالات

1- الديوان، ص 29-30.

2- سورة الرحمن، الآية 66.

جديدة فبدل أن تُرى ملونة - وذلك هو السائد في عرفنا-تبدأ العيون في إرسال الألوان وأشياء أخرى لم يذكرها الشاعر وإنما نستدل عليها بالنقاط المتتابعة. وبانتقاء الشاعر لعبارة "النضخ" تعرف هذه الألوان حركة دائمة ومنتظمة لأنه مما ورد في تفسير "العينان النضاختان" أنهما ممثلتان لا تتقطعان⁽¹⁾، كما أن النضخ أخف من الجريان وبهذا يكون النص القرآني مستحضرا من حيث التجلي اللفظي، أما على المستوى الدلالي فإنه اتخذ مجرى جديدا في القصيدة.

وتظهر طريقة الحوار مع النص القرآني والتصارع معه لتوليد دلالة جديدة⁽²⁾ مع هذه القصيدة:

من كل نار
وعلى كل قافية ضامرة
يتوافد الحبيج أفواجا
أفواجا
شعراء
صوفية
ومتيّمون...⁽³⁾.

يعطي هذا النص وجودا جديدا لقوله تعالى: ﴿وَأَخْنِ بِهِ النَّاسَ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾⁽⁴⁾، حيث استلهم الشاعر موضوع الحجّ وتوافد الحبيج، لكن من القرائن الدخيلة على النصّ القرآني ينحى النصّ الشعري منحى جديدا. فمن حيث المكان الذي يقدم منه الحبيج تصادفنا عبارة (من كل نار) وهي عبارة لا تحيل على أيّ فضاء لما يكتنفها من غموض وننتقل بعد هذا إلى طريقة الانتقال إلى الفضاء الذي تتمّ فيه مراسيم الحجّ والتي حدّدها النصّ القرآني رجلا أو ركوبا، لكن في

1- ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط1، دار الغدّ الجديد، القاهرة، 2007، ص254.

2- ينظر: جمال مبارك، التناس وجمالياته: في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة- الجزائر، 2003، ص198.

3- الديوان، ص35.

4- سورة الحج، الآية 27.

القصيدة تستبدل الدواب الضامرة بقواف نحيفة وهاهنا التواء بالدلالة ودعوة إلى التأويل فكيف يتم الانتقال بالقوافي أولاً؟ وكيف يصيبها الضمور ثانياً؟ وهذا السؤال يجد جواباً حينما يبدأ الشاعر في تصنيف الحجاج إلى شعراء وصوفية ومتيمين وقد خصص لكل وفد سطوراً شعرياً احتفاءً به فوحدهم هؤلاء - والشعراء بصفة خاصة - يتمكنون من السفر على الحروف وبلوغ أفضية مجردة، وبهذا تغيب دلالات الحج العادي ويؤسس الشاعر لمراسيم جديدة وطقوس لا يقوم بها إلا أمثاله.

ويتجاوز "لوصيف" الآيات القرآنية إلى النص الديني فيستدعي شخصية النبي "آدم" مرتين في ديوانه، يقول في إحدى القصائد:

تتفلت من فستانك طرة زائغة
تزرغ في خياشيمي
أموت وأحيا مرتين
ممرغا أنفي في الحرير المتهدل
أتشبث بخيط من ذهب.
وأصعد إليك
أمشي على مدارج الأنوار
حتى ألقاك
غارقة في البهرج الباهر
لطلعتك البهية⁽¹⁾.

إن استخدام المبدع لقناع "آدم" يتعدى الاستعمال الاجتراري للقصة، التي تتخذ مجرى دلالياً جديداً، ويبدأ الحيات عن القصة الدينية - حيث عطس آدم حينما بثت الروح فيه - عندما جعل الشاعر من أريج المرأة سبباً للعطس وباعثاً على الحياة، وبإدخال عنصر التخيل على القصة يحيا الشاعر مرتين لا مرة واحدة. وهدف الشاعر من هدم

القصة وإعادة تركيبها هو إكسابها سمة المرونة والتكيف⁽¹⁾. فالشاعر كيف القصة حتى تتماشى مع إيديولوجية الصوفية، فجعل من رائحة المرأة سببا كافيا لبعث الحياة فيه بل تعدى حدود الحياة العادية حيث سلك مدارج الأنوار سعيا وراء هذه المرأة-اللغز. وهذا الانتقال يبرز جانبا آخر من المتخيل الشعري، فقد كانت المرأة قريبة إلى الشاعر إلى الحد الذي يدرك فيه رائحة فستانها وبعد حالة مشابهة للإغماء تختفي المرأة وتتحول إلى هدف بعيد يصعب نيله ما لم يقم الشاعر بالصعود والارتقاء. ويتقنع الشاعر مرة أخرى بقناع آدم وذلك في قوله:

نمّشت يديك بالقبلات
غمّست شفّتيك بالزنجبيل
واقطعت لك من ضلوعي
نسرينة وشعاعين⁽²⁾

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة قصّة خلق حواء من ضلع آدم، لكن إذا عقدنا مقارنة بين النصّ الحاضر والنصّ الغائب لوجدنا صياغة القصيدة تكاد تخفي معالم القصّة الدنيّة التي لم تبق من مقوماتها سوى "الاقتطاع" و"الضلوع". ومن حيث تحقيق الفعل نجد الذات في القصّة الدنيّة ذاتا مسيرة تعوزها رغبة الفعل فأدم «نام نومة، فاستيقظ وعند رأسه امرأة قاعدة، خلقها الله من ضلعه، فسألها: من أنت ؟ قالت: امرأة. قال: ولم خلقت؟ قالت: لتسكن إليّ»⁽³⁾ فخلق حواء من ضلع آدم ثم وفق تنظيم إلهي وتدبير تجاوز حدود علم وقدرة الذات، بينما منح النصّ الشعري الذات الرّغبة والقدرة على تنفيذ الفعل وقد تجلّى ذلك من خلال إسناد "تاء المتكلّم" إلى الفعل. كما تخطّى الشاعر الترتيب الزماني للقصّة الدنيّة، فبعد أن خلقت حواء من ضلع آدم اتخذ منها خليلة، بينما استهلّت القصيدة بصورة العشق والتّقبيل ثم انتقلت الذات إلى اقتطاع أشياء من لديها ومنحها للمحبوبة. ولا معنى للتضحية ما لم تسبق بالحبّ.

1 - ينظر عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص 185.

2- الديوان، ص 43.

3 - ابن كثير، قصص الأنبياء، ص 14.

تمكن الشاعر - كما تبيّنه القصّتين السابقتين - من إعادة كتابة النصّ الغائب بمستوى فنيّ راقٍ ممّا أظهر كفاءته ومدى وعيه بالبناء الشعري⁽¹⁾ فلا يعيد القارئ قراءة نصّ معروف وإنّما يكون أمام بناء جديد يكاد يخفي بصمات الخلفيّة التي انطلق منها.

إنّ النصّ القرآني هو الخلفية الأساسية التي بنى عليها "لوصيف" ديوانه، وإذا كان النصّ المذكور « نصا مقدسا متعاليا يتعلم منه الشاعر »⁽²⁾ فإنّ "المبدع" تجاوز مرحلة التخوف من التعامل مع النصّ الديني. إذ يعمل على استحضار جزء من آية - وهذا ما بدا من النماذج المدروسة - ثم يشحن الدوال بمعان جديدة، ويضفي عليها من مخيلته ما يخلصها من التقليد والاجترار.

2- التماثل مع النصّ الأسطوري:

بعد التعرّض لبصمات القصص الديني في ديوان "لوصيف"، ننتقل إلى الحديث عن حضور الشخّصيّات الأسطوريّة إذ تحدث في القصائد انزلاقات دلالية ناتجة عن الأدوار التي يتقمصها الشاعر ونقصد بذلك اللجوء إلى المورث الأسطوري حتى يمنح المبدع سلوكه طابع الأسطورية وخرق المألوف، فلا يبلغ الصبر ذروته إلّا إذا استدعي "أيوب" ولا يكتمل الجمال الأنثوي إن لم ترق المحبوبة إلى مرتبة "فينوس" أو "عشتار" وتغني شخصية "عيسى" عن كل لفظ دال على التضحية والتعذيب. وكثيرا ما يربط النقاد «بين الشعر والأسطورة فبينهما الكثير ممّا هو مشترك وعام كالخارق، والغامض والسحري وال فوق بشري»⁽³⁾. هذا عن أوجه الشبه بين الشعر والأسطورة أما الشعر المعاصر فقد استخدم النصوص والرموز الأسطوريّة ليعيد للشعر براءته وطفولته⁽⁴⁾. سينصبّ اهتمامنا على كيفيّة تعامل الأديب مع هذا الموروث وكيفيّة استغلاله في البناء الشعري. ومن الرموز الأسطوريّة الحاضرة في الديوان نجد "السند باد" يقول الشاعر:

1- جمال مباركي، التناص وجمالياته: في الشعر الجزائري المعاصر، ص173.

2- المصدر نفسه، ص173.

3- علي جعفر العلق، الدلالة المرئية، ص153.

4- ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص207.

وأنا المزروع في سماوات عينيك
أنا السندباد الموشوم
بأمجاد المغامرة⁽¹⁾.

من هذا النموذج، يتبين لنا أنّ الشاعر لم يتجاوز حدود الدلالة العرفية التي تجعل من السندباد رمزاً للمغامرة، وإذا كانت «أسطورة السندباد رمز الاكتشاف والبحث عن عوامل الامتلاء والخصوبة، قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية. رؤيا البعث المنتظر لواقع هش ومتآكل»⁽²⁾ فإنّ شاعرنا الصوفي لم يضيف من صوفيته على هذا الرمز الأسطوري، بل أسند إليه نعتاً واحداً-المغامرة- وهو الأكثر تداولاً والرمز «إذا كثرت تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد فقد يعتري الكائنات الحية من شيخوخة أو موت فيضيق إحاؤه بما ينتابه من ابتذال، ويصبح أقرب إلى الدلالة العرفية منه إلى الإشارة النفسية»⁽³⁾ فالسندباد المغامر عبارة جاهزة لأنها لم تتجاوز حدود اللغة التقريرية ولم يدفع الشاعر بها إلى آفاق الإحياء حيث تستدعي التأويل. وفي استدعاء الشخصيات يقول لوصيف:

من أيّ بحر بدائي
طلعت عليّ
كما طلعت فينوس على اليونان القديمة
من أيّ ملأ أعلى
تبوّأت مجد مخيلتي
كما تبوّأت بلقيس عرش سبأ⁽⁴⁾.

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على إستراتيجية التشبيه فتجلّى المرأة ومكانتها يماثلان تجلّي "فينوس" الأسطورية ومرتبة ملكة "سبأ" "بلقيس". وبهذا فإنّ الشخصيتين

1-الديوان، ص76.

2- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص113.

3- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 3، دار المعارف -مصر 1984، ص328-392.

4- الديوان، ص83.

المذكورتين «مجرد أطراف تشبيهية أو بدائل مجازية للتعبير المباشر»⁽¹⁾ ولم يتعدّ المبدع النقل الأمين لموروث متداول كما حافظ على أحد أطراف عمود الشعر وهي المقاربة في التشبيه، ممّا انعكس على اللغة التي جاءت تقريرية أكثر منها إيحائية.

ممّا سبق يتبيّن لنا أنّ الشاعر كان أكثر جرأة وهو يتعامل مع النصّ القرآني والقصص الديني، بينما مع القصص التاريخي والأسطوري اكتفى بالتوظيف المألوف لهذه الشخصيات. وبالتزام الأمانة في نقل هذا القصص، لا يجد قارئ هذه النماذج سوى موروثا معروفا ومتداولاً ونظم الشاعر على شكل قصيدة.

3- حضور الموروث الشعري:

يخصّص هذا الجزء من الدراسة لتتبع آثار النصوص الشعرية في ديوان "لوصيف". وسيكون الحديث عن الشعر العربي والجزائري أولاً وشعر "لوصيف" نفسه ثانياً، فديوان "ولعينيك هذا الفيض" جزء من الأعمال الكاملة للشاعر لذلك فإنّ قراءته قد تستدعي الرجوع إلى باقي الدواوين حتى تتبيّن معالم الكتابة عند هذا الشاعر.

يقول "لوصيف":

كان الليل الأردوازي

ينوء بكلّك على البيوتات⁽²⁾

وفي قصيدة أخرى يقول:

الليل الرصاصي

يجثم

بكلّك على الأرض⁽³⁾.

1- محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص319.

2- الديوان، ص18 .

3- المصدر نفسه، ص26.

إنّ النموذجين الشعريين يحيلان على قول "امرئ القيس":

وليل كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطّى بصابه
وأردف أعجازاً وناء بكلّ (1)
لقد تمّ استدعاء النصّ الغائب بسهولة فبذكر المقومات الثلاث: "كلّ" و"ليل"
و"ينوء" لا يجد القارئ صعوبة في التعرّف على الخلفيّة الأدبية للقصيدتين. والشاعر لم
يتعدّ "الإحالة" وهي من الدرجات الدنيا للتناصّ (2)، لأنّه استحضر عدّة وحدات لسانية من
النصّ الغائب دون أن يقوم بتحويلها. كما استلهم الشاعر من الشعر العربي الحديث إذ
يقول:

عيناك...

سماوات قزحيّة

فيهما تعترش الأغاني

وتتفتّق الغوايات

يداك...

حنان الطّبيعة في أوج صبوتها

خصلاتك الطّائشة

صورة حية لأيامي الحيري

لخطواتي الضّالة

ونهداك الطّافران

كوكبان من شمع معجون

سؤالان لجوجان

وفكرتان تستهويان العشاق (3)

1- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي، تصحيح: الشيخ ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1974، ص 80-81.

2- ناتالي ببيفي - غروس، مدخل إلى التناص، تر. عبد الحميد بورايو، البليدة-الجزائر، 2004، ص 41.

3- الديوان، ص 20-21.

بني النص على شاكلة قصيدة "صلاح عبد الصبور" يقول فيها:

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطة

خدًا حبيبي فلقنا رمان

جيد حبيبي مقلع من الرخام

نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان

حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور⁽¹⁾.

يقتدي "لوصيف" "بعد الصبور" في تتبع أعضاء الجسد الأنثوي عضوا عضوا لكن هذه الإشارات أو الأعضاء ليست مجرد فلذة أو كسرة من نص سابق تأخذ طريقها إلى النص الجديد، وتجد مكانها ضمن نسيجه اللغوي، بل هي جزء من رؤيا مختلفة تشرح رؤيا النص السابق وتعيد إليها التوازن⁽²⁾. وإذا كان النص الغائب يشكل معادلة متكافئة بين العضو والصفة المنسوبة إليه- إذ يقترن النعت بالمنعوت في السطر الشعري نفسه- فإن "لوصيف" يسهب في النعوت والإضافات فتتجاوز الدلالة حدود الوقفات العروضية. وإذا انتقلنا إلى طبيعة هذه النعوت فهي توحى إلى الطبيعة الريفية عند "عبد الصبور" بينما تحيل على الكون عند لوصيف حيث نجد "السموات" و"الكوكبان" وهذا التباين أبعد من أن يكون تفاوتاً في المعجم الشعري أو الحقل الدلالي فإذا أخذنا "الشعر" وطريقة وصفه، فإن "عبد الصبور" شبهه بنبات الحنطة وهو ما يوحي إلى طول شعر المحبوبة وغازاته وفي هذا التشبيه التزام بمعايير الجمال الأنثوي. أما خصلات الشعر في قصيدة "لوصيف" فإنها تأخذ أبعاداً أخرى فلم تذكر على سبيل الإغراء وإنما هي تعبير عن حيرة الشاعر وضلاله، وهذا نوع من المفارقة فبدل أن يعكس الشعر الطائش نفسيّة المرأة، صار ترجمة لما يعيشه الشاعر وإذا وصلنا في استقراء النعوت في القصيدتين نجد أن الأوصاف التي أسندها عبد الصبور لأعضاء جسد حبيبته تتسم بالجمود واللاحركة ونمّث لذلك بـ (خيمة، حقل، فلقنا رمان وواحة) أما لوصيف أسند إلى كل عضو ما يوحي إلى الحركة

1- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، ط4، دار العودة، بيروت 1983، ص67.

2- ينظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص 66.

حيث نجد الحركة الزمنية (أيامي) والحركة المتعلقة بالمكان (خطواتي) والحركة المعنوية (فكرتان) هذا عن طبيعة النعوت، أما عن طريقة اسنادها إلى الموصوفات فإنها تعرف شكلا خطيا عند عبد الصبور - وقد أشرنا سابقا إلى التكافؤ بين البنيتين الدلالية والعروضية - أما في قصيدة لوصيف فإن النعوت تتفرع وتتوالد مما يجعل الأسطر الشعرية مرتبطة دلاليا ونحويا وهذا تمثيل لذلك:

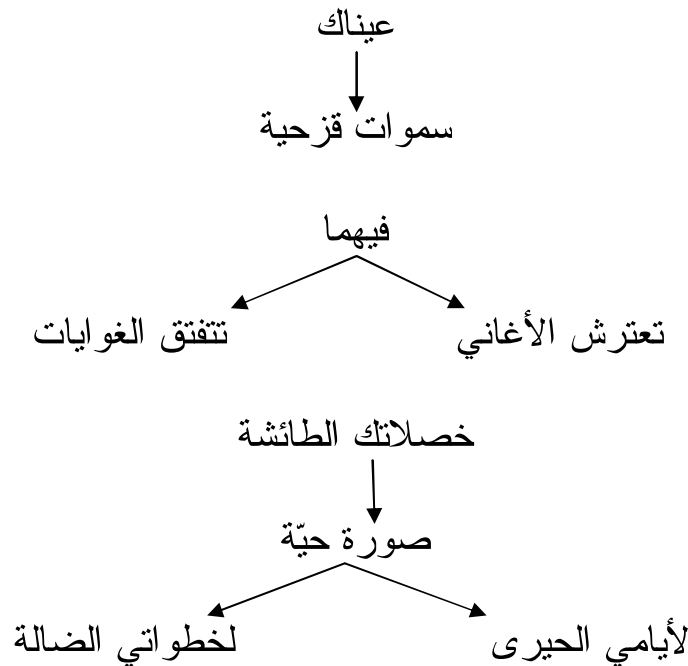
قصيدة عبد الصبور:

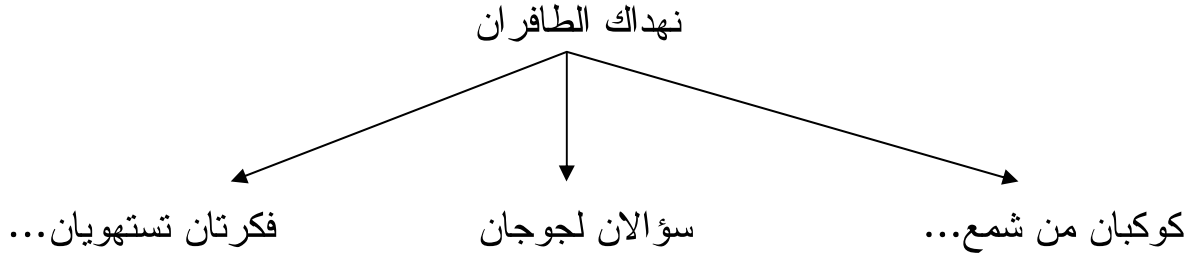
وجه حبيبي ← خيمة

شعر حبيبي ← حقل حنطة

خدا حبيبي ← فلقنا رمان

قصيدة لوصيف:





وبهذا الشكل تتولد مع قصيدة "لوصيف" دلالات جديدة تمنح للنص الحاضر فرادته، وتخلصه من الامتصاص الآلي للنص الغائب.

ننتقل بعد هذه النماذج إلى الحديث عن تناص مدونه "لوصيف" مع الشعر الجزائري وبالتحديد مع شعر "عبد الله العشّي" وعلى رغم أن قصائد ديوان "مقام البوح" كتبت بعد قصائد مدونتنا فإن هذا لا يمنع من دراسة التداخل النصي بين الدواوين و"ريفاتير" لا يشترط السبق الزمني للحديث عن التناص، فالأثر الأدبي يتناص مع نصوص سابقة ولاحقة⁽¹⁾ فالمهم هو تتبع العلاقات والتداخلات بعيدا عن الاعتبارات الزمنية. يقول "لوصيف":

تتجلّين لي في كلّ رعشة

في كلّ نبرة

في كلّ ومضة وفي كلّ خطوة أخطوها إليك

في هذه الرحلة الأزلية⁽²⁾.

يتجانس هذا النص من حيث البناء والدلالة مع قصيدة لـ "العشّي" يقول فيها:

فكلّ نبض في العروق هو لك

وكلّ لفتة

أو نظرة

1- ينظر: نتالي ببيقي - غروس، مدخل إلى التناص، ص 15.

2- الديوان، ص 76-77.

أو كلمة، أو نعمة
وكلّ تمتمة
وكلّ بين من الكلام
وكلّ غمغمة
وكلّ الصمت...
حتى الصمت لك⁽¹⁾

تتجلى المرأة للشاعر "لوصيف" في كلّ أحواله، وتعرض على جميع حواسه، فهي كائنة حيث وجهه بصره وحاضرة على حافة لسانه. وتعدّد حالات ظهور المرأة يجعل الشاعر يدركها في كلّ لحظة وفي كلّ مكان.

وتتكرّر هذه الدلالات في قصيدة "العشي" الذي يكرّس كلّ حواسه من أجل إدراك هذه المرأة- اللّغز ومن أجل إرضائها. وتعدّد حالات التّجلى والإدراك في النصين يأتي بناءؤهما متماثلاً، وهذا ما يترجمه تكرار الوحدة اللّسانية "كلّ" في بداية معظم الأسطر الشعريّة، وإذا كان "لوصيف" قد أحدث توازناً بين حاستي النطق والبصر وذلك بورود كلّ منها مرّة واحدة - حيث نجد صيغتي "نبرة" و"ومضة"- فإنّ نص "العشي" طغى عليه المعجم الصّوتي مقابل المعجم البصري الذي حضر بعبارتي "لغة" و "نظرة". وبتفرّع الصّوت في قصيدة "العشي" تحضر الكلمة، والنّعمة بالأحانها، والتّمتمة بنأيها عن حدود الكلام المفهوم وإلى جانب هذه النّبرات نجد حضور الصّمت كبديل عن الكلام، والصّمت عند الشّاعر ليس غياباً لعلامة هي الكلام وإنّما هو حضور لعلامة أخرى ومعنى آخر، فإذا كان الصّمت مقصود وموجّه إلى المرأة، فهو علامة من حيث أنّها ستعمل على فهمه وتأويله.

ويستمرّ الحديث عن المرأة فيقول "لوصيف":

أية سوسنة فرطت أفوافها
ونثرتها في فلك معراجك

1- عبد الله العشي، مقام البوح، ص6.

أيّة موسيقى عبقرية
 بلّلت شفتي بماء اللّهب
 ونمشتني بالسّهو والغواية
 أيّ ألق ساقني إليك
 وأيّ كناري أرشدني
 إلى خدرك اللّلاء
 فصرخت: وجدتك! وجدتك!
 ثمّ انغمست في زمزمك الطّهور⁽¹⁾
 وتعارض قصيدة "العشي" هذا البناء فيقول:
 أيّ معجزة نطقت في فمي
 أنطقنتي
 نثرتني رذاذا على شفة الغيب
 والأبدية
 أيّ إغواء سكنتني
 مزجت بالألوهية إنسيّتي
 حملتني وراء المياه
 وأدنت خطاي
 من السدرة القدسيّة
 قرّبتني من النّور
 حتّى تطهّرت من طينتي
 واستويت كيانا
 من البرق
 والغيم
 والزّرق الكوكبيّة⁽¹⁾

1- الديوان، ص 68-69.

إنّ أوّل ما يوحى إلى التّداخل بين النّصين هو التّشابه على المستوى المعجمي إذ تكرّرت عبارات: (الشّفة، النّثر، الإغواء والطّهر) عبر النّصين. أمّا من ناحية الهيكل العام للقصيدتين، فقد بنى "لوصيف" نصّه على استفهامات متراكمة، وهو البناء نفسه الذي سارت عليه قصيدة "العشي". وإذا انتقلنا إلى البنية الدّلاليّة، نجد رسدا للعوامل التي ساعدت كلّ ذات في سعيها نحو هدفها. وقد كان الهدف عبر النّصين بلوغ القداسة. وإذا كانت القداسة كموضوع قيمة يوحد بين القصيدتين، فإنّ طرق التّجليّ اللفظي متفاوتة فالقداسة عند "لوصيف" إبحار وانغماس في ماء زمزم الطّاهر، بينما يطفو "العشي" ويسمو وذلك بالدّنو من السّدرّة القدسيّة. كما نجد تفاوتاً على مستوى الأداء اللغوي إذ يتلاعب "العشي" بالّلغة فالمعجزة تتّطق وتنتطق مما يجعل النصّ الغائب أكثر إحياءً من النصّ الحاضر. والعلاقة بين النصوص ليست تداخلاً لغوياً فحسب وإنما قد يدرج النصّ السابق في علاقة فكرية مع النصّ الحاضر⁽²⁾. فيحدث التّناص على المستوى الدّلاليّ الفكري تحيل إليه الدلالة المشتركة بين النّصين أكثر مما تحيل إليه البنية السطحية. وهذا ما تبيّن لنا من النموذجين السابقين.

4- التّداخل النّصي بين دواوين الشّاعر:

إنّ الحديث عن التّداخل النّصي بين الدّواوين عند "لوصيف" سيكون مقسّماً إلى قسمين، إذ سنعرّض إلى النّصوص المتكرّرة بدلالاتها وهذا ما يوحى إلى وجود سيرورة دلاليّة بين دواوين الشّاعر وليس بين قصائد ديوان واحد، بعد ذلك ننتقل إلى النّصوص التي تمّت معارضتها بطريقة عكسيّة وهو ما تطلق عليه كريستيفا "النّفي"⁽³⁾ وهي الطّريقة التي تعطي للنّصوص وجوداً ودفعاً جديداً. إنّ الاتّجاه العقائدي الذي تحلّى به الشّاعر حكم على قصائده بالتّشابه، والاطّلاع على دواوين "لوصيف" - خاصّة المكتوبة قبيل وبعد الدّيوان المدروس - يجعلنا نوزّع القصائد على محاور دلاليّة كبرى نذكر بعضاً منها:

1- عبد الله العشي، مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية بآتنة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2007، ص 70-71.

2- ينظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص 67.

3- ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78-79.

أ- الحبّ - المعجزة:

يقول الشاعر:

آه...يا امرأة العشق

والجنون الأعمى

قولي: أحبك...أحبك

ومجدي المعجزة!!⁽¹⁾

إذا كان الحب كتجربة يجلب الغبطة للإنسان فإن الشاعر يتجاوز حدود كل متعة حسية إذ يجعل من هذا الشعور مسألة وجودية وميتافيزيقية لا يدرك حقيقتها إلا الذات الصوفية فنعت الحب بالمعجزة و"المعجزة" كلمة عامّة لم يعمل النصّ السابق على تحديد ماهيتها أو توضيح كنهها، وهذا ما سيقوم به النصّ التالي:

أوقدي النار واقتربي

ثمّ قولي: أحبك

ولتصهر هذه الطينة البشريّة

في شعلة خالدة⁽²⁾.

مع هذه الأسطر الشعريّة تمكّن الحبّ من نقل الذات - الطينة إلى درجة السّمو والخلود وتجلّت معجزة الحب. وإذا كانت القصيدة الأولى تعبّر عن عالم وحيد وهو عالم الحب الذي يسكنه الشاعر فإن القصيدة الأخيرة تتصهر فيها ثلاثة عوالم وهي:

- عالم الشاعر الباحث عن الحقيقة وذلك ما نستشفه من خلال امتصاص قصة موسى (النار والمعرفة).

1- الديوان، ص 92.

2- عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، 1997، ص46.

- عالم الشاعر المحب الذي يطلب الاتصال بالمرأة.
- عالم الشاعر الصوفي الذي يجعل من الحب معبرا نحو الألوهية وتخلصا من أدران الطينة البشرية.

ب- انصهار كلّ الإشارات في المرأة - الإله:

يعترف الشاعر بعجز ملكته اللسانية عن التعبير عن الذات التي يخاطبها فهي تتحدّى لغة الشاعر بتحكمها في جميع الأنظمة اللغوية. يقول "لوصيف":

يا إلهي!
وأنت مكتظة بكلّ الرموز
موشومة بكلّ النواميس
ماذا يمكنني أن أتهجّي
وكلّ لغات العالم
لهجاته
أبجديّاته... وإشاراته
تغرق فيك⁽¹⁾

هذه القصيدة امتصاص لنصّ سابق يقول الشاعر فيه:

أنت معجزة الخلق
كلّ الطّلاسم، كلّ المعاني وكلّ الرؤى
لم تزل تتدفّق من أوّل الكون
في نهر هذا النّشيد المقدّس
كي تغرق الآن فيك⁽²⁾.

1- الديوان، ص 60.

2- عثمان لوصيف، براءة، ص 44-45.

إنّ استحضار النصّ الغائب لم يتعدّ حدود المعارضة المقتدية، لذا لا يجد القارئ صعوبة في إعادة النصّ إلى منبعه الأوّل. والمبدع لم يحاور النصّ الغائب ولم يخف معالمة الدلالية واللسانية.

ج- خضوع الكون للمرأة:

يجسّد الشاعر هذه الفكرة قائلاً:

الطبيعة كلّها سكرى من عشق
والسّماوات تترك مواقعها
للتحدّ بك
في سمفونية خالدة⁽¹⁾

وهذه القصيدة لا تحيد عن قوله:

تقفين...ولا شيء
كلّ السّماوات تغرق فيك
وكلّ المحيطات
كلّ المرايا⁽²⁾

لم تذكر النماذج الثلاث إلّا على سبيل التّمثيل، فهناك محاور دلالية أخرى تتكرّر من ديوان إلى آخر. وقد لاحظنا من خلال تلك العيّنات أن الشاعر لا يجري أيّ تحريف على النصوص التي يستحضرها وقد لا يكون ذلك ناتجا عن عجز الشاعر وإنّما عن رغبته وقناعته وهو الرأي الذي يذهب إليه محمد بنيس الذي يرجع التناص الامتصاصي إلى « قبول سابق للنص الغائب، وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره...ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة، وهي أنّ هذا النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار»⁽³⁾ فالشاعر لم يرغب في العدول عن نصوص قد لا يعتبرها أدبا بقدر ما يجعل منها عقيدة وقد يكون

1- الديوان، ص51.

2- عثمان لوصيف، براءة، ص77.

3- نقلا عن: جمال مبارك، التناص وجمالياته، ص 158-159.

سبب الظاهرة المذكورة هو اعتقاده بنضج تجربته الشعرية منذ الدواوين السابقة، وفي هذه الحالة فإنّ القصائد المشحونة دلاليا تكون في غنى عن الدلالات الإضافية.

ننتقل بعد التناسل الامتصاصي إلى نوع آخر من علاقات التداخل بين نصوص الشاعر نفسه. ونقصد بذلك المعارضة العكسية بين قصيدة وقصيدة أخرى. فإذا عدنا إلى المحاور الدلالية المذكورة سابقا وبالتحديد إلى محور "خضوع الكون للمرأة" وجدنا أنّ الفكرة المطروحة في النموذجين المقترحين هي فكرة انقياد السماوات والطبيعة بصفة عامّة للمرأة، ويعود الشاعر إلى تحريك السماوات لكن باتجاه مخالف حيث يقول:

أنا في الأرض
لكن كلّ السّماوات تهوي على ركبتيّ
وتسجد⁽¹⁾.

بعد أن غرقت السّماوات في الذات الأنثويّة، صار حجر الشاعر هو الذي يستقطب هذه السّماوات التي تتخلص من خصوصية الفضاء الممتد الذي يتجاوز ساحة الإدراك الحسي وتكتسب صفة جديدة حيث تصغر إلى درجة احتلال فضاء مكاني محدد وهو حجر الشاعر، وهذه مفارقة مضمون تحقّقت بالانتقال من ديوان إلى آخر. والطريقة التي اعتمدها الشاعر هي طريقة النّفي الكلّي إذ جعل السّماوات تسجد له بعد أن سجدت لغيره. وفي نموذج آخر يعتمد "لوصيف" على النّفي الجزئي إذ يقول:

من أيّ ملأ أعلى
تبوّأت مجد مخيلتي
كما تبوّأت بلقيس عرش سبأ⁽²⁾
وفي قصيدة أخرى-من ديوان آخر-يقول:

أنبوّأ
مجد

1- عثمان لوصيف، قالت الوردّة، دار هومة، الجزائر، 2000، ص80.

2- الديوان، ص83.

مخيلتي...وأغني
فتصغي العصافير لي
والبحار تقول ارتويت⁽¹⁾.

إنّ المقومّات "أنبؤاً" و"مجد" و"مخيّلة" هي التي تبيّن وقوع التّناص بين القصيدتين وإذا كانت المخيّلة واحدة في النّمودجين - وهي مخيّلة الشّاعر - فإنّ التّقاء المقومّين الآخرين (نبؤاً، المجد) يحيلان على التّفاوت على مستوى الذات الفاعلة فبعد أن استحوذت المرأة على مخيّلة الشّاعر، تمكّن في القصيدة الثّانية أن يتحرّر من هذه التّبعية ويصبح سيّدا لنفسه، بل سيّدا على العالم وهذه نقطة التّحوّل الناتجة عن نفي العلاقة السّابقة بين المرأة والشّاعر. وإذا كانت القصيدة الأولى قائمة على الاستحضار الالّي لشخصيّة بلقيس* ممّا جعل العمليّة لا تتعدّى حدود التّشبيه، فإنّ النّمودج الثّاني قام على مفارقتين أولهما تبادل الأدوار بين الشّاعر والعصافير فبدل أن تغرّد ويصغي النّاس إليها أصبح الشّاعر هو الذي يغني وأسند دور السّماع إلى الطّيور. والمفارقة الثّانية خاصّة بالبحار التي لا تروي الظّمآن ولا تزود بالمياه بقدر ما تمتصّ ماءها وترتوي به. وبهذه الأوجه الجديدة للقول مكّن "لوصيف" قصيدته من بلوغ أعلى درجات الإيحاء.

- توصلنا بعد دراسة التفاعلات النصية في ديوان "لوصيف" توصلنا إلى النّقاط التّالية:
- أظهر حضور النصّ القرآني في الديوان المدروس مدى قدرة المبدع على امتصاص هذه المدونة، فكان محاوراً جريئاً وهذا ما لم يتحقّق في النصوص الأسطورية التي استحضرت بطريقة أمينة.
 - إنّ التّدخل بين نصوص "لوصيف" يسمح للقارئ بتحديد الاتّجاه الأدبي والعقائدي للشّاعر وذلك من خلال استقراء المفاهيم والدّلالات القارّة في عدّة دواوين.
 - إنّ استحضار النصوص على اختلافها وتنوّعها داخل القصيدة هو بمثابة دعم لها بمنحها شحنة دلاليّة إضافيّة لا تتحقّق دون هذا الافتراض. وبهذا يكون التناص إحدى اللبّات المساهمة في البنية الدلالية للنص.

1- عثمان لوصيف، قالت الوردّة، ص30-31.

*- أشرنا إلى ذلك في حديثنا عن التناص الأسطوري.

من خلال هذه الدراسة تبين لنا ما يلي:

لقد كانت مهمة الشاعر في الديوان المدروس هي خلق التناغم والتجانس بين حقول دلالية يبدو التناظر بينها عند أول قراءة ودمج الجسد، الحب الروحاني، العبادة، الألم والنشوة تولدت ثنائية متجانسة ومتكاملة هي: المرأة-الإله والشاعر "الصوفي". وهذا يبرز قدرة الشاعر على اختزال عدة عوالم داخل عالم جديد هو عالم المتخيل الشعري.

إنّ مقارنة النص الشعري تقتضي الإلمام بكلّ مستوياته ونقصد بذلك المستوى النحوي الذي قد يُخترق لتجاوز اللغة النمطية المعيارية وبالتالي يتم بناء نمط جديد هو نسق اللغة الشعرية. والمستوى الصوتي -ويشمل الحروف والأصوات والإيقاع- الذي يتفاعل مع العنصر الدلالي. ومستوى خفي لا يمنحه النص بقدر ما يسعى القارئ إلى استحضاره.

لقد تبين لنا دور النص المولّد في فهم النصّ الظاهر، فقد يزول الغموض الذي يعترى البنية اللسانية بفضل استحضار الخلفية التي انطلق منها المبدع، فعلى الرغم من حضور الجسد الأنثوي على مستوى التجلي اللفظي إلا أنّ المدونة لا علاقة لها بالحب البشري وبهذا نتجاوز حدود القراءة الخطية الضيقة التي تفرضها علينا المناهج المحايثة كالبنوية مثلاً.

إنّ البحث عن الدلالة في الشعر ليس أمراً هيناً، لأنه تعامل مع أنساق لغوية مركّبة ومعقدة وشبكات تتفاعل فيها الكلمات لتكتسب معان لم تمنحها إيّاها المعاجم، وقيام الدلالة على التباين والتعدد ليس أمراً مشيناً للعمل الأدبي، لأنّ قيمته تكمن في قابليته للقراءات بدل القراءة الوحيدة، حتى يبقى عملاً مفتوحاً ودينامياً، وأيّ تحديد لمعنى النص هو توقيع على شهادة وفاته.

لقد مكنتنا الطروحات السيميائية المعتمد عليها من الإلمام بعدّة جوانب من المدونة المدروسة فكان الحديث عن خصوصيات الإيقاع والفضاء الخطي تارة، وعن اختراق حدود النحو واللغة المعيارية تارة أخرى، مع ربط كلّ هذه الجوانب بما يجتاح ذات المبدع من انفعالات، وبخلفيته الإيديولوجية الفكرية وهذا ما يجعل البحث يستقي من روافد كثيرة كعلم اللغة - وذلك بالعودة إلى قواعد النحو ومجال الصوتيات - وعلم النفس والتصوف.

على الرغم من الاعتماد على أهم أقطاب المنهج السيميائي - "كريستيفا"، "فونطاني" و"جينيت" - فإننا لا ندعي الوصول إلى نتائج نهائية وهذا دليل على أنّ الشعر يتخطى حدود كلّ منهج ممّا يفتح الباب أمام المهتمين بمثل هذا المجال لقراءات أخرى قد تسدّ الثغرات التي لم نتمكن من ملئها وهذه هي سنة البحث في مجال العلوم الإنسانية.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر والمراجع باللغة العربية

القرآن الكريم

1. ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، ط3، تحقيق محمد علي النجار، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
2. ابن كثير(عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر)، قصص الأنبياء، ط1، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، 2002.
3. _____، تفسير القرآن العظيم، ط1، دار الغدّ الجديد، القاهرة- مصر، 2007.
4. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، د.ط، منشورات ANEP.
5. أحمد يوسف، يتم النص: الحينيا لوجيا الضائعة، ط1، منشورات الاختلاف 2002.
6. أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت- لبنان.
7. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي، صححه: الشيخ ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1974
8. جمال مباركي، التناص وجمالياته: في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة- الجزائر، 2003.
9. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري: نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة، د.ط، مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002.
10. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، إفريقيا الشرق 2001.
11. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر 2000.
12. زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، د.ط، دار النسر للطباعة، الفجالة، القاهرة.
13. صابر طعيمة، الصوفية: معتقدا ومسلكا، ط2، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع الرياض- السعودية، 1985 .

14. صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، ط4، دار العودة، بيروت 1983.
15. عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمخفي: طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005.
16. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1954.
17. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر: شعر الشباب نموذجاً، ط1، مطبعة هومة، 1998.
18. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل: مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994.
19. _____، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: دراسة، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998.
20. عبد الله العشي، مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية بآنتة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2007.
21. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1991.
22. عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
23. عثمان لوصيف، براءة، د.ط، دار هومة، الجزائر، 1997.
24. _____، ولعينيك هذا الفيض، د.ط، دار هومة، 1999.
25. _____، قالت الوردة، د.ط، دار هومة، 2000.
26. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002.
27. علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ط1، دار الطليعة، بيروت- لبنان، 1979.

28. _____، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: القطاع اللاواعي في الذات العربية، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1984.
29. ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، د.ط، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 1999.
30. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991.
31. محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ط2، مطبعة نهضة، مصر، القاهرة.
32. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف - مصر 1984.
33. محمد مفتاح، تحليل النص الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 1992.
34. منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محي الدين بن عربي، ط1، منشورات عكاظ، المغرب، 1988.
35. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2007.
36. نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، ج7، 1993.
37. نقولا سعادة، قضايا أدبية، ط1، دار مارون عبود، 1984.

2- المعاجم:

38. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت-لبنان، 1990.
39. _____، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت-لبنان، 1994.
40. مجمع اللغة العربية، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ط2، ج2، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

3- المصادر المترجمة

41. جاك فونطاني، سيمياء المرئي، د.ط، تر: علي أسعد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2002.
42. جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، 2004 المطبوعات الجامعية، ليموج- فرنسا العدد 82، 2002.
43. جوليا كريستيفا، علم النص، ط1، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991.
44. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر: محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
45. ناتالي ببيفي- غروس، مدخل إلى التناص، تر. عبد الحميد بورايو البليدة- الجزائر، 2004.
46. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1995.

4- المراجع باللغة الفرنسية:

47. Gérard Genette, **Seuils**, Edition du seuil, 1987.
48. Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse universitaires de limoges, Paris, 1998.
49. Julia Kristeva, **La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^{eme} siècle : l'autréamont et Mallarmé**, Edition du Seuil, Paris, 1974.
50. Julia Kristeva, **Semiotiké : recherche pour une sémanalyse**, Edition Seuil, Paris, 1969.
51. Michael Riffaterre, **Sémiotique de la poésie**, Traduit : Jean Jaques Thomas, Edition du Seuil, Paris, 1983.

5- المواقع الإلكترونية:

<http://www.iraq.writer.com>
<http://www.alsaheefa.net>
<http://www.alimbaratur.com>