الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي العقيد آكلي محنـــد أولحاج بالبويرة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة

"ديوان اللؤلؤة" لعثمان لوصيف أنموذجا

إعداد الطالبتين: إشراف الأستاذة:

1- كريمة بوحدي. صبيرة ملوك

2- نعيمة بوعيشة.

السنة الجامعية: 2010– 2011

كلمة شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات (وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب)

والصلاة والسلام على سيد الخلق أجمعين، عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم

نتقدم بالشكر الجزيل والإمتنان الكبير إلى الأستاذة المحترمة والفاضلة (صبيرة ملوك) التي وقفت بجانبنا في إنجاز هذا العمل ، فكانت السند والعون بنصائحها وإرشاداتها وتوجيهاتها التي أنارت لنا طريق النجاح .

كما لا ننسى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد ، سواء كانت تلك المساعدة بكتاب أو بكلمة طيبة ترفع وتزيد من همتنا

فشكرا جزيلا.

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذا البحث البسيط ، الشكر الجزيل له أولا وأخيرا

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى القلب الذي ينبض في كل لحظة بالحب والرحمة ،

إلى التي جعلت الجنة تحت قدميها ، وجاء في القرآن ذكرها ،

إلى التي غمرتني بحنانها وأنارت لي دربي بدعائها ، إليك **أمي** الحبيبة .

إلى القلب الكبير الذي احتواني بحبه وعطفه ، وكان ولا زال حارسي ومرشدي **أبي** الغالي .

إهداء خاص إلى شمعة العائلة ومنبع السعادة ورمز التضحية أختي الغالية والحنونة **"حليمة"** .

إلى **أخي** الرائع **محمد** الذي طالما ساندني بكلماته الجميلة والرقيقة فلك مني أسمى عبارات التقدير والاحترام ، شكرا وألف شكر **أخي** الغالي .

إلى كواكب ليلنا في عائلتي إلى إخوتي مختار، لعموري، رابح ، يوسف .

إلى أصغر براعم عائلة بوعيشة وكتاكيتها الصغار ابراهيم، يونس، ريحة، وأيوب .

إلى الريحانتين العطرتين اللتين طالما عبقتا بعطرهما الشذي أربع سنوات من حياتي ، وسيبقى ذلك العطر مادامت على قيد الحياة ، إليكما يا أروع صديقتين قابلتهما في حياتي ربيعة وحورية.

إلى أختي وصديقتي وشريكتي في العمل التي قاسمتني سهراتي في إنجازه إلى التي من المستحيل أن أنساها كريمة .

إلى جميع صديقاتي اللاتي التقيت بهن وعشت معهن أحلى سنوات عمري: نجية، حنان، سارة، فطيمة ...إلخ .

إلى كل أعوان المكتبة خاصة غنية وسعاد .

إلى من قدسها القرآن وجعلها من الإيمان

إلى نسمة الفجر وبهجة الحياة

إلى صاحبة الابتسامة المشرقة والحنان الفياض إلى أمي الغالية .

إلى سندي في هذه الحياة ورمز المحبة والعطاء وصاحب الفضل في حياتي إلى أبي الغالي .

إلى من أعتز وأفتخر بهم إلى إخوتي : عز الدين، عبد الرحيم، عبد المالك، محمد أمين .

إلى أختي رشيدة والبرعمة الصغيرة شهرة .

إلى صاحبة القلب الرحب... نصيرة

إلى شمس العائلة... سمية

إلى عمتي.. الزهراء وملبكة

إلى رمز الوفاء والمحبة ... صديقتي لمياء .

إلى مناهل الحب والأخوة والصداقة وشقيقاتي قلبي: نوال، نسيمة، زينب، كريمة، العلجة

نبيلة رشيدة ...إلخ .

إلى كل من مدني بشمعة أمل خلال مساري الدراسي ، إلى جميع أساتذتي .

إلى من شاركتني هذا العمل وتقاسمت معها أجمل لحظات حياتي ..نعيمة .

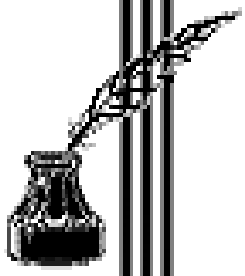
إلى عمال مكتبة المعهد وبالخصوص: غنية وعنتر

إلى كل من يعرفني من قريب أو من بعيد

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي...

كريمة

مقـــــــــــدمة



مقدمـــــــة:

تعد الشعرية من المواضيع التي اكتست أهمية بالغة في الدراسات النقدية الأدبية، سواء كان ذلك قديما أم حديثا، كونها ترتبط بالعمل الأدبي ارتباطا فنيا وثيقا فلا وجود لأدب بدون شعرية، وفي بحثنا تناولنا جانبا منها، وربطناه بالأدب الجزائري هذا الأخير الذي ظل بشعره ونثره بعيدا عند الدراسات الأكاديمية المتخصصة واستعيض عنه بدارسة الأدب العربي القديم والأدب المشرقي، واخترنا لذلك شاعرا معاصرا أحب الشعر فاحتضنته الكلمة هو عثمان لوصيف في ديوانه "اللؤلؤة " هذا الشعر الذي يمثل هويتنا ويتعلق بمكنوننا، محاولين بذلك الإجابة عن جملة من التساؤلات أهمها:

أين تجلت الشعرية في ديوان اللؤلؤة ؟

وهل فعلا تحققت الشعرية من خلال قصائده ؟

وقد اعتمدنا في ذلك على خطة استهلت بمدخل تضمن جذور الشعرية وإشكالية المصطلح، وفصلين : الأول تناول مفهوم الشعرية في الدراسات النقدية الغربية والعربية، أما الفصل الثاني فأدرجنا فيه تجليات الشعرية في ديوان اللؤلؤة وقد قسمناه إلى ثلاثة عناصر: شعرية اللغة – شعرية الصورة – شعرية الإيقاع .

وسلكنا في بحثنا منهجا تحليليا وصفيا محاولين تقديم توضيحات عن موضوع مذكرتنا والإلمام بأهم جوانبه .

وفي النهاية ختمنا البحث بجملة من النتائج التي توصلنا إليها متبوعة بقائمة المصادر المراجع ومن أهمها : مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، الشعرية والحداثة لبشير تاوريريت، الشعرية والثقافة لحسن البنا عز الدين .

أما الصعوبات التي واجهتنا ووقفت عقبة في سير البحث هي انعدام بعض المصادر التي آثرنا إدراجها في البحث نظرا لأهميتها، بالإضافة إلى قلة الدراسات حول الأدب الجزائري المعاصر عموما .

إن الشعرية مصطلح جديد في الفكر العربي الذي لم يألفه تماما,ولكن هذا لم يمنع من أن تكون له جذور في مختلف الاتجاهات سواء كانت فلسفية أو نقدية أبو بلاغية.

من المنظور الفلسفي :لقد كان الفلاسفة الإغريق وعلى رأسهم أفلاطون أشار إلى الماهية الشعرية فهو يرى أن الجمال هو الشئ الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة.

وقد ربط الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الإنسانية عندما أكد أثر الإلهام والوحي في أقوال الشعر.

في حين رفض أرسطو هذا المنطق تماما حيث ربط في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية [1]، باعتبار الشعر نابعا من نفس تتألم وتتأمل فيما حولها وما بداخلها، فتكون تلك الرغبات والمكبوتات الإنسانية شعرا يولد بالطبع أو الغريزة.

هذه الغريزة هي غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن والإيقاع، فالمحاكاة غريزة إنسانية والإنسان فطر على حب النغم والموسيقي, وبهذا التفسير خطا أرسطو بفلسفة الفن والأدب خطوة واسعة جدا، إذ ربط بين الشعر والطبيعة الإنسانية برباط وثيق، أي اعتبر الشعر ظاهرة إنسانية بشرية[2]، وهذا ما ذهب إليه الفرابي وابن سينا عند العرب حيث تحول الشعر معهم إلى ضرورة إنسانية بوصفه صدى لطبع الإنسان، الذي يجد في الشعر متنفسا لما يواجهه في معترك الحياة.

فإلى جانب اهتمام الفلاسفة بالمحتوى الأخلاقي للشعر نجدهم يهتمون أكثر بالخواص الصورية، حيث أن مفهوم الشعر ومهمته تتحدد لديهم بالاستناد إلى فكرة المحاكاة والتخيل اللذين قد يترجمان أحيانا إلى معنى الصور البلاغية، وهذا كله قائم على وعي وإدراك بعودة الشعر إلى بنية لغوية مخصوصة، حيث أدرك الفلاسفة خصوصية هذه البنية.

ويتجلى ذلك في الإقرار بالتنوع في استعمال اللغة إلى أكثر من مقصد وقد ترتب عن هذا التنوع في المقاصد، تنوع بنية الكلام بحسب اختلاف المقاصد.

فابن سينا يرى أن العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة التي تقع فيها أجزاء هي نكت: نادرة،هي في الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين.

في حين يرى الفرابي أن العدول عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها[3].

وبما أن نظم الشعر يتطلب الترتيب والنظام في كل شيء، فإن أوزان الألفاظ لها رتبة وحسن تأليف في نظر الفلاسفة، وذلك أن الوزن من العناصر الداعمة للتخييل الشعري حيث أن القول يكون شعرا، إذا ما توفر على خاصية المحاكاة والوزن، فالفلاسفة على وعي بأنماط شتى لتوازن القول وتناسب أجزائه سواء ما طال من ذلك الأصوات أو أبنية الألفاظ ومعانيها، أو تعادل التراكيب وتوازنها وذلك حسب تعبير ابن رشد الذي يرى أن موافقة الألفاظ لبعضها

---

1 – ينظر: بشيـــــر تاوريريت، الشعرية والحداثة، دار رســــــــــلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، سوريا 2003، ص ص 12، 13.

2 – ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، ط1،لبنان 1986،ص 39.

3 – ينظر: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، بن عكنون الجزائر 1999،ص ص156، 157.

البعض في المقدار,ومعادلة المعاني بعضها البعض وموازنتها، أمر يكون عاما ومشتركا لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري[1].

هكذا إذا فإن الفلاسفة أحسوا بالقيمة المعنوية لأصوات اللغة وبنية ألفاظها والأصوات المشكلة لها، وهذا التناسب يعد منطلقا للفلاسفة في ظاهرة الإيقاع الشعري.

وعليه فإن الشعرية التي تتجه نحو التركيز على مفهوم المحاكاة تجد نفسها مضطرة إلى التقليل بشكل ملحوظ من أهمية الأسلوب إن لم يبلغ الأمر حد إلغائه[2].

أما من الناحية النقدية فان مصطلح الشعرية وجدت له جذور في الدراسات العربية القديمة، ولعل أكثر المصطلحات قربا من مصطلح الشعرية هو مصطلح الصناعة، حيث روي عن عمر بن الخطاب أنه قال:"خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته".

وقد تكرر ورود هذا المصطلح بهذا المفهوم عند كل من بشر ابن المعتمر وابن سلام الجمحي حينما اعتبر الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان[3].

فإذا كانت الشعرية عند هؤلاء صناعة فإنها عند عبد القاهر الجرجاني تتلخص في لفظة النظم هذه الأخيرة التي خطّ بها الخطوط الأولى لما يسمى الشعرية الكلاسيكية[4].

أو بعبارة أخرى هو مصطلح أصلح ما يكون للمدلول الكلاسيكي لا الحداثي حيث يعتبر النقاد العرب المعاصرون أن عمود الشعر يمثل النموذج الأكمل أو الصياغة النهائية للشعرية العربية القديمة [5].

وإذا ما ولجنا عالم البلاغة فإن لهذا المصطلح أيضا أصولا بلاغية، حيث حاول عبد القاهر الجرجاني وهو من البلاغين الأفذاذ، أن يعيد الاعتبار لتلك التجارب الشعرية الحداثية فمن خلال الدراسات البلاغية المختلفة تبين أن نظرية النظم عنده لا تولي اهتماما كبيرا بالوزن والقافية في الشعر إذ يرفض صاحبها أن يعتمد الوزن كمعيار للمفاضلة بين الكلام[6].

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن عبد القاهر الجرجاني لم يعتمد على الوزن كوسيلة تميز كلام على كلام أخر، حيث يقول في كتابه دلائل الإعجاز "الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة

---

1 – ينظر: الأخضر الجمعي، المرجع السابق، ص176.

2 – ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية،تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، د.ط، المغرب، ص22.

3 – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي الإسلامي، ط1، بيروت 1994، ص17

4 -ينظر: بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، ص16.

5 – ينظر:المرجع نفسه، ص 18.

6 -ينظر: حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص27.

في شئ إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيد تبين اتفقتا في الوزن أن اتفقتا في الفصاحة والبـــــلاغة" [1].

فالجرجاني في تعامل مصطلح النظم من منظور جماليات المعنى وليس الوزن وعليه فهو يلجأ من أجل تبيين وتوضيح شعريته إلى التمييز بين معنيين اثنين هما المعنى العقلي والمعنى التخيلي.

يحدّد الأول بأنه المعنى الذي يجري مجرى الأدلة والفوائد، ويصفه بأنه ثابت وصريح ويحكم عليه بأنه ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، ذلك أن الشاعر يورد معاني معروفة،أما المعنى الثاني: فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ما أثبته ثابت,وما نفاه منفي، فالشاعر يجد في التخييل سبيلا للإبداع واختراع الصور، إنه كالمستخرج من معدن لا ينتهي[2].

فإذا كانت جذور الشعرية متفرعة ومتشتتة فإن المصطلح هو الآخر مثل عقبة في وجه الدارسين والمهتمين بهذا الحقل بصفة عامة، ذلك أن من الصعب تحديده بدقة في حقل العلوم الإنسانية، فهي من أكثر المفاهيم تغيرا واختلافا بين الأمم، فقد كثر الصراع عليه قديما وحديثا.

وتعود طبيعة هذا الاختلاف إلى زاوية النظر التي ينظر من خلالها الناقد أو الشاعر أو المدرسة أو المذهب إلى العنصر الأهم في الشعر فمنهم من يرى أن :" الشعر وزن وقافية وأن الوزن أهم عنصر من عناصره، ويرى بعض النقاد أن الشعر فيما يحققه من مكاسب وفتوحات خيالية، ويرى آخرون أن الشعر في رسالته الإنسانية وفاعليته في التطهير والأخلاق والإيديولوجيا، أو مقدرته على الكشف عن الداخل الإنساني ومنهم من يرى الشعرية في التوتر الذي تخلقه في القارئ، أو هي في اللغة أو سواها، ولذلك اختلفت الآراء ووجهات النظر"[3].

كما أن مفاهيم الشعرية ظهرت بمصطلحات مختلفة لا يمكن حصرها سواء كان ذلك قديما أوحديثا وهذا ما ذهب إليه حسن ناظم في تحديد مفهومها بقوله :« إن الشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة مجردة ومحاثية للأدب بوصفه فنا ولفظا» [4].

«فالشعرية إذن كمفهوم، مصطلح مراوغ ومبتذل وغير مستقر ويصعب الإمساك به إلا من خلال فترة محدودة أو عند مدرسة معينة أو ناقد ما». [5]

---

1 - عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، تح:محمود محمد شاكر مطبعة المدني،القاهرة، ط 3، مصر 1996 ص474.

2 - ينظر: حسن ناظم ،المرجع السابق،ص28، 29.

3 - خليل الموسى،جماليات الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،د،ط،دمشق2008، ص13.

4 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص9.

5 – خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص13.

ومن خلال هذا فإن صفة الالتواء والمرون ة التي يتميز بها هذا المصطلح قادنا إلى البحث المتعمق حوله، سواء أكان ذلك في الدراسات الغربية أو العربية ولهذا أدرجنا في دراستنا هذه مفاهيم لكلا الطرفين.

«فالشعرية كمدلول ظهر عند الغرب أولا فهو غربي المنشأ ضمته كل من البنيوية والشكلانية الروسية وانتقل إلى الدراسات العربية فيما بعد وهذا ما خلق التعدد المصطلحي للشعرية»[1].

وبهذا فقد تناوله الكثير من الدارسين العرب بمصطلحات مختلفة ولكن بمدلول واحد وهذا ما ذهب إليه حسن ناظم في إبراز هذه الفكرة.

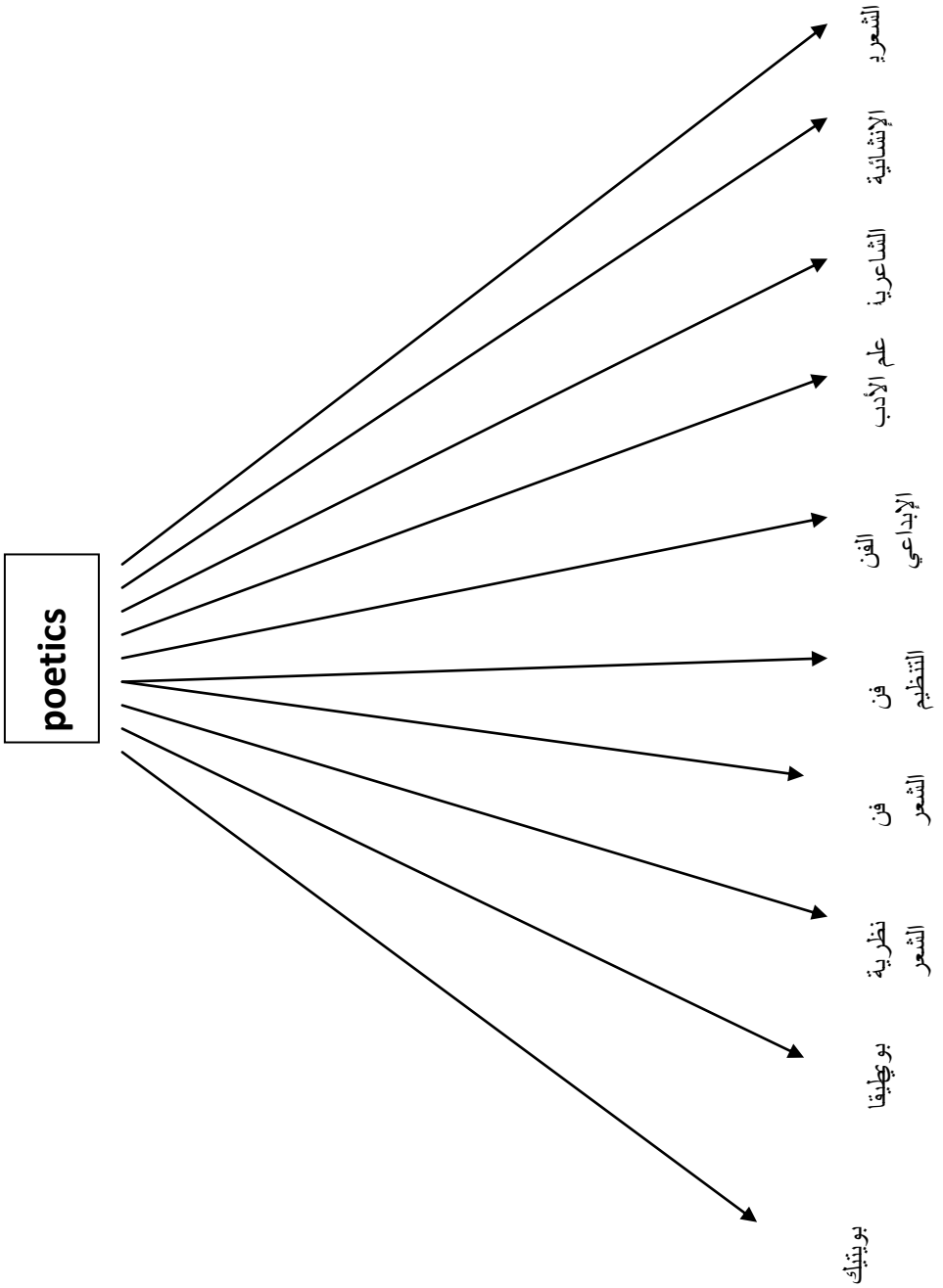
فالشعرية عند حسن ناظم «مصطلح دخيل في الدراسات العربية وثابت يحمل مفهوم محدد ودقيق ولهذا نجد للشعرية poétique عدة ترجمات أو تقابلات وقد حصرها حسن ناظم فيما يلي: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الآداب، الفن الإبداعي فن الشعر، نظرية الشعر بيوطيق وبوتيك» [2].

وقد قدمها لنا بشكل منظم مرتبا إياها بحسب الأولوية والأسبقية في الظهور والاستعمال الشائع المتعارف عليه من قبل الدارسين في هذا المخطط.[3]

3–حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر، دار العلوم العربية ، ط1،بيروت،لبنان2001 ، ص10.

2 – حسن ناظم، لاالمرجع السابق، ص18.

3 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص 18.



من خلال هذا المخطط يتبين لنا أن مصطلح poetics وجدت له ترجمات عديدة من قبل النقاد فكان صعب الوقوف عند مصطلح محدد يقف عند مدلوله الحقيقي وهكذا إلى أن وجد ضالته في مصطلح الشعرية الذي بات المقابل المناسب والأصح له فهي الجامعة لتلك الترجمات كما أنها الأكثر استعمالا من قبل النقاد فقد اثبت نجا عته وحضورها في كتب النقد المختلفة.

وفي خضم حديثنا عن المصطلح ظهر مصطلح جديد هو الأدبيةlittérarité ولقد أطلق جاكبسون سنة 1919 هذه المقولة التي أصبحت مذاك شهيرة « ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا»[1].

وقد كان مصطلح الأدبية الأسبق في الظهور عن مصطلح الشعرية ولكن هذا الأخير انتشر بسرعة إلا أن كل واحد منهما مواز للأخر ومكمل له[2].

ويرى حسن ناظم أن الشعرية والأدبية يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة، وأنهما يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الشعرية لم يعرف الإنتشار الكافي فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه[3].

وللشعرية مفهوم شامل بمعنى "الأدبية"أي تلك القوانين والخصائص والملامح التي تفرق الخطاب الأدبي وتميزه عن أي خطاب آخر، ومفهوم خاص للخطاب الشعري دون النثري وهو أيضا تلك القوانين والخصائص والملامح التي تفرق الخطاب الشعري وتميزه عن أي خطاب نثري[4].

وهذا يعني أن الشعرية تداخلت مع الأدبية، وأصبحت الأدبية تحوي الشعرية خاصة عند البنيويين بحيث اعتبر جاكبسون الوظيفة الشعرية هي نفسها الأدبية كما ذكرنا سلفا.

ومن خلال كل هذا يظهر أن للشعرية حظا وفيرا واهتماما لوحظ من خلال دراسات النقاد والمحدثين، فهي لها أصول متجذرة شملت الفلسفة والبلاغة والنقد وغيرها، كما أن ظهوره كمصطلح جديد تضاربت وجهات النظر حوله، فهناك من يرى الشعرية هي الأدبية في حين أن كل واحدة منفردة عن الأخرى، فالأدبية تعنى بالإبداع الفني أما الشعرية فهي مجموع القوانين التي تجعل من العمل عملا أَدَبِيًا حَقًا.

---

1 – تيزيفطان تدوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1،المغرب 1987 ص84.

2 – ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص35.

3 – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 – عبد الرحمن بن محمد القعود، شعرية الشعر ط1، الرياض2002، ص8.

الفصل الأول

الأدب العجيب مفهومه، خصائصه وأنـــــواعه

مفهوم الشعرية:

أ) لغـــة:

« يقول ابن منظور في لسان العرب: أَشَعَرْتُ به: اطلعت عليه ... وشَعَرَ إذا ملك عبيدا وتَقُولُ للرَجُل: اِسْتَشْعِرْ خشية الله عَزَّ وَجَلَّ أي اِجْعَلْهُ شِعَارَ قَلْبِكَ، واسْتَشْعَرَ فُلاَنُ الخَوْفَ إِذَا أَضْمَرَهُ وأَشْعَرَ فُلاَنُ شرا خشية به ويقال أَشْعَرَهُ الحُبُّ للرِضَا ، وشِعْرُ مَنْظُومُ القَولُ غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإِنْ كَانَ عَلِمَ شِعْرًا من حيث غَلَبَ الفِقْهُ على عِلْمِ الشَرْعِ ، وشَعَرَ الرَجُلُ يَشْعُرُ شِعْرًا ، وَشَعَرَ وَيَشْعُرُ وَقِيلَ شَعُرَ. قَالَ الشِعْرَ وَشَعَرَ أَجَادَ الشِعْر، وَرَجُلُ شَاعِر والجَمْعُ شُعَرَاء.

قال سيبويه شبهوا فاعلا بفعيل كما شبهوه بفعول .

وَيُقَال: شَعَرْتُ لَكُمْ لَمَا تَبَيَّنتُ فَضْلَكُمْ عَلَى غَيْرِكُمْ مَا سائر النَّاس يَشْعُرُ» [1]

ويقال شَعُرَ بالضَمْ وهو يَشْعُرُ والشَاعِرُ الذي يَتَعَاطَى قول الشِعْر وشَاعِرَهُ فَشَعَرَهُ يُشْعِرَهُ بِالفَتْحِ.

« حكي عن الكسائي أيضا أَشْعَرَ فُلاَنُ مَا عَمِلَهُ وأَشْعُرُ لفُلاَنْ مَا عَمِلَهُ وشَعَرتُ فُلاَن مَا عَمِلَهُ ، قال: وهو كلام العرب لَيتَ شعري أي ليت عملي ، أو لَيْتَنِي عَمِلْتُ ، ولَيْتَ شِعْرِي مِن ذلك أي لَيْتَنِي شَعَرْتُ ، لَيْتَ لِفُلاَنِ مَا صَنَعَ ولَيْتَ فُلاَن مَا صَنَعْ» [2]

وانشد أبيات شعرية:

« يا ليت شِعْرِي عن حماري مَا صَنَعْ وعن أَبِي زَيْد وكم كان اِضْطَجَعْ

وأنشد:

لَيْتَ شعري مَسَافَةٌ اِبْنُ أَبِي عَـــــمِ رَوَى ولَيْتَ يَقُولُهَـــا المَحْزُونُ»[3]

« وفي الحديث ليت شعري مَا صَنَعَ فلان أي ليت عملي حَاضِرٌ أَوْ مُحِيطٌ بِمَا صَنَعَ فَحُذِفَ الخَبَر، وهو كثير في كلامهم وأَشْعَرَهُ الأمر وأَشْعَرَهُ بِهِ، أَعْلَمَهُ إياه ، وفي التنزيل : (وما يُشْعِرَكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لاَ يُؤْمِنُونْ) أي ومَا يُدْرِيكُمْ ، وأَشْعَرْتُهُ فَشَعَرَ أي أَدْرَيْتُهُ فَدَرَى وَشَعَرَ بِهِ: عَقِلَهُ ، وحكى اللحياني أَشْعَرْتُ بِفُلاَنْ اِطَلَعْتُ عَلَيهِ» [4]

« وقال الليث: شَعَرْتُ بِكَذَا أَشْعُرُ، أي فَطِنْتُ لَهُ وَعَلِمْتُهُ ، ولَيتَ شِعْرِي لَيْتَ عِلْمِي .

ومَا يُشْعِرُك: مَا يُدْرِيك، قال: وَالشِّعْرُ: القَرِيضُ المَحْدُودِ بِعَلاَمَات لاَ يُجَاوِزُهَا وقائله شَاعِر لأَنَّهُ يَشْعُرُ مَا لاَ يَشْعُرُ غيره ، أي يعلم .

وَجَمْعُهُ الشُعَرَاء ، ويقال شعرتُ لفلان ، أَيْ قُلْتُ لَهُ شِعْرًا .

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط 4 ، بيروت 2005، ص 88.

2- المصدر نفسه، ص 89.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقال اللحياني: يُقَالُ مِنَ الشِّعْرِ شَعَرَ فُلَانٌ وشَعُرَ يَشْعُرُ شَعْرًا وَشِعْرًا وهو الاسم» [1]

وحسب هذه التعريفات اللغوية الأخيرة لاحتوائها على بعض جوانب العناصر اللغوية السابقة تقول: فلان يقسم بالشعرية في نفسيته وفعله.

أما مصطلح الشعرية في قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر «فهو مصطلح حديث ظهر في أواخر السبعينات للدلالة على وجود تفرقة بين لغة النص الأدبي ولغة النص العلمي عن طريق الصور والتراكيب الفنية والصياغة الأدبية التي أصبح يتميز بها العمل الأدبي والعمل النقدي في الوقت معًا».[2]

1- أبو منصور، محمد بن أحمد الأزهري ، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ص 420.

2- سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد العربي المعاصر، ط 1 ، ص 80.

ب) اصطلاحا:

ا -الشعرية عند الغرب:

إنَّ للغرب الأسبقية في تحديد مصطلح الشعرية ، فهو المهد الأول لها وتجلى ذلك من خلال دراساتهم النقدية القديمة منها والحديثة ، فقد تناولها الكثير من الدارسين بكل دقة .

« فمصطلح الشعرية قديم في الواقع قدم الدراسات الأدبية سواء تعلقت هذه الدراسات بالنقاد اليونانيين أو غيرهم ،حيث وردت هذه اللفظة في نصوصهم واختلف مدلولها من قول لآخر».[1]

1) الشعرية عند أرسطو:

كان أول من تطرق إلى الشعرية هو أرسطو في كتابه فن الشعر" حيث يرى: أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة وهذا يعني أن مادة الشعر مأخوذة ومتخيلة من عبقرية الشاعر، ولغته ليست هي اللغة المستعملة بين الناس في التفكير لأن الناس لا يفكرون شعرا وإنما هي لغة خاصة على أوزان معلومة تؤلفها عبقرية الشاعر.[2]

ويرى أرسطو أيضا أن الشاعر الممتاز هو الذي يستطيع أن يحل ما عقد ولهذا تمتاز المآسي بعضها عن بعض بالبراعة في تأليف الحكاية وحبك العقدة ثم البراعة في حلها .[3]

حيث يوجد أحيانا شعراء يبرعون في العقدة جيدا، لكنهم يحلونها حلا رديئا ، فهذا يعد عيبا لأنه من الواجب أن يكون التوفيق بينهما على حد سواء أي بين العقدة والحل ، فهذا يعد مزية للشاعر وخاصية للشعرية .

لقد غير أرسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوضعي، إلى تصور أخر مخالف تماما وقد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون.[4]

2) الشعرية عند رومان جاكبسون:

يمثل رومان جاكبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية ويعود الفضل إلى الشكلانيين الروس في التنبيه لوظيفة الناقد ، التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها ، وقد لعب رومان جاكبسون دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم

1- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، مؤسسة الانتشار العربي، ط 1 ، بيروت لبنان 2008، ص80.

2- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط 2 ، بيروت لبنان، 1973 ص18.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص 50.

4- ينظر : حسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص 21.

حيث ربطه بمفهوم الشعرية ، بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست ، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية [1]، يقول رومان جاكبسون بهذا الصدد: « والشعرية التي تؤول أثر الشاعر من خلال مَوْشُور اللغة وتتمسك بالوظيفة المهيمنة للشعر تُمَثِّلْ ، من حيث تعريفها ، نقطة انطلاق لتفسير القصائد »[2]

معنى ذلك أن هذه الوظيفة تصبح وظيفة للقارئ الذي يعيد إنتاج النص ويعطيه معنى حسب القراءات المختلفة والمتعددة للقراء، وعليه تصبح العلاقة بين الشعرية والقارئ أو المتلقي مُلِّحَةٌ وتحتاج إلى شيء من الرصد والتأمل، ومع ذلك يظل ضيفا على ديوان الشاعر الذي يعطي لخطابه مذاقا خاصا عبر لغته .

ويرد عن جاكبسون في موضع أخر، أن موضوع الشعرية « هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟ وليست هذه الإجابة إلا نحوا مما ذكر سابقا أي الخاصة أو الخصائص التي تجعل من عمل ما أدبيا ، وهي خصائص لا تبتعد عن كونها تدخلات في اللغة العادية وطريقة تشكيلها وبنائها ، تشكيلا وبناءا خاصين يمنحانها مذاقا خاصا، وما هذا المذاق الخاص للغة بعد تدخلات في نسقها العادي إلا الأدبية أو الشعرية».[3]

وقبل الخوض في مختلف الأسس، التي نادى بها جاكبسون في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أن هذا العلم قد انبثق من أرضية ألسنية ، وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف جاكبسون للشعرية فهي:«ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حسب الوظيفة الشعرية ».[4]

انطلاقا مما سبق يتضح أن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، لأنه بدون هذه الوظيفة تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما فهي الوظيفة التي تبث الحياة بأي لغة كانت وعليه طغت على باقي الوظائف الأخرى .

1- ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 39.

2- حسن البّنا عز الدين، الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي، ط 1 ، المغرب، ص 25. نقلا: عن رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

3- عبد الرحمن بن محمد القعود، شعرية الشعر،ص 08. نقلا: عن رومان جاكبسون، قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1988، ص24

4- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 48. نقلا: عن رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص27.

ويطرح جاكبسون تعريفا أخر يمتاز بالإيجاز فيقول: « يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص».[1]

وليس هذا التعريف بغريب عن جاكبسون بما أنه من رواد اللسانيات الحديثة بحيث كانت له إسهامات كبيرة في هذا المجال .

كما تحدث جاكبسون عن مفهوم الشعر في مقالة له بعنوان " ما الشعر؟ " تعود إلى 1933–1934 يذهب إلى أن « مفهوم الشعر غير ثابت ، وهو يتغير مع الزمن» [2]

إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية **poeticito** ، هي كما أكد ذلك الشكلانيون عنصرا فريد عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال، ومع ذلك فإن هناك حالة خاصة ، حالة لها من وجهة نظر جدلية الفن، الحق في الوجود إلا أنها حالة خاصة رغم كل شيء .

وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة ، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ، ويحدد معها سلوك المجموع ، إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة الشعرية وبلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي فإننا سنتحدث حينئذ عن الشعر.[3]

وقد تحدث جاكسون عن خاصية الغموض قائلا: «إِنَّ الغموض خاصية داخلية، ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها وباختصار فإِنَّهُ لازم للشعر»[4]

وينتج هذا الغموض من تلاحم النصوص الحديثة بالنصوص القديمة، فالنص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها بعلاقات جديدة ومبتكرة، ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر. [5]

أما فيما يتعلق بجوهر اللغة الشعرية فيقول جاكبسون: « إنَّ اللغة الشعرية ليست تستحق أن تحظى بكل اهتمام اللساني نظرا، على الأقل لكلية الشعر في الثقافة الإنسانية». [6]

1– بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 40. نقلا : عن رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

2– حسن البّنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ص 31.

3– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة ص47.

5– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6– حسن البنّا عز الدين، الشعرية والثقافة، ص40، نقلا عن رومان جاكبسون قضايا الشعرية، ص 35.

ولهذا فقد تبنى جاكبسون مفهوم شلوفسكي القائل: «إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية، التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة، أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد».[1]

« ويرتكز الخلق الشعري بالصورة عند جاكبسون على محوري اثنين هما الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة: قد اكتسبت أهمية كبرى منذ القديم وسميت بملكة الصور البيانية، وتعمل خاصة على المحور الاستبدالي، أما المجاز المرسل فيعمل على محور النغمي وهو يعتمد على عملية ذهنية ينتقي العقل فيها وحدة معينة من الوحدات التي يتضمنها مفهوم الكلمة».[2]

« كما اعتنى جاكبسون بالصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص وتفهم بنيته الكلية وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص التوصل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته وتفاعله مع العالم والموقف منه».[3]

ومن الواضح أَنَّ جاكبسون قد اهتم بالصورة الشعرية وربطها بالإيقاع أي الحركة النغمية في القصيدة ولاسيما في دراساته الأسلوبية.

وهكذا فإنَّ الموسيقى في التصور جاكبسون كالشعر ليس لها هدف خارج المرسلة، وإنما هدف المرسلة فيها هو المرسله بحد ذاتها، فالمراسلة الموسيقية تعبر عن نفسها، فهي إذن لا تعبر عن شيء في داخلها ولا عن العواطف والانفعالات ومشاعر، كما يتوهم البعض.[4]

أما القافية فهي تكرار لبعض الفونيمات، فتتبع بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمعها والفرق بين الصنف الشكلي والتطبيق النحوي يمكن أن يرتفع بواسطة القافية، والإيقاع عند جاكبسون ومدرسة براغ بشكل عام عنصر تقترن به عناصر صوتية وظيفية أهمها التكرار.[5]

وبهذا فإن الإيقاع والقافية، من العناصر التي ركز عليها جاكبسون في شعريته، وهما عنصران يحققان الموسيقى في الشعر.

1- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص30.

2- المرجع نفسه، ص48،47.

3- بشير تاويريت، المرجع السابق، ص48.

4- ينظر: المرجع السابق، ص49.

5- ينظر: المرجع السابق، ص49.

وقد سئل جاكبسون عن تجليات الشعرية فأجاب في قوله: « إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل من شيء مسمى ولا كانبثاق، الانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتراكيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع بل لها رتبها وقيمها الخاصة».[1]

كما قدم جاكبسون تعريفا آخرا للشعرية حيث يقول: « إن تحليل النظم يعود كليا إلى الكفاءة الشعرية، ولا يمكن تحديد الشعرية، باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية... »[2]

وفي هذه الحالة يكون جاكبسون قد ربط الوظيفة الشعرية بالكفاءة في التحليل النصوص الشعرية.

3-الشعرية عند تودوروف:

يأتي تودوروف في الطليعة المهتمين، بعلم الشعرية، فقد وصفها بكونها عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة لأن الشعرية تخضع لعالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة، بالإضافة إلى أن منافذها وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث الزاوية النظر والاشتغال، كما أن هناك خيارات حديثة تريد إيحاء مفهوم عام للبلاغة، يدمج الشعرية ضمنه وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر. [3]

ويركز تودوروف في مفهومه للشعرية على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية، وهو في هذا يختلف عن جاكبسون فكما رأينا يحدد تودوروف موضوع اللسانيات باللغة نفسها، في حين يخص موضوع الشعرية بالخطاب الأدبي.[4]

ذلك أن الخطاب الأدبي في نظر تودوروف: « خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي فيتميز في كونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه». [5]

---

1 – حسن البّنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ص 31.

2– المرجع نفسه، ص 30.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

4– ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

5– تيزفطان تودوروف، الشعرية، ص38

وعليه فالشعرية عند تودوروف تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية.[1]

وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي، حيث يقول:

« نستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الـــدلالي».[2]

وهكذا فشعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنيات المجردة للأدب وتتخذ من العلوم الأخرى عونا لها ما دامت تتقاطع معها في مجال واحد هو الكلام. [3]

لقد أعطى تودوروف دلالات متنوعة لمصطلحات الشعرية ومثل لذلك بالمدلولات التي تهدف إلى بناء نظريته الأدبية.

وقد أدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات والممارسات، أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة السياسية ،الدين,إضافة إلى السينما والمسرح, فهو بذلك يؤكد صلة الأدب بأنّه خطاب متميز عن الخطابات والممارسات الرمزية الأخرى. [4]

وما نخلص إليه هو أن جوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية ، بحث في أدبية الخطاب الأدبي، وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية,إنّه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح على أفق المستقبل في تموجه نحو الأتي، إنها مقاربة لباطن النص لاظاهره.[5]

4- الشعرية عند جان كوهين:

« لقد تأثر جان كوهين في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية، فهو أراد لشعريته إن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هدا المنتوج من جماليات أسلوبية» [6]

1- ينظر: بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة ، ص34.

2- تيزفطان تودوروف، الشعرية، ص 45.

3- ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، عمان، 2008، ص 74.

4- ينظر: عبد العزيز إبراهيم، الشعرية والحداثة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006، ص ص 8،9.

5- ينظر : بشير تاوريريت ، المرجع السابق، ص 50.

6- المرجع نفسه، ص 49.

« ولحرص كوهين على أن يكسب شرعيته علمية، حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية اقترح – كيفما تكون الشعرية علما– المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما، أي مبدأ المحايثة ».[1] ونهلا عرفها بأنها علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية .

بمعنى أن الشعرية عنده تتحدد من حيث هي علم بالأدب، مادامت جعلت الأدب نفسه موضوعا للمعرفة من جهة ومكمن للجماليات والفنيات من جهة أخرى .

وعليه فان جان كوهين يختلف عن جاكبسون وتودوروف في استعماله لمصطلح الانزياح في الشعر,فهو «يركز كثيرا على خاصية الانزياح في الشعر,لأن الشعر حسب تصوره هو علم الانزياحات اللغوية,و هذا التداخل بين حقل الشعرية والأسلوبية لا يجب أن يوهم القارئ بفكرة التماثل بينهما».[2]، «فثمة فرق بين الأسلوبية والشعرية».[3].

« وبرغم ذها الفرق تبقى الأسلوبية زاوية من زوايا النظر لعلم الشعرية,بل إن الشعرية هي مادة هدا النظر وخلاصة عصارته الجمالية».

ويواصل حديثه عن الشعرية قائلا: «الشعرية هي العالم انلي يجعل من الشعر موضوعا له».[4]، فهو بذلك أي بهذا الحصر، يكون من أصحاب المذهب الذي يحصر موضوع الشعرية بشعر دون سواه، أو بعبارة أخرى الخصائص والقوانين التي تحكم العمل الشعري وتفرقه عن العمل النثري.

واستنادا إلى ما سبق يقسم جان كوهين اللغة إلى مستويين اثنين صوتي ودلالي، والشعر عنده يتعارض مع اللغة النثرية من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين.

« فقد كانت مسلمة «جاكبسون» شعر، نثر من منطلقات كوهين في شعريته فهو قد آمن بالتناقض الظاهري بينهما، ولم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر».[5]

وهكذا نخلص إلى « أن الشعرية التي نادى بها كوهين هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاث مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية

1– بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 50.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا: عن بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، د.ط، السعودية 2001، ص287.

4– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا: عن جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، د.ط، دار توبقال، الدار البيضاء، ص9.

النصوص، حيث لم يكن التميز بين الشعر والنثر بالاستناد إلى الوزن، بقدر ما كان بالاستناد إلى تضافر هذين المستويين». [1]

II-الشعرية عند العرب :

1 - الشعرية عند الفرابي:

لقد أعطى لنا الفرابي مفهوما لمصطلح الشعرية فهي عنده تعني, «التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا».[2]

فالفرابي يعني هنا بلفظة (الشعرية) السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، بحيث تؤدي تلك السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص.[3]

وبعبارة أخرى يمكننا القول أنه يفهم من مصطلح الشعرية هنا الكيفية التي يبني بها النص كي يتحقق له الأسلوب الشعري,فيتميز عن الكلام العادي.[4]

2- الشعرية عند ابن سينا:

يقول ابن سينا:«إن السبب المولد لشعر في قوة الإنسان, شيئان أحداهما الالتذاذ بالمحاكاة والسبب الثاني حب الناس لتأليف المتفق والألحان طبعا ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان,فمالت إليها الأنفس وأوجدتها,فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية». [5]

ومن هنا فإن الملاحظ إن ابن سينا حصر علل تأليف الشعر بالمتعة المتأتية من المحاكاة وبالتناسب القائم بين التأليف والموسيقى، التي يرى أنها لا تنفصل عن المعنى والدلالة، كما أنها ليست عنصر شكليا أو خارجيا فقط.

3- الشعرية عند حازم القرطاجني:

يعرف حازم القرطاجني الشعرية بقوله :«كذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[6].

1- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص56.

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 12 نقلا: عن الفرابي أبو نصر، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، د.ط بيروت، ص 141.

3- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص 45.

5- حسن ناظم، المرجع السابق، ص 12.

6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فقد ربط الشعرية في الشعر بالنظم الذي يتمثل في تتابع الألفاظ وتناسقه، فهذه الشعرية تتطلب مجموعة من القوانين التي تساهم في بناء النص وتشكيله.

إذن تعني الشعرية عنده في معناها العام القوانين الأدبية والاهتمام بنصوص الفلاسفة السابقين، وهذا ما جعله يقتبس منه وبالتالي يجعل مجال الدلالة للفظة الشعرية الواردة في نصه هي نفسها الواردة في نصوص الفلاسفة ,وتكون ذات دلالة مغايرة لمعنى الشعرية العام.[1]

4-الشعرية عند عبد الوهاب البياتي:

الشعرية عند عبد الوهاب البياتي هي شعرية التحليق في فضاء الأقنعة الجديدة يقول : « لقد أدركت من خلال تجربتي أنه ليس من المعقول أن أتجمد أو أتوقف عند أشكال فنية من التعبير وإنّما علي أن أتجدّد فاستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تتجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول... لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية».[2]

ومن المبادئ التي تقوم عليها الشعرية عند البياتي الثورة، فقد ثار على المحاكاة الأفلاطونية المحاكاة التي تربط ربطا ميكانيكيا بين الواقع والإبداع. [3]

ويربط البياتي بين المعاناة والتجربة، فالشعرية معاناة ولا يمكن أن يتذوق هذه القصيدة أو تلك أو هذا الديوان أو ذاك إلا إذ كان قد عانى التجارب الموجودة فيها.

ولقد تحدث أيضا عن اللغة الشعرية والترادف فقال : « ثورة على السلطة الأبوية واللغوية. »[4] ويعنى بالسلطة الأبوية المستودع التراثي فكرا ونقدا وسياسة، أمّا السلطة اللغوية فهي سلطة المعجم.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الشعرية عند البياتي هي شعرية تطمح إلى التجديد والثورة على المعايير والنظريات الجاهزة، وهي شعرية التجربة والمعاناة كما أنّ الثورة على المعاني المعجمية مطلب أساسي من مطالب اللغة الشعرية.

5- الشعرية عند صلاح عبد الصبور:

تقوم الشعرية عند صلاح عبد الصبور على الكمال الشكلي، فلا يكون ذلك بإحكام بنائها فلا يتحقق من خلال التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وموسيقى، وهذا يعنى أن الشعرية عنده هي تمثيل لأن المبدع في هذا الصدد يعبر بشكل مباشر عن أفكاره وقضاياه فهو

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

2- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 108. نقلا: عن محمد عزام، الحـــداثة الشعرية،منشورات إتحاد العرب، ط1، 1975، ص136 .

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 109.

4- المرجع نفسه، ص 110.

لا ينفصل عن ترابه، بل يقوم بإجراء حوار مع عوالمه المضيئة ويتجسد ذلك في الصدق الفني، والغاية منه تتمثل في الوصول إلى الحقيقة والواقعية.[1]

بالإضافة إلى كل هذه المفاهيم السابقة، فالشعرية تتضح أكثر عند الشعراء المعاصرين من أمثال: كمال أبو ديب، نازك الملائكة وغيرهم والسؤال المطروح هو ما المقصود بمصطلح الشعرية عند هؤلاء؟ ومن هم أبرز اللذين تناولوا هذا المصطلح؟

من اللذين تناولوا هذا المصطلح وذكروه في كتبهم نجد:

6-)الشعرية عند كمال أبو ديب:

لقد ركز في شعريته على مفهوم الفجوة ومسافة التوتر بدلا من المفهومين الذين يتعلقان بنظريتين هما، العلائقية والكلية،[2] يقول: «فالشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية لها السّمة أساسية ذاتها يتحول في الوقت ذاته إلى فعالية خلق لشعرية ومؤشر على وجودها».[3]

«وقد وصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية لأنّه ضروري، فالشعرية في نظره بنية كلية، ولا يتم تحديدها إلا على أساس ظاهرة منفردة وإنما يتم استنباطها من القافية أو الوزن أو التركيب» .[4]

إن الشعريات التي يحاول كمال أبو ديب أن يقيمها هي وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فعاليته على الشعريات بل على أساس في التجربة الإنسانية بأكملها.[5]

وبناءً عليه فالشعريات عنده هي إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، « ومعدن هذه الرؤية الطريفة هو الانطلاق من أنّ المادة الوحيدة، التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته، هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة، أو في الفضاء الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية والدلالية في نظام العلامات، والظاهر أنّ شعريات كمال أبو ديب تتقاطع مع التعريفات الحديثة التي تحاول إحياء مفهوم البلاغة وتدمج الشعريات ضمنه».[6]

1- ينظر: بشير تاوريريت، المرجع السابق ، ص222.

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص123.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا: عن كمال أبو ديب، في الشعرية،مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987، ص14.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6- رابح بوحوش، لسانيات وتحليل النصوص، ص 75.

فالشعرية عنده هي الخروج بالكلمات من معانيها والجمع بين المدلولات، وقد انطلق في ذلك من النص الشعري، وهذا يتقاطع مع التعريفات التي تناولت مفهوم البلاغة.

«إنّ تحديد أبو ديب لمفهوم الفجوة أي مسافة التوتر يحيل على مفهوم الانزياح عند جان كوهين، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون حالة على الشعرية، بيد أنّ أبو ديب ومن خلال مفهوم الفجوة يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر عن النثر، فليس النثر معيارا للشعر، إنها أصلان متوازيان».[1]

كخلاصة لمفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب يمكن القول أنّه قد حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي، البنيوي والسميائي، خاصة من خلال مفهومي العلائقية الكلية ومفهوم التحول، وهو يرى أنّ الشعرية هي وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة ومسافة التوتر.

1- بشير تاوريريت ، الشعرية والحداثة، ص 90.

الفصل الثاني

تجليات العجيب في مروج الـــــــــذهب

1)-شعرية اللغة:

إن اللغة عنصر حيوي لأي عمل فني أدبي، ذلك أنها وسيلة فعالة يتخذها الشاعر لتفجير طاقاته الكامنة من أحاسيس ومشاعر، فيتم من خلال هذه الوسيلة إيصال أهوائه وانفعالاته في شكل تحف فنية ثمينة، ماهي في حقيقة الأمر إلا قصائد شعرية ينجذب إليها القارئ.
ويولي الدارسون والنقاد أهمية كبيرة للغة ومكانتها في العمل الأدبي باعتبارها العنصر الأول فيه حيث يستخدمون الكلمة أداة للتعبير.[1]

ومع تقدم الزمن ألفى العديد من اللغويين يتخذون من الجانب اللغوي معيارًا في اختيار الشعر، مع الحرص على دحض فكرة التفريق بين كلمة شعرية وأخري نثرية، وعنوا بالتأثير الذي ينشأ عن تخيّر الشاعر والكاتب الألفاظ وتعبيرات معينة تضفي السلاسة والنعومة على الصورة الشعرية، وترسل في القصيدة نوعا من التناغم الرشيق[2].

كما أن علاقة الشاعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية، ذلك أنّه يعتمد ما في التعبير من إيحاء بالمعاني في لغة التطوير الخاصة به[3].

وبما أن اللغة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بذات الشاعر كان لها الدور الأساسي والأهم في إعطاء أحكام تقيمية إمّا بالسلب أو الإيجاب من قبل المتلقي.

ومن خلال قراءتنا المتأنية لكل قصائد ديوان "اللؤلؤة" تبين لنا أن اللغة المستعملة في مجمل قصائد،عثمان لوصيف، لغة سهلة بسيطة خالية من الألفاظ والكلمات الغربية التي ينْفُر القارئ منها فلا يستطيع فهمها إلاّ بالاستعانة بالمعاجم والقواميس، إلاّ أن هذا لم يمنعها من أن تكون ذات شعرية يستشفها القارئ أثناء القراءة، وأصدق تعبير على ذلك العناوين التي عنون بها قصائد ديوانه من مثل: حـــورية الرمل،عرس البيضاء، الفراشة تسبيحة البحر، ياسمينة وأغنية الحب.

فالشعراء العرب المعاصرون يجتمعون في استخدامهم للغة الشعرية على هدف واحد،وهو بلوغ النضارة والمعاصرة، باستعمال قاموس متحرر من تراث الأربعينيات،وهم يُظهرون ميلا نحو استعمال الكلمات بشكل أكثر مراوبة، لكنهم يتوخون دقة أكبر في معاني الألفاظ،وهم يبحثون عن لغة أكثر حركية،قادرة على التعبير عن الوضع الحديث للإنسان[4].

---

1 – ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العرب، ط4، القاهرة 1968، ص31.

2 – ينظر: إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان الكبرى، د ط، عمان 2002، ص59.

3 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، ط3 القاهرة 1994، ص415.

4 – ينظر:سلمى حضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث الوحدة العربية، ط 1 بيروت 2001، ص734.

وهذا ما نجده في ديوان اللؤلؤة لعثمان لوصيف فمجمل قصائده تراوحت لغتها بين السهولة والتعبير عن الواقع المعاش،فالسهولة تتجلى في مثل قوله في قصيدة بعنوان "سطيف"[1].

دخلتُ سطيفَ عَلى سعفة من نخيل الجنوب
ففاجأني الظلّ قبل الأوان،
مشيتُ عَلى اللوز.
كانت شوارعها تتألق والواجهات تَشفُ
وكان السحاب يمرّ على الشرفات،
تَوقّفتُ تحت الرذاذ أصلّي
رأيتُكِ خلف الضباب
رَكضتُ فحاصرني الورد
قلتُ أمُّد يَدي
فاحتواني الشذى
وانكسرتُ على الأرصفةْ!

ويظهر لنا من خلال هذه الأسطر أنّ اللغة المستعملة شكلتها ألفاظ متداولة مثل: شوارع الوجهات، الأرصفة، السحاب، الشذى،هذه الألفاظ تناسبت مع الموقف الذي هو بصدد نقله وهو زيارته لمدينة سطيف.

غير أننا نجده في بعض الأحيان يوظف اللفظ في غير مكانه مثل قوله:[2]

أصلّي لعينين مِلْءَ السماوات والأرض
عينين ألهمتاني صبيًّا
وتيّمتاني نبيًّا
أصلّي لعينين صوفيتيّن،
هما أيتا دهشتني وفنائي ومعراج هذا الحنينْ.

فالشاعر هنا وظف لفظة "أصلّي" في غير موضعها كونه جعل الصلاة لعينين جميلتين في حين أن الصلاة لا تكون إلاّ لله وحده لا شريك له، ونفس الشيء بالنسبة للفظة "النبوة" التي تكون لأشخاص اصطفاهم الله واختارهم.

إنّ سلاسة التعبير مع قوة السبك وتناسق الألفاظ شغلت معظم قصائد الشاعر وهذا ما أعطى شعرية لها من مثل قوله[3]:

1 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، دار هومة، ط1، الجزائر1997، ص10.
2 – المصدر نفسه، ص17.
3 – المصدر نفسه، ص33.

لم تكن تعشق إلاّ اللؤلؤَ المنثورَ في المَرَجْ
وألوَان الزَهَرْ
وخريرَ الجدول الرقراق في ظّل الشجْر
لم تكن تعرف إلا الألق الفضيّ
والعطر وألحانَ الغرامْ

فهذه الأبيات جاءت مفعمة بالحيوية والحركة على نحو ذلك النشاط والعمال الذي تنفرد به الفراشة في تنقلها بين الزهر والجداول وفي تفضيلها لكل ما هو عطر وشذى.

كما استخدم الشاعر ألفاظًا دالة على الغزل،والتي تنبع عن أحاسيس وعواطف جياشة،فنجده يقول في قصيدته المعنونة بآيات صوفية[1].

ألقاكِ..يا امرأتي المستحَّمةَ بالنور
أطلقُ عصفورة الناي
أقرأُ تعويذة العشق
أرفعُ عن وجهك القُدُسيِّ الحجاب

وأَسجدُ عند التجلّي!
في السجود أراكِ
فأغمضُ عينيّ مِن نشوة الخوف
أغمضْ كي أتأمّل وجهكِ أكثرَ
يأخذني سحر عينيك
أغرفُ من دفقات الجمال وأغرقُ في الفيض ..

فالملاحظ هنا أنّه استخدم ألفاظًا خاصة بالغزل تتناسب مع الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر وما يحمله في نفسه من حب اتجاه محبو بته.

وفي موضع أخر نجده يتغزل بمدينة ورقلة وذلك في قوله[2]:

ظلّليني بأهدابك المُسبلهْ
ظلّليني..
ودعيني أحاور عينيكِ
آه!

1 - عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص20.

2 – المصدر نفسه، ص ص43 ،44.

دعيني أغنّي
لأعراسنا المقبلهْ

آه..يازهرتي!
آه..يا ورقلهْ!

إن شدة حب الشاعر لمدينة ورقلة جعله يصورها لنا على أنها مرآة حسناء يتوق للقائها والعيش معها في سعادة وهناء.

كما لجأ الشاعر إلى تكرار بعض الألفاظ لغرض التأكيد على تجربته الشعورية ومن أمثلة ذلك قوله في "قصيدة شاعرة"[1]:

مَنْ يُرَوِّضُها
هذه النمرة الشَبِقهْ ؟
من يفكّ طلاسمها المُغلقه ؟!
عبثا تحقنون المخدّر في عروقه
عيثا تقرأون الرُّقَى
عبثا..دمها من وَهَجْ
دَمها من رَهَجْ
دمها المتوحّش هذا–
هدير السدائم واللجج القلقهْ !!

يصور التكرار هنا الانفعالات النفسية،ويسلط الأضواء عليها لارتباطها الوثيق بالوجدان والعاطفة،لأنّ الشاعر لا يكرر إلاّ ما يثير وجدانه،ولا يكرر إلا ما يريد نقله إلى نفوس مخاطبيه عن قرب أو بعد. [2]

فالتكرار للفظتي (عبثا) و(دمها) يوحي إلى أن الشاعر في حالة نفسية انفعالية تنّم عن مدى الحيرة وشدة الغضب من هذه النمرة المتوحشة التي لم يؤثر فيها لا المخدر ولا الُرقى.

وقد شمل التكرار أيضا بعض الضمائر كما في قصيدته عرس البيضاء حيث يقول:[3]

أنَتِ النبيذَ الإلهيّ
أنت الحقيقة بين يديّ
وأنت البراءة تَفْتّر عَنْ ليلة القدْرِ

1 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص14.
2 – رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1993، ص72.
3 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص14.

إنّ تكرار الشاعر للضمير "أنت" جاء وصفًا لمدينة الجزائر وتأكيدًا على حبه الشديد لها.

أ- الحقل الدلالي:

الحقل الدلالي Semnticfiold أو الحقل المعجمي les cialfield هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة،فهي تقع تحت المصطلح العام لون وتضم الألفاظ مثل:أحمد وأزرق عرفه أولمان بقوله <<هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة فالحقل الدلالي مجموعة من مفردات اللغة تربطها علاقات دلالية وتشترك في التعبير عن معنى عام،يُعد القاسم المشترك بينهما مثل:الكلمات الدالة على النبات والكلمات الدالة على الحيوانات والكلمات الدالة على التصورات والأفكار>>[1]

- الحقل الدلالي الأول:الظواهر الطبيعية:

يُظهر الديوان أنّ عثمان لوصيف أشد إرتباطًا بالطبيعة كونه وظف العديد من عناصرها في أغلب قصائده وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على شدة هيامه بها ومن بين هذه الألفاظ نجد:الشمس-الليل-الموج-البحر-المحيطات-الهضاب-الثلج-السماء-البرق-الغصون-الحجارة-الأرض-الكون-الروضة-النهر...الخ،وعليه فالشاعر صاغ من جمال الطبيعة صور فنية شعرية،فهو من بين الشعراء الذين يسقطون مشاعرهم على الطبيعة محاولا بذلك تجسيدها على الطبيعة وحين يمتزج الشعور بالطبيعة تبرز إمكانية الفن وتجلى ذلك في قصيدته "غنيت"[2]:

والتفّت الأشياءْ

حولي

وراح الَمَاءْ

يحملني إلى عروق الأرضْ

فكنتُ فيها النبضْ

وكنتُ فيها الدمُ والحرارهْ

لقد اتخذ الشاعر، في هذه الأسطر من الطبيعة معجمًا للتعبير عن حالته الشعورية حيث صبغ تلك الأشياء الجامدة بلون مفعم بالروح والحركة،فأصبحت تملك قوة وفاعلية (استفاقت،التفت يحملني) هذه القوة تملك بدورها التحرك والامتداد عبر الممرات.

يقول في موضع أخر من قصيدة "الطفلة"[3]

رأيت الكواكب تسبح في مقلتيها

---

1 - أحمد مختار، علم الدلالة، دار الكتب، ط5، القاهرة 1988، ص79.

2 - عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص18.

3 - المصدر نفسه، ص37.

رأيت السماءْ.
ورأيت المرايا فتهتُ!

إنّ الشاعر في هذه الأسطر لم يتقيد بالمناظر الطبيعية الماثلة أمامه، بل سرح بفكره بعيد عن ذلك،خالقًا لوحة فنية رائعة تفصح عن أحاسيسه ومشاعره اتجاه هذه الطفلة، فجاءت المفردات التي وظفها (الكواكب،السماء)توحي بالمكانة العالية التي تحتلها في قلب الشاعر.
ونجد مفردات الطبيعة في مثل قوله[1]:

سافرتُ في الظلام
في بحر بلا شطوطْ
تقذفني الرياح والأمواجْ
سافرتُ في زوابع الرمادْ
ووحشة السوادْ
سافرت في الصحراءِ في العَجَاجْ
وتهتُ في الرمال.

استطاع الشاعر في هذه الأسطر أن ينقل طبيعة صحراوية قاحلة في صورة شعرية جميلة جاعلاً للصحراء أمواجًا حيث شبهها ببحر بلا شطوط،وهذا يوحي بارتباط مجازي بين البحر والصحراء وهو ما خلق صورة جميلة يمتزج فيها التنوع الطبيعي لبلاده وقدرته على الإبداع.

-الحقل الدلالي الثاني:الحزن:

إنّ الحالة السوداوية التي كان يعيشها الشاعر جعلت معظم الأفعال مرتبطة بالموت والبكاء وهذا راجع لما يعانيه الشاعر من اضطراب وخوف ويتحقق هذا المعنى في مثل قوله: [2]

طاعنُ في السوادْ
في مهبّ الفجيعة
أتبع خطوكِ عبر دخان المدائن
وَهْي تموت..

وفي مثل قوله:[3]

نتوهّج كالشمع
والنار ضاربة في الحنايا
نتحرّق

1 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص ص 63، 64.
2 – المصدر نفسه، ص05.
3 – المصدر نفسه، ص46.

نبكي ونبكي ونبكي
فتنهمر الأبجديّةْ
كالبراعم
ينمو الرجاءْ.
والقناديل والنفحة النبويّةْ.

في هذه الأسطر يظهر لنا شدة تعلق الشاعر بتلامذته، مظهرا الألم والحزن الذي أحسّه إثر فراقهم بعد انتهاء العام الدراسي الذي ترك كل من الأستاذ والتلاميذ في حرقة وألم.
فالملاحظ أنّ الشاعر قد وظف في ديوانه هذا الكثير من الألفاظ الدالة على الحزن في سياقات كثيرة من هذه ألفاظ نذكر: الظلام،الدموع،محترقا،التيه،الانكسار، الجراح،الدم،الرهج،السجن السواد،الظمأ، الفاجعة، الضيـــاع، الغـــرق، الصـــراخ، الآسي، التمزق، المذبحة، الهائم، السم الطيش، الرعب... الخ وكلها تترجم الحالة النفسية المضطربة التي يعيشها الشاعر.

- الحقل الدلالي الثالث:الحقل الديني:

إنّ تشبع الشاعر بالثقافة الإسلامية يعود إلى أنّ تعلميه الأول كان في الكتاب أين حفظ القرآن الكريم وهذا ما يفسر توظيفه للكثير من المفردات التي تصب في هذا الحقل من بينها نجد:الله المقدس،الخلود نصلي التسابيح، أياته ، نتـــــوضأ، نتطهـــر، التـــروايح، الأدعية، جهنم المسجد، الملائكة، المنية، الاستغفار،الشهادة، الإيمان، الدين، الجنة، القدر، الفردوس.
ويتجلى ذلك في قوله: [1]

سافرتُ في عينين سوداوين
في مملكة الإيمان والشهادةْ
وهبتُ روحي للجمال
متُّ باسم هذا الدين
باسم العشق والعبادةْ

ب- البنية التركيبية:

إنّ دراسة اللغة الشعرية لا تقتصر على المفردات فقط بل تشمل أيضًا الجمل ذلك أنّ النحو لا يعنى بالصوت وما يرتبط به من أثار لغوية ولا باللفظة الواحدة وما يتصل بها، وإنّما يهتم بالكلمة المنسوجة مع الأخرى في تركيب جُملي، وليست الألفاظ المتآلفة في جمل إلاّ صورًا منطوقة لما هو حاصل في الذهن من التركيب المعنوي والتأليف في الذهن هو ربط الصورة

1- عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص62.

الذهنية المفردة بعضها ببعض على نحو تتحق معه صلة ونسبه بين هذه الصور،فإذا أردنا أنْ نعبر عن ذلك أو تنقله إلى ذهن السامع أو المخاطب عبرنا عنه بمركب لفظي.[1]

لذلك آثرنا دراسة المستوى التركيبي في شعر عثمان لوصيف وهو المستوى الذي يهتم بالتراكيب وتصنيفها وأي نوع من التراكيب تغلب على النص،فهل يغلب عليها التركيب الاسمي أو الفعلي أو تغلب عليه الجمل الطويلة أو القصيرة.

1-الأفعـــــال:

«عُرِّفَ الفعل أنّه كلمة تدُل على معنى في نفسها دلالة مقترنة بزمان ذلك الفعل أو هو ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة وهي الماضي والحال والمستقبل فهو بذلك ينقسم باعتبار زمانه إلى ثلاثة أقسام:الفعل الماضي والفعل المضارع وفعل الأمر»[2]

والجدول التالي يوضح الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر في ثلاث قصائد هي من أروع قصائد هذا الديوان.

زمن الفعل / القصيدة	الماضـــــــي	المضـــــارع	الأمـــــر
حورية الرمـــل	فرَشَتْ، صليتْ،جعلتُ،قدمتُ، مَرّغتُ،أورثي	تُغنّي،تعريتُ،تنشقتُ، تقدمـــــتُ تمتدُ،تعيدُ،تجلوني، يسبـــــــــق	تطهّـــــر دَعْنـــــي
سطيف	دخلتُ، مشيتُ، توقفتُ، رأيتـــك ركضتُ، حاصرني، انكســـــرتْ حَضنتُ، متُ، غطاني،مرَّت، قَمتُ هممتُ،بكيتُ،ناديتُ،وجدتك،أيقنت، ضممتك،غنّت،انهمر،ارتمينا،نمناَ	تتألقُ،يمرّ،أَمُد،تهاجرُ،أشمُك،أراك أعودُ	
آيات صوفية		أفتحُ،أدخُل،أخلع،أمشي،أوغُل،أدنو، ألقاك،أطلقُ،أقرأُ،أرفعُ،أسجُد،أراكِ، أغمض،يأخذني،أغرفُ،يوقظني ،انهضُ،أبكي،أمرغُ،أشدُ،أرحل تراودني،يزداد،نَصلى، نَعبر، نولد،يخطفنا،نغوى،نواصل،نبدع، نبقى،نسّبح،نصلّي	

1 – ينظر:جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، الدار العلمية الدولية، ط 1، عمان 2002، ص25.

2 – علي جابر المنصوري وعلاء هاشم الخفاجي، التطبيق الصرفي– تعريف الأسماء– تعريف الأفعال، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع،ط1،عمان2002، ص137.

لقد استعمل الشاعر في هذه القصائد الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر،فكان توظيفه للأفعال الماضية للدلالة على الثبات وفي نفس الوقت يمثل سردًا حقيقيا للأحداث وذلك في مثل قوله في قصيدة سطيف: [1]

دخلتُ سطيفَ على سعفة من نخيل الجنوب
ففاجأني الطّل قبل الأوان،
مشيت على اللوز..
كانت شوارعها تتألق والواجهات تشفّ
وكان السحاب يمرّ على الشرفات،
توقّفت تحت الرذاذ أصلّي
رأيتك خلف الضباب
ركضتُ فحاصرني الورد
قلتُ أمدُّ يدي
فاحتواني الشذى
وانكسرتُ على الأرصفهْ!

إنّ الأفعال التي وردت في هذه الأسطر جاءت بصيغة الماضي وهي في الحقيقة متعلقة بذات الشاعر لأنّه بصدد سرد أحداث تخصه تمثلت في زيارته لمدينة سطيف وما عايشه فيها وهذا ما أعطاها صفة الثبات لأنّها وقعت في الزمن فات وإنقضى على خلاف الكلام الذي يتميز بالحركة، أما بالنسبة للأفعال المضارعة فنجدها في أسطر قصيدته "آيات صوفية" حيث يقول:[2]

في السجود أراكِ
فأغمضُ عينيّ من نشوة الخوف
أغمضُ كي أتأمّل وجهكِ أكثرَ
يأخذني سحر عينيك
أغرُفُ مِن دفقات الجمال وأغرقْ في الفيض.
أسكرُ
يوقظني الفرح الفذّ
أنهضُ مغتسلا بالحليب الإلهيّ
أبكي

1 - عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص10.

2 – المصدر نفسه، ص20.

أمرّغُ وجهي على قدميك
أشدُّ رداءك بين يديّ وأصعدُ..
أرحلُ بين يديكِ
تراودني شهوة الموت

إنّ الأفعال التي استخدمها الشاعر في هذه الأسطر تدل على الحركية والاستمرار وتجعل القارئ يتوهم أن الحدث واقعي، منطلقاً في ذلك من خياله الخصب محاولاً تجسيد ما يعانيه وما يطمح في الوصول إليه متمنياً وقوعه على أرض الواقع.

وما نصل إليه أنّ لوصيف مزج في هذه القصائد بين الأفعال الماضية والمضارعة بنسبه تكاد تكون متفاوتة وهذا إن دل على شيء فهو يدل على أنّه يعيش حياة نفسية مضطربة فهو عمد إلى توظيف صيغة الماضي للدلالة على أحداث وقعت،وفي مقابل ذلك استخدم صيغة المضارع التي تحيل على الاستمرارية والحركة فهي مرتبطة بحدث أني أو حدث سوف يقع مستقبلا.

2- الجمل:

✍ **الجمل الفعلية والاسمية:**

لقد وجدنا أنّ عثمان لوصيف قد نوع في استخدامه للجمل، حيث مزج بين الجمل الاسمية والفعلية.

فالجمل الفعلية نجدها في قوله: [1]
وقفت حُورية الرَمل تغنّي
عاريهْ
فرشت وردتها،
قالت: تطّهر بالخطيئهْ
فطرة الرمل بريئهْ

ويقول في موضع أخر: [2]
بكيتُ وأدركني اليأس،
قلتُ أعود إلى النخل،
لكنّي حيث ناديتُ عبر الدروب:
سطيفُ! سطيفُ!

1 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص07.
2 - المصدر نفسه، ص11.

وجدتِك بين يَديّ بثوب الزفاف
فأيقنَتُ أنّ الغرامَ سطيفُ
وأنّ العروسَ سطيفُ

وظف الشاعر الجمل الفعلية للدلالة على الحركة والاستمرار، فالأسطر الأولى جاءت تصويرًا لهيئة تلك الحورية التي تخيلها الشاعر على شاطئ البحر تغني، فهذا الغناء مستمر باستمرار تفكير الشاعر فيها.

أمّا الأسطر الأخرى فنقلت حالة الانكسار التي كان يعيشها حيث أحس لوهلة بشوق شديد إلى مسقط رأسه ورقلة التي رمز لها بالنخيل.

ولكنّه في نفس الوقت يأبى أن يفارق سطيف موطن الحب والجمال فقد كان الشاعر في حالة اضطراب وحيرة بين اختيار البقاء في سطيف أو العودة إلى ورقلة وتتجلى هذه الثنائية في الجملتين التاليتين "بكيت وأدركني اليأس"، "أيقنت أنّ الغرام سطيف"

ويقول في موضع أخر: [1]

نتوضّأ بالدمع
نغمس كل الخطايا
في الدموع الدماءْ
نتطهّر
تغسلنا الفطرة الأمّ
يغسلنا الدَم
يوُحَي إلينا
نصلّي ونبكي

هذه الأسطر من قصيدة الطهارة التي كتبها الشاعر لتلاميذ ته يوم فراقهم وفيها عبر عما يعتري كل من الأستاذ والتلاميذ من ألم وأسى وما يصحبه من دموع وهي أشبه ما تكون بدموع الأبناء لفراقهم أبيهم واستعمل الشاعر في ذلك الجمل الفعلية لنقل الحالة الشعورية التي تتلائم مع هذا الموقف أما الجمل الاسمية فتتجلى في مثل قوله[2] :

ورقلةْ..
زهرة في الرمالْ
ورقلةْ..

1- عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص47.

2 - المصدر نفسه، ص42.

قبلة في الخيالْ
وأنا سائحُ قذفته الفيافي..
جبهتي عنْبر وغبار
ويدي..حجَلَهْ

بما أنّ الشاعر من الشعراء الذين يهوون التنقل بين المدن والتغني بسحر جمالها وتخليد مزاياها ومحاسنها نجده يذكر إلى جانب مدينة ورقلة مدينة باتنة في قوله[1]:

بَاتِنَةُ تتوضّأ بالشمس
باتنة تتلألأ عشقًا

وفي هذا ذهب إلى توظيف جمل اسمية تقريرية ثابتة المعنى تتناسب ووصفه لهذه المدن.

ونلاحظ في شعر عثمان لوصيف طغيان الجمل الفعلية على الجمل الاسمية وذلك لأن الجمل الفعلية هي الأنسب لنقل كل ما هو واقعي وحقيقي والملائم لسرد الأحداث،في مقابل هذا نجد الجمل الاسمية مناسبة لوصف الأحداث.

ب-جمل الاستفهام والنداء:

✍ **جمل الاستفهام:**

«الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل»[2]

وردت في قصائد الديوان الكثير من الجم ل الاستفهامية مبرزة لنا حيرة الشاعر وتساؤلاته الدائمة، فجاءت أغلبها مسبوقة بأدوات الاستفهام (أين،هل،من...الخ)

وهذا في مثل قوله[3]:

أين منّي رذاذُكِ البكرُ يهمي
بين عينيّ
حين يأتي السماءُ ؟

يتضمن الاستفهام الذي ورد في هاته الأسطر غرض التحسر، فالشاعر يتحسر عن الوضع الذي ألت إليه الطبيعة جراء الجفاف، موجها بذلك تساؤله إلى السماء.

وراجيًا منها أن ترحم هذه الطبيعة برذاذها الذي يبثُ فيها الحياة من جديد وهناك استفهام أخر في قوله[4]:

---

1 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص59.

2 –عبد القادر حسن، فن البلاغة، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، مصر 2006، ص114.

3 - عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص71.

4 – المصدر نفسه، ص14.

مَن يُرَوِّضُها

هذه النمرة الشبقْة ؟

من يفك طلاسمها المغلقة؟!

إنّ الاستفهام الذي ورد في هذه الأسطر دال على التعجب والحيرة، فالشاعر يتساءل عن سرّ قوة النمرة وشجاعتها حتي أضحت بذلك لغز يصعب عليه حله.

✍ **النـــداء:**

«النداء هو دعوة المخاطب بحرف نائب مناب فعل كأنادي أو أدعو،أو نحوهما وللنداء ثمانية حروف هي:ياء،الهمزة،أي،أ، أيْ،أيا،هَيَا، وَا»[1]

ونجد النداء في مثل قوله[2]:

أيُها الفيض الإلهي الطَّهُورْ

يخاطب الشاعر في هذا السطر محبو بته واِستعمل في ذلك أداة النداء "أيّ" دلالة على شدة تعلقه بها وعلى مدى قربها من قلبه بل هي مالكة فؤاده ولُبه، كما عمد إلى لفت انتباه السامع

ويقول في موضع أخر[3]:

ياشعاع الطين..ياملحمة الله

ويا أسطورة في السرمد المظلم

استعمل النداء هنا لغرض المبالغة في وصف محبو بتهوالتعظيم من شأنها ويقول أيضا[4]:

يَا نحْلةَ الضوء والنوء

يَا زهرة الثلج عند الخليج

وَيا امرأةً تنمي فيقال الجزائرُ!

ويقول أيضا[5]:

أيّها الجرحُ المعّبأُ

1 – محمد طاهر اللادقي، علوم البلاغة، المكتبة العصرية، د ط، بيروت 2008، ص83.

2 - عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص08.

3 – المصدر نفسه، ص23.

4 - المصدر نفسه، ص31.

5 – المصدر نفسه، ص23.

3-الحــروف:

-حروف العطف:

أمّا بخصوص الحروف التي استخدمها الشاعر للربط بين الجمل نجد أنّه قد أكثر من استعمال حرفي الواو والفاء.

فنجد الواو في مثل قوله: [1]

كان بؤبؤها شرارُ

وعاصفة مبرقةْ

وعلى ثغرها جمرة تتوهّج عشقا

وكانت تسير فتنفسح المدن الضيقةْ

ويعانقها شبق اللوز..

ونجدها أيضا في قوله: [2]

وتموّج الريحانُ..والكلأُ

فإذا الطبيعة ُكلّها ألقُ

والأرض والقيتارُ..ومُتّكأُ

وإذا أنا نغم يُبرعِمُ.

فالواو جاءت للربط بين الجمل وهذا ما يجعلها بنية واحدة غير قابلة للتجزئة والتشتت ونجد الفاء في مثل قوله: [3]

أو مأت طفلة في الفضاءْ

فارتعشتُ

وقوله أيضا: [4]

قلتُ أمدُّ يدي

فاحتواني الشذى

وانكسرتُ على الأرصفهْ

حضنتُ جراحي ومِتُّ

فغطّانَي الياسمين.

ومرت عليّ يداك فَقُمتُ

---

1 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص13.

2 – المصدر نفسه، ص35.

3 – المصدر نفسه، ص14.

4 – المصدر نفسه، ص10.

وقـــــوله[1]:

أرسم وجهك فوق جذوع النخل

فتستقيظ أمطارك.

جاءت الفاء في المثال الأول فُجائية، ذلك أنّ الشاعر في حالة من الجمود والسكون ولكن حين أو مأت تلك الطفلة،دبت في أوصاله الحياة من جديد لتعم سائر جسده.

ب-حروف الجر:

نجدها في مثل قوله: [2]

هانحن في دمنا نتمرغُ

نمضغُ هذا التراب

ونعجنه بالمواجع والقبلاتْ

وندبّ مع النمل في وَلُهٍ

نتقرّى الروائح كالنمل

وفي قوله[3]:

لم أشْفَ من بليّتي

ناديتُ في السكونْ

والموت في حنجرتي

سألتُ عن طبيبتي

لقد استعمل الشاعر حروف الجر للدلالة على حالة الانكسار التي يعيشها جراء ما يعانيه من ألم وحزن.

2- شعرية الصورة:

الشعر ليس عالمًا مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء، انّ ه عالم سحري جميل، يُمو ج بالحركة والألوان، فهو عالم لا يعترف بالحدود،انّه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للامساك به وتجسيده في التجربة الشعرية بواسطة الصورة والرمز.

وتعتبر الصورة أساس التجربة فهي ذلك المعطى المعقد والمركب من عناصر كثيرة من الخيال والفكر، إنّها تلك القوة الخارقة التي يسجل بها الشاعر رؤية وموقفا موحدًا من جزئيات الوجود[1].

1 - عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص10.

2 – المصدر نفسه، ص26.

3 –المصدر نفسه، ص64.

والصورة من وجهة نظر الأسلوبية هي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين،أو هي طريقة في الكلام،تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة والتشبيه أو على علاقة المجاورة كما هو الحال في الكناية والمجاز المرسل[2].

ومن أهم الأهداف التي تتأسس عليها الصورة،أنّها تُعبر عما يتعذر التعبير عنه،وتكشف عمّا يصعب معرفته،فتعدّ بذلك وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها،لِنَقْلِ رسالته وعقد الحوار والاتصال مع المتلقي.[3]

ولدارسة الصورة الشعرية في ديوان "اللؤلؤة" لعثمان لوصيف اخترنا مجموعة من القصائد التي تتجلى فيها الشعرية بوضوح.

أ -التشبيـــــه:

هو من أقدم صور البيان ووسائل الخيال، فهو يحتل موقعا حسنًا في البلاغة وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلّي،وإدنائه البعيد من القريب،يزيد المعاني رِفعة ووضوحا،ويُكسبها توكيدا ولفظا، ويكسوها شرفًا ونُبلا[4].

والتشبيه:لغة: « مـــن الشّبْهُ والشّبَهُ والشَبيهُ:المِثْلُ، والجَمْعُ أشباه،وأشبه الشئُ الشئَ:مَاثله،وفي المثَل،مَنْ أشبه أباه فما ظلم وعن أبو العباس عن ابن الأعرابي:وشبَّه الشئ إذا أشْكَلَ،وشبَّه إذا سَاوى بين شيء وشيء» [5]

أمّا اصطلاحا: «فهو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم أو هو إلحاق أمرٍ بأمر أخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة»[6].

ومن أمثلة التشبيه في شعر عثمان لوصيف، قوله في قصيدة "سطيف"[7]

العروسَ سطيفُ:تشبيه بليغ مقلوب،«فقد جعل المشبه به مُشبها والمشبه مشبها به،وهذا خلاف المقولة البلاغية التي تقول بأنّ وجه الشبه يجب أن يكون أظهر في المشبه به عنه في المشبه»[1]

---

1 – ينظر:عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة د ط، الجزائر العاصمة 2005، ص56.

2– ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم لنشر والتوزيع، الإسكندرية 2006، ص151.

3 – ينظر:المرجع نفسه، ص152.

4– ينظر:السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب، د ط، 1999 ص206.

5 – ابن من منظور، لسان العرب، ص18.

6 – محمد ربيع، علوم البلاغة، دار الفكر، ط1، عمان،2007، ص49.

7 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص10.

فالصحيح أن يقول "سطيف العروس فيكون قد شبه سطيف بالعروس ولكن انبهار الشاعر بجمال وروعة سطيف،دفعة لأنْ يُشبه العروس بها وهو ما يُفسر شدة تعلق الشاعر بهذه المدينة الجميلة.

ونجد التشبيه أيضا في قصيدة "مقاومة" حيث يقول[2]

"حين تَعْشَقُ تَنْسَاب كالسَاقيةْ":تشبيه مرسل،شبه الشاعر الشخص العاشق بالماء الذي يتبع مجرى الساقية،فإذا عَمّ الحب الإنسان جعله لا يرى سوى محبو بتـه،فهو ينجر وراء عواطفه دون وعي منه، ومن ثمة تصبح هذه المحبوبة روحه وقواه،فهي تجري مجرى الدم في عروقه ولحمه وجميع مفاصله، ولم يبق في قلبه متسع لغيرها.

ب الكنايـــــة:

لغة: «ما يتكلم به الإنسان،ويُريد له غيره. وهي مصدر كَنيتُ، أو كنوْتُ بكذا عن كذا إذا تَركتَ التصريح به»[3]

اصطلاحا: «لفظ أطلق وأريد به لازمُ معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي نحو"زيد طويل النجاد" تريُد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم،فعَدلْتَ عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها والكناية غنها لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه،ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة»[4]

والكناية عند عبد القاهر الجرجاني "قيمة فنية بوصفها تعبيرًا يساعد الشاعر في إيضاح رسالته الشعرية،وهذا التعبير يكون عطاء رمزي أو إشاري، وعلى المتلقي أن يكشف عن هذا الغطاء من أجل الوصول إلى المعنى الذي أراده الشاعر"[5]

وقد ساهمت الكناية في شعر عثمان لوصيف في إحداث شعرية إلى حد ما حيث نجد الكناية في قوله[6] في قصيدة "اللؤلؤة" "طاعنُ في السوادْ" وهي كناية عن الحزن والأسى.

هذه الصورة تبين استمرارية حالة الاكتئاب التي يعيشها الشاعر،وقد بالغ في تبيان ذلك الشعور باستعماله لفظتي "طاعن والسواد" اللتان توحيان بتشاؤم ويأس الشاعر لعدم مقدرته على الخروج من تلك الحالة.

وفي قوله[1]: كنت أشمّكِ في عبق القمح وهي كناية عن الشوق والحنين

---

1 – محمد ربيع، علوم البلاغة ص56

2 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص58.

3 – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص273.

4 – المرجع نفسه، ص274.

5 – ينظر:عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

6 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص05.

إنّ هوس الشاعر بمدينة سطيف ورونق جمالها جعله يتعلق بها ويشتاق دائما لزيارتها فأعطاها بذلك صورة جميلة تمتزج فيها قوة الحنين بقوة الخيال.

وفي قوله أيضا[2]: في قصيدة الشّبابة.

أتملىّ جمالاتِ وجهكِ مغتسلاً برذاذ التسابيح وهي كناية عن الحسن والضياء الملائكي الذي تنفرد به هذه المرأة،فالجمال الرباني أكسبها صفة الضياء التي سلبت لب الشاعر وعقله.

ونجد الكناية أيضًا في قوله[3]:غنّت عيونك.

وهي كناية عن الفرح والسرور،قوة هذه الصورة تكمن في مدى ارتباطها بالواقع،فالسعادة التي نراها على وجوه الآخرين ترسل لنا بريقًا أشبه بالغناء الذي نسمعه ونطرب له.

ج- الاستعـــارة:

«هي نقل اللفظ من معناه الأصلي إلى معنى مجازي بَيْنَه وبين الأول مُشَابهة،مع وجود قرينة (دليل) تدُل على أنّ المعنى الأصلي للفظ غير مقصود، والقرينة إمّا أن تكون موجودة في الكلام أو أن تفهم بالعقل من نحوى الكلام».[4]

يري أبو هلال العسكري أن الاستعارة هي نقل العبارة عن موضوع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض،وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه[5].

فالاستعارة بناءًا على هذا من المجاز اللغوي،إذ هي تشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسين والعلاقة فيها بين الموصوف وصفته هي المشابهة دائمًا[6].

ونجد الاستعارة في مثل قوله[7]: يتقاذفني الليل.

وهي استعارة مكنية، حيث شبه الليل ببحر هائج يتقاذفه من جانب إلى أخر، فحذف المشبه به وهو البحر وأبقى على لازمة من لوازمه وهو الفعل "يتقاذف"وقد لجأ الشاعر إلى هذه الصورة ليسجد من خلالها حالته النفسية وما يعانيه من اضطراب داخلي، يعصف بكيانه كما يعصف الموج بزورق صغير وسط بحر هائج

---

1 – عثمان لوصيف، ديوان لؤلؤة، ص11.

2 – المصدر نفسه، ص05.

3 – المصدر نفسه، ص12.

4 – محمد طاهر اللادقي، المبسط في علوم البلاغة–المعاني والبيان والبديع، ص162.

5– ينظر:أبي هلال الحسن العسكري، الصناعتين في الكناية والشعر، تح: عـــلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ،ط2،ص274

6 - رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص151.

7 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص05.

ونجد الاستعارة كذلك في قوله: [1]

تنشقتُ حنين اللهب الأوّل

وهي استعارة مكنية حيث شبه الحنين بالهواء المستنشق وهو المشبه به المحذوف وترك قرينة تدل عليه وهو لفظه "تنشقت"

تفصح لنا هذه الصورة عن مقدار وعظم حب الشاعر لمحبوبته حيث جعل من الحنين الذي يحسه اتجاهها بمثابة الهواء الذي بدونه تنعدم الحياة،فتذكره لهذه المحبوبة والاستئناس بالماضي الجميل هو غزاؤه على الاستمرار والبقاء.

ونجد الاستعارة في قوله: [2]

تشتعل الشهوة: استعارة مكنية، حذف المشبه به وهو النار وأبقي على لازمة تدل عليه وهو الفعل "تشتعل"، وكذلك في قوله[3]:

"ركضت فحاصرني الورد":استعارة مكنية، شبه الورد بالجنود التي تحاصر الأسير،فحذف المشبه به وهو الجنود وترك لازمة تدل عليه وهو "الحصار".

إنّ شعرية هذه الصورة تكمن في طريقة نسجها،فالشاعر وهو في تلك الروضة رسم لنا صورة حربية، حيث شبه الورود بأشواكها وهي محيطة به من كل جانب،بجنود مدججين بالأسلحة.

وهناك أيضا صورة أخري مماثلة لها في قوله:

"احتواني الشذى":استعارة مكنية

ويقول في قصيدة "سطيف"[4]

"كانت سطيف تهاجر بين يدي":استعارة مكنية،حيث شبه سطيف وهي مدينة من مدن الجزائر بشخص يسافر،فحذف المشبه به وهو الشخص،وترك لازمة تدل عليه وهي الفعل "تهاجر" فسطيف هاجرت حقًا على ألسنة مُحبيها وعُشاقها، كما هاجرت بين يدي الشاعر، فهي الغرام وهي الحلم وهي العروس بالنسبة له.

ونجد الاستعارة في قوله: [5]

"أغرقُ في نور عينيك" وهي استعارة تصريحية حيث شبه الشاعر البحر بالعيون فحذف المشبه وهو البحر وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل "أغرق"

---

1 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص07.

2 – المصدر نفسه، ص09.

3 - المصدر نفسه، ص10.

4 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص15.

ونجد الاستعارة أيضا في مثل قوله: [1]

أغنية نتوضأ بالدم: استعارة مكنية

حيث شبه الشاعر الأغنية بإنسان يتوضأ وهو المشبه به المحذوف وترك لازمة تدل عليه وهو "الوضوء"

إن هذا الربط الذي شكله عثمان لوصيف بين الوضوء والدم والياسمين خلق لنا صورة جميلة تتجلى فيها الشعرية بوضوح فامتزجت فيها الطهارة بالشهادة والجنة،فالوضوء يرمز للطهارة والدم للشهادة والياسمين للجنة، فأضحى بذلك شهيدًا للحب.

ونجد الاستعارة التصريحية في مثل قوله[2]:

عانقت جوهرة الحق

ويقول أيضا[3]:

لمستُ الحقيقة في وهْجِها السرمديِّ: استعارة مكنية

لقد شبه الشاعر الحقيقة وهي شئ مجرد بشئ ملموس نستطيع أن نحسه فحذف المشبه به وهو ذلك الشئ وترك لازمه من لوازمه وهو الفعل "لمس" والذي يوحي بإمكانية الإحساس بشئ مجسد غير مجرد،فالحقيقة تتوهج في نظره ،بالرغم من عدم الإحساس بها لأنها تقترن بذات الشاعر ووجدانه.

ونجد الاستعارة أيضا في مثل قوله[4]:

أغرفُ من دفقات الجمال: استعارة تصريحية

شبه الشاعر النهر الجاري بالجمال فحذف المشبه وهو النهر وترك لازمة من لوازمه وهو الفعل "أغرف" فمن دفقات الجمال يغرف الشاعر مادته العصبة التي يشكل بها قالبا جماليا ويكتب بها أشعاره التي يرسم من خلالها لوحات فنية تمتزج فيها قدرة الإبداع ورونق الكلمة وعذوبتها مستلهما إياها من جماليات الوجود.

وكذلك نجد الاستعارة في قوله:[5]

أسكرُ

يوقظني الفرح الفذ: استعارة مكنية

---

1 – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2 – المصدر نفسه، ص20.

3 – المصدر نفسه، ص13.

4 – المصدر نفسه، ص20.

5 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص20.

حيث شبه الفرح بالإنسان وهو المشبه به المحذوف،وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل "يوقظ"،فحالة الثمالة التي كان غارقًا فيها، جعلته في سبات عميق يصعب الاستيقا ظ منه،فكان الفرح بمثابة العصا السحرية التي بثتْ فيه الحياة من جديد.

ونجد الاستعارة المكنية في قوله "لازال شعرك يرحل في ملكوت الندى" وفي قصيدة الدخان.[1]

"لا النجمُ يُسْعفي": استعارة مكنية حيث شبه النجم بإنسان مُسْعف فحذف المشبه به وترك قرينة ترمز له وهي الفعل ((يسعفني)) فالإنسان بطبيعة الحال هو الكائن الوحيد الذي ينتظر منه مساعدة ونجده من هو في مأزق.

ونجد أيضا الاستعارة المكنية في قوله[2]

تزرعين النور، حيث شبه النور بالبذور التي تزرع وهي المشبه به المحذوف، وترك لازمة من لوازمه وهي "تزرعين"

قوة حب الشاعر لمحبوبته جعل منها المصباح الذي يستمد منه النور والضياء وهي في ذلك أشبه بالبذور التي تزرع فتعطينا خيراتها.

د- الـــرمز:

إذا كان الشعر الأصيل هو اللغة التي تتصل بالسماوي وبالأرض، وتمُتُ في أن واحد إلى العلو، وإلى صوت الجماعة، لترسي من خلالها كينونة الأشياء فإنّه لا يتم للشعر ذلك إلا إذا أصاب بالشفرات والرموز.

والرمز الشعري هو جماع لحظة تاريخية فريدة مستقلة بطابع زماني موسوم بالمفارقة وهو من هذه الوجهة بنية مركبة على نحو إستطيقي كله توتر ومشاقة بين العابر الموقوف والأبدي الدائم بين المظهر الحسي المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية، وماهيات الأشياء بوصفها أساسًا للكينونة ولدوام ما هو واحد ولا متغير.[3]

ويلجأ المبدع إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعرية المضطربة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية دون غيرها،فهي ذات إيحاء جم ومظهر إيجاز واضح[4].

---

1 - المصدر نفسه، ص34.

2 - المصدر نفسه، ص 36.

3 - ينظر:عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات د ط القاهرة 1988 ، ص114.

4- ينظر:محمد علي كندي، الرمز والإيقاع في الشعر العربي الحديث، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة لبنان2003، ص31.

وما شد إنتباهنا، أثناء دراستنا لديوان "اللؤلؤة" أنّ الشاعر عمد إلى توظيف الرمز كأداة شعرية تتوافق وطبيعة الشعر المعاصر والشاعر قد أخذ رموزه من الطبيعة التي لا يقف منها موقفا سلبيا، بل يتفاعل معها فيبحث عن الجوهر القابع بداخلها عن روحها المستترة، هذه الروح التي تسري في الوجود وفي عناصرها، فتضم الكائنات كلها في نسيج واحد متلاحم، ولعل ذلك يشمل مظهرا من مظاهر وحدة الوجود،فالوجود واحد وان تعددت تجلياته، واختلفت عناصره.

ومن بين الرموز الطبيعية التي وظفها الشاعر نجد:الليل–الرماد–الشمس–النار–الموج–النهر–الطين–الأرض–النجوم–البرق–اللوز–الياسمين–الورد–القمح–العاصفة–الماء–السوسنة–البحر.

ففي لفظة "النار"،وهي من أكثر العناصر الطبيعية إلحاقا للضرر بالإنسان،كونها لا تُبقي لا على الأخضر، ولا اليابس،نجد أنّ الشاعر قد استعملها كرمز شعري للدلالة على ألامه وأوجاعه،فهي أصدق تعبير عن الهموم والانفعالات النفسية الحادة، وهواجسها الخفية، ويتجلى ذلك في مثل قوله: [1]

تشْتعلُ الوَرْدَةُ الآدمية

تَنْحَلُّ كُلُ العناصر

تتحد النارُ بالنارِ، والجِرحُ بالجُرْحِ.

وفي لفظة "اللوز"التي تعتبر هي الأخرى،من الرموز التي وظفها الشاعر في بعض قصائده، نجده يتخذ من ثمار اللوز رمزًا للإنسان،فصلابة قشرة اللوز، وحلاوة اللب الذي بداخله أشبه ما تكون بالإنسان، في صورته الجسدية وأخلاقه الروحية، وذلك في مثل قوله في قصيدة شاعرة.[2]

وَيُعَانقها شَبَقُ اللوز.

ومن الرموز الطبيعية التي لجأ إليها الشاعر أيضا،رمز "البحر"، فالبحر بعظمته وشساعته اتخذه الشاعر كوسيلة لترجمة أحاسيسه،ونقل مشاعره والتعبير عن شُجونه،وذلك في مثل قوله في قصيدة "عرس البيضاء" والتي هي قصيدة حُب إلى الجزائر العاصمة،حيث شبهها بغادة حسناء،تشعُ نورًا وضياء، يقول: [3]

آه!

جِسْمُكِ فاكِهةُ البحر

جِسْمُكِ عيدُ المرايَا

1 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص21.

2 – المصدر نفسه، ص13.

3 - عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص31.

وجِسْمُكِ مجرى المجَّرات..
أنتِ النبيذ الإلهيّ
أنتِ الحقيقة بين يديّ
وأنت البراءة تفترّ عن ليلة القدرْ
يا نحلة الضوء والنور
يا زهرة الثلج عند الخليج
ويا امرأة تنتمي فيقال الجزائر

إلى جانب الرموز الطبيعية، نجد أنّ المرأة تحضر في شعر عثمان لوصيف بنسبة كبيرة، وهو ما يُحيلنا إلى أنّ الشاعر مُحبا للمرأة الجميلة،وكُلّ ما تنفرد به من حسن وضياء،فهي كالجوهرة في بريقها واللؤلؤة في ندرتها.

وسنقوم الآن بإحصاء نسبة حضور رمز المرأة في ديوان اللؤلؤة والتي جاءت في جملة من الصفات الخاصة بها:

الرمز	عدد المرأة المتكررة في الديوان	القصائد
العيون	26 مرة	اللؤلؤة-سطيف-الشبابة-آيات صوفية-عرس البيضاء-الدخان-إلى تلميذة-تسبيحة البحر-ورقلة-الطهارة-المشنقة-الأغواط-البلبل-

		أغنية الحب–ليلة على شاطئ البحر.
العشق	16 مرة	حورية الرمل–الشبابة–غنيت–آيات صوفية–الفراشة–إلى تلميذة–تسبيحة البحر–ورقلة–ياسمينة–مقاومة–الممرات–الأغواط.
سحر	4 مرات	اللؤلؤة–الشبابة–المخبول–آيات صوفية.
وجهها	6 مرات	سطيف–الشبابة– آيات صوفية–طفلة.
خصرها	مرة واحدة	عرس البيضاء
شفتاها	6 مرات	شاعرة–عرس البيضاء–البلبل–أغنية الحب

من خلال هذا الجدول الإحصائي لحضور رمز المرأة في الديوان،تبرز هذه الرموز على النحو الأتي:

العيون: هي أكثر الرموز حضورًا في الديوان،فقد وردت ستة وعشرون مرة،والعيون هي السمة الأنثوية البارزة ثم تأتي بقية الرموز الأخرى بنسب متفاوتة.

إضافة إلى هذا فان الشاعر قد تأثر بالرمز الصوفي،ويظهر ذلك جليًا في شعره،فالحب الذي يكنه لمحبوبته حبًا طاهرا نقيًا تجتمع فيه كل معاني الرفعة والسمو وهذا دال على أن أحاسيس الشاعر اتجاهها تنبع من روحه النقية ومن عواطفه النبيلة وذلك في مثل قوله:[1]

أصلّي لعينين ملء السماوات والأرض

عينين ألهمتاني صبيًّا

وتيّمناني نبيًّا

أصلّي لعينين صوفيّتين،

وهنا يظهر لنا أن الشاعر يسرح بخياله ليجعل المرأة في عالم المثل كونها أصبحت رمزاً للذات الروحية التي تبتعد عن كل ما هو واقعي ومحسوس، إلى حد أنه يصلي لهاتين العينين الصوفيتين وهذا يدل على أن المرأة في نظره تتجاوز المادي لتغدو فيضًا من الجمال الإلهي وذلك في مثل قوله: [2]

1 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص17.

2 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص08.

أنت الفيض الإلهي الطهور

وما يتمم الشكل الفني الذي صاغ فيه عثمان لوصيف رمز المرأة على منوال الصوفية قوله أيضًا في قصيدة آيات صوفية[1]

أدنو من العرش

ألقاك..يا امرأتي المستحمة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدُسي الحجاب

وأسجدُ عند التجلّي

الواضح أنّ هذا النموذج « يوحي بالتصور الذهني للأزل،فهو من حيث امتلاؤه بالرمز، يفسر كيفية انتقال التجلي الإلهي المجرد إلى تجلي المرأة المشهود، فالملاحظ في هذه الصورة من الوجهة الشعرية أنّها ماثَلت بين العيني والمجرد وأحالت بنوع من التبادل،الأمر الخفي إلى مدرك محسوس». [2]

3- شعرية الإيقاع:

تُعد الموسيقي الشعرية من بين العناصر الفنية في الشعر العربي المعاصر ذلك أنّه لا وجود لشعر دون إيقاع، وبدونه لا يمكن الفصل بين الشعر والنثر والإيقاع الشعري يوفر الانسجام بين الأصوات

والأغراض حيث:"تلتقي الصفات الذاتية"[3] للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشعر فتدعمها وتؤكدها .

---

1 – المصدر نفسه، ص20.

2 – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص251.

3 – جابر عصفور، النقد الأدبي–مفهوم الشعر في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، ط 1، بيروت 2003 ص321.

والموسيقي الشعرية في شعر عثمان لوصيف تنحصر بين جانبين هما:
الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والإيقاع الداخلي الذي كان له دور في توفير الانسجام والتنا عم الصوتي في معظم قصائد الديوان.

أ- الإيقاع الخارجي:

1-الوزن:

<< وهو التفعيلات التي يتألف منها البيت،وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية>>[1]

ومن الآثار التي تترتب على موسيقى الوزن والإيقاع أنّ الكلام إذا جاء في صورة من الوزن المحدد بنغمات وإيقاعات صوتية على نمط منسق، فإن ذلك يُعين على حفظه،ويجعله أسرع في تعليق الذاكرة به، فالكلام المنغم يُنبه الأجهزة السمعية في الجسم،ويجعلها أقدر على التلقي[2].

«وتبرز لنا أهمية الوزن الشعري بوصفه آلة أساسية من آلات النظم وعنصرا ضروريا من عناصر الإبداع وعدته،ولا غرو أنْ إتخذه النقاد القدامى وسيلة- ضمن وسائل أخرى- للحكم على القصيدة،ولبيان أوجه القصور فيها».[3]

وللوزن الشعري دلالة تحددها الكلمات، ويتجلى ذلك في مثل قولة[4]:

مقبرهْ

0//0/

فاعلن

وزواحف تسحب أكفانها

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

فعلن فعلن فعلن فاعلن

وتدبّ إلى المقبره.

وتَدُبُّ إِلَلْـمَقْبَرَه

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

فعلن فعلن فاعلن

1 -إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط3، القاهرة 1965، ص146.

2 -ينظر: طه مصطفي أبو كريشة، أصول النقد الأدبي،مكتبة لبنان، ط1،بيروت لبنان 1992، ص384.

3 -مختار عطية، موسيقى الشعر العربي دار الجامعة الجديدة، د.ط، الإسكندرية 2008، ص24.

4 - عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص54.

هذه الأسطر من بحر المتدارك وهو من البحور الصافية وجاءت تفعيلات السطر الثاني والثالث مخبونة حيث دخل على تفعيلة فاعلن/0//0 زحاف الخَبَنْ وهو حذف الثاني الساكن فتحولت إلى فعلن ///0

ونجد المتدارك أيضا في مثل قوله[1]:

ضار ليْ زغبْ

صارلي | زغبن

0// / //0 | /0//0

فعلن | فاعلن

صار لي أجنحة

صارلي | أجنحة

0//0/ | 0//0/

فاعلن | فاعلن

وفضاءُ ومملكةُ وعبيرْ

وفضا | ءُن ومَمـ | ـلكتُنْ | وعبيرْ

0/// | /0 //0 | 0/// | ///00

فعلن | فاعلن | فعلن | فعلان

ومن خلال هذين النموذجين يمكننا أن نستنتج أن بحر المتدارك يشعل قدرًا كبيرًا من قصائد الشاعر،فهناك سيطرة كبيرة وواضحة لهذا البحر ذلك أنه الأنسب للتعبير عما يشعر به الشاعر كونه من البحور الصافية والسريعة بحيث يسمح للشاعر بالاسترسال في الإفصاح عن مكنوناته وقد دخلت على هاتين المقطوعتين زحافات وهذا يدل على تقلب الحالة الميزاجية للشاعر.

2-القافيـــــة:

« القافية إيقاع يرتكز على نبرتين ثابتتين أحدهما يقع على القافية والأخر على الوقفة، وذلك راجع لكون القافية تقع في نهاية البيت الشعري أو عند نهاية كل شطر»[2]

ويعرفها الجليل بقوله:"إنّ القافية من أخر حرف البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل ساكن، ومن ثمَّ، فقد تكون القافية كلمتين أو كلمة،أو بعض كلمة"[3]

وهي تنقسم إلى قسمين مقيدة ومُطلقة.

---

1 – عثمان لوصيف، المصدر نفسه، ص75.

2 –حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصرة، إفريقيا الشرق، د.ط ، بيروت2001، ص134.

3 –ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، د.ط،الجزائر، ص133.

ونجد القافية المقيدة في مثل قوله: [1]

تهتُ التاثت لخُــطوْطْ ⟸ (طُوْطْ = /00)

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

وضاعت الخيوط

وَضَاعَتْ لْخُيُوطْ ⟸ (يُوْطْ = /00)

أيضا في مثل قوله[2]:

فِيْ مَمْلكةِ لْجمال وَشْشَهَادَهْ ⟸ (هَادَهْ = /0/0)

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

وفي مثل قوله[3]:

التقط المحار

أَلْتَقِطُ لْمَحَارْ ⟸ (حَارْ = /00)

00//0///0/

في غسَق لْبحَارْ ⟸ (حَارْ = /00)

/0 /// 00//0

أمّا المطلقة فنجدها في مثل قوله:[4]

الشوارع غبراءُ

أَشْشَوْارِعُ غَبْرَاءُوْ ⟸ (رَاْءُوْ = /0/0)

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

والشمس حارقةُ

وَشْشَمسُ حَارِ قَتْو ⟸ (حَارْقَتُوْ = /0///0)

0///0/ /0/0/

وفي قوله أيضا[5]:

تنازعني اللافتات

---

1 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص64.

2 – المصدر نفسه، ص62.

3 – المصدر نفسه، ص19.

4 – المصدر نفسه، ص64.

5 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص56.

تنازعني لفتاتــوُ ⟸ (تَاْتُوْ = /0/0)
//0/// 0///0/
وتخطفي النظراتُوْ
0/0/
وفي مثل قوله[1]:
سافرت في الضفائرِ
سافرتُ فلضفائِرِي ⟸ (فَاْئِرِيْ = /0//0)
0//0//0/ /0/0/
سافرت في الأساورِ
سافرت فلأساوري ⟸ (سَاْوِرِيْ= /0//0)
0//0//0/ /0/0/

والملاحظ أنّ الشاعر قد مزج بين القوافي المقيدة والمطلقة في قصائد ديوانه وهذا يعود إلى طبيعة الشعر الحر الذي يستجيب لمتطلبات العصر وحاجاته.

ب-الإيقاع الداخلي:

1-الجناس: «الجناس هو تشابه اللفظين في النطق،واختلافهما في المعنى وهو قسمان:تام وغير تام،فالجناس التام:هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي:أنواع الحروف،وأعدادها،وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات،وترتيبها،أمّا الغير التام فهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأربعة السابقة»[2]

ولقد عمد عثمان لوصيف إلى استخدام الجناس في شعره، فكانت قصائده مُحتفية بالنغم الموسيقي، الذي يُحدثه تكرار اللفظ فيها.

ومن الجناس الناقص نجد في قوله: [3]

حَيْثُ تشفُ المَرَايَا وحيثُ ترفُ الغصون.

فالجناس الناقص بين كلمتي: تشفُ / ترّف

ومِنْ أثر هذا المُحسن البديعي أنّه أحدث نوعًا من الموسيقى التي تطرب الأذن، وتزيد من التأثير النفسي للمتلقي.

ويتكرر الجناس الناقص في القصيدة ذاتها من خلال قوله: [4]

---

1 – المصدر نفسه، ص63.

2 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم البديع- دار الأفاق العربية، ط1،القاهرة 2000، ص135.

3 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص15.

4 – المصدر نفسه، ص19.

ألتقِطُ المحار
في غسق البحار
وهو بين لفظتي المحَارْ/البحار.

ويقول في موضع أخر: [1]
أَغْرِفُ من دفقات الجمال وأغْرقُ في عينيك.
في هذا السطر يظهر الجناس الناقص بين كلمتي:أغْرَفُ/أغْرَقُ
لم تكن وظيفة الجناس هنا موسيقية فحسب، بل تجاوزتها إلى تصوير إعجاب الشاعر بمحبوبته وانبهاره بجمال عينيها تاركا بذلك السامع أو المتلقي في حالة من الدهشة والاستغراب، لفنية هذه الصورة.
ويتجلى الجناس الناقص أيضا في مثل قوله: [2]
يَا نحلة الضوء والنوء
وأيضا في قوله:[3]
وأنَا المِتوحد بالملح والقمح.
فالأول بين كلمتي (الضوء والنوء)، والثاني بين كلمتي(الملح والقمح)، وذلك لاختلاف كل كلمتين في نوع وعدد الحروف.
2-الطبـــــاق:«هو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين نثرا كان أم شعرا، والطباق نوعان:طباق الإيجاب وهو ما اتفق فيه الضدان إيجابا وسلبا، وطباق السلب:وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا»[4]

وقد كان للطباق هو الأخر دور في إحداث موسيقى داخلية في شعر عثمان لوصيف،ومن جملة المطابقات التي وردت في الديوان،نذكر قوله[5]:
قالت:تطهّر بالخطيئةْ.
فالطباق بين كلمتي،تظهر ≠الخطيئة،وهو طباق الإيجاب،هذا التضاد بين الكلمتين أضفى نغما موسيقيا من خلال ما أحدثه من إيقاعات صوتية، ضف إلى ذلك أنّه ذا شعرية،تمثلت في قلب

1 - المصدر نفسه، ص21.
2 - المصدر نفسه، ص31.
3 - المصدر نفسه، ص 32.
4- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1،عمان 2007 ص244.
5 - عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة، ص64.

الشاعر لصورة الطهارة حيث جعل من الخطيئة التي يجب على الإنسان التكفير عنها وسيلة لكي يتطهر بها.

ونجد الطباق في مثل قوله[1]

وكانت تسيرُ فتنفسح المُدن الضيقة.

الطباق في هذا السطر بين تتفسح ≠الضيقة، ويظهر لنا هذا المحسن قوة المعنى وانسجامه مع اللفظ، وهو ما أحدث نوعا من الإيقاع ساهم في إضفاء نغم موسيقى على القصيدة.

ومن أمثلة طباق الإيجاب التي حفل بها الديوان، نذكر:

يفك≠المغلقة

تتحرر≠سجنها

الملاهي≠الصوامع

المنتهى≠المبتدأ

الشفاء≠الموت

أمّا طباق السلب فنجده في مثل قوله:[2]

رأيت≠ما رأيت

شربت≠ما شربت

جريت≠ما جريت

3-التدوير:

يشير مصطلح التدوير في الدراسات التي تتصل بعلم العروض وموسيقى الشعر معنيين،أولهما خاص بالقصيدة البيتية التقليدية،والأخر خاص بالشعر الحر، وما يهمنا نحن هو التدوير في الشعر الحر،والذي يعني أن البيت يمتد ليشمل غير سطر من أسطر القصيدة،وربما شمل القصيدة كلها أو أجزاء كثيرة منها[3]

ويتجلى ذلك في مثل قول الشاعر[4]:

تزرعين النور.. والوردة تكبر

تَزْرَعين نْـ	ـنُوْرَ ..وَلْوَرْ	/0/	دَةُ تَكْبُرْ
0/0//0/	0/0/	/0/	0/0///

1 – المصدر نفسه، ص13.

2 – المصدر نفسه، ص ص 63، 64.

3 – ينظر: محمد مصطفي أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ط1، الإسكندرية 2005، ص ص129، 130.

4 – عثمان لوصيف، ديوان اللؤلؤة ص13.

فا علاتن فا علاتن فعلاتن

وأنا في الخوف والرعشة

وأنا فِلْـ|ـخوْفِ وَرْرَعـ|ـشْةِ

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

فعلاتن | فاعلاتن | فع

طفلٌ ضيّع الدرب

طِفْلُنْ|ضَيْيَعَ دْدَر|بْ

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

لاتن | فاعلا تن | ف

أنا في العشق والدهشة

أنا فِلْـ|ـعِشق وَدْدَهـ|ـشْةِ

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

علاتن | فاعلا تن | فع

غصن يتكسر

غُصنُنْ|يتكسْسَرْ

0/0/ 0/0///

لاتن | فعلاتن

هذه المقطوعة من بحر"الرمل" الّذي وفر إيقاعين متساويين (فاعلاتن)التامة و(فعلاتن) الزاحفة عن طريق الجبن،ذلك أنّ نسبة الزحاف جاءت متوازية مع نسبة التفاعيل التامة،والملاحظ أيضا أنّ هناك تداخلا عروضي يكمن في تداخل السطرين الثاني والثالث والرابع والخامس، وهذا الارتباط العروضي بين هذه الأسطر، يوحي إلى ذلك الارتباط العميق للشاعر بتلك التلميذة.

4- التكـــــرار:

لغة: « مصدر كرر إذا ردد وأعاد، يقال: كرر الشيء تكرار تكريرا أعادة مرة بعد أخرى».[1] أما اصطلاحا: فيعرفه"مجدي وهبة" بأنه: «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع،بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال،كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية»[2].

1 – الفيروس أبادي، القاموس المحيط،ج3، دار الجبل، بيروت، ص12.

2 – مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة، ص118.

وغالبا ما يكون التكرار على مستوى الصيغة والتركيب فعلى متنزل الصيغة يشمل تكرار حروف الجر وأدوات الشرط والنداء وتكرار الضمير، وتكرار الكلمة، أمّا التكرار على مستوي التركيب فيشمل تكرار الجملة وتكرار المقطع.[1]

وقد تفنن عثمان لوصيف في توظيف أنواع التكرار المختلفة، وهذا يدل على إلحاح الشاعر وفي تأكيد موقفه الذي يريد إيصاله إلى المتلقي.

1-تكرار الحروف:

ومن تكرار الحروف في ديوان "اللؤلؤة" نجد في قصيدة اللؤلؤة مثلا:

-الجـــــدول 01-

الحـــــروف	عدد المـــــرات التي تكررت فيها الحرف في القصيدة	الصفـــــــة
الميم	15 مرة	شفوي، مجهور متوسط [2]
النون	16 مرة	لثوي،أسناني،مجهور متوسط [3]
السين	11 مرة	لثوي،مهموس احتكاكي [4]
الفاء	18 مرة	صوتي،شفوي،أسناني،مهموس[5]
التاء	12 مرة	مهموس،لثوي أسناني [6]

نستنتج من خلال الجدول الأول أن الحروف الواردة في القصيدة متفاوتة العدد نسبيا،فالشاعر قد لجأ إلى توظيف الحروف المجهورة مثل الميم والنون ذلك أن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية تشد انتباه السامع فيعي أسرار الشاعر،ويكشف عن طبيعة تجربته،فمعظم الأصوات المجهورة ملائمة لحالة الشاعر الانفعالية واضطرابه النفسي،وكرر الحروف المهموسة مثل التاء والفاء والسين وهي أصوات خافته توقظ الحس المرهف والمشاعر النبيلة لأن الشاعر في مقام الحزن والألم،لأنه يتأوه ويشكو من صعوبة العثور على حبه الضائع..الذي تركه في حالة من الحيرة والتيه.

---

1 مصطفي السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية ص147.

2 – محمد كراكبـــي، المرجع السابق، ص.102

5– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6- المرجع نفسه، ص 101.

5 – محمد كراكبـــي، المرجع السابق، ص99.

6 – المرجع نفسه، ص100.

هذا التنوع في توظيف الحروف، وفي تكرارها أعطى قصيدة "اللؤلؤة"نوعا من الموسيقى الداخلية التي تتناسب مع جمالية الصورة وشعريتها.

وفي قصيدة "أمير النوارس"نجد تكرار الحروف فيها كما يظهر في الجدول الأتي:

الجـــــدول-02-

الحروف	عدد المرات التي تكرر فـــــيها الحرف في القصيدة	الصفـــــة
التاء	50 مرة	صوت لثوي،أسناني، مهموس انفجاري [1]
الميم	18 مرة	شفوي، مجهور،متوسط [2]
السين	17 مرة	لثوي مهموس،احتكاكي [3]

وفي الجدول الثاني يستوقفنا التكرار الصوتي لحرف التاء فقد تكرر 50مرة أما باقي الحروف الأخرى فهي متقاربة العدد،وهذا التنوع في الحرف يعود إلى نوع الكلمات المستعملة،فالشاعر قد اختار المعجم الذي يتلاءم مع الموقف الذي بصدده ذلك أن التجربة الشعرية تقترن باللغة التي تكونها الأصوات،فالتكرار الصوتي أعطى القصيدة لمسة خاصة.

وقصيدة "الأغواط" هي الأخرى نجد فيها تكرار لبعض الحروف وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

الجدول-03-

الحرف	عدد المرات التي تكرر فيها	الصفة
السين	26 مرة	لثوي،مهموس،احتكاكي [4]
العين	12 مرة	حلقي،مجهور،احتكاكي [5]
اللام	32 مرة	أسناني،مجهور،متوسط [6]
النون	34 مرة	لثوي،أسناني،مجهور،متوسط [7]
الفاء	31 مرة	صوتي،شفوي،أسناني،رخو، مهموس [8]

1 - المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

2- المرجع نفسه، ص102.

3 - المرجع نفسه، ص 101.

4 - محمد كراكبي، المرجع السابق، ص101.

5 - المرجع نفسه، ص103.

6 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

7- المرجع نفسه، ص 102.

8 - المرجع نفسه، ص99.

ومن خلال هذا الجدول نجد إن حرف النون ،قد تكرر بنسبة تفوق نسب الحروف الأخرى ،وهو ما ولد إيقاعا موسيقيا مجهورًا وقويا زاد من جمالية الإيقاع،وجرس الأصوات الناجمة عن تكرار هذا الصوت.

2- **تكرار الكلمات:** لقد عمد الشاعر إلى تكرار كلمات بعينها في معظم قصائد الديوان ويتجلى في مثل قوله: [1]

باركي البحر ياربتي

باركي شاعرا

أشْعَل البحر...ثُم اشتعلْ

فالألفاظ "باركي"،"باركي"و"أشْعَل"،"اشتعل"،متآلفة متزنة و«هذا التجانس أكسب الكلام حسنا، لأنه مبني على اعتدال حركاته،وسكناته»[2] الأمر الذي البسها ثوبا موسيقيا مزخرفا.

وفي قوله أيضا[3]:

مَزَّقي جسدي

مَزَّقي كبدي

مَزَّقي هذه الطينة الشَرْنقهْ

فالغاية الدلالية من ترديد لفظة "مزَّقي" إظهار مدى معاناة الشاعر من تلك المرأة القاسية الفؤاد،فهذه اللفظة تحيل على قوتها،وما هي قادرة على فعله فبلغت بذلك أعلى مراتب القسوة والوحشية،أمّا الغاية الموسيقية من هذا التكرار فهي إحداث تناغم وانسجام بين أصوات القصيدة.

وفي قوله أيضا[4]:

أصلّي لعينين ملء السماوات والأرض

عينين ألهمتاني صبيًا

وتيمتاني نبيًا

أصلّي لعينين صوفيّتين.

لقد تكررت كلمة "العينين: ثلاث مرات في هذه المقطوعة فكان لها دور في إحداث رنة موسيقية داخلية ينسجم فيها حسن كلمة بمعناها.

ونجده في مثل قوله: [5]

---

1 -عثمان لوصيف،ديوان "اللؤلؤة"، ص41.

2 - محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري- دراسة صوتية وتركيبية، ص114.

3 - عثمان لوصيف،المصدر السابق، ص14.

4-عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص17.

5 - المصدر نفسه، ص63.

سافرت في الضفائر
سافرت في الأساور
سافرت في العنبر والأمشاط

ونجد أيضا في مثل قوله[1]:

عبثًا تحقنون المخدر في عروقها
عبثا تقرؤون الرقى
عبثا..دمها من وهج

وبخصوص تكرار الضمائر نجد في ذلك أن الغلبة تعود إلى تكرار ضمير "أنا"وهذا يعني أن شعره ينطلق من الذات اللافظة المتكلمة،عن الموضوع المطروح.

وذلك في مثل قوله: [2]

أنا في الخوف والرعشة
طفل ضبع الدّرب
أنا في العشق والدهشة
غصن يتكسر
وأنا جرحُ
صلاة
وسوسنهْ
بين عينيك وبين المدرسة

فاستعمال الشاعر للضمير الشخصي "أنا" أكسب الكلام قوة وثبوتا في النفس والظاهر أن الغاية من توظيفه في هذا المقام هو الإفصاح عما يشعر من ألم ومعاناة.

وقد ورد ضمير المخاطب "أنت" بنسبة تقل عن الضمير الشخصي "أنا"وذلك في مثل قوله[3]:

أنت النبيذ الإلهي
أنت الحقيقة بين يدي
وأنت البراءة تفترُ عن ليلة القدر

فالضمير"أنت" الذي استعمله الشاعر في هذه المقطوعة يولد الإحساس بمصدر الإلهام والمشاركة في المعاناة لدى المتلقي.

---

1 – الصدر نفسه، ص14.

2 – المصدر نفسه، ص36.

3 – عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص 31 .

ونجد التكرار أيضا على مستوي أدوات الاستفهام وذلك في مثل قوله: [1]

من هرق الزنجبيل على نمش الرمل؟

من فتت البرتقال على جمر نهديك؟

من غمس البحر في عصر الصبوات؟

من ساق نحوك هذا المتيم؟

فالتكرار هنا، تكرار السؤال الأمر الذي وفر لهذه المقطوعة إيقاعا منظما ومنسجما وذلك من خلال أداة الاستفهام " من" وهو ما ساعد على إحكام بناء القصيدة وإبراز جمالياتها.

3- تكرار الجمل:

لقد جاء التكرار أيضا على مستوى الجمل، وذلك في مثل قوله[2]:

طاعنٌ في السواد

تكررت هذه الجملة في قصيدة :اللؤلؤة"ثلاث مرات وكانت بمثابة نقطة فصل بين مجموعات من الأسطر الشعرية ،وقد وظفه الشاعر ليؤكد الحالة السوداوية التي كان يقبع تحت رحمتها،كما ساهم في إحداث موسيقى تتلاءم والوضع النفسي الذي كان يعاني منه.

ونجد أيضا في قوله[3]:

ويصطخب الموج

يصطخب الموج

يصطخب المَوْج

هذا التكرار يمنح التوازي والتماثل بين هذه الجمل الشعرية،ويتمثل هذا التوازي في تشابه هذه الأسطر الثلاثة وتطابقها تطابقًا تَامًا وقد يشمل التكرار،تركيب الجمل في مثل قوله[4]:

أنّ الغرام سطيف

وأنّ العروس سطيف

كلتا الجملتين جاءت اسمية مسبوقة بأداة.

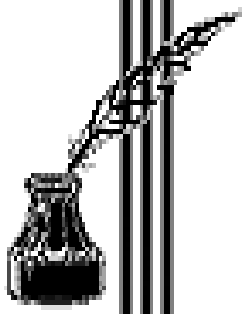
2- المصدر نفسه، ص30

2 -المصدر نفسه، ص05.

3- عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص78.

4 - عثمان لوصيف، المصدر السابق ، ص11.

خـــــــاتمة



خاتمـــــة :

لقد وقفنا في الدراسة التي قمنا بها على جملة من التساؤلات، سبق وأن طرحناها في بداية هذا البحث حول شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، ومدى تحققها في ديوان اللؤلؤة لعثمان لوصيف.

فكانت نتائج التي أفضى إليها هذا البحث هي الإجابة الشافية عليها حيث توصلنا إلى أن:

1 –لغته الشعرية لغة انفعالية لأن جل ألفاظه تعكس موقفه الوجداني وحالته العاطفية.

2 –ألفاظه سهلة ومتداولة تتماشى والعصر الذي يعيش فيه المتلقي أو القارئ.

3 –اقتباس الشاعر لكثير من الألفاظ من القرآن الكريم وهو ما يوحي بارتباطه العميق بالثقافة الإسلامية.

4 –تكرار الألفاظ يؤدي إلى تأكيد وتقوية المعنى كما يولد إيقاعا متميزا .

5 –أعتمد الشاعر في شعره على تجسيد الصور و تشخيصها.

6 –طغيان الاستعارات على شعره يوحي خصوبة خيال الشاعر .

7 –الموسيقى الداخلية كونتها مجموعة من العناصر مثل : التجنيس والتضاد ، تكرار الأصوات وهو ما أكسبها تأثيرا وإيحاء .

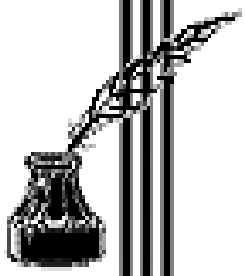
8 –عمد الشاعر إلى استخدام الرمز في تجربته الشعرية وهذا ما أضفى على شعره جمالية متميزة وكذا توظيف ضمير المتكلم الذي يشير إلى نرجسته .

9 –لجأ الشاعر إلى استخدام الجمل الاسمية والفعلية بنسب تكاد تكون متفاوتة العدد.

10 – شكلت المرأة المحور الأساسي في معظم قصائد الديوان.

11 – طغيان بحر المتدارك على باقي البحور الأخرى في جل قصائد الديوان وهذا يعود إلى طبيعته التي تتلاءم مع الحالة الشعورية للشاعر.

قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع:

1 –إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط3، القاهرة 1965.

2 –إبراهيم خليل،في النقد والنقد الألسي ،أمانة عمان الكبرى ،د.ط ،عمان 2002.

3 –ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، ط4، بيروت2005.

4 –أبو الهلال الحسن العسكري ، الصناعة في الكتابة والشعر، تر:علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دارالفكر العربي، ط2.

5 –أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري ، تهذيب اللغة ، عبد السلام ، محمد هارون" .

6 –أحمد مختار ،علم الدلالة ، دار الكتاب ،ط5،القاهرة 1988.

7 –الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1 بن عكنون الجزائر 1999.

8 –أرسطو طاليس، فن الشعر ، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة ، ط 2، بيروت لبنان 1973.

9 –بشير تاوريريت ، الشعرية والحداثة ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ط 1، سوريا 2003.

10 –تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، تر: شكري المبحوث ورجاء سلامة ، دار توبقال للنشر ط1،المغرب 1987.

11 –جابر المنصوري ، الدلالة الزمنية في الجملة العربية ، دار العلمية الدولية ، ط 1،عمان 2002.

12 –جابر عصفور، النقد الأدبي – مفهوم الشعر في التراث النقدي ، دار الكتاب المصري طـــ1 ، بيروت 2003.

13 –حسن البنا غزالدين ، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط1،المغرب .

14 –حسن الغرفي، حركية الإيقاع الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، د ط، بيروت 2001.

15 –حسن محمد نور الدين ، الشعرية وقانون الشعر، دار العلوم العربية ، ط 1، بيروت 2001.

16 –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي الإسلامي، ط1، بيروت1994.

17 –خليل الموسى ، جمليات الشعرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د.ط، دمشق 2008.

الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع ،ط1،عمان 2002.

18 –رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البويصري ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993.

19 –رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر والتوزيع الإسكندرية 2006.

20 –رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص ،عالم الكتب الحديث ، د.ط، عمان 2008

21 –سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر الأدبي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات الوحدة العربية ، ط1، بيروت 2001 .

22 –سمير حجازي،قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،ط1 .

23 –السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الأداب، د ط 1999.

24 –شكري عزيز الماضي، في نظرة الأدب، دار الحداثة ، ط1، لبنان1986 .

25 –طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت 1992.

26 –عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات د ط القاهرة 1988.

27 –عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، د ط الجزائر 2005.

28 –عبد الرحمان بن القعود، شعرية الشعر،ط1، الرياض2002.

29 –عبد العزيز إبراهيم، الشعرية والحداثة ، إتحاد الكتاب العرب ،د ط، دمشق 2006.

30 –عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية – علم البديع – ، دار الأفاق العربية، ط 1، القاهرة 2000.

31 –عبد القادر حسن، فن البلاغة، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، مصر 2006.

32 –عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ط3،مصر1996.

33 –عثمان الوصيف، ديوان اللؤلؤة، دار هومة، ط1، الجزائر 1997.

34 –عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي ،ط4، القاهرة 1968.

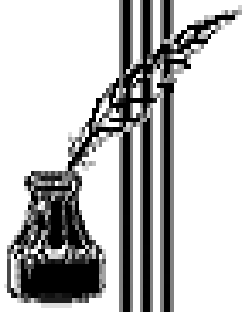
35 –علي جابر المنصوري وعلاء هاشم الخفاجي ، التطبيق الصرفي – تعريف الأسماء تعريف الأفعال

36 –فتيحة كحلوش، بلاغة المكان – قراءة في مكانية النص الشعري ، مؤسسة الانتشار العربي، ط1،بيروت 2008.

37 –الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ج3، دار الجبل، بيروت.

38 –مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة، مكتبة لبنان،د ط.
39 –محمد ربيع ، علوم البلاغة ،دار الفكر ،ط1، عمان 2007.
40 –محمد طاهر اللادقي ،علوم البلاغة ، المكتبة العصرية، د ط ، بيروت2008.
41 –محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ،دار النهضة العربية ،ط3، القاهرة 1994.
42 –محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة، د ط الجزائر 2003.
43 –محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي، تطوره وتجديده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية 2005.
44 –مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، د ط، الإسكندرية 2008.
45 –مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف د ط، الإسكندرية.
46 –ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، د ط، الجزائر.
47 –هنري بليث ، البلاغة والأسلوبية، تر، محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، د ط،المغرب .
48 –يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ط1، عمان 2007.

ملـــــــــحق



اللؤلؤة

طاعنٌ في السوادْ

في مهبّ الفجيعة

أتبع خطوكِ عبر دخان المدائن

وهي تموت ..

وأسأل،

أسأل ساحرة الليل

عن نخلة في الرمادْ

حملت في مواجعهت شمسنا المطفأهْ

طاعنٌ في السوادْ

يتقاذفني الليل نحوك شبّابة ..

آه .. ياحبٌّ !

يالعنتي في الديناميس ،

في الموت ،

في دفتر النار حيث يصير المدادْ

نرجسا وعيون إمرأهْ !

طاعنٌ في السوادْ

في محيطات عينيكِ ،

في الظلمات ،

وفي التيه ،

أحفر في الموج أسطورة السندبادْ

حاضنا هذه الفحمة اللؤلؤهْ !!

طولقة في : 1985/01/15

سطيف

دخلتُ سطيفَ على سعفة من نخيل الجنوب

ففاجأني الطلّ قبل الأوان ،

مشيتُ على اللوز..

كانت شوارعها تتألّق والواجهات تشفّ

وكان السحاب يمرّ على الشرفات،

توقّفت تحت الرذاذ أصلّي

ورأيتكِ خلف الضباب

ركضتُ فحاصرني الورد

قلت أمدُّ يدي

فاحتواني الشذى

وانكسرتُ على الأرصفهْ !

حضنتُ جراحي ومِتُّ

فغطّاني الياسمين،

ومرّت عليّ يداك فقمتُ ،

وكانت سطيف تهاجر بين يديّ

وكنتُ أشمّكِ في عبق القمح

كنتُ أراكِ على اللافتات

وبين النوافير

بين المرايا ..

وقفتُ أغنّي فحفّت بيَ الفتيات

رأيتُ عيونكِ في كل وجه

هممتُ .. فطرتِ بعيدا مع الأغنيات

وحوّمتِ فوق الهضاب

على خفق سجّادة مرهفهْ

بكيتُ وأدركني اليأس،

قلتُ أعود إلى النخل ،

لكنّني حين ناديتُ عبر الدروب :

سطيفُ ! سطيفُ !

وجدتك بين يديّ بثوب الزفاف

فأيقنتُ أنّ الغرامَ سطيفُ

وأنّ العروس سطيفُ

ضممتكِ فأنهمر الثلج

غنّت عيونكِ

وابتدأ العرس ...

ثم ارتمينا على الريش ملتهبَيْن

ونمنا هناك تحت الندى شفة في شفهْ !

طولقة في 1986/11/06

الشبّابة

أتملىّ جمالاتِ وجهكِ مغتسلا برذاذ التسابيح

تغلبني الحال .. أغرق في نور عينيكِ

حيث تشفّ المرايا وحيث ترفّ الغصونْ

أنتشي فتنة .. أنتشي

آهِ ! يا امرأةً من أريج السماوات

من صبّ فيك المُدام

وصاغكِ روحا إلهية النبرات ؟

ومن مدّ بيني وبينك خطا من النار؟

معذرة ..آهِ ! معذرة إن هتكتُ الستارهْ

ووهبتك من أضلعي جُلّنارهْ

فأنا شاعر ألهمته البروق

فألقى على قدميكِ مزاميره

وأنا آية تتلظىّ ..

أنا جرس يتشظىّ ..

وأغنية تتوضّأ بالدم والياسمينْ !

من مَعين الطفولة أنهل

من وحي شبّابة أشعلتني وطارت

وما قتلوها

وما صلبوها

ولكنّها شُبِّهت للعيونْ

آهِ ! شبّابة في لظاها تلقَّيتُ سحر الإشارهْ

وعلى جرحها المتفّتح صلّيتُ لله

ثمّ حملتُ البشارهْ

ويقولون جُنَّ الصبيُّ

يقولون ضلَّ الشقيُّ

وماعلموا أنّني في سرير النبوّة

عانقتُ جوهرة الحقّ ..

يا هذه المرأةُ اللدنيّةُ !

يا كوكبي في المتاهات !

كوني شفيعةَ شبّابتي

والشعاعَ الذي تقتفيه خُطَايَ إلى الله

ولتغْفري شطحاتي ونوبات هذا الجنونْ !

موغِلٌ في الطواسينِ ،

أسفحُ بين يديكِ دمي وأصلّي ..

أصلّي لعينين ملءَ السماوات والأرض

عينين ألهمتاني صبيّا

تيّمتاني نبيّا

أصلّي لعينين صوفيّتين ،

هما آيتا دهشتي وفنائي ومعراج هذا الحنينْ

موغلٌ في التلاحينِ ..

أرفع نحوكِ شبّابتي وأغنّي

أغنّي : أنا عندليبٌ ... أنا سوسنهْ

تتحدّر من عطش الأزمنهْ

تستعيد شفافيّة و الملكوت والسحر البكارهْ

تستعيد الندى والنضارهْ

تستعيد بريق النجوم

وعذريّة العاشقينْ

طولقة في : 1996/11/11

غنّيت

غنّيتُ فاستفاقت الأعشاب والحجارهْ

وإلتفّت الأشياءْ

حولي ..

وراح الماءْ

يحملني إلى عروق الأرضْ

فكنتُ فيها النبضْ

وكنت فيها الدم والحرارهْ

غنّيتُ للميلادْ

للهب الأوّل للبكارهْ

للكوكب الطالع من أقبية المرارهْ

للنور ، للفرحة ، للأعيادْ

ولم أزلْ أُومض كالشرارهْ

في غيهب الرمادْ

يلفّني الغناءْ

بالعشق والضياءْ

ولم أزل أبحر في السوادْ

ألتقط المحارْ

في غسق البحارْ

أحمل للكون الندى

والجمر

والبشارهْ .

طولقة في : 1985/04/26

الفراشة

لم تكن تعشق اللؤلؤَ المنثورَ في المرج

وألوانَ الزهَرْ

وخريرَ الجدول الرقراق في ظّل الشجرْ

لم تكن تعرف إلا الألقَ الفضيّ

والعطرَ وألحانَ الغرامْ

لم تكن ..لكنّها حين رأت مذبحة الورد

وأنهار الدماء النازفهْ

ربطت زنّارها بالعاصفهْ

وارتمت في اللجّة الحمراء

صارت لهباً يشتدُّ في الريح ويجتاحُ الظلامْ

طولقة في : 1984/02/14

طفلة

أومأت طفلة في الفضاءْ

فارتعشتُ

حملتُ المزامير بين يديّ

حملتُ الزهور وطرتُ

وعلى وجهها القدسيّ

انحنيتُ ..

رأيتُ الكواكب تسبح في مقلتيها

رأيتُ السماءْ

ورأيت المرايا فتهتُ !

طولقة في : 1985/10/25

ورقلة

ورقلهْ ..

زهة في الرمالْ

ورقلهْ ..

قُبلة في الخيالْ

وأنا سائحٌ قذفته الفيافي ..

جبهتي عنبر وغبارْ

ويدي .. حجلهْ

وأنا شاعرٌ :

دفتري من شرارْ

ودمي ظامئٌ .. والقوافي

في فمي جلّنارْ

ورقلهْ..

نخلة وظلالْ

بالندى مُثقلهْ

وينابيع دفّاقةٌ

وغلالٌ..

ورقلهْ

خَرَزٌ و نُضَارْ

نكهة خَضِلَهْ

وعروسٌ مضمّخهْ

وبَهَارْ

وأنا عاشقٌ

أتقدم في لوعة و ابتهالْ

أتقدم مشتعلا ..

فاحضنيني

ولا تنكريني

ظلّليني بأهدابك المسبلهْ

ظلّليني ..

ودعيني أحاور عينيك

آه !

دعيني أغنّي

لأعراسنا المقبلهْ

آه ..يازهرتي !

آه.. ياورقلهْ !

ورقلة في : 1985/03/03

شـــــاعــرة

يوم صافحتها ...اشتعلت زنبقهْ

في يدي ...واحتواني السماوات

والخصل العبقة

يومها ...بزغت أنجمي

فلمست الحقيقة في وهجها السرمدي

ولحظتها المطلقةْ !

كان في بؤبؤيها شرارّ

وعاصفة مبرقةْ

وعلى ثغرها جمرة تتوهج عشقا

وكانت تسير فتنفسح المدن الضيقهْ

ويعانقها شبق اللوز ...

كانت تغني فترتسم الطرق المشرقهْ

من يروّضها

هذه النمرة الشبقهْ ؟

من يفك طلاسمها المغلقةْ ؟ !

عبثا تحقون المخدر في عرقها

عبثا تقرأ ون الرُّقى

عبثا... دمها من وهج

دمها من رهجْ

دمها المتوحش هذاــ

هدير السدائم واللجج القلقهْ ! !

نمرتي !

آه ...يا نمرتي !

عسعس الليل فا فترسي وجهي المتصوّف

والتهمي شفتي،

مزّقي جسدي

مزّقي كبدي

مزّقي هذه الطينة الشرنقهْ

علّها تتحرر من سجنها– اليرقهْ

طولقة في :1993/01/05

آيات صوفيـــة

هابط أرضك المستكنّة في رعشة السهو

أفتح في روضة الأبدية دربي

وأدخل مملوكة الله...

أخلع نعلي

أمشي على التوت والأقحوان السماويّ

أوغل في غبش الصلوات وأهتف باسمك

أدنو من العرش

ألقاك ...يا امرأتي المستحمّة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدسيّ الحجاب

وأسجد عند التجلي !

في السجود أراك

فأغمض عينيّ من نشوة الخوف

أغمض كي أتأمل وجهك أكثر

يأخذني سحر عينيك

أغرف من دفقا ت الجمال وأغرق في الفيض ...

أسكر

يوقظني الفرح الفذ

أنهض مغتسلا بالحليب الإلهي

أبكي

أمرّغ وجهي على قدميك

أشد رداءك بين وأصعد ...

أرحل بين يديك

تراودني شهوة الموت

لكن وجهك يزداد نورا

فيحرق الأنبياء وأبقى أنا للتملي !

تتناغم عيناك

ينساب نهر الأغاني وتغمرنا موجة الله ...

تشتعل الوردة الآدميّة

تنحل كل العناصر

تتّحد النار بالنار والجرح بالجرح

نصلّى مخاض المعاني ونعبر دوّامة الموت

نولد بين جناحين

يخطفنا البرق

نغْوى

نواصل هذا الجنون المقدس

نبدع لحن الخلود ونبقى نسبّح العشق

نبقى نصلي ...نصلي

الجلفة في:1987/08/16

عرس البيضاء

قصيدة حب إلى الجزائر العاصمة

شفق... ولعينيك تغريبّة البحر

يشتعل الأرجوان المسائيّ

يشتعل الموج بين يديك

وانت على ساحل المتوسط تغتسلين

الغروب وأعراسه

شذرات اللهيب على سوسن الماء

والشمس تغرق ...

من هرق الزنجبيل على نمكش الرمل؟

من فتت البرتقال على جمر نهيك ؟

من غمس البحر في عسل الصبوات ؟

ومن ساق نحوك هذا المتيم ؟...

كانت مفاتن جسمك تزداد عند التوهج

والنار تلتهم النار

كان اللقاء

وكان الجنون الجنونْ !

آه !

جسمك فاكهة البحر

جسمك عيد المرايا

وجسمك مجرى المجرات ...

أنت النبيذ الإلهيّ

أنت الحقيقة بين يديّ

وأنت البراءة تفتر على ليلة القدر

يا نحلة الضوء والنوء

يا زهرة الثلج عند الخليج

ويا امرأة تنتمي فيقال الجزائر

لا زال خصرك يمتد في شهوة الأرض

لا زال شعرك يرحل في ملكوت الندى ...

وأنا المتوحد بالملح والقمح

لا زلت أرتشف التوت من شفتيك

وأسكب فوق الشواطىء

هذي اللحون .

غبش النجم يغزل أغنية الصيف

فوق جبينك

تومض لؤلؤة الشعر

من خلف عينيك

والليل يمزج عنبره

بأريج الصنوبر والكلتوس...

تحلّ المدينة فستانها الفستقي

وتنعس تحت رذاذ المصابيح

لكن آلهة البحر تصرخ فينا

فنوغل في شبق الماء مشتبكين

ونعلن أسطورة الماء مشتبكين

يطرحنا البحر خمرا بخمر

وجمرا بجمر

تهب الجذور

ويستيقظ الزمن الباطنيّ

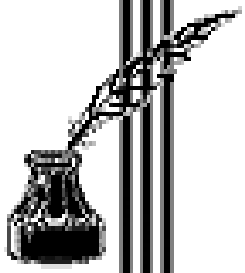
لتركضْ على جسدينا الفصول

لتنم القواقع

ولتتدلّ الغصون

طولقة في : 1990/06/20

فهرس الموضوعات



فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة

مدخل **2**

الفصل الأول: مفهوم الشعرية (لغة ، اصطلاحا)

أ –**لغة** **9**

ب **اصطلاحا** **11**

1 –الشعرية عند الغرب **11**

- الشعرية عند ارسطو **11**
- الشعرية عند رومان جاكبسون **11**
- الشعرية عند تودوروف **15**
- الشعرية عند جان كوهين..... **16**

2 –**الشعرية عند العرب**..... **18**

- الشعرية عند الفارابي..... **18**
- الشعرية عند ابن سينا..... **18**
- الشعرية عند حازم القرطاجني **18**
- الشعرية عند عبد الوهاب البياتي **19**
- الشعرية عند صلاح عبد الصبور **19**
- الشعرية عند كمال أبو ديب **20**

الفصل الثاني: تجليات الشعرية في ديوان اللؤلؤة .

1 –شعرية اللغة **23**

- الحقل الدلالي 27
- البنية التركيبية 29

2 ـ شعرية الصورة 37

- التشبيه 38
- الكناية 39
- الاستعارة 40
- الرمز 43

3 ـ شعرية الإيقاع 48

أ –**الإيقاع الداخلي** 48

- الوزن 48
- القافية 50

ب **الإيقاع الخارجي** 51

- الجناس 51
- الطباق 53
- التدوير 54
- التكرار 55

خاتمة..... 61

ملحق..... 62

قائمة المصادر والمراجع..... 78

فهرس الموضوعات