وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الفجوة في ديوان "الكتابة بالنّار" لعثمان لوصيف

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين:

- شتوح آمال.
- محرز عواطف.

إشراف الأستاذ:

– الدكتور عروس محمد.

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العملية	الصفة
ذويب عزّالدين	أستاذ مساعد (أ)	رئيسا
عروس محمد	أستاذ محاضر (أ)	مشرفا ومقررا
شرفي لخميسي	أستاذ محاضر (أ)	مناقشا

السنـــة الجامعيـــة: 2018 – 2019

وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الفجوة في ديوان "الكتابة بالنّار" لعثمان لوصيف

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين:

- شتوح آمال.
- محرز عواطف.

إشراف الأستاذ:

– الدكتور عروس محمد.

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العملية	الصفة
ذويب عزّالدين	أستاذ مساعد (أ)	رئيسا
عروس محمد	أستاذ محاضر (أ)	مشرفا ومقررا
شرفي لخميسي	أستاذ محاضر (أ)	مناقشا

السنـــة الجامعيـــة: 2018 – 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله سبحانه وتعالى الذي وفّقنا إلى إنجاز هذا العمل سائلين إيّاه التوفيق والسداد والثبات...

نتقدّم بوافر الشكر وجزيل الامتنان وعظيم العرفان إلى الأستاذ الدكتور محمد عروس الذي كان خير عون لنا من خلال توجيهاته الدقيقة وتوصياته السديدة ولفتاته الطيّبة الرشيدة...

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء اللجنة الموقرة على تشرفهم بقراءة وتقييم هذا البحث

وشكرنا وعظيم امتناننا إلى كلّ من قدّم نصحا أو بذل جهدا، أو أمضى وقتا في إنجاز هذه المذكرة.

مقدمة

تعد الشعرية من أهم المقاربات النقدية التي استهدفت قراءة النصوص والخطابات الأدبية الإبداعية والفنية من الداخل، بحثا عن أدبيتها الوظيفية أو شعريتها الجمالية.

هذا وقد مثل موضوع الشعرية مدارا للبحث والدراسة لدي النقاد والباحثين لصعوبة فهم مدلولاتها، وذلك لتعدد تعاريفها وتشابك معانيها، فقد تعددت وجهات النظر والرؤى والتصورات، في كونها نظرية أم منهج، أم وظيفة من وظائف اللغة، ومن بين التصورات نجد "شعرية كمال أبو ديب " التي أسماها بـ" الفجوة: مسافة التوتر " التي تمثل رؤية مختلفة تماما عن المؤلفات النقدية التي عاصرته، والتي سنتخذها مجالا للدراسة، تكمن في تناول" شعرية الفجوة: مسافة التوتر" أولا، وفي المدونة التي اختيرت للبحث والدراسة ثانيا.

وفي محاولة تلخيص الأسباب التي أمليت علينا اختيار هذا الموضوع، يمكننا أن نذكر دافعين إحداهما ذاتي والآخر موضوعي.

يتحدد الدافع الموضوعي في:

– تسليط الضوء علي منظر عربي هو " كمال أبو ديب " من خلال "شعرية الفجوة: مسافة التوتر"، الذي يعد محاولة رائدة وجريئة في هذا المجال.

– التعمق في معرفة هاته الشعرية وكيفية تطبيقها.

– سبب اختيار هذه المدونة هو محاولة لفت الانتباه للدراسات النقدية على مستوى المغرب العربي، خاصة في مجال الشعرية.

أما فيما يخص الدوافع الذاتية فقد تمثلت فيما يلي:

– إعجابنا في طرح هذا الموضوع، وطموحنا في الاشتغال به، وغيرها من الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع.

ومن جملة الأهداف التي حاولنا تحقيقها من خلال متن البحث:

– رصد الجانب الجمالي والفني" لشعرية الفجوة: مسافة التوتر " من حيث البحث عن آلياتها ووظائفها، وفيما تصنعه داخل مكونات النصوص والخطابات من حيث تفكيكها وإعادة تركيبها وفق مستويات البنيوية واللسانية، والبلاغية والأسلوبية، والسميائية.

من هنا ارتأينا اختيار موضوع بحثنا الموسوم بـ: شعرية الفجوة في ديوان " الكتابة بالنار " لعثمان لوصيف.

وفي هذا السياق سعينا للإجابة عن جملة من التساؤلات، تحددت في توضيح مفهوم" شعرية الفجوة عند كمال أبو ديب "، وماهي المرجعيات التي اعتمدها في تقديم تصوره لشعرية الفجوة: مسافة التوتر؟

وكيف يري كمال أبو ديب علاقة شعرية الفجوة بالعلوم الأخرى؟ وفي الأخير كيف تتجسد شعرية الفجوة من خلال ديوان " الكتابة بالنار" لعثمان لوصيف؟

وهذا ما ساقنا لاعتماد "المنهج الوصفي الذي يتناسب وموضوع البحث، متخذين من التحليل والتركيب والجدل، أليات لاستنطاق النص واكتشاف شعريته باستثمار الآليات الإجرائية للمنهج السميائي.

وقد سبقت هاته الدراسة بحوث أخرى نذكر منها: مذكرة تخرج درجة الماجستير، والمعنونة بـ: الشعريات في النقد العربي " كمال أبو ديب أنموذجا "، وتعد دراسة شاملة للشعريات من حيث علاقتها بالعلوم الأخرى: كاللسانيات والانزياح والأدبية والنقدية والسرديات...إلخ، كما نجد مذكرة أخرى مكملة لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي، والموسومة بـ: دراسة سميائية لديوان عثمان لوصيف " الكتابة بالنار"، تعنى بقراءة سميائية لبعض العلامات المتجلية في النص الشعري لعثمان لوصيف.

أما الجديد في بحثنا هذا هو: تخصيص "شعرية الفجوة: مسافة التوتر"، كمجال للدراسة والبحث من بين الشعريات الأخرى، والكشف عنها في النصوص وما تحدثه فيها من اضطرابات وتوترات وتغيرات لتنتهي بها في نهاية المطاف إلى اكتشاف شعريات جديدة ذات دلالات وإبداعات فنية متميزة.

وللإجابة على تساؤلات الإشكالية تم تصميم هيكل البحث وتقسيمه إلى مقدمة وفصلين، الأول: نظري والثاني: تطبيقي، وخاتمة.

ففي الفصل الأول من البحث والموسوم بـ: شعرية الفجوة مفاهيم وتصورات، قمنا فيه بتقديم لمحة عامة عن ماهية الشعرية لغة واصطلاحا، والوقوف عند المفاهيم التي وردت لدى بعض النقاد والباحثين والدارسين لها، ثم عرجنا إلى مفهوم أو تصور "كمال أبو ديب" فيما أسماه بشعرية الفجوة: مسافة التوتر، ليختتم هذا الفصل بأهم المنابع والمرجعيات التي استفاد منها "كمال أبو ديب" في توضيح تصوره وفقا لمستويات :اللسانيات، البنيوية، الانزياح، القراءة والتلقي.

أما الفصل الثاني من البحث والموسوم بـ: تمظهرات شعرية الفجوة في ديوان "الكتابة بالنار"، فسيندرج تحته ثلاثة عناصر، أولها: شعرية اللغة وتضمنت البحث والكشف عن ظاهرة الانزياح والمفارقة والتضاد والتكرار في قصائد عثمان لوصيف، باعتبار هاته الأخيرة آلية من الآليات في استجلاء الفجوة: مسافة التوتر، وثانيها: شعرية الموقف الثوري، وثالثها: شعرية الرؤية الصوفية، ورابعها: شعرية الإيقاع.

وختمنا البحث بخاتمة أوردنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها، فهي عصارة مسار هذه الدراسة، مجيبين على الإشكاليات المطروحة.

ومن الصعوبات التي واجهتنا أثناء بحثنا:

– تداخل مصطلحات الموضوع واضطراب التحديد المفهومي لها عند هذا الدارس أو ذاك، ومع ذلك استطعنا تجاوزها بفضل نصائح المشرف: الأستاذ الدكتور "محمد عروس" أدامه الله.

كما استعنا بجملة من المصادر والمراجع التي أنارت طريقنا، وسهلت علينا تجاوز بعض الصعوبات، نذكر منها:

– كمال أبو ديب: في الشعرية.

– بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة.

- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية.
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية
- رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية.

وفي الختام نشكر الله سبحانه وتعالي أولا وقبل كل شيء، الذي وهبنا الصبر والهدي والتوفيق لإنجاز هذا العمل، فإن أصبنا فمن الله عزّ وجل وإن أخطئنا فمن أنفسنا والشيطان.

ونتقدم أيضا بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور: "محمد عروس "، وإلى قسم اللغة والأدب العربي – جامعة تبسة – الذي منحنا فرصة البحث والاطلاع، ونشكر كل من كان له يد في إنجار هذا العمل وإتمامه.

ونتوجه بشكرنا وامتناننا إلى لجنة المناقشة، التي تكبدت عناء قراءة ونقد عملنا هذا والتي نلتزم بأن نأخذ بعين الاعتبار كل ملاحظاتها، وكل توفيق من الله عز وجل وحده.

الفصل الأوّل: شعرية الفجوة؛ مفاهيم وتصوّرات.

أولا : الشعرية بحث في المفاهيم

ثانيا : شعرية الفجوة عند كمال أبو ديب

ثالثا : شعرية الفجوة : مسافة التوتر ، بحث في المرجعيات

1 – اللسانيات

2 – البنيوية

3 – الانزياح

4 – القراءة و التلقي.

أولا: الشعرية بحث في المفاهيم.

مازالت الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية، بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، واكتنافها كثيرا من الالتباس، إذ تعد من المرتكزات النقدية الحديثة، التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي، وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية، وعليه في البدء من الضروري الوقوف على المعنى اللغوي لمصطلح " الشعرية "، من خلال معرفة دلالة الجذر الثلاثي لهذه الكلمة.

فالشعرية لغة:

<<اسم مشتق من كلمة " شعر"، وقد أضيفت اليها اللاحقة " ية " لإضفاء الصفة العلمية، تماما كما لو يقال: علم الشعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبية والألسنية والأدبية>>[1]، وقد ورد في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: <<وشعرت بكذا أَشْعُرُ شعْرًا...، أنما معناه: فطنت له، وعلمت به. ومنه: ليت شعري، أي علمي. وما يُشْعُرُكَ أي ما يدريك. ومنهم من يقول: شَعَرْتُهُ، أي عَقَلْته وفهمته. والشعر: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها، وسمي شعرا، لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه. ويقولون: شعرٌ شاعرُ أي جيد>>[2]، ويوافق هذا القول ما ذهب إليه الزمخشري أيضا، حيث يقول في مادة " شعر": <<... ومَا شعرتُ به: مَا فطنتُ له ومَا عَلمتُه، وليتَ شعري ما كَانَ منه، وما يشعركم: وما يُدْريكم>>[3]، ولم يبتعد لسان العرب لابن منظور عن هذه المعاني، إذْ نجد فيه، مادة " شعر" في اللغة: <<تدل على العلم والفطنة، يقال شعر به أي علم، وأشعره الأمر و"أشعره" به: أعلمه إياه و" شعر به ": عَقلَهُ، وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال شَعَر رَجُل: أي قال الشعر، والشعر منظوم القول وقائله الشاعر، وسمي شاعرا

[1]– محمد مصابيح: الشعرية بين التراث و الحداثة، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 23:23 سا، 2 يناير 2009م، www.hashiri.net .

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مرتبا على الحروف المعجم، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج 2، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص 337.

[3]– الزمخشري، أساس البلاغة، معجم في اللغة و البلاغة (مادة الشعر)، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 1996، ص 231.

لفطنته >>[1]، ويضيف " ابن منظور " قائلا في هذا الصدد: <<والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعر.>>[2]، وانطلاقا مما سبق، نستخلص أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني التالية:

- ترتبط الشعرية بكافة علوم اللغة حتى تستطيع أن تحدد بشكل أفضل العناصر الجمالية التي تخلق العمل الفني كالأسلوبية والألسنة والادبية.
- يحمل مصطلح الشعرية الدلالة على العلم والفطنة والدراية.
- لكل شعرية معالم وضوابط محددة تستند عليها، فعمود الشعر أو الشعرية العربية، يقتضي معايير الصحة والاعتدال، وتحديد الشكل الجميل في الشعر من حيث شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ والاستقامة، والإصابة في الوصف، والتحام الأجزاء في النظم، والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

اصطلاحا: <<مفهوم الشعرية نابع من الشعر، وكامن فيه عبر التاريخ، حيث تعود أصول تواجد هذا المفهوم الى كتاب الشعر لأرسطو، الذي اعتمد نظرية المحاكاة كأساس نظري لشعريته، التي يمكن أن نطلق عليها "شعرية المحاكاة "، التي قعد لها أرسطو، يبتغي منها أن تكون مدعاة (للتطهير)، وأنموذجًا للمجتمع المثالي الذي تطلع إليه الحضارة اليونانية، ثم تغير مفهوم الشعرية، وفق التطورات التي ظل يشهدها التاريخ، ومدى تأثير تلك التداعيات التي أخرجت إلى الوجود مدارس واتجاهات مذهبية أدبية، على غرار الكلاسيكية، ثم الرومانسية فالواقعية والتعبيرية ثم الرمزية فالسريالية، والواقعية الروسية ثم اتجاه الشعر الخالص وغير ذلك.

وإن أتينا إلى ما يميز الشعر لوجدناه يعتمد "مبدأ التخييل" الذي يعد جوهره الأساس بحيث يزوده بصفة الحسية والشعور بالمدركات التي أعيد تشكيلها، عن طريق المحاكاة، التي تقتضي فراسة الشاعر، وحذقه ومهارته أو ما يسمى (الشاعرية)، فالشاعرية هي التي تصنع" شعرية النص أو الخطاب الأدبي"، وبتعبير أو سع وأعم، فشاعرية الفنان هي التي

[1]– ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، مادة الشعر، مج 4، دار صادر، بيروت، ص 410.

[2]– المرجع نفسه، ص 411.

تصنع شعرية فنه... فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا، ينبغي عليه ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون، أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة، والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص، لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الإنسانية>>[1]، ويوافق القول لمفهوم الشعرية، أيضا ما ذهب إليه " صلاح عبد الصبور"، عندما سئل هذا الأخير:<<لماذا تكتب الشعر أجاب: أما لماذا أكتب الشعر... فذلك سؤال محير... على المستوى الشخصي، أكتب الشعر لكي أتطهر (...) فالتطهير ليس وقفا على المتلقي، ولكنه للفنان أيضا، وأما القارئ فإنني أريد أن أنبهه إلى سخافة هذا العالم إذا لم نجد له معنى، وإلى عماه إذا لم نستطع أن ننظمه، وإلى قبحه إذا لم نكتشف ما في باطنه من جمال. متأثرا بنظرية التطهير التي أحدثت خلافا واسعا بين شراحها، ويقدم " صلاح عبد الصبور "افتراضا جديدا إلى مائدة الجدل قائلا: إن أرسطو كان يقصد تطهير الفنان كما يقصد تطهير المتلقين، وليس هذا التطهير إلا فعلا أخلاقيا غايته تصفية النفس وتهذيبها، أو هو في الواقع ظفر أخلاقي بالنفس>>[2]، ويتضح ممّا سبق مايلي:

- الفن عامة – حسب أرسطو– محاكاة، والمحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية، يتبناها أرسطو ويعطيها طابعا مزدوجا، فهي – من جهة أولى – محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي – من جهة ثانية – محاكاة خارج الطبيعة، أي محاكاة الخيال، ويطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام.
- الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، فالشعر يرينا أنفسنا في انفعالها وعواطفها بما يجلوه من صور نفسية، والاحتفاظ لتلك النفس بأصالتها، فغايته تطهير النفس وتهذيبها، فالشاعر هو الذي يرسم بريشته اللغوية عالما غير الذي نراه ونعيشه ونحسه، يكشف الحجب عن كل شيء ويحوله إلى جمال، يقيم الاعوجاج، يعري الأشياء، ويلبسها حلة جديدة من نسيج خياله الخصيب يبذر بذور الأمل ويزرعها في كل النفوس.

---

[1]– محمد مصابيح: الشعرية بين التراث والحداثة، على الموقع الإلكتروني: www.hashiri.net

[2]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الاصول– والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، ط 1، اربدة، الاردن، 2010، ص 363.

والشعرية مصدر صناعي، وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية " **Poétique** " أو اللفظة الإنجليزية " **poetic** "، وينحصر معناها حسب رأي " **أحمد مطلوب** " في:

- فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور، ومما عرفت به الشعرية في هذا المضمار أنها: <<تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل... تبحث هذه القوانين داخل الأدب ذاته>>[1]، ويتضح مما تمت الإشارة إليه ما يلي:
- إذا كانت الشعرية تمثل روح النص، فإن هذه الروح تمثل ذاته، التي لا بد أن تمنحه التميز والرقي، وهذا ما يجعل لكل نص ابداعي شعريته الخاصة به التي تميزه عن سواه، أكان بوزن وقافية أو من دونهما.
- تدرس الشعرية العناصر العليا المطلقة، أي تعنى بدراسة القوانين العامة التي تضبط الخطاب الأدبي أو تَحْكُمُ هذا الأخير وتميزه عن غيره من الخطابات الأخرى (الشعرية هي قدرة امتلاك الشاعر للتقنيات الاحترافية في أعماله الإبداعية لتجعل نصوصه خالدة في الأسماع والأبصار والأذواق، وعبر عقب التاريخ الممتدة.....)، أما عناصر الشاعرية فهي التي تميز هوية النوع الأدبي (دراسة الخصائص النوعية للخطاب الأدبي)، فالشاعرية هي التي تصنع شعرية النص أو الخطاب الأدبي، ومن هنا أصبح مفهوم الشعرية يخص أيضا النص الأدبي والفني والثقافي: شعرية الرسم، شعرية النحت، شعرية السرد... إلخ، كذلك يمكن البحث عن شعرية ما في النص الفلسفي، والنص التاريخي... إلخ، لكن هذه الشاعريات الثانوية تبقى تندرج تحت الخصائص العليا للشعرية، ومنه نخلص من كل هذا أنه إذا كانت الشعرية تستطيع معرفة القوانين التي تنظم عمل كل إنتاج أدبي أو عمل أدبي أثناء ولادته فهي لذلك " نظرية الأدب " التي بواسطها نستطيع استخراج القواعد التي تحكم النص الأدبي.

وهذا ما جعل " أحمد مطلوب " يورد تعريفا آخر للشعرية بأنها: <<علم الأدب>>[2]، وعليه إذا كانت الشعرية تحيل من حيث المصطلح إلى جنس أدبي محدد هو الشعر، وربما كانت كذلك في بداياتها، فإنها تحولت بعد ذلك لتوسع اهتمامها إلى الأدب كله، لتصبح كلمة

[1]– أحمد مطلوب: الشعرية، عضو المجتمع، كلية الآداب، جامعة بغداد، ص 45.

[2]– المرجع نفسه، ص 45.

الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه بعض العناصر التي تساهم في بناء القصيدة فنيا، فالشعر إحساس سَامٍ يمارس فيه المبدع الجمال، ومن هنا أصبح يوازي كل ممارسة فنية راقية لأي موضوع مهما كانت صورته، وهذه الفكرة عبر عنها "بول فاليري" الذي يعتبر <<كل كتابة أدبية هي شعرية، ولذلك اعتبره بعضهم الأب الروحي للشعرية>>[1]، ومن المفاهيم الأخرى للشعرية التي يوردها " أحمد مطلوب " نذكر منها <<الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، والتفرد، وخلق حالة من التوتر (...) وعلى هذا الأساس يمكن أن تعرف على أنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر>>[2]، ويمكن في هذا المجال أيضا بلورة مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في إطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة، حددهما وطور تطبيقاتهما بشكل خاص "تشومسكي" في دراساته التوليدية والتحويلية، هما مفهوما البنية السطحية والبنية العميقة، وباستخدام مفهومي " تشومسكي"، ويمكن أن يقال: <<إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا)، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص>>[3]، وبناء على ما سبق، يتجلى لنا أن الشعرية تواصل الكشف عن قوانينها في جملة العلاقات الداخلية للنص، والتي تشكل بنيته السطحية والعميقة، وتجعل منه نصا شعريا متميزا، عبر تميز دلالته النحوية والدلالية والإيقاعية والبلاغية...، كون الجمال في النص يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد بعينه، فتتفاعل هاته الأخيرة سواء أكانت منسجمة ومتباينة في آن واحد، حيث تتصهر مع بعضها البعض لتتواتر وتتفجر لينبثق منها إعادة إنتاج عمل فني متفرد ومتميز عن غيره أو بعبارة أو ضح خلق عمل أدبي إبداعي جديد متميز.

ونجد من بين المفاهيم الأخرى للشعرية ما تأثر به " جان كوهين " في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ " المحايثة " في صورته اللسانية، أي <<تفسير اللغة باللغة نفسها، فتكون

[1]– مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، ط 1، اربد، الأردن، 2011، ص 12.

[2]– أحمد مطلوب: الشعرية، ص 46.

[3]– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 1987، ص 57.

الشعرية محددة بالشكل الشعري بينما تكون اللسانيات متسعة للأشكال اللغوية كافة، إن مبدأ المحايثة يحيل على تحليل علمي ووصفي>>[1]، فهو أراد لشعريته أن تصطبغ، بصيغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري، وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية، ويبدو ذلك جليا في تعريف "كوهين" للشعرية بوصفها: <<علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية>>[2]، إن هذا التداخل بين حقل الشعرية والأسلوبية، لا يجب أن يوهم القارئ بفكرة "التماثل" بينهما، فثمة فرق بين الأسلوبية والشعرية، <<فالأسلوبية تعني بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما، أي ما هو متعين، وغير تجريدي (موجود ومتجسد)، أمّا الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعني بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي، أو دراسة ما هو متعال (أي غير متجسد في نص بعينه)>>[3]، بالرغم من هذا الفرق تبقى الأسلوبية زاويه من زوايا النظر لعلم الشعرية، بل إن الشعرية هي مادة هذا النظر، وخلاصة عصارته الجمالية.

هذا ونجد "كوهين "في دراساته الشعرية يركز كثيرا على خاصية " الانزياح " في الشعر، لأنّ الشعر حسب تصوره هو: <<علم الانزياحات اللغوية (...) حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحا قياسيا إلى اللغة العادية>>[4]، وقال كذلك بخصوص تحديد مفهوم الأسلوب الشعري في هذا الشأن: <<فالأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس" معدل شاعرية " أية قصيدة كيفما كانت>>[5]، تبعا لذلك فان "الانزياح " يتخذ عند " كوهين " طابعا تعميميا، حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة، لتتحول هذه الأخيرة إلى " انحراف " عن القاعدة، إذ هذا الانحراف الذي يطرحه " كوهين " يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص، وهو الذي يسميها بطابع الشعرية، ومن ثمة تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام، فيقول: <<إننا

---

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسته مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص 11.

[2]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 15.

[3]– بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، ط 1، دمشق، سوريا، 2008، ص 50.

[4]– المرجع السابق، ص 16.

[5]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة، اربد، الاردن، 2003، ص .20

نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام، والأمر الأولي الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا، فالشعرية هي علم الأسلوب>>[1]، ومنه فإن نظرية الانزياح حسب "كوهين" تتجلى في: <<خرق الشعر لقانون اللغة، وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية، لأن الأسلوب حقيقة يعتبر غالبا ـ مجاوزة فردية ـ طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد (...) هذه اللغة المزاحة ينعتها " كوهين " " باللغة العليا "، لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمرا ميسورا، لا سيما إذا ارتبط الأمر بفترات متباينة من تاريخ اللغة>>[2] ، ومنه نخلص إلى أن هاته الدراسات الشعرية ترتكز في عمومها على الشعر بصفته النوع لأدبي الذي يمثل أقصى درجات الانحراف عن اللغة العادية، ومنه يتضح أيضا أنه بإمكانية الشعرية أن تتخلى عن الوزن وأن تظل محافظة على جوهرها، لأن الشعر أصبح مجموعة من العلاقات اللغوية وهي علاقات داخلية، تستطيع تحقيق صفات الشعرية من استعارة وخيال وصور وتكثيف، والذي يصنع ذلك هي "اللغة "، و" درجة حذق الشاعر " في صنع علاقات جديدة بين التعبيرات داخل بنية الشعر، وأيضا إن هذا التجاوز يجعل من العمل الأدبي عملا فنيا جماليا له خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي الذي يمارسه الناس في حياتهم اليومية أو من خلال الكلام الوضعي التقريري، المباشر الذي يقرؤونه.

ومن هنا يبقى الانزياح عاملا من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف.

ولعل هذا الفهم، لا يختلف كثيرا عن فهم "رولان بارت" عندما جعل <<الأسلوب هو الاستعارة>>[3]، أي أن تلك الصورة الشعرية التي تتجسد في الاستعارة، هي الخاصية الأساسية للغة.

---

[1]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص .20

[2]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص .309

[3]– المرجع نفسه، ص 20.

هذا كما عد " تزفيطان تودوروف " الشعرية بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا جماليا، وتعطيه الفرادة والتميز، يقول: <<ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العلم إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية>>[1]، يفهم من خلال هذا السياق أن العمل الأدبي في أطروحات " تودوروف " لا يمثل دوما موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص الحدث الأدبي أي الأدبية، هذه الأخيرة تتولد فيما يقع في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية، وبالتالي تخرج الأدبية عن نطاقها السطحي الى خطاب يتميز بنفسه، له استقلاليته الخاصة.

وبهذا سيكون هدف الشعرية هو دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص، فهي تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب الأدبي، وإلى وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي.

ومن هنا نخلص إلى أن " تودوروف " يحاول أن يحدد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الدقيق بين العمل الأدبي [الأثر الأدبي] والنص، حيث أن العمل الأدبي أو الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة، ها هنا إذن نص للمؤلف ونص للقارئ، وطبقا لهذا ينفي إذن "تودوروف" أن تكون ثمة إمكانية للعمل الأدبي أو الأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن العمل الأدبي أو الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية، وعليه نجد أن " تودوروف " من هذا المنطلق قد أطلق العنان " لعملية القراءة " في إيجاد معنى للنص الأدبي، ولا يوصف ذلك المعنى بأنه يقيني وإنما احتمالي،

[1]– تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط 2، الدار البيضاء، 1990، ص 23.

أو بصورة أو ضح لا يوصف النص الأدبي ذاته بأنه يحمل معنى واحدا يجب أن يتواضع عليه، بل إن النص ينوء بالمعاني الكامنة، التي يقع كشفها على عاتق تطبيق مبادئ الشعرية على النص.

هذا ونعثر كذلك على مراكز لشعرية بنيوية تُعني بالشفرات الكامنة في بنية النص، <<إنها ترى أن النص غير منعزل ولا مغلق، ولكنه تركيب مفتوح [امبرتوايكو]، يكون للقارئ دور في تكميله في أثناء القراءة، هذه النظرة إلى النص توصف بأنها نظرة دينامية يجمع فيها النص والقارئ والشفرات العميقة لتكمل بعضها بعضا>>[1]، وتمتد جذور هذه النظرة إلى أطروحات " رومان ياكوبسون "، إذْ يعد هذا الأخير من أهم رواد الشكلانية الروسية الذين اهتموا بنظرية الأدب تنظيرا وتطبيقا. ويعتبر من أهم المفكرين، ومن أهم رواد التحليل البنيوي في ميادين اللغة والشعر والفن، حيث نجده يمثل فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية، بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست فكشف بشكل خاص عن: <<أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية>>[2]، هذا وقد بين "ياكوبسون" أنّ استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو<<ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة>>[3]، يؤكد " ياكوبسون " في هذا الصدد أن كل رسالة مهما كانت تضمن وظيفة أدبية فإن هاته الوظيفة تختلف من نص إلى نص آخر حسب طبيعة أو نوع النص الأدبي أو حسب ما تصنعه اللغة الشعرية من حيث توظيفها في النص وما تحدثه من تغييرات عليه، فالشعرية من وجهة نظر "ياكوبسون" تكمن في تساؤله عن السر الذي يجعل من الرسالة عملا فنيًا، وذلك من خلال دراسته للوظيفة الفنية الشعرية، فيقول: <<تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف>>[4]، من هنا يذكرنا "ياكوبسون" بنمطين أساسيين للترتيب، وهما الاختيار والتأليف، إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة، بينما يعتمد التأليف وبناء الموالية على المجاورة، ومن هنا تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف لكونه وسيلة

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 34.

[2]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 297.

[3]– رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار تو بقال، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 31 .

[4]– المرجع نفسه، ص 33.

إسقاط، إذن فالعلاقة المشابهة هي التي تتحكم في محور الاختيار، بينما تتحكم علاقة المجاورة في محور التأليف، وعلاقة المشابهة هي سلسلة الألفاظ التي تشكل علاقات نظامية فيما بينها، وطبقا لهذا يصبح عمل الوظيفة الشعرية من إسقاط المشابهة على المجاورة.

ويميل " ياكوبسون " في اعتبار الشعرية تهم بقضايا البنية اللسانية لأن هذا العلم انبثق من أرضية السنية، وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف " ياكوبسون " للشعرية معتبرا أن مجال الشعرية هو: <<الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية>>[1]، يفهم من هذا أن " ياكوبسون " يرى أن كل كلمة من كلمات اللغة الشعرية هي كلمة منحرفة بالقياس إلى اللغة اليومية العادية أي أنها تحمل دلالة جديدة وغير مألوفة ذات طابع فني وجمالي، ونجده يقول في هذا الخصوص أيضا: <<فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزأ لا يتجزأ من اللسانيات>>[2]، أي أن الشعرية من هذا المنطلق تعد فرعا من فروع اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة، وقد قدم " ياكوبسون" موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني كالآتي:<<إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي (...) سياقا تحيل عليه وهو يدعي أيضا المرجع (...)، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا (...) بين المرسل والمرسل إليه (...) وتقتضي الرسالة، أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة تواصل والحفاظ عليه>>[3]، ويمكن أن نمثل لهاته العناصر في الخطاطة التالية:

سياق

مرسل..... رسالة مرسل إليه

اتصال

سنن

وقبل توضيح الوظائف اللسانية لابد أن نورد خطاطة "ياكوبسون "كونها مهمة أيضا:

[1]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 21.

[2]– المرجع نفسه، ص 21.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 90

مرجعية

انفعالية شعرية افهامية

انتباهية

ميتالسانية[1]

من خلال هذا المخطط " الياكوبسوني " نجد أن " ياكوبسون " يقدم لنا موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني، حيث عرضها على النحو التالي: إن المرسل يوجه رسالة الى المرسل إليه، ولكي تكون رسالة فعالة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه ويدعى بالمرجع، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي (قناة). وكل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث اللساني تلد وظيفة لسانية، حيث ميز " ياكوبسون " بين ست وظائف للغة وهي: الوظيفة المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، والوظيفة الشعرية، هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى فبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما، فالوظيفة الشعرية تضفي على اللغة صفة الدينامية { أي تجعل اللغة في حركة دائمة}.

وبناء على ما تقدم يمكن أن نعتبر " رومان ياكوبسون" من الشكلانيين الأوائل الذين أرسوا دعائم " علم الادب"، على أسس علمية وموضوعية، من خلال حصر موضوع علم الأدب في دراسة الأدبية، ويعني هذا أن علم الأدب أو البويطيقا أو الانشائية، يدرس ما يجعل من الأدب أدبا.

أي التركيز على وظيفة الأدب التي تتأسس على الوظيفة الجمالية أو الشعرية، من خلال إسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي أو الجمع بين الانتقاء الدلالي والعلاقات النحوية، ويعني هذا أيضا أنّ الأدب يتكون من مواد دلالية وعلاقات نحوية وتركيبية، أو الجمع بين الدلالة والنحو ضمن علاقات الغياب [الدلالة] من جهة، أو علاقات الحضور [التركيب] من جهة أخرى.

ومن هنا يتبنى "رومان ياكوبسون" منهجا علميا وصفيا في دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، من خلال التعامل مع الأثر الأدبي على أنه مادة وبناء وشكل وقيمة مهينة. وبذلك فقد تمثل المقاربة البنيوية الشكلانية في دراسة النصوص الأدبية، بتفكيكها وتركيبها اعتمادا على المستويات اللسانية: الصوتية والتركيبية والدلالية والبلاغية. ومن ثم فقد كان "

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 91.

رومان ياكوبسون "، أو ل من أرسى دعائم البويطيقا أو الشعرية علي أسس بنيوية ولسانية وشكلانية موضوعية، وميز بين الأجناس الأدبية وفق نظرية القيمة المهيمنة.

أما عند الدارسين العرب المعاصرين، فقد تعددت مفاهيم الشعرية وتسمياتها حيث وصفها بعض الدراسين العرب بالشعرية، وعند آخرين بالإنشائية، ثم بعلم الأدب وبالفن الإبداعي، وبفن النظم، ونظرية الشعر...

ولعل هذه التسميات والمفاهيم تتقارب من حيث الهدف والفهم، بيد أن الاختلافات بين الدراسين حول هذه القضية تعود لاختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية عندهم.

إذ نجد أن " أدونيس " مثلا، تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي، بحيث تجعل منه نصا متعددا التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه حيث يقول: <<الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة>>[1]، إن الجمالية الشعرية حسب رؤية أدونيس تتجلى وتبرز وتستشف في كل ما هو غامض ومثير للتساؤل في النص، ومن هنا تتعدد الآراء والتأويلات حسب قراءة كل قارئ لهذا النص الغامض وإبراز جمالية شعرية خاصة أي فردية لكل قارئ، وعليه تتمايز وتتنوع الشعريات الجمالية في النص حسب رؤية كل قارئ لشعرية جمالية خاصة به فيصبح النص مفتوح يحتمل أكثر من تأو يل، فيأتي القارئ ويقرأ وينتج نصا حسب قراءته الجمالية الشعرية الخاصة به ويأتي آخر ويقرأ على منواله وينتج أيضا نصا آخر وهكذا... إلخ.

وعليه فشعرية "أدونيس" تقوم على <<تفجير اللغة، وأحيانا على الموضوعات والمعاني المتمردة التي تخالف الواقع العادي والنظام القائم، فكل ما هو طبيعي ومعروف فهو غير شعري، وكل ما هو تجاوز ومخالفة وهدم فهو شعري>>[2]، وبهذا يلاحظ أن المرجع الفكري لأدونيس في هذا الصدد هو" عبد القاهر الجرجاني " و" نظريته النظم " حيث عد أدونيس المجاز السر الحقيقي لنظريته النظم، وبالتالي للشعرية، حيث يمنح المجاز بضروبه المختلفة النص احتمالات التأويل المتعدد، يقول: <<اذا كان النظم سر الشعرية، فما يكون

[1]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 18.

[2]– محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسته في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 2013، ص 77.

سر النظم؟ إنه كما يجيب " الجرجاني": المجاز إن محاسن الكلام في معظمها، ان لم نقل كلها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة إليها>>[1]، فعلى هذا الأساس كانت مقارباته تتأى على القيم الجمالية التي يزخر بها النص الشعري المعاصر الحداثي.

ولا يختلف مفهوم الشعرية عند " عبد الله الغذامي " فيما ذهب إليه " أدونيس " فقد وصفها" الغذامي " بالشاعرية، وهي فنيات التحول الأسلوبي، إذ أن النص ومن خلال بنيته القائمة على المجاز والاستعارة والرمز يصبح نصا شعريا، لذا تصبح وظيفة الشعرية وميزتها هي الانحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية، فيقول: <<والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص (...) حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي، إلى معناه المجازي>>[2]، من هذا نكون على يقين بأن الشاعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية، فضلا عن ذلك هناك كثير من الامور لا تعالجها الأسلوبية، بل تقوم بمعالجتها الشاعرية مثل: قضايا لغة النص، قضايا القراءة... إلخ، فالنص مثلا يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الاشارات اللغوية فيه، كما عد " حسن ناظم " الشعرية بأنها مجمل النص الأدبي كله، من حيث بنيته الفكرية والفنية وهذا ما ذهب إليه " حمادي حمود " أيضا، يقول حسن ناظم: <<ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية>>[3]، أي أن موضوع الشعرية هو النص كوحدة كبرى أو بنية كلية شمولية لا يمكن تجزئتها. هذا وجاء مفهوم الشعرية عند " نور الدين السد " منطلقا من العلوم اللسانية، حيث عد الشعرية هي: <<الحضور الكلي بمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص>>[4]، إن النص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفيا دالا، فحضور هاته الشعرية يتجلى من خلال العلاقات القائمة بين العناصر الصغرى أو البنيات الصغرى من حيث تفاعلها وتداخلها فيما بينها لإنتاج البنية الكلية أو الكبرى للنص وفقا للمعادلة اللسانية الآتية:

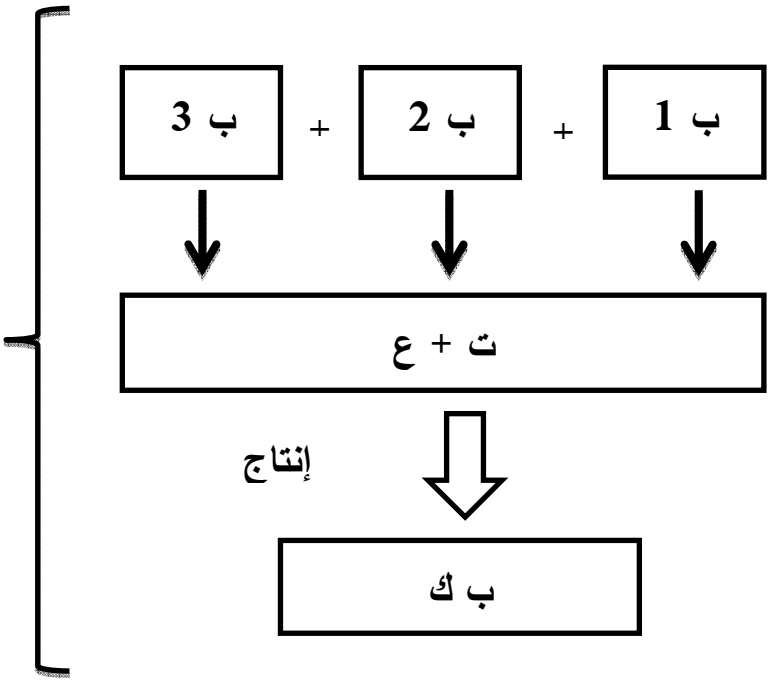
---

[1]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]– المرجع نفسه، ص 19.

[4]– المرجع نفسه، ص 19.



أما "كمال أبو ديب" فقد استخدم مصطلح الشعرية عنوانا لكتابة المسوم في الشعرية، فالشعرية عند كمال أبو ديب تعني <<التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية، ومكوناتها الأولية وتركيبها. >>[1]، وهذا ما ذكرناه مسبقا في مفاهيم الشعرية التي أو ردها "أحمد مطلوب "، ويرى "كمال أبو ديب" في هذا الخصوص أن الشعرية هي: <<وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر، لأن لغة الشعر ـ دلائليا ـ لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم يخلق (فجوة = مسافة التوتر) على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية>>[2]، الشعرية بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل هي نقيض ذلك كله، أي هي تكمن في اللاتجانس واللانسجام واللاتشابه واللاتقارب، وهذا ما يميز الشعرية ويطبعها بطابع خاص، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، أي الحركة نقصد بها التضاد أي اللاتجانس واللاتشابه واللاتقارب فيما بينها في البنية العميقة، أما العادي نقصد به بنية النص التقريري المباشر أي التشابه والتجانس والانسجام التي نجدها في البنية الشكلية أو السطحية، أما مسافة التوتر، فتتجلى من خلال البنيتين معا.

[1]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 18.

[2]– بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص 96.

يتضح مما تقدم أن الشعرية لا تتحدد بقوانين مادام الشعر نصا مفتوحا ولا نهائيا، أي في كل نص وربما في كل قراءة جديدة له، ستكون هناك فاعلية معينة تكشف عن شعريته، وعن العناصر التي تتحقق من خلالها هذه الشعرية.

ومن هنا ستكون أطروحة " كمال أبو ديب " في أن الشعرية تتحقق فيما يسميه " الفجوة: مسافة التوتر " أطروحة مهمة بل وأساسية في مقاربة الخطاب الشعري الحديث، لكنها لن تكون الوحيدة أو النهائية، لأن الشعر في جريانه المستمر وتحولاته الدائمة كالحياة في حركيتها الدائمة، ومن هنا فإن النص الشعري المتميز هو باستمرار، نص من الاحتمالات والإمكانيات، لا نص تقريري، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، وقد تتكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريا نص ينبني على فجوة: مسافة التوتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة، وهذه الفجوة هي عالم الإمكانيات والاحتمالات والظلال والايحاء والنغم الباطني الخفي، عالم توضيحه التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية ولغة التقرير المباشر، كما سيجري فيما سنتناوله في بحثنا هذا.

ثانيا: شعرية الفجوة عند كمال أبو ديب.

إنّ التحديد المبدئي الذي يطرحه " أبو ديب " لمفهوم الشعرية، أو مفهوم الفجوة، أي مسافة التوتر، يحيل على مفهوم " الانزياح " عند " جان كوهين "، وذلك عن طريق <<تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية>>[1]، ويفهم من هذا القول: أن مفهوم الانزياح حسب تصور " جان كوهين " كما أو ردنا من قبل، يتجلى في اعتبار الشعر منزاحا عن النثر بصورة مطلقة، فالنثر – هنا – هو استعمال لغوي غير شعري ويشمل ذلك النثر الأدبي، فهو يرى أن لغة الشعر هي التي تمثل الانزياح، باعتباره "علم الانزياحات اللغوية"، وعليه فهو يتخذ علي أساسه أي الانزياح طابعا تعميميا يقوم بسحبه على جميع مكونات النص الداخلية لتتحول هاته الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة، والذي يتمظهر في بنية اللغة الداخلية للنص الدالة على هاته الشعرية المنبثقة من خلاله.

بيد أن " كمال أبو ديب " ومن خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر <<يلغى الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معيارا للشعر، إنهما أصلان متوازيان>>[2]، إن "كمال أبو ديب" لا يعتبر الشعر منزاحا عن النثر على غرار " جان كوهين "، إنما هما حسب تصور "كمال أبو ديب" يمثلان أصلان متوازيان أي هما جسران متوازيان متساويات يسيران في خط واحد إن صح القول.

وعليه ما يلغي هنا ليس المفاضلة القيمة بين الشعر والنثر، وإنما يلغي مفهوم " الأصل ـ الانحراف " النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل. ومن هنا <<ينتقد كمال أبو ديب جان كوهين الذي ميز بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف، ولم يميز بين الشعر واللاشعر، لأن الشعر والنثر كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب>>[3]، وما يؤكد عليه "أبو ديب" من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر: <<فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا (...)، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها... أو انحطاطها بالنسبة للغة تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم.>>[4]،

---

[1]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 342.

[2]– المرجع نفسه، ص 342.

[3]– المرجع نفسه، ص 343.

[4]– المرجع نفسه، ص 343.

ما يعنيه – هنا – "كمال أبو ديب" بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق وإنتاج بنيات فكرية أو تصورية ورؤى متميزة تجعل من شعرية النصوص ذات قيمة فنية موضوعية متفردة عن غيرها من النصوص الأخرى وفي هذا إبداع فني متميز.

وقد استخدم "كمال أبو ديب " مصطلح الشعرية عنوانا لكتابة الموسوم " في الشعرية" إذ نجد في تأسيسه لمفهوم الشعرية، الفجوة أو مسافة التوتر، يستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما " العلائقية والكلية "، فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها: <<تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سماتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها>>[1]، إن هذا المفهوم يختزل الإرث النقدي البنيوي في مقاربته لشعرية النصوص الأدبية على أساس أن القيمة الشعرية للدال لا تظهر إلا من خلال علاقته بدوال أخرى مجاورة له ضمن البنية اللغوية نفسها، ومنه يوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية، ولا تحدد على أساس أنها ظاهرة مفردة، تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة، أي التركيز هنا على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل الأدبي، فالشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة، وإنما تكمن في النص، أي أنها تتجلى في هذا البناء الكلي للنص كبنية كلية، وهنا تكمن الخلفية البنيوية لتعريف " أبو ديب " للشعرية: <<فالشعرية (...) ليست خصيصة من الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات>>[2]، فالشعرية من هذا المنطلق كما ذكرنا من قبل تتموضع من خلال فضاء أو شبكة من العلاقات المتداخلة والمتفاعلة مع بعضها البعض لإنتاج شعرية ذات دلالة فنية جمالية وإبداعية متميزة، وبناء على ما تقدم نخلص إلى أن الفجوة تتشكل من مجموعة أنماط <<يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها إلي أنماط مختلفة فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدة، وعلى أكثر من مستوى معا.

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 14.

[2]– المصدر نفسه، ص 14.

ولعل أبرز أنماط الفجوة: مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية: الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصورية، الموقفية>>[1]، فالإيقاعية هي الصوتية والتركيبية هي التشكلية [كيفية تشكل هاته العلاقات]، والتصورية هي الدلالية، والموقفية هي التعبير عن الرؤى والاتجاهات الفكرية من خلال اتخاذ مواقف معينة إزاء قضية ما، "فكمال أبو ديب" يحاول أن يخرج الشعرية من كونها بنية لغوية إلى بنية تصورية شمولية.

فالشعرية عند "كمال أبو ديب" تعني التضاد والفجوة: مسافة التوتر، كما أو ردناه من قبل، أي <<تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة، واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية، ومكوناتها الأولية وتركيبها. ولذا فالشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا)، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين، تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص>>[2]، من هنا تواصل الشعرية الكشف عن قوانينها في جملة العلاقات الداخلية للنص وفق مستوياتها النحوية والدلالية والإيقاعية والبلاغية والتي تشكل بنية النص السطحية والعميقة، فالفجوة أي مسافة التوتر تتجلى في تلك المسافة الناتجة بين هاتين البنيتين أي السطحية والعميقة، فحين يكون هناك تطابق وتماثل مطلق بينهما تنعدم هاته الفجوة أو لا تستشف، وحين يكون هناك اضطراب وخلخلة وتضارب وتغاير بين البنيتين يتفجر على إثرهما شعرية التضاد أو الفجوة: أي مسافة التوتر، فالشعرية من هذا المنطلق <<ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف الشعرية، الشعر جوهر نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب المتناقضات الحادة>>[3]، بهذا تعتبر الشعرية رؤيا العالم من خلال طابع التناقضات، فهي أي "الشعرية" لا تكتفي بنقل فقط ما هو ظاهر ومكشوف، ولا ما هو مستور ومضمر أو ضمني، بل إنها تحمل الوجود بما فيه من موجودات متناقضة فيما بينها فهي تحاول الكشف عن الشيء المختفي أي المتناقضات أي التعبير عن الوجود

[1]– المرجع نفسه، ص 51.

[2]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 18.

[3]– بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص 96.

من خلال هاته الموجودات المتناقضة فيه وهذا يخلق ما يسمى بالفجوة، كما تحدث في هذا الخصوص أيضا " أدونيس " عن طبيعة اللغة الشعرية، فقال: <<فهذه اللغة بما هي الانسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد، وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها دائما شكل من أشكال اختراق (...) إنها البحث عن الذات، والعودة إليها، لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات>>[1]، يفهم من هذا القول أن طبيعة اللغة الشعرية تعني بتفجير الطاقات الكامنة والمكبوتات الداخلية، الدفينة في عمق النفس البشرية أو الذات ويكون تفجير هاته الطاقات من خلال هجرتها إلى الواقع [العالم الخارجي]، أي اخراج ما هو موجود داخلي [العالم الداخلي] إلى واقع وجودي خارجي، حتى ولوكان هذا " الموجود الداخلي " مناقض ومخالف لما هو في الوجود، فهذا الاخراج والهجرة في حد ذاته يحدث خلخلة وتضارب من حيث كيفية وطريقة اخراج وسحب هاته الطاقات الداخلية المشحونة إلى العالم الخارجي، ومنه فإن هاته الخلخلة تصنع فجوة فنية جمالية متميزة من خلال تفعيل ما هو موجود داخلي إلى ما هو كائن في هذا الوجود الخارجي، ومنه التعبير عن التجربة الإنسانية وفقا لرؤية وقوانين العالم الخارجي، وهذا ما يؤكده "كمال أبو ديب" حين يقول: <<الشعرية، في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة، أو مسافة التوتر. وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو تشرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن – وقد يكون نقيضا لـ – التجربة أو الرؤية العادية اليومية>>[2]، وبناء على هذا يمكن القول أيضا فيما يخص طبيعة اللغة الشعرية أنها: <<لا تكون خلاقة إذا لم تتضمن في عمقها طاقات حية من قوة الاندفاع، والكشف (...) والشاعر في هذه الحالة لا يمكن أن يستمد هذه الفاعلية من السيولة اللفظية أو المعجمية، وإنما جوهر اللغة المنشودة هي (...) تفجير نواتها الرحمية>>[3]، هذا القول يوافق ما أسلفنا ذكره سابقا من خلال نقل اللفظة من صورتها الطبيعية العادية إلى صورة غير عادية لتكتسي حلة جديدة أي

[1]– أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1989، ص 31.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 20.

[3]– خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، سوريا، 1997، ص 89.

دلالة جديدة لينبثق ويكتشف ويستشف ويتفجر منها طاقات شعرية حية جديدة كانت مخزونة من قبل، فهذا النقل أو الخروج هو خلق لما أسماه "أبو ديب" الفجوة: مسافة التوتر.

انطلاقا من هذا المنطلق، فإن الحياد بالكلمات عن معانيها القاموسية، يؤدي بالضرورة إلى كسر بنية التوقعات وهذا ما عناه "ياكوبسون" فيما سماه بـ "التوقع الخائب" و"الانتظار المحبط" حيث نجده يقول في هذا المضمار: <<اللامتوقع والفجاءة والذهول، تشكل بدورها جزءا جوهريا من المفعول الفني، أو بعبارة أخرى، التابل الضروري لكل جمال. لكن عملنا قد وضف (...) هذا التابل في الشعرية توظيفا واسعا تحت تسميتي " التوقع الخائب" و"الانتظار المحبط ">>[1]، يفهم من هذا السياق إذن أن " اللامتوقع " و" الفجاءة " و"الذهول" حسب تصور " ياكوبسون " هوما ينتج شعرية فنية أي جمالية متميزة عن غيرها، لأن " المتوقع " لا يحدث تأثيرا أو وقعا في نفس القارئ ـ إن صح القول ـ، لأنه تعبير بأسلوب مباشر، تقريري، عادي، طبيعي لا يلفت انتباه الأخر، لكن " اللامتوقع " هو الذي يحدث تأثيرا على الأخر، لأنه محل تفكير وتدبر وتأمل واكتشاف وبحث واستقصاء عن السر الكامن من وراء هذا المقصد الخفي " اللامتوقع " المسبب لهذا الذهول، ومن ثما الولوج في البحث عن مسببات هذا اللامتوقع أي البحث عن المجهول، الذي هوفي حد ذاته إبداع يولد اكتشافات جديدة في حقل الشعرية اللسانية والأسلوبية معا، مما يبعث على إنتاج شعريات جديدة ذات طابع ذوقي جمالي متفرد، وفي هذا خلق شعري إبداعي خاص.

ومن هنا نرى أن " ياكوبسون " قد ركز على قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كقضية الغموض واللغة الشعرية، يقول "ياكوبسون" فيما يخص "خاصية الغموض": <<إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه لازم للشعر 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>>[2]، يوافق هذا القول ما أو دعنا ذكره آنفا فيما يخص " اللامتوقع "، فالغموض حسب هذا التصور خاصية داخلية أي يتعلق بالبنية التركيبية " للفظة "وهي داخل النص أو داخل هذا البناء النصي المتكامل أو الكلي، أي دراستها أي "اللفظة " من حيث تموقعها،

[1]– رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ص 83.

[2]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص ص 304، 305.

ومن حيث علاقاتها بما قبلها وما بعدها وهي داخل هذا النظام النص الداخلي، لتشكل شبكة من التلاحم والانسجام والتفاعل فيما بينها فتعطي صورة شعرية جمالية فنية ذات دلالة ومعنى جديد.

فالغموض حسب تصور " ياكوبسون " ناتج عن تلاحم النصوص الحديثة بالنصوص القديمة أي بناء الحاضر على ضوء الماضي وفقا لأليات ومعطيات معينة، وهنا تتأتي الغرابة في الشعر من خلال كيفية العمل أو كيفية الاشتغال على إنتاج عمل أدبي يحمل شعرية ذات دلالة جديدة في ظل عمل أدبي قديم قابل للتجديد.

أما فيما يتعلق بجوهر اللغة الشعرية، فقد تبنى " ياكوبسون " مفهوم " شلوفسكي " القائل: <<إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفضل صورة أو موضوع متداول من سياقه... ليحوله إلى شيء جديد، ويرتكز الخلق الشعري بالصور عند " ياكوبسون " على محورين 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 علي المحور النغمي، وهو يعتمد على عملية ذهنية ينتقي العقل فيها وحدة معينة من الوحدات التي يتضمنها مفهوم الكلمة>>[1]، من هنا يرتكز الخلق الشعري عند " ياكوبسون" على أحد هذين القطبين: الاستعارة والمجاز المرسل، فالصورة الشعرية عند "ياكوبسون" تصاغ حسب ما يميز شاعرا عن شاعر آخر، فالمعاني مطروحة لدى الجميع، إلا أن طريقة التعبير مختلفة من شاعر إلى آخر، وذلك من خلال إعمال العقل أو الفكر الذي يقوم بترتيب الأفكار أو المعاني، ثم يقوم باختيار اللفظة المناسبة المتأتية من هذا الذهن لأداء الوظيفة الشعرية المناسبة لها.

هذا فيما يخص " ياكوبسون "، أما بالنسبة " لكمال أبو ديب " فنراه في هذا الخصوص قد اعتمد في حديثه عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص على محورين لسانيين هما: <<المحور الاستبدالي، والمحور السياقي، حيث عبر عن الأول بالمحور النسقي والثاني بالتراصفي، وثمة فرق بين استخدام أبي ديب وياكوبسون للمحور الاستبدالي، فهو حسب رومان ياكوبسون يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، ولهذا فالخيارات

[1]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 305.

محدودة. أما المحور الاستبدالي في رأي أبي ديب فيصف بنية اللغة الشعرية وتبعا لذلك فإن الخيارات لا نهائية>>[1]، بالرغم من اختلاف طريقة الاستعمال للمحور الاستبدالي لكل من " ياكوبسون " و" كمال أبو ديب "، حيث نجد أن المحور الاستبدالي " لياكوبسون " تجلى على مستوى الصور البيانية " الاستعارة والمجاز المرسل " مثلا وفي هذا تقييد لبنية اللغة الشعرية عنده، على غرار " كمال أبو ديب " الذي يصف بنية اللغة الشعرية بطرق ورؤى متعددة، وعليه فالخيارات عنده مطلقة لا نهائية.

بالرغم مما تقدم إلا أننا نلمس تشابها وتقاربا في الآراء والمواقف بين " ياكوبسون " و" كمال أبو ديب " من حيث توظيف الصورة الشعرية، إذ نجد أن " ياكوبسون " قد أولى عناية بالصورة الشعرية، وبعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص، وتفهم بنيته الكلية إذ يقول في هذا الصدد: <<وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص، التوصل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته وتفاعله مع العالم وموقفه منه>>[2]، إننا نجد في هذا القول تشابه إلى حد ما في مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو برؤيا العالم بشكل عام، فكانت أطروحات الشعرية الغربية ميدانا خصبا لنقاد الحداثة العرب لطرح المفاهيم والتعبير عن الرؤى والأفكار والمواقف، وعليه فإن المطلب والمطمح واحد بين "ياكوبسون وكمال أبو ديب" وهو الوصول إلى معالجة بنيات رؤيوية تصورية وصولا إلى شمولية لهث وراءها "أبو ديب".

بناء على ما تقدم يمكن القول أن كمال أبو ديب قد حاول جاهدا تنمية منهجه، من خلال مفهومي " العلائقية والكلية "، فالشعرية عنده وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة: مسافة التوتر [" الفجوة " هي الغياب الذي يخلقه النص الشعري، بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء، أما " مسافة التوتر" هي فاصل النشوة الذي يثيره انحراف اللغة، عن حقيقتها الإخبارية التقريرية وتحولها إلى كائن فني متألق]، لأن لغة الشعر دلائليا لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، أي ما يخلق الفجوة هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة والجمع بين المتنافرات، هذا ما يخلق الفجوة.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 92.

[2]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص305.

ومن هذا المنطلق فدلالة الشعرية حسب تصور " كمال أبو ديب " تتجاوز لتبحث في فضاء التصورات الذهنية للأشياء والوقائع الإنسانية، عبر لغة النص وسياقاته المختلفة، منطلقا من النص كبنية لغوية لها خصائص صوتية إيقاعية، وتركيبية دلالية يمكن اكتشافها، عن طريق حضورها الشكلي، لكن هناك مكونات نصية أخرى يلفها الغياب، تشكل لذاتها شعرية غير لغوية تتدرج ضمن مواقف فكرية، أو بنى شعورية مرتبطة بالتجربة العقائدية الإيديولوجية، أو برؤيا العالم بشكل عام.

ثالثا: شعرية الفجوة: مسافة التوتر، بحث في المرجعيات

لا شك أن مصطلح الشعرية بالمعنى الحديث، لم يلق الرواج إلا حديثا، ويأتي كتاب " كمال أبو ديب": " في الشعرية " (1987) ليسجل هذا الأخير حضور الشعرية في النقد العربي المعاصر، بعد الاهتمام الذي حظيت به في النقد الغربي، وتعد هاته الدراسة أي كتاب كمال أبو ديب " في الشعرية "، من أهم ما أنجز في هذا المجال. من حيث الرؤيا التي ينبع منها ويفيض بها، ومن حيث الآراء والمواقف الفكرية التي يجلوها في موقف الإنسان من العالم والمجتمع والطبيعة... فهو حسب تصور " كمال أبو ديب ": <<يوحد على مستوى تكوينه، بين معارف كلاسيكية مؤسسة ومعارف صاغتها الدراسات الحديثة في العالم في ميادين عديدة>>[1]، بهذا المعنى نجد أن هذا الكتاب يمثل صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة في أبعاده المختلفة، والأهم من ذلك كله هو أن صاحبه يقترح تصورا جديدا هو الفجوة: مسافة التوتر.

ويدخل هذا الكتاب في حقل الشعرية، من حيث أنه يبحث في القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية وتعمل داخلها، فهو يبحث عن الأدبية في الخطاب الأدبي، والسؤال الذي يطرحه " كمال أبو ديب " ويحاول الإجابة عنه هو: <<ما هي الخصوصية الكامنة في هذا الذي أسميه جسد اللغة المتكون شعرا: ما هي الشعرية فيه؟>>[2]، للإجابة عن هذا الإشكال المطروح في هذا المقام فيما يخص ما أسماه " كمال أبو ديب ": " بالخصوصية الكامنة "، فإننا نجده في هذا الشأن يحاول أن يقدم أيضا إجابة عن الإشكال أو السؤال الذي تطرق إليه من قبل، إذ نجده يقول في هذا الصدد: <<إذ أتناول الشعرية في إطار الفجوة: مسافة التوتر، فإنني أفعل ذلك في محاولة للإجابة على هذا السؤال وفي محاولة لاكتشاف خصوصية اللغة حين تكتب أو تؤلف شعرا في مقابل خصوصيتها حين تكتب قصة أو لوحة

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 07.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 144، 145.

أو قطعة موسيقية. وما يجعلني أركز على ما ركزت عليه، واتبع المنهج الذي اتبعته هو إيماني بأن الطبيعة التي تشترك بها الشعرية مع غيرها لا يمكن أن تكون هي الخصوصية التي أجرى وراء اكتشافها (...) إن مجال اكتشافها هو في خاتمة المطاف، جسد النص اللغوي الذي تتجلى فيه والذي نسميه شعرا>>[1]، أي أن " الشعرية " لا يمكن ان تحدد وتكتشف في إطار الوصف الذي قدمه لها " كمال أبو ديب "، من خلال ما سبق أي من حيث " طبيعة المادة الشعرية " التي قد تشترك فيها، بينها وبين غيرها، إنما مجال اكتشافها يتأتى من خلال الخصائص النوعية التي تتميز بها هاته المادة الشعرية من خلال معرفة "جسد النص اللغوي "، الذي تتجلى فيه هاته الجمالية الشعرية، وعليه فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للغة، وهذه المعرفة هي ركيزة تأو يل للنص من قبل المتلقي أيضا إن صح القول، فالإبداع لا ينشأ من فراغ، بل يحاول أن يأخذ نوعا من التفرد، بعد تفجير النص المقروء الأصلي إلى شظايا، تتولد عنها دلالات جديدة، وتأويلات مختلفة، ومعاني متعددة، في سياق آخر خاص، ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا من خلال اللغة التي تحقق الانفتاح والانطلاق نحولا نهائية الدلالة، وعليه فالخصوصية الكامنة تتجلى وتستشف من طبيعة هاته اللغة أو الخاصية اللغوية الي تتم عن الاختلاف والتمييز.

من هنا يرى " كمال أبو ديب " بأن هذا التصور الذي اصطلح عليه بالفجوة: مسافة التوتر هو تصور ذات طابع شمولي طاغ في النقد العالمي إلى اعتبار الشعر قادرا على إضاءة المألوف أو العادي إضاءة تظهره جديدا كل الجدة، وبمثل ذلك ما <<يطري شاعر عربي (أدونيس) شاعرا يونانيا (يانيس ريتسوس) قائلا: فهو يعرض ويقص ويروي، راسما لنا أشياء يلتقطها من الحياة اليومية الأليفة، أو وقائع متناثرة لا معنى لها، ظاهريا. وهو في هذا يحاول أن يعيد النظر في موقف الإنسان من الأشياء الأكثر عادية وابتذالا، فيضفي عليها قيمة جديدة،... هكذا يتحول هذا العالم المتواضع، عالم الأشياء الصامتة إلى شعر (...)، من هذه المشاركة بين الإنسان ومألوفاته، تنبجس الغرابة في شعر ريتسوس>>[2]، يفهم من هذا القول أن الشعرية تبرز من خلال إشراك وربط الإنسان بواقعه أو بعالمه أو بمحيطه الكائن فيه أي أن التعبير عن الذات الإنسانية يكون من خلال إقحامها وإشراكها في التجربة

[1]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص ص 143، 144.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 143، 144.

الحياتية، لأن الذات هي التي تختار المعنى التي تراه مناسبا لها، والتي تهدف إلى التعبير عنه من خلال هذا العالم أو الوجود الكامنة فيه، وذلك بتحويل كل ما هو عادي، مألوف إلى ما هو غير عادي ضمن نسق لغوي جديد يضفي دلالة جديدة، ومن هذا المنطلق يصبح المفهوم الجديد أكثر شمولية لهاته الشعرية.

وعليه وبناء على ما تقدم، فإننا سنحاول أن نستجلي طبيعة هذا التصور الجديد للشعرية من خلال الوقوف عند أهم الأفكار والمرجعيات التي تبناها واستند عليها " كمال أبو ديب "، وذلك بتحديد نقاط الالتقاء بين هذا التصور الجديد لمفهوم الشعرية لـ " كمال أبو ديب "، وهذه المرجعيات، والسؤال أو الإشكال الذي يطرح نفسه علينا في هذا الإطار هو كالآتي: هل كان تصور " كمال أبو ديب " في هذه الدراسة جديدا حقا ومغايرا لما سبقه؟، وهل بحثه للشعرية فيه تجديد وتطوير؟، وإن كان فأين يكمن ذلك؟، ونحن في هذا البحث ارتأينا أن نبحث عن هذه المرجعيات في العناصر التالية:

1 – اللسانيات.

2 – البنيوية.

3 – الانزياح.

4 – القراءة والتلقي.

1 – اللسانيات:

لقد أصبح مؤكدا اليوم بأن اللسانيات قد كان لها الأثر الكبير، والواضح على سير الدراسات اللغوية أو لا، وعلى الدراسات الأدبية بعد ذلك، ويرجع الفضل في ذلك إلى رائد الدراسات اللغوية الحديثة " دوسوسير" في دراسته اللسانيات، فالدراسات اللغوية التي كانت سائدة قبل " سوسير" مجرد وسيلة لغايات أخرى خارجه عن نطاق اللغة ذاتها، ومن هنا تنبه " فرديناند دوسوسير" إلى ذلك التهميش الذي تعانيه اللغة نتيجة اعتبارها مجرد وسيلة في الدراسة، ومن ثما قرر " دوسوسير" دراسة اللغة بذاتها ولذاتها دراسة علمية، فوضع بذلك أسسا لعلم جديد يسمى: " اللسانيات " باعتبارها: <<العلم الذي يدرس مجموع القوانين المكونة للظاهرة اللغوية المولدة لها>>[1]، أي أن هذا العلم يهتم بكل ما له علاقة باللغة ومنها

[1]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، سوريا، 2002، ص 11.

وظائفها، حيث يقول " سوسير " بهذا الخصوص: <<إن الموضوع الوحيد للسانيات هو اللغة من أجل ذاتها ولذاتها>>[1]، ومن هذا المنطلق نجد أن هذا العلم يبحث في اللغة ويتخذها موضوعا له، ليصل إلى معرفة خصائصها والقوانين التي تنظم استعمالها، وما يطرأ عليها من تطورات في جميع مظاهرها الصوتية وبنية مفرداتها وتراكيبها النحوية، ودلالاتها ومعرفة القوانين التي تقف وراء هذا التطور من أجل الأهداف اللغوية البحتة، وليس من أجل أغراض خارجة عن ذات اللغة، للكشف عن حقيقتها، بالبحث عن القوانين الداخلية التي تحكم هاته الظاهرة اللغوية، ودراستها دراسة وصفية تحليلية، لذا يعرف " أندريه مارتينيه " اللسانيات: <<الدراسة العلمية للغة الإنسانية>>[2]، وفي هذا الصدد يعلق " جون لاينز " على كلمة " علمية "، فيقول: <<يمكن تعريف اللسانيات بأنها الدراسة العلمية للغة. ولكن هذا التعريف لا يفصح للقارئ عن المبادئ الجوهرية لهذا العلم (...) إن المطلوب هو دراسة اللغة عن طريق المراقبة التي تقبل المراجعة بشكل تجريبي، وذلك ضمن نظرية عامة ومحددة للبنية اللسانية>>[3]، يفهم من هذا ضرورة دراسة اللغة دراسة علمية تخضع للملاحظة والتجربة وضمن قاعدة لسانية محددة، ليتسم البحث اللغوي بطابع الدقة والصرامة العلمية.

ومن هنا حصر " سوسير " مهمة اللساني في " النظام اللغوي " بعيدا عن كل معيارية، وعلى الرغم من أن " دوسوسير " لم يستعمل لفظة " بنية "، بل فضل استعمال مفهوم النظام، إلا أن ذلك لا يمنع بتاتا أن يكون مصدرا أساسا لبنيوية عامة، فالألسنية هي: <<المصدر (...) الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه المصادر، وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دي سوسير (1957 – 1913) الذي يعد أبا الألسنية البنيوية، لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلاميذته عام 1916 بعد وفاته. وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاما لغويا خاصا>>[4]، وتبعا لهذا شدد " سوسير " على

[1]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 41.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 11.

[4]– المرجع نفسه، ص 11.

دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، كونها نظاما خاصا من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار.

ومن هنا نلحظ كيف أن اللسانيات قد تحولت إلى محطة كبرى، بل نقطة انطلاق للبنيوية اللغوية باعتناقها منهجا وصفيا بحت في مقاربتها للنصوص الإبداعية، إذ نجد في هذا المضمار تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بسوسير، ودفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته، باعتبار: <<الأدب نظاما رمزيا يحوي نظما فرعية، فذهب (بارت) إلى تقعيد القصة وتحليل السرد، بينما اهتم (تودوروف) بأدبية الأدب، أو ما يجعل من الأدب أدبا>>[1]، ومنه فإننا في هاته العبارة نجد دعوة أخرى إلى المنهج الوصفي في استنطاق الظاهرة الأدبية، وهو جوهر ما دعت إليه اللسانيات في دراستها للغة دراسة وصفية محضة، وذلك بهدف جعل المعرفة اللغوية تتأهل تاريخيا أكثر من المعارف الأخرى، حيث أصبح البعد اللغوي في قضية البنيوية يتنزل منزلة البعد التكويني فقصة النشأة بالنسبة إلى الفكر البنيوي تبدأ من خصائص اللغة لا كما هي في ذاتها فحسب، ولكن كما يتلقاها المتلقي، والطريقة التي بها يتقبل الإنسان اللغة، وهي تمكن هذا الجهاز الإبلاغي { اللساني} من أداء وظيفته التعبيرية، وتحقق له ميزته التواصلية، ذلك أن: <<النموذج اللساني بمرتكزاته الإبستمولوجية ومميزاته الإجرائية وضع الإمكانات العلمية لقراءة البنيوية بغية اكتشاف القوانين الداخلية التي تشكل مجمل علاقات النص>>[2]، ومن هنا فإن النص بنية متضمنة للنظام اللساني أي أن التمكن من وسائل التحليل اللساني المعاصر، هو أهم ما يساهم في نقل قراءات البنيوية، حيث تسوغ المعنى من خلال بنية النص، وبهذا تصبح الإجراءات اللسانية التي ينطوي عليها النص هي التي تقرر المعنى الأدبي.

ومن هنا كان لثورة اللسانيات أثر كبير سرعان ما امتد تأثيره إلى العلوم الإنسانية عامة، والدراسات الأدبية بشكل خاص، وهذا ما صرح به " جون بياجيه " في تعريفه للسانيات بقوله: <<اللسانيات هي الأكثر تقديمية من بين العلوم الاجتماعية، بسبب بنائها

[1]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 14.

[2]– أحمد يوسف: القراءة النسقية " سلطة البنية ووهم المحايثة "، الدار العربية للعلوم، ط 1، بيروت، 2007، ص 209.

النظري، فضلا عن دقة مهمتها، وعلاقتها المهمة بالفروع الأخرى>>[1]، وفي هذا الشأن أيضا يصف الأنثروبولوجيون وعلماء النفس " اللسانيات " بقولهم أنها: <<العلم الأكثر تقدما ودقة من بين علوم الإنسانية، ومن ثم فإنها النموذج المنهجي لبقية تلك الفروع المعرفية>>[2]، ويضيف " بيرس " في بداية القرن العشرين تصوره فيما يخص علم اللسانيات قائلا: <<لعلم اللسانيات الواسع والمتطور بشكل رائع موقعا ممتازا بين دراسات منجزات العقل ونتاجاته>>[3]، في هاته المقولات التي أو ردناها تأكيد على أن جميع المعارف والعلوم الإنسانية بتصوراتها المختلفة هي نتاج أطروحة ألسنية، وهكذا: <<دخلت منهجية اللسانيات السوسيرية (...) مجال الأنثروبولوجيا وعلم النفس والدراسات الأدبية>>[4]، وعلى هذا الأساس فإن اللسانيات قد اصطنعت المنهج العلمي الصارم، وهذه هي النقطة التي تلتقي فيها هاته المعارف باللسانيات ومن هنا وعلى خلفية أن اللسانيات هي العلم الشامل لجل العلوم الإنسانية التي قامت عليها دعائم المناهج الحديثة، كان من الضروري توضيح كيف كانت اللسانيات مرجعية علمية للشعرية الحديثة؟ أو بعبارة أخرى: إذا كانت هاته المعارف على اختلافها قد استمدت من اللسانيات مادتها أو أداتها، فما هي إذن العلاقة بين الشعرية واللسانيات؟

إن اعتماد الشعريات على اللسانيات يعود إلى اهتمام هاته الأخيرة على اللغة، ولهذا كان لزاما على العلوم الإنسانية أن تستثمر هذا المجال لتكتسب نظرة جديدة إلى قضاياها، تكشف عن أثر المد اللساني في حقول النقد الأدبي، وتجلى ذلك في استثمار هذه الحقول لمبادئ قامت عليها اللسانيات في منشئها، وبدا ذلك أمر حتميا على الشعرية، ولعل ما أشار إليه حسن ناظم في قوله: <<كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية... الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات>>[5]، فاللسانيات تجد نجاعة كبيرة في تعاملها مع الشعرية، لأن مهمة هذه الأخيرة

---

[1]– رومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح و حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ص ص 45، 46.

[2]– رومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ص 45.

[3]– المرجع نفسه، ص 46.

[4]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 66.

[5]– المرجع نفسه، ص 66.

هي مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية، ومن هنا تأتي صلتها باللسانيات ذلك أن الشعرية تنطلق في تحديد وتأسيس موضوعها من علم اللسانيات <<ويبدو القاسم المشترك بين حقل اللسانيات والشعرية متجليا في اللغة. بوصفها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء. وطبقا للثنائية اللسانية (اللغة ـ الكلام)، اللغة بما هي الوجود داخل عقل المجموع والكلام بما هو استعمال شخص محسوس، طبقا لهذه الثنائية تتكون – على مستوى الشعرية. ثنائية الأدب / الكلام الأدبي>>[1]، وبهذا التصور تلتقي الشعرية باللسانيات في تحديد موضوعها، فاللغة في اللسانيات يقابلها الأدب في الشعرية، والكلام في اللسانيات يقابله الكلام الأدبي في الشعرية، هذا وقد ميز " سوسير " بين اللغة والكلام، وفصل بينهما <<فاللغة هي القوانين العامة التي تحكم إنتاج الكلام (...) إنها السلطة التجريدية المشاعة التي يستمد الكلام منها اختياراته الفعلية، أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد (...) والكلام اختيار فردي>>[2]، وعليه يكمن الفرق بين اللغة والكلام في أن اللغة هي عبارة عن نظام من عدد من الرموز الصوتية، أو العلامات المنظمة والمتفق عليها ضمن البنية اللغوية الواحدة، باعتبارها حصيلة استخدام متكرر لرموز صوتية تشكل معان مختلفة، أما الكلام فهو عبارة عن الكيفية الفردية لاستخدام اللغة وبإيجاز <<اللغة قدرة لسانية (...) والكلام قول خاص>>[3]، فالكلام هو التنفيذ الفردي والعقلي للغة.

تتأكد الصلة الوطيدة بين الشعرية واللسانيات بالعودة الى منظري الشعرية، ويتضح هذا التعالق من خلال البحث عن شعرية الخطاب الأدبي، ولعل أو ل من أكد هذه العلاقة هم الشكلانيون الذين ألحوا على ضرورة أن تكون المقاربة محايثة للأدب، واعترضوا على الدراسة الخارجية للأدب والمتمثلة في المناهج النفسية والاجتماعية، وذهبوا إلى أن مكمن الأدبية هو الشكل ولا شيء غير الشكل، ولعل هذا ما أشار إليه " جان كوهين " في كتابه " بنية اللغة الشعرية " بأن الشعرية تنظر إلى الشكل لا إلى المحتوى نافيا أن تكون الدراسات الخارجية قد قدمت خدمة إلى الشعرية لأنها كانت تبحث <<وراء اللغة عن مفتاح موجود في

[1]– بشير تاوريريت: الشعرية و الحداثة، ص 25 .

[2] – بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص 45.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 50 .

اللغة كوحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول>>[4]، من هذا التصور نجد أن العلامة اللسانية أي اللغة هي بنية موحدة يتحد فيها الدال والمدلول معا، وبدون هذا الاتحاد تفقد العلامة اللسانية هذه الخاصية، فكل كلمة تدل على معنى، وكلما كررنا نفس الكلمة ظهرت نفس الصورة، فهذا التكرير عبارة عن أصوات " لغوية " كلما تكررت أعطت نفس المعنى وهذا ما يفسر أن اللغة هي بنية موحدة بين اللفظ ومعناه أي بين الدال والمدلول، ومن هنا نجد تأثرا جليا " لجان كوهين " في تأسسه لعلم الشعرية " بمبدأ المحايثة " في صورته اللسانية، فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصيغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وهذا ما أو دعناه سابقا، فقراءة " جان كوهين " هي قراءة وصفية، تحليلية، تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة فهي ذات اتجاه لساني، ولحرص " جان كوهين " على أن تكتسب شعريته الصفة العلمية، حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية، وهذا ما جعله يقترح المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما، أي مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ومن هذا المضمار كانت الاستفادة من اللسانيات أمرا حتميا، حيث يرى بأن الشعرية <<محايثة للشعر، ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي. وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة، والشاعر بقوله لا بتفكيره (...) إنه خالق كلمات، وليس بخالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي>>[1]، وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة، أي مثلما هو مقترح على الألسنية أن تكون قادرة على تعليل بنية جمل لم تلفظ بعد، كذلك على الشعرية أن تفسر القواعد التي تتحكم بأعمال أدبية لم تكتب بعد.

ويتضح الأثر اللساني أكثر في شعرية " جان كوهين " عندما يرى بأن <<الدور الخاص بالشعرية الأدبية هو مساءلة العبارة لا المحتوى الذي يتغير، وذلك لمعرفة مكمن الفرق>>[2]، وهذا ما تسعى إليه كل شعرية لأن تكون علمية – حسب تعبير كوهن– وهذه " العلمية " لا تتحقق في مساءلة [المحتوى]، بل في مساءلة [العبارة]، وانتقال المساءلة من

[4]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 39.

[1]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 40.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

[الموضوعات] التي تعالجها إلى [كيفية التعبير] عن هذه الموضوعات أي كيفية إنتاج وبناء هاته الموضوعات.

وإذا ما انتقلنا إلى رائد آخر من رواد الشعرية هو" رومان ياكوبسون " وجدناه لا يخرج في تحديده للشعرية عن ربطها باللسانيات، عندما وصف عمله بأنه <<ربط العلم الأكثر صرامة بعالم الإبداع>>[1]، ويقصد بالعلم الأكثر صرامة " اللسانيات " أما علم الإبداع، فيقصد به " الشعرية "، حيث يرى بأنه من الضروري الربط بين العلمين، أي بين ما هو أكثر صرامة " اللسانيات"، وبين الإبداع " الشعرية "، ويضيف بأن علمه هذا هو شهادة على اعتقاده بأن اللغة هي الملكة الإنسانية المهيمنة ويتضح هذا أكثر في الاعتراف الصريح الذي هو بمثابة بيان أدبي لطبيعة الشعريات عنده حين قال: <<أنا لساني ولا وجود لأية مسألة لسانية غريبة عني>>[2]، إذ أنه من طبيعة الباحث اللساني أن يهتم بكل القضايا أو المسائل اللسانية، إذ يكون مجال دراس كافة الأشكال اللغوية، وما دام الشعر نوع من اللغة، وجب عليه دراسة الشعر وإدراجه ضمن أبحاثه، كما أنه لا يمكن لأي باحث أن يبحث في مجال الشعرية إلا إذا توفرت لديه أسبقية معرفية بالدراسة العلمية للغة.

هذا ويطرح " ياكوبسون " تعريفا آخر للشعرية بقوله: <<يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص>>[3]، يؤسس " رومان ياكوبسون " العلاقة بين الشعرية واللسانيات على الموضوع الذي تبحثه كلا المقاربتين وهو" اللغة " ولكن لكل منهما غاياته، ذلك أن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من الرسالة اللفظية أثرا فنيا؟ ولذلك تحتل الشعرية الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية من منظور " رومان ياكوبسون "، ويضيف هذا الأخير محددا العلاقة بين الشعرية واللسانيات قائلا: <<إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من

[1]– رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ص 79.

[2]– المرجع نفسه، ص 60.

[3]– المرجع نفسه، ص 78.

اللسانيات>>[1]، ونلاحظ من خلال هذا القول أن "ياكوبسون" ربط الشعرية بعلم اللسانيات لأن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة.

وقد حدد " ياكوبسون " ست نقاط محورية للرسالة حتى يكون الخطاب تاما، يقدم "ياكوبسون" هذه الوظائف الست في:

- **الوظيفة المرجعية:** تركز على عنصر السياق أو المرجع في العملية التواصلية، وتعد الأكثر حضورا في العديد من الرسائل.
- **الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية:** تهتم بالمرسل، وتعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث إليه.
- **الوظيفة الإفهامية:** ترتبط بالمرسل إليه وبفهمه للرسالة.
- **الوظيفة الانتباهية:** تستهدف عنصر الاتصال بين المرسل والمرسل إليه.
- **الوظيفة الميتالسانية:** تتحدد انطلاقا من السنن المشترك بين المرسل والمرسل إليه.
- **الوظيفة الشعرية:** وهي الوظيفة الأساسية التي يربطها "ياكوبسون" بعنصر الرسالة بوصفها غاية في ذاتها وليس فقط وسيلة. وطبقا لهذه المقومات افترض "ياكوبسون" صيغة عامة تتلخص في <<محوري الاختيار **selection** والتأليف **combination** من حيث هما مبدآن أساسيان للخطاب، حيث يقوم المتكلم باختيار أحد المرادفات المتاحة والمتنوعة، ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى والتأليف يعتمد على مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة، ويحدد "ياكوبسون" البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف>>[2]، هنا يتجاوز مبدأ التماثل مهمته المحصورة في محور الاختيار ليضطلع بدور أساسي آخر في محور التأليف، إنه ارتقاء التماثل إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية وأكثر إلى فنية أي متواليات شعرية.

إن الوظيفة الشعرية تخلخل البنيات اللغوية، وإذا شهدنا خطابا مخلخل البنيات، يعني أننا بإزاء شعر، فالوظيفة الشعرية تعبث بانتظام داخل الخطاب الشعري، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف وبإيجاز تخلق بنية التوازي من خلال خلق تماثلات بين المقاطع وذلك بإسقاطها مبدأ التماثل على محور التأليف.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 78.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 99.

إن كل ما تقدم يؤكد على الصلة الوثيقة بين الشعرية واللسانيات مما يدفعنا إلى طرح التساؤل التالي:

ما هي المعطيات اللسانية التي انطلق منها "كمال أبو ديب" واستند إليها في بناء تصوره لشعرية الفجوة: مسافة التوتر؟

يقر "كمال أبو ديب" في البداية بأن منطلقه سيكون اللسانيات فدراسته تطمح <<إلى رصد الشعرية في تجسداتها في النص، منطلقة (...) من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، وعلى محوري النص: المنسقي **(paradigmtic)** والتراصفي **(syntagmatic)**>>[1]، إذا ما عدنا إلى أسس دراسة " أبو ديب " لمفهوم الشعرية نجده قد مال إلى استخدام هذا الجانب في ضوء الدراسة السوسيرية في شعريته الفجوة: مسافة التوتر، والذي يرى أن البحث في الشعرية هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياتها الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، وعلى العموم فالقاسم المشترك بين شعرية "كمال أبو ديب" واللسانيات يتجلى في كيفية تعالق وتشكل هاته المستويات، التي يرى فيها "كمال أبو ديب" المنابع الأساسية للفجوة: مسافة التوتر، هذه الفجوة تعمل على خلق شعرية العمل الأدبي، بانسجام الفضاء الصوتي والفضاء الدلالي، الذي يعطي كينونيتها والتي بدورها لا يمكن للنص الشعري أن يستمر.

كما اعتمد " كمال أبو ديب " أيضا في دراسته على العلاقات بين المكونات الأولية للنص على محورين لسانيين هما المحور المنسقي والمحور التراصفي، حيث عبر عن الأول بالمحور الاستبدالي، والثاني بالمحور السياقي، كما أن المحور الاستبدالي من منظور " كمال أبو ديب " هو بنية اللغة الشعرية، إذ أن الفرق بين مفهوم " كمال أبو ديب " و" ياكوبسون " هو أن <<أبو ديب يشير إلى أن الخيارات في المحور الاستبدالي لا نهائية، أما "ياكوبسون" فهي محدودة>>[2]، وذلك راجع إلى وصف "ياكوبسون" لبنية اللغة في استخدامها العادي، عكس " كمال أبو ديب ".

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ص 18، 19.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 125.

ومن هنا كان الخيار في الأولى محدود، عكس الثانية لا نهائية، ولعل ثنائية المحور المنسقي والمحور التراصفي الذي يترجمه إلى المحور الاستبدالي والمحور السياقي ـ كما سبق ذكره ـ من أبرز المبادئ اللسانية التي يستند إليها " كمال أبو ديب " في تصوره للشعرية والتي تربط تصوره بشعرية " رومان ياكوبسون " و" جان كوهين "، ذات الاتجاه اللساني ويتضح ذلك <<(باستخدام مفهومي المحور المنسقي والمحور التراصفي وتطويرهما جذريا) وليدة التقاط أحد الخيارات المتدرجة في الإمكانية (ضعفا وقوة) على محور منسقي يضم عددا آخر من الخيارات الممكنة في السياق المعطى. وينبغي التأكيد على أن سلسلة الخيارات المتاحة لا نهائية>>[1]، وذلك لأهمية السياق في فهم العلاقات النصية وأيضا في دلالة العمل الأدبي لأنه يقوي الكلمة ويدعمها وكذا لأهمية وظيفته في التنسيق بين المعاني واختيار المعنى الأكثر ملائمة للتعبير عن موقف محدد.

ويتم هذا الاختيار انطلاقا من البنى الداخلية للعلاقات التي تشكلها الكلمات، إذ كان مثلا موضوع الرسالة طفل وجدنا الكلام المختار سلسلة متساوية أو متشابهة مثل: طفل، فتى، ولد، صبي، وفي التساوي يحكم عملية الاختيار ويتم تجسيد الأفعال المتقاربة دلاليا مثل: ينام، يتمايل، يتناوم، وهذا ما يعني أن اللغة الأدبية تركب وفق الاختيار وعلى الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية.

كما يضيف " أبو ديب " إلى السياق وظيفة أخرى ألا وهي الربط بين المرسل والرسل إليه أي المتلقي للعمل الأدبي، وهذه وظيفة مركزية إذ حددها " ياكوبسون " في مخططه الأولي لعملية التواصل وهي (السياق)، أي المجال الذي يبث من خلاله المرسل والذي عن طريقه يلتقط المرسل إليه الرسالة.

كما لا يخفى علينا أن ثنائية العلاقات السياقية الإيحائية هي من المبادئ التي بنى عليها "دوسوسير " علم اللسانيات.

ويستثمر " كمال أبو ديب " مفهوم الوظيفة الشعرية التي جاء بها " ياكوبسون "، حيث يرى أن الفجوة: مسافة التوتر تتكون نتيجة لنوعين من الاختيار، اختيار على المحور الاستبدالي واختيار على المحور السياقي، وما يلاحظ أن هذه الثنائية تأخذ حيزا إجرائيا كبيرا

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 21.

في هذه الدراسة بالمقارنة مع المبادئ أو الثنائيات الأخرى وذلك من خلال العينات النصية التي يوردها.

ولنضرب مثالا على ذلك المقطع الذي يذكره " كمال أبو ديب " من قصيدة لشاعر الإنجليزي "ستيفن سبندر" (**spender**)، وهي بعنوان <<الجبان >>

<<تحت أشجار الزيتون من الأرض

تنمو هذه الزهرة التي هي جرح.>>[1]

يبدأ تحليل "أبو ديب "بإخفاء المقطع الأخير "التي هي جرح" ليبين الحركة الطبيعية للتركيب الشعري في عموم المقطع الأول من حيث التحديد المكاني الذي يدل عليه الظرف: " تحت "، ونسبة فعل النمو إلى ما يمكن أن ينمو حقيقة، وهو: " الزهرة "، ويرى أن هذا المقطع لا يحتوي على الفجوة: مسافة التوتر، ومن الممكن أن يكون المقطع الشعري "تحت أشجار الزيتون، من الأرض تنمو هذه الزهرة "، عبارة في مقالة صحافية، أو عبارة لشاعر، فلا شيء يحدد شعريته حتى الأن، ثم تأتي المفاجأة وخلخلة بنية التوقعات بعد أن يقترح "أبو ديب" مجموعة من الكلمات لتحل محل المقطع الأخير (التي هي جرح) مثل:... الزهرة الجميلة، أو... الزهرة التي تنمو نموا سريعا...، وجميع هذه الاختيارات لا تحقق الشعرية إلا بالانتقال من المحور التراصفي إلى المحور المنسقي ليتم اختيار كلمة " الجرح " التي ستغير العبارة جوهريا وتحدث الفجوة: مسافة التوتر، لندخل في عالم الشاعر الرؤيوي المحدد بهذه الصيغة دون سواها، فليس تشبيه الزهرة بالجرح، ولا تشكيل الصورة الشعرية هما سبب إحداث المفاجأة، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة إلى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة.

ويؤكد " كمال أبو ديب " على الاتجاه اللساني لشعرية الفجوة: مسافة التوتر وذلك باستثمار معطى لسانيا آخر، وهو المعطى الذي يأخذه من النحو التوليدي والتحويلي الذي أقام " تشومسكي " نظريته في اللغة فيقول: <<وباستخدام مفهومي تشومسكي، يمكن أن يقال: إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بينن البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق (...) بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (...) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية

[1]– محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، ص 121.

وتتفجر>>[1]، واللسانيات تعطى الشعرية منطلقات جديدة لتحديد موضوعها بالإضافة إلى أن الأسس اللسانية هامة جدا في فهم الشعرية واستيعابها، وبناء أطرها النظرية والإجرائية، ومن هذا المنطلق تنبثق من اللسانيات دعامة قوية في إرساء القوانين العامة للشعرية.

وتعتبر البنية العميقة والسطحية وجهان متلازمان للجملة، فكل جملة تدرس من الجانبين، حيث أن البنية العميقة تعكس مستوى العمق، الذي تتكون فيه الدلالة وما يتصل بها من مفاهيم وأفكار، وعلى العموم فإن البنية العميقة تتضمن النظام الأساس الذي تتولد منه، وقوانين البنية اللغوية، أي قوانين بناء الجملة، وفي ما يخص البنية السطحية فهي تعكس الشكل الفيزيائي للجملة أي أصواتها الملفوظة، وعليه فالبنية العميقة تعبر عن المعنى في كل اللغات، وتتحول هذه البنية إلى بناء على المستوى السطحي.

ومن هنا فالبنية السطحية والبنية العميقة عند "تشومسكي"، تعد من مرتكزات النظرية اللغوية، فالبنية السطحية عنده <<هي الكلام المنطوق المرتبط ارتباطا وثيقا بالقواعد التحويلية في اللغة>>[2]، أما البنية العميقة فتمثل <<النواة التي لا بد منها لفهم الجملة لتحديد معناها الدلالي>>[3]، فالمصطلحان: "الطاقة اللغوية، والإنجاز" يمثلان حجر الزاوية في النظرية التوليدية التحويلية عند" تشومسكي "،لأن الإنجاز اللغوي، أو السطح يعكس الطاقة اللغوية أي يعكس ما يجري في العمق من عمليات، والبنية السطحية والعميقة عند " تشومسكي " في النحو التوليدي التحويلي، يمكن ترجمتها بالمخطط الآتي:

بنية سطحية يتولد عنها بنية عميقة، وتتحول هذه البنية العميقة إلى بنية سطحية

وإذا ما أردنا أن نسقط مفهوم البنية السطحية والعميقة على شعرية " كمال أبو ديب" نرى أن البنية السطحية هي لغة النص، أي ما يطرحه النص من جمل وكلمات أما البنية

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 57.

[2]– خليل أحمد عمايرة: المسافة بين التنظير النحوي والتطبيق اللغوي، بحوث في التفكير النحوي والتحليل اللغوي، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004، ص 254 .

[3]– المرجع نفسه، ص 253 .

العميقة، فهي المحتوى الذي يريد النص أن يعبر عنه فإذا كان بينهما تطابقا كاملا انعدمت، أما إذا حدث العكس وظهرت الفجوة: مسافة التوتر بينهما انبثقت الشعرية.

ومن هنا يوسع " كمال أبو ديب " من إجرائية هذا المفهوم فيسمح بالانتقال من <<لسانيات الجملة إلى لسانيات النص>>[1]، وعليه يمكن أن <<نسحب مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية إلى مستوى النص الشعري الكامل>>[2]، وبهذا الانسحاب يصبح جليا أن الفجوة: مسافة التوتر تنشأ بين البنية السطحية والعميقة في النص الكامل، لتخرج من إطار اللغة إلى إطار الدلالة والتصور والرؤية والانفعال.

2- البنيوية:

لقد نمت البنيوية وترعرعت بناء على استثمار جملة من المقدمات التي كانت ضرورية بالنسبة لها، وتنحصر هذه المقدمات في الأثر السوسيري نسبة إلى " فرديناند دوسوسير"، والإرث النظري الذي خلفه الشكلانيون الروس، حيث انتشرت اللسانيات البنيوية في جل الحقول المعرفية التي تنتمي إلى العلوم الإنسانية، وعليه إذا كان الاتجاه البنيوي قد عرف نجاحا كبيرا فإن الفضل يعود إلى العالم السوسيري "فرديناند دوسوسير" حيث اقتفت البنيوية الموقف السوسيري في نظرتها للغة التي هي منظومة من العلامات تربط بينها مجموعة من العلاقات، فإذا كانت اللسانيات قد عزلت اللغة عن باقي العلوم الأخرى، فإن البنيوية قد حاكتها في هذا الدأب حيث قامت بعزل البنية ومقاربتها مقاربة داخلية عن مختلف السياقات الخارجية وبنظر وصفي، إنه المنهج الوصفي الذي استعارته البنيوية من اللسانيات في نظرتها الآنية للغة النصوص. ومن المنظرين للبنيوية في الوطن العربي نذكر على سبيل المثال "كمال ابو ديب" عندما أكد على الخصيصة البنيوية للشعرية من خلال تصريح له في بداية بحثه عن المنهج الذي سيتبعه في هذه الدراسة بقوله: <<تطمح الدراسة الحاضرة إلى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسيدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسيميائي، وبشكل خاص مفهوم العلائقية والكلية>>[3]، "فكمال أبو ديب" في تأسيسه لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يعتمد على المنهج البنيوي بتصريح واضح منه، حيث

[1]- أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص 305.

[2]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 58.

[3]- المصدر نفسه، ص 15.

يرى أن أي محاولة لضبط الشعرية ضبطا دقيقا وشاملا ينبغي أن يتم ضمن العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات والكلية، أي أنه يستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، إذ أن ارتباطهما ضروري. ومن هنا فلا داعي من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري، بل إن تحديدها يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة والمتفاعلة في بنية كلية أو وحدة كلية، الشعرية هي بنية متكاملة تتشكل من خلال تفاعل وتلاحم عدة عناصر ولا تتشكل من كل عنصر على حدى، فالأجزاء لا معنى لها دون هذه النظرة العلائقية التي يحكمها النظم فعلينا أن ندرك هذه العلاقة في النص لندرك قيمته، فقيمة النص تتجلى في قيمة عناصره وأجزائه ببعضها البعض.

استنادا لما سبق ذكره، فإن الشعرية عند "كمال أبو ديب" هي: <<خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السيمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها>>[1]، فالشعرية خاصية نصية انطلاقا من مجموع العلاقات التي تنمو في النص، يمكن أن تقع في سياق دون أن يكون شعري ولكنها تشكل مع مكونات أخرى فاعلية خلق الشعرية، فلا توصف الشعرية إلا من حيث يمكن أن تتكون وتنشأ أي في بنية كلية وعليه فالعلائقية النصية هي محور خلق الشعرية.

ومن كل ما سبق يتضح أن "كمال أبو ديب" قد حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي، خاصة من خلال مفهومي العلائقية والكلية.

وإذا تأملنا البنيوية جيدا وبعمق فإننا سنجد بنيويات عدة، فهناك البنيوية اللسانية مع "دوسوسير" و"ياكوبسون" والبنيوية السردية مع "رولان بارن" و"جيرار جنيت"، والبنيوية الأسلوبية مع "ريفاتير" وبنيوية الشعر مع "جان كوهين" و" لوتمان" وغيرهم كثر، ولعل من أهم الأسماء التي بينها "كمال أبو ديب" في أكثر من موضع في دراسته ممن طبقوا المنهج البنيوي في دراسة الخطاب الأدبي وسبقوه في ذلك من خلال قوله: <<كما سبقتها محاولات أخرى تقوم على أسس بنيوية فعلية بين أبرزها تودوروف **(Todorov)** في الشعرية، ودراسة

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 14.

جورجي لوتمان لبنية النص الأدبي، ودراسات ريفاتير **(Riffaterre)** في سيميائيات الشعر، ودراسة ياكوبسن المشهورة للوظيفة الشعرية>>[1]، وبناء على هذا يتضح إلحاح "كمال أبو ديب" على الخصيصة البنيوية، فمن المعلوم أن البنيوية تبحث في الكيفية التي تنشأ بها العلاقات من أجل الكشف عن قيمة وضعها ضمن هذا الكل المنظم، ما يتيح في نهاية المطاف إمكانية دراسة هذه العلاقات في أوضاعها الدالة.

وتبقى البنيوية منهج في الدراسة والوصف والتحليل يقوم على القراءة الداخلية الظاهرة ويبحث عن بنيتها، كما يكتسب المنهج البنيوي صفة الموضوعية من طبيعة النموذج اللساني من منطلق أن الأفكار السويسرية، كانت بمثابة المهد الأول الذي انبثقت منه البنيوية إذ <<كانت أفكاره أي دوسوسير التي طرحتها بطريقة مبنية ومقنعة لأول مرة هي الجذور التي تنبت منها اللسانيات البنيوية الحديثة>>[2]، إلى باقي العلوم الإنسانية الأخرى منطلق من أنه لا يوجد مجتمع دون لغة.

وبذلك يحاول "كمال أبو ديب" أن لا يخرج عن الإطار الذي حدده رواد الشعرية في بحثهم عن شعرية الخطاب الأدبي، وهو تركيز النظر على لغة النص والكشف عن قوانينه الداخلية التي تحكمه لغة، ويواصل "أبو ديب" دعوته إلى اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسيدها، أي لغة النص، وينفي أي تحديد ميتافيزقي للشعرية من خلال تصريحه <<الشعرية (...) لا ميتافيزيقية>>[3]، ولعل من أهم الأسباب التي دفعت "كمال أبو ديب" إلى نفي أو إبعاد الشعرية عن الميتافيزيقية لأنها <<تضعها خارج المتناول، وتحيلها عصية على الفهم تحديدا>>[4]، والميتافيزيقيا فرع من الفلسفة، ويسمى أيضا علم ما وراء الطبيعة، وهذا ما دفع به إلى رفضها لأنها تعرض دراسته الشعرية على مرحلة ما قبل النص، فهو يعترض هنا على المناهج التاريخية والنفسية ويسعى إلى قراءة داخلية تنطلق من النص دائما، ولا يهمه ما هو خارج النص ويؤكد "كمال أبو ديب" ذلك بقوله: <<ويحاول الاكتناه الحاضر للشعرية اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة، أي في بنية

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 16.

[2]– بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية، ص40.

[3]– المصدر السابق، ص 18.

[4]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 18.

النص، وهي الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المقتصي>>[1]، ومن هنا فالشعرية هي بحث في بنية النص الداخلية، فالنص تنظيم داخلي للعلاقات، فالبنية كما يرى صلاح فضل: <<قائمة بذاتها يجب أن تخضع في تحليلها لقانون العلاقات الداخلية>>[2]، ومنه يتضح أن البنيوية منهج يسعى إلى البحث عن العلاقات الداخلية الكامنة في النص، هاته العلاقات التي تعطي قيمة جوهرته من خلال تفاعلها في بناء منتظم ليستشق منها دلالات جديدة متميزة.

ونجد فجوة "كمال أبو ديب" تتبلور أيضا من منبع عربي أصيل ألا وهو "عبد القاهر الجرجاني" صاحب نظرية "النظم" الذي تحدث عنه كمال أبو ديب في بداية كتابه بقوله: <<حاول أن يقيم بناء نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسيدها النصي>>[3]، فنظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" جعلها أساسا للنقد ومرجعا لبيان القيمة الفنية في العمل الأدبي، إذ أن النظم <<هو التأليف الشعري عامة الذي يلتزم قواعد متواضع عليها من حيث الوزن خاصة والعروض عامة، وهو عند عبد القاهر الجرجاني تركيب الكلمات والتنسيق بينها بحيث يأخذ بعضها بعض، (...) فالكلمة المفردة لا قيمة لها عنده قبل دخولها في التركيب>>[4]، وهذا تأكيد على الخصيصة العلائقية التي تهدف إلى تنسيق وتنظيم شبكة من الوحدات الدلالية الصوتية النحوية البلاغية السياقية، في محتوى له وجوده وكينونته، تستفيد منه كل دراسة نقدية شعرية، فالتحليل البنيوي ينبثق من النص نفسه.

يؤكد "كمال أبو ديب" على الخصيصة العلائقية عند "عبد القاهر الجرجاني" بقوله: <<لقد نفى النقد البنيوي، ابتداء من عبد القاهر الجرجاني أن تكون اللفظة المفردة: شعرية أو غير شعرية، جيدة أو رديئة. وأظهر الجرجاني أن كلمة مثل ((شيء)) قد تعتبر لا شعرية لكنها في سياق معين تفيض بشعرية فنية >>[5]، وبناء على هذا فمفهوم الشعرية هو مفهوم علائقي لا يتحدد من خلال لفظة مفردة معزولة عن سياقها، وإنما يتحدد من خلال وجودها

---

[1]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 14.

[2]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1987، ص 197.

[3]– المصدر السابق، ص 8.

[4]– حميد قبايلي: << نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، دراسة في الأسس والمنطلقات >>، مجلة الأثر، العدد 29 ديسمبر 2017 م، كلية الأداب، جامعة عباس لغرور، خنشلة، الجزائر ،ص ص11، 12.

[5]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 38.

داخل نظام لغوي متكامل البناء، وهذا النظام هو الذي يحدد طبيعة الظاهرة الأدبية وتميزها. "عبد القاهر الجرجاني" تعامل مع مصطلح "الشعرية" من خلال حديثه عن نظرية "النظم" هذا الأخير هو أقرب المصطلحات إلى "الشعرية" ويعرف في النظم بالقول الآتي: <<النظم هو تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض>>[1]، ويقصد بالتعليق ثلاثة: "تعليق سام باسم"، وتعليق "اسم بفعل" وتعليق "حرف بهما"، وبمضي آخر نظرية النظم تقترب من مفهوم الشعرية بوصفها توصيف بنائي للخطاب سواء كان شعرا أو نثرا أو قرآنا، وهي تبنى على مبدأ العلائقية، أي علاقة اللفظ مع اللفظ وعلاقة المعنى مع المعنى وعلاقة المعنى مع اللفظ.

من هنا تعد نظرية النظم من بين ابلغ المفاهيم والنظريات الشعرية العربية التي تداخلت مع باقي مقومات الشعرية، وهذه الأخيرة الشعرية عند الجرجاني تتمثل أو تتجسد في جعل الكلام ينحصر في المحور الأفقي أي محور التأليف الذي يعمل الناظم على نسجه، وبالتالي فإن الفرادة القولية بين المتكلمين تكون في تأليف المفردات ووضعها في نسق نحوي حسب الوضع الذي يقتضيه المحور الأفقي، وذلك هو الانسجام الذي يولد الشعرية، وعليه فالحديث عن العلائقية عند كمال أبو ديب: يحيلنا مباشرة إلى ما أسس له الجرجاني من خلال نظرية النظم التي تعمل هي الأخرى على تنسيق وتنظيم شبكة من الوحدات التي تسعى الشعرية إلى ترتيب وتنظيم للكلمات من خلال الاتصال الحميم الذي تشكله فيما بينها، ضمن نظام داخلي متسلسل. يربط كل حلقة أو كلمة لما قبلها وما بعدها، فالشعرية خاصية نصية انطلاقا من مجموع العلاقات التي تنمو في النص مع مكونات أخرى تعطي فاعلية خلق الشعرية.

وإذا ما عدنا إلى التفكير البنيوي وجدنا أن العلائقية هي إحدى مرتكزات البنيوية، فلا مكانة للنظرة الجزئية في التحليل البنيوي ولا قيمة للعنصر إلا في علاقته مع العنصر الآخر فهو يتجه إلى <<البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة >>[2]، إذ

[1]– وليد محمد مراد: "نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني"، دار الفكر، ط1، دمشق، 1403هـ–1983م، ص 56.

[2]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، مص ر، 1419هـ–1998م، ص 133.

لا يمكن لعنصر من العناصر أن تكون له دلالة إلا ضمن بنية ينتمي إليها، أي ضمن العلاقة الكلية (علاقة الجزء بالكل).

وكما تجدر الإشارة إلى مبدأ بنيوي آخر يتعلق بالفجوة: مسافة التوتر وهو مبدأ التضاد والثنائيات الضدية، إذ أول من طبقة على الأدب هم البنيويون، ويعد هذا المصطلح مفردة من مفردات الثقافة الغربية، ولقد أخذ به "كمال أبو ديب" في دراسات سابقة "جدلية الخفاء والتجلي" و"الرؤى المقنعة"... إذ يرى بأن للتضاد دورا كبيرا في توليد الشعرية بحيث <<تنشأ الفجوة من إدخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا، هي إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس>>[1]، إذ أن مفهوم فكرة البنية عند "كمال أبو ديب" ينشأ من مفهوم الفجوة: مسافة التوتر وهي مسافة تفصل بين نقطتين أو كلمتين أو مكونين مع توفر شرط التضاد التي يشكل الفجوة: مسافة التوتر.

ويضيف "كمال أبو ديب" في حديثه عن التضاد قائلا: <<يتمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد، وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز (...) بين الأشياء في اللغة وفي الوجود (...) واننا إذا أحسنا اكتناه التضاد (...) استطعنا في خاتمة المطاف (...) معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها. >>[2]، فالخصيصة التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست في التوحد والتشابه بل في المغايرة والتمايز، فالتضاد تكون قيمته داخل السياق النصي، إذ تشكل بنيته خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة علي المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستفزازه مما يخلق توتراً لديه ومنه يكون الإنتاج والإبداع.

ويؤكد كمال أبو ديب " على قيمة التضاد أيضاً في الأعمال الفنية؛ يقول: <<من الشيق أن أهمية التضاد تتأكد في الإبداع الفني عبر التاريخ، رغم أن ذلك لا يقود، على مستوى نظري، إلى تطوير نظرية تربط بين الفن والتضاد بدلا من الفن والمشابهة >>[3]، فالأعمال الراقية في نظر " كمال أبو ديب" طريقا للخلود عبر التاريخ وتتبلور، عبر محاولات الفنان أو الأديب خلق تناغم بين العناصر المتضادة وتحقيق انسجام وتوافق بين الأشياء

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 50.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– المصدر نفسه، ص 49.

المتنافرة، وهو أمر بالغ الصعوبة لا يصنعه الفنان أو الشاعر المتمرس، ولا يفهم مغزاه إلا الخاصة ممن يمتلكون خلفية فكرية وثقافية تخولهم قراءة مثل هذه الأعمال المتميزة، والعمل السامي لا يتم إلا عبر التضاد لا عبر المشابهة، لأن المشابهة في نظر كمال أبو ديب تبقى عاجزة عن توليد الدلالات والصور لأن العناصر المتشابهة تسهل على العامة رصدها لأنها لا تخرج من إطار النمطية والعادي والمألوف، على عكس التضاد الذي يبهر الجمهور، وبناء على هذا فقد وثق " أبو ديب " الصلة بين " التضاد والشعرية" انطلاقا من ايمانه بأهمية التضاد، ثم اعتباره منبعا للفجوة، بما يوفره من مسافة تسهم في توتير المتلقي وشد انتباهه، وهذا ما يسهم في خلق جو من الشعرية التي ما كانت لتتحقق من دون " التضاد" .

ويحيل كمال أبو ديب على ناقد بنيوي آخر هو " يوري لوتمان" حيث تبنى منه الكيفية والطريقة في التحليل، مما ولد علاقة تشابه بينهما ويتضح ذلك من خلال أن: <<أبو ديب يشير إلى تشابه بعض تحليلاته مع تحليلات بعض النقاد، فيستعرض تحليل " لوتمان" في كتابة :(بنية النص الفني)>>[1]

وهذا تصريح من كمال أبو ديب" على اعتماده على الناقد البنيوي " لوتمان" في تحليله لنص "أدونس" فارس الكلمة الغربية" وذلك من خلال تجسيد أو تطبيق النمط الذي اعتمد عليه "لوتمان " في تحليله النص الشعري " لتجوتشيف"، أي إتباع نفس النمط في التحليل من خلال ضم" لوتمان " مجموعتين دلاليتين غير قابلتين للضم أصلا، ونذكر نموذجا من هذا النص، والذي جاء فيه:

<<مساء، ضبابي وثقيل
إصغ! أهذا صوت القبرة؟ ...
أذلك أنت، يا ضيف الصباح الجميل
في هذه الساعة المتأخرة الميتة؟...
ويضيف :
رقيقة، لعوب، صافية الصوت
في هذه الساعة المتأخرة الميتة>>[2]

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 126.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 123–125.

يبدو ما فعله "لوتمان" يمكن أن يوصف بدقة في إطار نظرية الفجوة: مسافة التوتر ذلك أن بحثه عن تجسيدات "ضم ما لم ينضم" وهو البحث عن تحديد العلاقة بين الأشياء التي تكون مبدئيا لا علاقة بينها أي أن بحثه يمكن أن يصاغ ضمن معطيات تظهر نتيجة عملية الجمع أو الدمج، على صعيد بنية النص، هي خلق فجوة: مسافة للتوتر حادة بين هاته الأشياء، فمثلا على صعيد التركيب الانتقال من اللحظة الحاضرة وجملة الإخبار "مساء ضبابي، ثقيل" إلى فعل الأمر " إصغ"، ثم الانتقال إلى مخاطبة القبرة: أذلك أنت، وأيضا نجد هاته الفجوة: مسافة التوتر على صعيد التنسيق والتكرار، حيث نجد استخدام العبارة "هذه الساعة الميتة" مكررة مرتين ومتداخلة في جمل سبقتها، فوردوه اتد العبارة بهذا الشكل يكون علاقات متغايرة، أي تحدث خلخلة وتضارباً بين الجمل، فتخلق مسافة توتر، ذلك أن بين العبارة: " في هذه الساعة المتأخرة الميتة.."، وما سبقها في التركيب الأول، علاقات تضاد زماني [أي فجوة زمانية: الصباح/ الساعة المتأخرة؛ ضيق/ الميتة، الجميل/ الميتة. أما في التركيب الثاني، فإن الفجوة ليست زمانية، بل نابعة من الصفات: رقيقة، لعوب، صافية الصوت/ الميتة].

فهذا الجمع بين المتنافرات عند" لوتمان" يولد فجوة: مسافة توتر حادة، وهذا ما جعل كمال أبو ديب يتبع نمطه في تحليله لنص "أدونس" فارس الكلمات الغربية"، ونذكر بعض المقتطفات منه يقول: يقبل <<أعزل كالغابة وكالغيم لايرد، وأمس حمل الليل ثم ينتظر ما لا يأتي. إنه فيزياء الأشياء – يعرفها. ويسميها بأسماء لا يبوح بها، إنه الواقع ويفيضه، الحياة وغيرها>>.[1]، تتجسد هذه المفارقة في رؤيا البطل، الذي يتحول على مستويات متعددة تجسيدا الثنائيات ضدية، فهو [أعزل\لا يرد، كالغابة\كالغيم، ينتظر\ما لا يأتى، إنه الواقع\ونقيضه، الحياة \وغيرها].

وعليه نجد أن "كمال أبو ديب" كما أوردناه مسبقا اتبع أسلوب "لوتمان" في التحليل، من حيث "ضم ما لا يضم أصلا"، وهذا كله للتأكيد على الخصيصة" العلائقية، إذ حاول جاهداً تنمية منهجه في التحليل البنيوي السيمائي، من خلال مفهومي العلائقية والكلية، والبحث عن تجسيداتها في النصوص التي يعاينها، وتحديد شعرية الفجوة: مسافة التوتر من خلالها.

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 116– 117.

3- الانزياح:

لعل أهم سمة قامت عليها الأسلوبية هي غرامها بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عن غيره من أصناف الخطاب، وهذا التميز غالبا ما يتحقق عن طريق خرق قواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي. سواء في مستواه الصوتي أو الصرفي، أو التركيبي أو الدلالي، فشعرية الكتابة تأتي من الشيء غير المتوقع، أو خيبة الانتظار، فالمرسل يتجاوز دائرة الإبلاغ. إلى دائرة التأثير والانفعال، وهذا ما يسمى في الدراسات النقدية الحديثة بالانزياح أو الانحراف الأسلوبي.

والانزياح مصطلح عسير الترجمة لأنه غير ثابت في متصوره، لذلك لم يرض به الكثير من رواد اللسانيات والأسلوبية، فوضعوا مصطلحات بديلة عنه، لقد ورد <<عند (جون كوهن) باسم (الانزياح، الانحراف، الخرق، الخطأ)>>[1]، فمفهوم الانزياح لم يصبح مبدأ لقياس الشعرية إلا مع "جان كوهين"، حيث كان له الفضل في توسيعه وبلورته في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، فكان الانزياح بمثابة المفتاح الذي ولج به "جان كوهين" إلى حقل الشعرية، والذي ميز شعريته هو خاصية الانزياح لأنه يتصور الشعر <<علم الانزياحات اللغوية>>[2] فالانزياح يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، هذا الخرق هو الذي يمنح النص الشعري شعريته، أما اللغة المنزاحة، فتمتاز بالغموض وهذا راجع إلى صعوبة معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية خاصة إذا كانت الفترات متباينة من تاريخ اللغة، مما يصعب تحديد المعيار، والانزياح هو مفهوم نظري متعلق باللغة.

أمّا الأسماء الأخرى التي كانت رديفة له أي "الانزياح" فنذكر: العدول، التجاوز، والاعتراف والتوسيع والاتساع والفضح والخرق، الانكسار، الكسر، الخلل، فجوه التوتر... وما إلا ذلك من المصطلحات الأخرى التي أسهمت في بناء الصرح الأسلوبي.

وتبرز العلاقة بين الانزياح والشعرية في أنه <<كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية

[1]- عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 2017، ص 250.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 16.

إلى السمة الإنشائية>>[1]، فالانزياح هو خرق القوانين المعيارية للنحو، وإحداث تغيير في نظام تركيب الجملة كالحذف والتقديم والتأخير، وإعطاء دلالة مجازية للفظ، إذ يستبدل المعني الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيحائي، مما يؤدي إلى خرق قوانين اللغة من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة، فالانزياح هو نوع من الاحتيال يقوم به المبدع لجعل اللغة تعبير غير عادي، بما فيها من دلالات وتراكيب، وهذا هو الشيء الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر.

وإذا ما أمعنا النظر في شعرية "كمال أبو ديب" فإننا نجد تشابها كبيرا بينه وبين "جان كوهين"، في قولهما "بالانحراف" أو "الانزياح"، حيث يرى "كمال أبو ديب" لا في هذا الصدد <<أن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا أو تصوريا، أو فكريا، أو تركيبيا>>[2]، فالانحراف يتجلى في هذا التحديد الداخلي الحاصل في بنية النص الداخلية وفق مستويات متداخلة مع بعضها البعض دلاليا أو تصويريا وتركيبيا من حيث كيفية تشكل هاته الصورة الشعرية، وعليه يمكن تطوير هاته المستويات لتخرج من إطار اللغة إلى إطار التصور والرؤية والانفعال، وإذا حدد الانحراف وفق هذا التحديد الداخلي فإنه يصبح أحد التجليات المتعددة لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، بوصفه منبع الشعرية. ويري "كمال أبو ديب" أن الانزياح "خاصية أو وسيلة من وسائل خلق الفجوة: مسافة التوتر، من خلال قوله: <<إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر>>[3]، وهذا يثبت تأثر "كمال أبو ديب" بمبدأ "جان كوهين" في الشعرية، الذي يتمثل في "الانزياح" والخروج باللغة عما هو مألوف، أي خرق المألوف في استخدام اللغة، وذلك من خلال الخروج بالكلمات من أوضاعها القاموسية المتجمدة إلى وضع جديد أي طبيعة جديدة، تكتسب فيه اللغة دورا وفعالية جديدة،، لأن استخدام هذه الكلمات وهي في أوضاعها

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، طبعة منفتحة ومشفوعة في بيبليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية لكتاب، ط3، تونس، ص 163.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 141.

[3]– المصدر نفسه، ص 38.

المتجمدة، تؤدي إلى انعدام الشعرية وبالتالي انعدام الفجوة: مسافة التوتر فتخلق من الخروج عن المألوف ألا وهو الانزياح.

ومن هنا الأساس تحتاج الكلمات القاموسية المتجمدة عند "كمال أبو ديب" إلى كسر نظامها الاعتيادي أي الطبيعي، لأن هذه الفجوة: مسافة التوتر لا تنشأ إلا بكسر هذا النظام الذي يعتبر حاجزا لهاته الكلمات لأنه يقيدها ولا يحملها على التطور والخروج بها إلى استعمالات جديدة أي دلالات جديدة لا نهائية، وعليه فالفجوة لا تكون إلا بكسر<<النظام الدلالي للتركيب اللغوي مما يخلق تركيبا استعاريا جديدا يقوم على عدم التجانس في السياق الدلالي مما يخلق توترا في بنية التركيب>>[1]، هاته العبارة مكملة ومؤكدة لما سبقها، إذ نجد أن هاته الفجوة لا تستشق ولا تلتمس إلا من خلال كسر وخرق أطر هذا النظام أي الانتقال والخروج باللفظ أو الكلمة من وضعها الطبيعي أو العادي إلى الوضع الغير طبيعي أو الغير عادي لإنتاج لفظة أو كلمة جديدة، وبذلك يكون هذا "الكسر" أو "الخرق"–إن صح القول– يحدث على مستوى النظام التركيبي أو النظام التشكيلي الذي تتشكل من خلاله الكلمات أو البنيات الصغرى، أي على مستوى البنية اللغوية، الداخلية للنص، فهذا الكسر أو الخرق على مستوى هاته البنيات اللغوية الصغرى أو هاته الكلمات أو الألفاظ يولد خلخلة وتضاربا فيما بينها، مما يؤدي إلى تفاعل هاته الأخيرة فتتكاثف وتنصهر مع بعضها البعض لتتفجر في الأخير فتشكل بوتقة من اكتشافات دلالية شعرية فنية جديدة ومتفردة، وفي هذا خلق شعري وإبداع وتميز.

ويؤكد "كمال أبو ديب" في هذا المضمار أن <<الفجوة: مسافة التوتر منبع الشعرية>>[2]، وهو بذلك يؤكد على المسافة التوتر تكون بين الفجوة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وأما التشكيل اللغوي الخاص بالشعر يجب أن يخلق فجوة: مسافة التوتر، فالشعرية تناقض الانسجام والتجانس، فهي اللانسجام واللاتجانس، لأن الأطراف المناقضة هي التي تحقق الشعرية من خلال خلخلة النظام اللغوي في بنية النص.

[1]– يوسف حامد جابر: « بنيوي كمال أبو ديب، عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية»، مجلة عالم الفكر، العدد4،المجلد 25أبيل/يونيو 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 292.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 136.

وإذا كانت شعرية "جان كوهين" تقوم على مبدأ الانزياح إن شعرية "كمال أبو ديب" تقوم على مفهوم الفجوة: مسافة الوتر، فهو مفهوم أشمل إذ <<يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر>>[1]، فكمال أبو ديب يدخل العوامل الخارجية ويراها ضرورية في دراسة علاقات النص، وعليه فشعريته لا تحدد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والايقاع الداخلي أو الصورة الشعرية أو الرؤيا أو المواقف...فكل عنصر من هذه العناصر المذكورة وغيرها لا يستطيع وفق مفهومه النظري المجرد أن يمنح اللغة طبيعة خاصة، تخرج عن المألوف، وهدف الانزياح هو الحصول على شعرية من تلقاء هدم الأسلوب العادي والانحراف عن نسق الكلام المألوف وذلك بخرق قانون اللغة والعدول بها عن المعاني الحقيقية.

وتجدر الإشارة إلى أن الانزياح يؤدي إلى تشابك الدلالات والايحاءات، مما يسهم في توالدها وتفاعلها، الذي يحقق الشعرية ويرى كمال أبو ديب أن الشعرية – وهي مرادف للانزياح عند كوهين–<<تتجلى في مدى التباعد والتغيير بين البيتين، وكلما ازداد التباعد ازدادت شعرية النص، في حين تخف الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما>>[2]، فالانزياح يجعل المسافة بعيدة بين الكلمتين وحادة ومنحرفة عن دلالتها المألوفة ليعطيها الشاعر دلالة أخرى يقصدها، إذ تصبح الكلمة منزاحة عن المعنى العادي، وتتسع الفجوة أكثر فأكثر ليزداد التوتر بين أطراف الصيغ والمفردات المنزاحة عن الأصل، ومن أجل الوصول إلى تلك العلاقات المتوتر بين المفردات وجب طرح تساؤلات كثيرة: كيف؟ بأي؟ ومن؟ ...الخ

وعليه كلما كانت درجة الانزياح عالية عن اللغة العادية ازدادت شعرية النص أما إذا خفت درجة الانزياح تخف نسبة الشعرية، لأن الانزياح يشحن النص ليصبح أكثر جمالية.

يتضح مما سبق أن الهدف الأسمى "للانزياح" هو خلق حركية داخل اللغة، ومنحها فاعلية وقدرة على التأسيس والكشف وخلخلة النظام، وبذلك يكون مفهوم الفجوة: مسافة التوتر عند "كمال أبو ديب" هو صياغة معدلة لمفهوم الانزياح عند "جان كوهين" تعوزه الدقة والصرامة العلمية اللتان ألفيناها عند "جان كوهين".

---

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 130.

[2]– عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي، السياقية والنسقية، ص 267.

ويضيف "كمال أو ديب" في حديثه عن التضاد قائلا: <<يتمثل أحد منابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد>>[1]، وبذلك يكون التضاد أحد منابع الفجوة: مسافة التوتر، ويقصد بالتضاد التمايز بين الأشياء والمغايرة في اللغة المجودة مما يخلق ذلك التضاد أو التمايز فجوة وتوتر، ويعد مفهوم التضاد عصب المدرسة البنيوية في النقد والتحليل مع توالي الدراسات والأبحاث التي تأسست اعتمادا على فكرة التضاد، وقدرتها على تمثيل المعاني بما تختزنه من دلالات عميقة، التي دفعت البنيويين إلى استخراج العناصر المتضادة وتحليلها لاستنطاق لغة النص، و"كمال أو ديب" يؤكد على قيمة التضاد في الأعمال الفنية عامة والأدب على وجه الخصوص بقوله <<من الشيق أن أهمية التضاد تتأكد في الابداع الفني عب التاريخ، غم أن ذلك لا يقود، على مستوى نظري، إلى تطوير نظرية تربط بين الفن والتضاد بدلا من الفن والمشابهة>>[2]، فالأعمال الراقية في نظر "كمال أبو ديب" تتخذ من التضاد طريقا للخلود عبر التاريخ، وتتبلور عبر محاولات الفنان أو الأديب خلق تناغم بين العناصر المتضادة وتحقيق انسجام وتوافق بين الأشياء المتنافرة، وهو أمر بالغ الصعوبة لا يصنعه إلا الفنان أو الشاعر المتمرس، ولا يفهم مغزاه إلا الخاصة ممن يمتلكون خلفية فكرية وثقافية تخولهم قراءة مثل هذه الأعمال المتميزة، والعمل السامي لا يتم إلا عبر التضاد لا عبر المشابهة، لأن المشابهة في نظر "كمال أبو ديب" تبقى عاجزة عن توليد الدلالات والصور لأن العناصر المشابهة تسهل على العامة رصدها لأنها لا تخرج عن إطار النمطية والعادي والمألوف، على عكس التضاد الذي يبهر الجمهور، وبناء على هذا فقد وثق "أو ديب" الصلة بين التضاد والشعرية، انطلاقا من ايمانه بأهمية التضاد، ثم اعتباره منبعا للفجوة، بما يوفره من مسافة تسهم في توتير المتلقي وشد انتباهه، ما يسهم في خلق جو من الشعرية التي ما كانت لتتحقق من دن التضاد.

ويحيل "كمال أو ديب" على ناقد بنيوي آخر هو "يوري لوتمان" حيث تبنى منه الكيفية والطريقة في التحليل، مما ولد علاقة تشابه بينهما ويتضح ذلك من خلال <<أن أبو ديب

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

يشير إلى تشابه بعض تحليلاته مع تحليلات بعض النقاد، فيستعرض تحليل "لوتمان" في كتابه: (بنية النص الفني)>>[1]

وهذا تصريح من "كمال أبو ديب" على اعتماده على الناقد البنيوي "لوتمان" في تحليله لنص "أدونيس فارس الكلمات الغربية" وذلك من خلال تجسيد أو تطبيق النمط الذي اعتمد عليه "لوتمان" في تحليله النص الشعري "التجوتشيف"، أي اتباع نفس النمط في التحليل من خلال ضم "لوتمان" مجموعتين دلاليتين غير قابلتين للضم أصلا ألا وهي <<"ضيق الصباح الجميل، والساعة المتأخرة الميتة."، "رقيقة، لعوب، صافية الصوت"، " الساعة المتأخرة الميتة>>[2]، إذ يرى "كمال أبو ديب" أن هذا الجمع بين المتنافرات لا يولد فجوة: مسافة التوتر حادة.

ويرى "كمال أبو ديب" بأن عمل "يوري لوتمان" يدخل ضمن تصوره للشعرية بما هي خصيصة علائقية <<ذلك أن بحثه عن تجسيدات ضم ما لا ينظم هو بحث عن تحديد العلاقة بين الأشياء التي يقال مبدئيا أنه لا علاقة بينها، أي أن بحثه يمكن أن يصاغ ضمن معطيات تظهر أن نتيجة عملية هي: الجمع أو الدمج على صعيد بنية النص في خلق فجوة: مسافة التوتر حادة عن طريق خلق علاقات بين عناصر مكونة محددة>>[3]، وعليه "فلوتمان" يحدد مفهومه للشعرية من خلال ربطها بمفهوم العلائقية، هذا ما سعى إليه "كمال أبو ديب"، للتأكيد على الخصيصة العلائقية للشعرية، إلى البحث عن تجسيداتها في النصوص التي يعاينها وهو يرى بأن الشعرية في النص تفيض من شبكة العلاقات.

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 126.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 124.

[3]– المصدر نفسه، ص 12.

4- القراءة والتلقـي

توصف نظرية التلقي بأنها من النظريات ما بعد البنيوية التي ركزت على القارئ وأولته اهتماما كبيرا، فنظرية التلقي منحت القارئ كل الاهتمام، إن جمالية التلقي وضعت القارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النص الأدبي، وأسندت إليه مهمة اكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ، كما أن دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشعرية في النص، فنظرية القراءة وجمالية التلقي تمثل **<<** الدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية (تعدد المعاني) الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين، ويكون النص –على وفق ما سبق– محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته. **>>**[1]، ومنه تكون قراءة النص من قبل القارئ إعادة إنتاج له، وطبقا لهذا التصور أصبح من الممكن قراءة النصوص القديمة قراءة جديدة.

ومن الذين اهتموا بهذا الجانب نذكر " كمال أبو ديب " الذي ربط شعريته التي أسماها "الفجوة: مسافة التوتر " بالمتلقي، وهذا ما يبينه العنوان " الشعرية والمتلقي " في كتابه "في الشعرية "، إذ يرى أن للفجوة مسافة التوتر بعدا آخر هو: **<<** الفضاء الذي تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي. هذا الفضاء هو أيضا تجسيد للفجوة، مشحون بها. كل نص يتحرك في هذا الفضاء وفيه يعني كل نص يطرح إشكالية القراءة – التلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكالية بين نص ونص**>>**[2]، فالشعرية حسب هذا الطرح الذي يقدمه " كمال أبو ديب " تتجسد في علاقة النص بالقارئ، أو هي المسافة بين النص والقارئ، ومنه ما علاقة الفجوة: مسافة التوتر بالقراءة والتلقي؟

إذا ما عدنا إلى نظرية القراءة والتلقي فسنجد هذا التأكيد على علاقة النص بالقارئ، فهذا أحد أقطاب هذه النظرية وهو " إيزر " يقول: **<<**إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ، وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها. وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 134.

[2]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 83.

العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الفعلي كذلك>>[1]، وعليه إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه أي ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، ويضيف قائلا: **<<** فالتحليل المنفرد لا يكون مقنعا إلا اذا كانت العلاقة هي علاقة بين مرسل ومتلقي >>[2] ، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، إذ **<<** لا يمكن اعتبار النص شبكة من العلاقات الفارغة، ما دامت القراءة تنفخ فيه من روحها وتبعث ثورته (...) وحرارته، فتحقق له حرارة الوجود، ويحقق لها إمكانية تجاوز ذاتها وهدم أفقها، والاستباق إلى أفق جديدة، تتشكل معالمه من كمياء التفاعل الحاصل بينهما عبر فيزياء التواصل **[3]>>**، وهذا ما أوردناه مسبقا عند " كمال أبو ديب" في أن النص جملة أو فضاء من العلاقات المتشابكة والمتفاعلة ين النص والمتلقي لتجسيد هاته الفجوة.

يحدد " ياوس " القارئ بالدور الذي يقوم به المتلقي وهو **<<**القبول أو الرفض وهو " في أحيان خاصة المنتج الذي يحاكي أو يعارض مؤلفا سابقا >>[4]، فالقارئ من هنا يضطلع بمهمتين أساسيتين: الأولى تتجلى في قبول نص المؤلف لما فيه من القيم والمعطيات الجمالية، التي تدفع بالقارئ إلى محاكاته، أي محاورة هذا النص وإنتاج على وفقه نص جديد يقيم معه لعبته فيعرضه إلى زعزعة وتحوير وتبديل، فتتنقل هذه الذات القارئة من حال إلى أخرى من أجل اكتساب أفق ودلالات جديدة .

أما المهمة الثانية فتتجلى في الرفض والمعارضة لأن القارئ لا يجد في نص هذا المؤلف تذوق جمالي ولا يقبل التحوير والمحاكاة والتحويل والزعزعة مما يؤدي إلى انعدام الفجوة: مسافة التوتر، التي تجعل النص مفتوح من حيث الدلالات والتأويلات اللانهائية.

ومن المعلوم أن نظرية التلقي قد جاءت بعدة مفاهيم إجرائية هي: القارئ الضمني، الفجوات، أفق التوقعات، إذ يقول " إيزر" في هذا المضمار: **<<** إن القارئ الضمني لا

---

[1]– فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص 12.

[3]– حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص 117.

[4]– المرجع نفسه، ص 114.

يغيب القارئ الفعلي ولا يلغي دوره، بل إنه شرط التوتر الذي يعيشه القارئ الفعلي عندما يحقق النص>>[1]، فالقارئ الضمني لا يملك وجودا حقيقيا، ليس منغرسا في جوهر تجريبي لأنه يجسد مجموع توجهات ومعطيات أولية مفترضة مسبقا، فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، ومنه فهناك نوعان من القراء: قارئ ضمني وفعلي والمسافة الموجودة بينهما هي التي تحرك النص وتقوم باستنطاق تلك البنيات الشعرية المبثوثة فيه، فالقارئ الفعلي يعيش في جو النص مع هذا القارئ الضمني، فهما لهذا النص، محاولا توليد نصوص جديدة عبر هذا التوتر الذي يحدثه الطرفان أثناء عملية القراءة .

وفي هذا الشأن يستخدم "كمال أبو ديب" بالإضافة إلى مصطلح الفجوة، مفهوما آخر هو "أفق التوقعات"، وقد عبر عنه باصطلاح "خلخلة بنية التوقعات"، ويقول في موضع آخر :**<<** بهذا التصور تكون الفجوة: مسافة التوتر هي الفضاء الذي يفصل بين مكونات النص في إطار العلاقات التي تنشأ بين عناصر لغوية أوزا – لغوية ذات حقول فاعلية متمايزة، وفي إطار تحقيق بنية التوقعات التي يسمح النص بتوليدها لدى القارئ أو خلخلة هذه البنية من التوقعات[2]**>>**، ومن هذا المنطلق تمكن " أفق التوقعات" من إعطاء رؤية جديدة لفهم الظاهرة الأدبية على مستوياتها الوظيفية والجمالية والتاريخية في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن الحاضر، ومنه قراءة الحاضر في ضوء الماضي .

ولكي نوضح حضور هذا المفهوم في شعرية الفجوة :مسافة التوتر "لكمال أبو ديب" نورد المثال التالي في هذه العبارة :

"لأنها تحترق"

وحتى الآن يتمثل العادي فقط، لكنها تستمر كما يلي:

« أنها تحترق

لكي...الطرق...»

يقول: **<<** بيد أن العبارة كما هي الآن غير كاملة طبعا، فلقد اخفيت متعمدا لفظة تفصل بين «لكي...الطرق» . إن السياق الأسطوري للجملة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب

[1]– حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 115.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 128.

اللغوي لها يشعران بأن الكلمة المخفية ترتبط بالضوء أولا، (...) أي أن الجملة هي: « لكي تضاء الطرق» .وهذا تركيب طبيعي لايملك الفجوة (...) بيد أن الحقيقة هي غير ذلك. فما تقوله القصيدة فعلا ليس « لكي تضاء الطرق » – على طبيعة هذه العبارة – بل إن القصيدة لتخلخل بنية التوقعات، وتخترق السياق الطبيعي المتوقع، وتلغي الاختيار الطبيعي على المحور المنسقى، وتقوم باختيار آخر علي هذا المحور يخلق فجوة: مسافة توتر (...) مختارا الفعل بعيد الاحتمال :« تجيء » هكذا:

« لأنها تحترق

لكي تجيء الطرق »>>[1]، كل هذه الدلالات والأبعاد تتمثل في هذه النقلة، التي تبدو ظاهريا بسيطة على المحور المنسقى من الاختيار المتوقع ضمن السياق (لكي تضاء الطرق) إلى اختيار آخر غير متوقع (لكي تجيء الطرق)، وهذا ما يخلق خلخلة وتضاربا في طريقة التعبير، وهذا ما يعنى بكسر أفق التوقع أو خلخلة بنية التوقعات .

وعليه اعتبرت جمالية التلقي تقنية "الفراغات " بنية ديناميكية في النص، لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، الإشارة والإهمال والتمويه، ولأن الشيء المفقود في العبارات والمشاهد والثغرات التي تبرز من الحوارات" هو" الذي يحث القارئ على ملء الفراغات، ولهذا اعتبر " إيزر" **<<** الفراغات مفاصلا حقيقية للنص>>[2]، أي ما تقدمه أنت قد يكون بالنسبة إليك شيء تافه على ما يبدو لك، ولكنه قد يكبر في ذهن القارئ المتمرس، فيضفي على ذلك الشيء شكلا جديدا، فينتج رؤية جديدة عكس ما سبقها.

وهذا ما أسماه "كمال أبو ديب" بـ " أفق الانتظار" وعبر عنه "بخلخلة بنية التوقعات"، ليست إلا صياغة أخرى لمفهوم "الانزياح" الذي أودعناه مسبقا، فهو لا يتحدث عن هذا المفهوم في السياق النظري، إنما يخضعه لرؤيته وتصوره للشعرية، وهذا ما جعله يطمح إلى أن تتصف شعريته بالشمولية.

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ص 30، 31.

[2]– حبيب مونسي: نظرية القراءة في النقد المعاصر، ص 120.

الفصل الثاني: تمظهرات شعرية الفجوة في ديوان "الكتابة بالنّار" لعثمان لوصيف.

أولا: شعرية اللغة.

تعد اللغة عنصرا من عناصر الشعر المهمة، إذ تتحدد القيمة الشعرية على تنسيق ألفاظها بشكل معين, وعلى ما يحدثه هذا التنسيق من تصوير وإشعاع وإيقاع، لهذا نجد في عصرنا من النقاد من يعتبرها وسيلة الأديب للتعبير والخلق وهي موسيقاه, وهي ألوانه، وهي فكره، وهي المادة الخام التي سوى منها كائنا ذا ملامح وسمات وكائن ذا نبض وحركة وحياة، خلقه الشاعر من ذاته كائنا ذا صوت يحمل صورة، فكما يحمل الحجر صورة نابضة في يد النحاة، فكذلك اللغة في يد الشاعر قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية.

وعليه سنتعرف على بعض خصائصها والتي تتمثل في:

1- الانزياح والمفارقة:

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل الكلام وصياغته، فالانزياح خروج الكلام عن نسقه المألوف، ولكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة، فالأديب عندما يذهب إلى الانزياح يريد أن يرفع من قيمة النص الجمالية فينزاح به بعيدا عن العادي، ويعلو به خفاقا ناشدا نقاوة اللغة وسمو الإبداع، لذلك نجد الأدباء يجنحون إليه لأنه سبب ارتقاء أعمالهم الشعرية عما دونها من الكلام العادي.

أمّا المفارقة فتمثل وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص، فهي في الشعر تؤدي إلى خلق التوتر الدلالي في القصيدة، وبها نبلغ الحقيقة التي يسعى الشاعر إلى كشفها والتي لا تأتي إلا عبر أسلوب المفارقة.

ومن هنا سنحاول أن نتطرق إلى بعض تجليات "الانزياح والمفارقة" في قصائد عثمان لوصيف.

"الكتابة بالنار"[1]

عنوان أول مجموعة شعرية أصدرها الشاعر "عثمان لوصيف"، إذ يفتتح العنوان بالاشتغال على "الانزياح والمفارقة"، حيث تدل لفظة "الكتابة" على الممارسة الإبداعية لإنتاج نصوص ما، لكن الشاعر في هذا الصدد قد أحدث تغييرا وتحويلا وانزياحا حينما ربطها "بالنار" الدالة على الثورة، فالكتابة نجدها تغالب البياض، لأنها تترك مساحات من السواد

[1]- عثمان لوصيف : الكتابة بالنار، ص 57.

وكذلك النار أيضا فهي إذا شبت في مكان ما، فإنها تأكل الأخضر واليابس، فتترك هي الأخرى وراءها سوادا ورمادا، فكيلاهما يحيلان على "الاحتراق".

أمّا "المفارقة" في هذا العنوان تتجلى في أن الكتابة –كما يعلن الشاعر– لم تعد ممارسة إبداعية مسالمة وهادئة، بل أصبحت بقطرات من النار، ومن هنا أضحت وسيلة كتابته من العيون الملتهبة ليرسم الطريق كما يقول:

أغرف من عيونك الحريق
لأكتب الأشعار
بقطرات النار
وأرسم الطريق[1]

ومن هنا كان استخدام الكلمات "الكتابة"/ "النار"، بأوضاعها القاموسية المتجمدة، كما يبين "كمال أبو ديب" « لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسمه الفجوة: مسافة التوتر(...) في بناها التركيبية وفي صورها الشعرية.»[2]

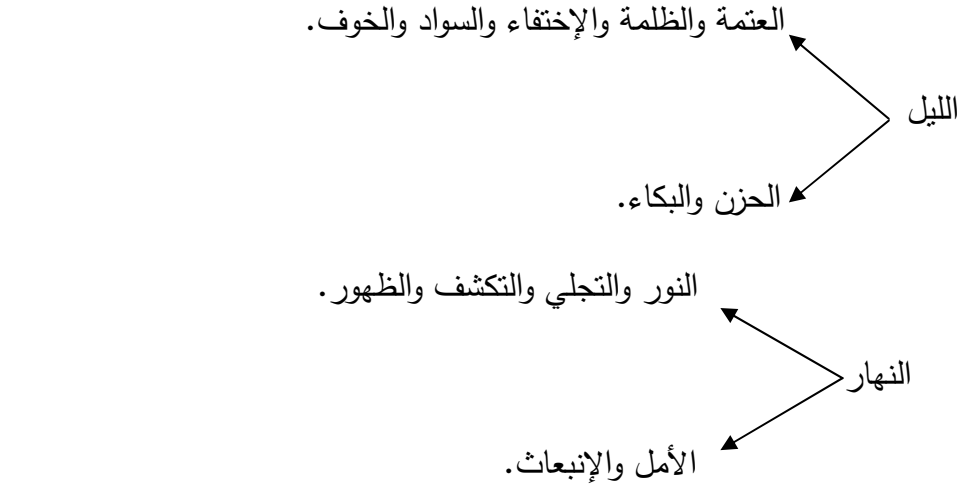
فالشاعر من هاته الناحية يمارس فاعلية دلالية، فهو لا يستخدم الكلمات أي "الكتابة" أو "النار" كمفردة منفصلة منعزلة، بما هي اصطلاح معروف ومدرك، بل يدخلها في بنى جديدة بالجمع بينهما في علاقة تجاور وتعالق حتى تكتسب فيها دورا وفعالية ودلالات جديدة عبر خلق مسافات التوتر والانفعالات بين هاته الكلمات في بنى تصورية جديدة، ويتجسد هذا أيضا في قوله:

قوافل البكاء بين الليل والنهار[3]

في هذا البيت نجد مفارقة تعبيرية تصويرية في ثنائية: "الليل/ النهار" يصور فيها الشاعر قوافل البكاء، فالنهار يشير إلى النور، والنور رمز للذات الإلهية الصوفية في التجلي والظهور، أما الليل فيمثل عائقا أمام تحقيق المطلب المنشود، لكن ذات الشاعر لا تعرف

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 57.
[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 38.
[3]– المصدر السابق، ص 58.

اليأس، ففي ثنايا الليل تكمن أشعة النور، فقوافل البكاء هي علامة عن الحزن الشديد الذي تعاقب عليه الليل والنهار، ويمكن التمثيل لذلك بالشكل الآتي :



ومن الانزياحات التي جعلت النص يضج بالحياة البشرية نجد قوله:

في الغيب في ذاكرة الرماد
قيثارة تبكي[1]

في هذا المقطع ربط الشاعر بين الغيب وذاكرة الرماد، لأنه مؤمن بأن الغيب دلالة على التغيير, الذي يمثل إعادة بث الحياة من جديد، هذا ما يجسده قوله: "قيتارة تبكي" علامة تدل على الحزن، فهي تريد التغيير، فكل هاته الانزياحات حركت الصامت وألبسته ثوب الإنسانية، وهذا يعتبر انتهاكا وخرقا وكسرا لقوانين اللغة على مستوى محور الاستبدال الذي يقوم على الاستعارة « فالمنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة »[2]، فالاستعارة تمثل صورا فنية تتحقق بتجاوز وانحراف التركيب المألوف للوحدات اللغوية.

"أغنية إلى الفراشة"[3]

هذا العنوان يفتح باب التساؤل أيضا، لأن الوحدات التي يتألف منها لا تبدو واضحة ومعقولة، لأن الأغنية هي دلالة على الفرح والسرور، ويتوجه بها الشاعر إلى الفراشة وهي حيوان نشط يتميز بكثرة التنقل والحركة، فالجمع والربط بين الأغنية والفراشة يحدث نوعا من التضارب والخلخلة في فهم القارئ وتوقعاته، فالأغنية كأنها خطاب موجه إلى الجمهور

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 58.
[2]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 170.
[3]– المصدر السابق، ص 45.

كذلك، تحمل ألحانا تمثل كلمات يعزفها الشاعر ويوجهها إلى الفراشة التي تحمل صفة التنقل والتجدد والتحول والحرية.

نجد مفارقة تصويرية، تعبيرية، أيضا في قول الشاعر:

وفي مناخ النار يا فراشتي
على سرير الجرح آه صليت ركعتين
رتلت آيات الهوى[1]

يستهل الشاعر مقطعه بمفارقة تصويرية بين كل من النار والفراشة، فالنار رمز للثورة والحرب، أما الفراشة فهي رمز لكثرة الترحال والهجرة والتنقل من زهرة إلى زهرة، فالجرح الذي يعبر عنه الشاعر يحيل على الوطن الذي يبحث له عن نافذة يجد فيها الأمل في حياة آمنة ومستقرة، فيربط هذا الجرح بالصلاة فكأنها هي الدواء والعلاج والأمل، فهنا يريد ربط الآيات بالحب الصوفي كرمز على مدى تعلقه بهذا الوطن، حيث يقول:

مهاجر إليك آه
مهاجر عبر أعاصير الأسى والموت والحريق
مهاجر إليك آه
ما أوحش الطريق
مهاجر إليك جئت حاملا نار الهوى
وجثة الربيع
وباقات حمراء من أزهار الدموع[2]

الشاعر يعاني من ظاهر الاغتراب والإحساس بالغربة والانتماء إلى وطنه ويتجلى ذلك من خلال تكرار لفظة"مهاجر إليك"، فالهجرة تعبر عن انفعال وتوتر الشاعر، فهو يعاني غربة داخلية في ذاته المقهورة أسفا على هذا الوطن، ثم يعود ويقول "مهاجر إليك حاملا نار الهوى" فلفظة"حاملا" علامة على التغيير والبشارة، فهو حامل للنار والثورة والأمل والحرية، "فالحمل" يمثل الانتقال من حالة إلى حالة أخرى.

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

وهذا ما يظهر في قوله "الربيع جثة" يقصد به موت الربيع، ثم يعود لإحيائه من جديد بكلمات صارخة من خلال قوله "باقات حمراء من أزهار الدموع" أي دماء هؤلاء الشهداء الذين دفعوا بأرواحهم في سبيل نيل الحرية والعيش بعزة وكرامة، فالموت والإحياء يمثلان أيضا التحول والتغيير والانتقال بالكلمات من وضعها العادي إلى وضع مغاير ومناقض، كل هذا يصنع فجوة: مسافة التوتر من خلال توظيف الشاعر للانزياحات.

ومن هنا تفيض شعرية النص من « شبكة من العلاقات التي تتشكل على عدد من المحاور (...) ينشأ كل محور من دخول مكونين في علاقة محددة (...) من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الأخرى».[1]

فثمة أولا المحور"أنا" ذات الشاعر، ثم المحور "الثورة"/ "الحرية"، وتتبع الفجوة: مسافة التوتر من الخلخلة الحادة التي تطرأ على كل محور تنمو عليه لحظة لقاء وكينونة مشتركة بين "أنا" الذات الشاعرة والآخر أي الوطن.

"كلمة إلى الجرح"[2]

يمثل هذا العنوان انزياحا لعبارة "كلمة إلى الجمهور" مثلا، فماذا يمثل هذا الجرح؟ هل يمثل الشعب أو الجمهور أو المخاطبين بالكلمة الموجهة إليهم؟

هذا الانزياح يفتح باب التساؤل أيضا، ويلقي بالقارئ في فضاءات التأويلات والاحتمالات المتعددة.

أول ما نلاحظه هو أن العنوان يتألف من شيئين، أحدهما مؤنث "كلمة"، والآخر مذكر "الجرح"، ولم يرد أي تحديد وصف للكلمتين، ف "كلمة" بمعنى خطاب عام ليس مقيد بفئة معينة، أما "الجرح" فهو يمثل مكمن الألم، فلا ندري أي جرح هذا الذي يؤلم الشاعر، ويرغب في توجيه الكلمة إليه؟

هذه المساءلة في حد ذاتها تخلق فجوة: مسافة التوتر في البحث عما يريد الشاعر الإفصاح عنه، في اختياره لهذه اللفظة "الجرح"، وهذا ما نجده أيضا عند "كمال أبو ديب" حيث يقول: «حينما يستخدم أدونيس مثلا الجرح فإنه (...) يخلق بنية لغوية جديدة للجرح

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 42.

[2]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 28.

فيها دور وطبيعة مغايران للتراث»[1]، فاستخدامه للجرح يخلق الشعرى عبر خلق الفجوة: مسافة التوتر بين الجرح في دلالاته التراثية، والجرح في بنيته الشعرية الجديدة.

في هذا العنوان "كلمة إلى الجرح" لغة الألم هي السائدة، لا نتحدث عن الجرح ورموزه ف "الجرح" مرتبط بذات الإنسان ووجوده، بل نقصد الجرح الذي يمثل وصمة عار ومصدر ألم فضيع، ألم جماعي تئن تحت وطأته الملايين من المسلمين الذين يتفرجون على اغتصاب فلسطين، وهذا ما يجسده قوله:

أيها الجرح الذي يكبر في أعماقنا
أيها الربيع الذي ينعس في أحداقنا

ويقول:

وأنت أنت
تشتعل صامتا
وترتحل صامتا

ويقول:

أيها الساكن في حناجر الغيم
أنت يأسى الساطع وحزني المتمرد
أنت لذتي وعذابي

ويقول:

لست أملك سواك أيها الجرح
أنت عرشي[2]

يترجم انزياح هذا العنوان –إذن– الأبعاد الاجتماعية والسياسية للجرح، ليصبح هذا الأخير رمزا ذا وجهين، رمز للنتيجة الحتمية للتخاذل والجبن، ورمز للتضحية والبطولة والكفاح من أجل استعادة الحقوق المهضومة والمسلوبة.

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 39.

[2]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص28–31.

وفي قصيدته "أطفالنا على الطريق" يقول الشاعر:

ويقفزون في تسابق على أرصفة الطريق
وكلهم توثب وكلهم قلق
كأنما بهم هوى يود لو يقوم العالم من جديد
ويبدل الأشواك بالورود
كأنهم على ضلوعي يركضون
وفوق صدري يمرحون
يمسحون عن جبيني البؤس والعرق[1]

إذ يرسم لنا الشاعر مشهدا لتلاميذ المدارس، ذاهبون إلى مؤسساتهم التربوية، حيث وضع في الأسطر الأربعة الأولى تشبيها تمثيليا بالأداة "كأن"، التي قرنت صورة حركية التلاميذ "يقفزون، تسابق" بصورة الهوى، في قوله: "كأنما بهم هوى يود لو يقوم العالم من جديد"، إذ نجد أن "عثمان لوصيف" قد ربط بين الواقع الخارجي والعالم الداخلي، وهي ظاهرة شائعة في صوره.

وفي قوله:

كأنهم على ضلوعي يركضون
وفوق صدري يمرحون

يحتفظ الشاعر في تشبيهه التمثيلي بالمشبه "التلاميذ"، أما المشبه به فإنه يصبح صورتين استعارتين متحركتين، الأولى "على ضلوعي يركضون"، والثانية "فوق صدري يمرحون".

أما السطر الأخير فهو استعارة أيضا في قوله:

يمسحون عن جبيني البؤس والعرق.

حيث نجد تداخل صورة "يمسحون عن جبيني البؤس" مع صورة حقيقية "يمسحون عن جبيني العرق"، أي تداخل صورتين مع بعضهما "البؤس والعرق"،و هذا على المستوى الاستبدالي الذي يعد أكثر المستويات اللغوية مرونة ويستخدم كظاهرة انزياحية أكثر من غيره، يقول كمال أبو ديب: «ما يحقق الشعرية (...) الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 63.

وجميع الاختيارات الممكنة (...) التي لم تتحقق، وهذه الفجوة هي علاقة – علاقة بين المتجانس واللامتجانس، بين الطبيعي واللاطبيعي، بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تعبر عنه»[1]، وعلى هذا الأساس فالاستعارة والتشبيه تمثل صورا فنية تتحقق بتجاوز وانحراف التركيب المألوف للوحدات اللغوية، فقوة الأسلوب تتحقق بقوة الصورة التي تتجاوز معناها الحرفي إلى معناها المجازي، وهذا ما يخلق الفجوة: مسافة التوتر في كيفية تشكيل هاته الصورة لتزيد المعنى جمالا.

وعليه فالوقوف على الكيفية التي يتحقق بها بناء الصورة الشعرية عند "عثمان لوصيف"، يستدعي تحليل هذا البناء ووصفه للكشف عن العلاقات التي تربط بين عناصره اللغوية المختلفة، لإبراز أسلوبية الصورة دلاليا وفنيا .

2- التضاد:

من الموضوعات التي انصبت عناية النقاد المحدثين عليها "لغة التضاد"، ويقصد بها: لغة الشعر القائمة على التناقض، حيث تدرس مجالات شعرية تستدعي استخدام لغة التضاد كأداة للتعبير والكشف والخلق، داخلة في تكوين بنية النص وقائمة على التوتر، وهذا ما أقره "كمال أبو ديب" باعتبارها تمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر، حيث يقول: «وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود(...)، وأننا إذا أحسنا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه، ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف (...) معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها»[2]، فلغة التضاد تكشف عن العلاقات الداخلية المتشابكة، وتبين الدراسات أثر ذلك في النتاجات الأدبية، ومن تلك المجالات ما يمثل الأزمات الشخصية حيث يمر المبدع بمحن أليمة تحول مجرى حياته إلى الضد، أو يتكالب عليه أعداء يضطرونه إلى الهجرة عن وطنه فيهجوهم هجاء يحط من أقدارهم، وفي جانب آخر يحن إلى أحبابه وأهله ووطنه، ويصور حالتين متضادين حاله قبل الفراق وحاله من بعده.

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 28 .

[2]- المصدر نفسه، ص 45.

مثل ذلك: النكبات الاجتماعية التي تصيب الأمم الشعوب كحصار البلدان واحتلالها وعبث الأعداء بها، فتكون هذه الموضوعات قائمة على ضدين مما يجعل لغة التناقض مرشحة للسيادة على فضاء النص ما يوحد بين الموضوع وصورة التعبير عنه.

وهذا ما وجدناه في شعر "عثمان لوصيف" من خلال قصائده، نذكر منها: قصيدة "العناق الطويل"، التي نجد فيها "الجمع بين المتناقضات"، من خلال المقطع الساخن الذي يصور فيه عثمان لوصيف ثورة الجزائر من أجل التحرر ونيل السيادة على أرضها حيث يقول فيها:

كاشتعال البحور في الأجفان
التقينا على نزيف الأغاني
وتعانقنا بعد دهر فراق
كعناق البركان للبركان
واعتصرنا الغرام شهقة ملح
وانغمسنا في لجة النيران[1]

إن هذه الأبيات الثلاث يتعالق ويتعانق فيها مجالان متناقضان، يصور الثورة في ثوب الأنثى المحبوبة إلى نفس الشاعر، وما ذلك في الحقيقة إلا حب للثورة ورجالاتها الأبطال الذين تسابقوا إلى المعركة، فسجلوا صفحات ينحني التاريخ أمامها إكبارا وإجلالا، والمجالان اللذان ساهما في تشكيل هذه الصورة المتناقضة والمركبة في الوقت نفسه هما: مجال [الماء [البحور والملح] ومجال النار [البركان والنيران]، بهذا التعالق الذي يحدث على مستوى هاتين المجالين، يصنع ما نسميه "بانسجام المتناقضات" أو ما يسمى "بتجميع المتناقضات"، بتعايش الكلمات المبعثرة وتفاعلها وتعالقها وانصهارها مع بعضها لتشكل بوتقة من الدلالات الرائعة.

وعليه كان التواصل والتعانق يتم على مستوى المجالات المتناقضة، فإن حدوثه بين مجالات غير متناقضة يصبح أمرا عاديا، مفهوما وجد مستساغ لا يساهم في تشكيل الصورة الشعرية، لأنه لا يحدث تأثيرا وتغييرا على مستواها اللغوي، فإذا كانت الثورة هي إحداث

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 48.

تغيير وتحويل، فاللغة الشعرية كذلك لأنها تغيير دائم للواقع والإنسان، هذا ما أكد عليه "كمال أبو ديب" حيث يرى: « أما فعل المقارنة (...) فإنه يتم بطريقة تخلق بين مكونات لا متجانسة، متغايرة، علاقات تجانس وتناغم (...) وهكذا تنشأ الفجوة: مسافة التوتر على صعيدين: 1_ وضع اللامتجانس في بنية المتجانس، 2_ طبيعة الخصائص التي يمتلكها الطرفان المتعانقان. »[1]، وهذا ما أوردناه سابقا في مثال: تعانق "الماء والنار"، فالتجميع بين المتناقضين هو ما يصنع "الفجوة: مسافة التوتر" في كيفية تفاعلها وتعالقها لإنتاج وخلق شعرية ما.

ومن الصور المتضادة في شعر عثمان، قوله في قصيدة "لامية الفقراء":

وأنت النار عاشقة تلظى

وأنت السحب تبكي في انهمال[2]

ولنتأمل أيضا قوله، وهو يصور انتكاسة الشعب الفلسطيني والعربي عموما، أمام مكائد المحتل الإسرائيلي للقدس يتجسد هذا في قصيدته "آه يا جرح"، التي جاء فيها:

ورمونا بين الذئاب خرافا

فافترقنا من الردى أرجاسه[3]

إن البيت الأول، تحمل صورته تضادا بين "النار والسحب"، وتحمل صورة البيت الثاني تضادا بين "الذئاب والخراف"، فالتضاد شائع ومتداول بين الشعراء، إلا أنه في هذا المقام قد إكتسى طابعا جديدا بفعل التلميح والترميز، "فالنار" تمز إلى ثورة الفقراء، على كل من يجوعهم ويحتقرهم ويهدد استقرارهم، "والسحب" ترمز إلى ما ستخلفه ثورتهم من عزة وكرامة، أما "الذئاب" فيرمزون إلى اليهود أو الكيان الصهيوني، العدو الأكبر لفلسطين والأمة العربية جميعا، لما يدبرونه من مكائد مدمرة وخطط مهلكة، وأما "الخراف" فيرمز إلى الشباب الذي ينزلق في خطط ومكائد هذا العدو الغاصب، فيقع في شباكها وشراكها من دون قصد ووعي منه.

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 33.

[2]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص23.

[3]– المصدر نفسه، ص 36.

وأيضا من "التناقضات المبثوثة" في هذه القصيدة مقولته التي يهديها إلى فلسطين الجريحة:

وكان رماد النخيل المبعثر في الذاكرة

يلتم يتوهج بالخضرة العاشقة[1]

إن هذه الصور مبنية على تناقض خفي، حيث أن "رماد النخيل" يوحي باحتراق هذا الأخير، وبالتالي فقدان الخضرة، بينما في قوله "يتوهج بالخضرة" تعاكس هذا الإيحاء وتناقضه تماما، وفي هذا تناقض بين اضمحلال الخضرة وتوهجها، فالشاعر يحاول من خلال هذه الأسطر أن يستنير العقول ويقوض نفوس ويستنهض الهمم الفلسطينيين ليثوروا بدوهم إلى تحرير أرضهم المستغلة من بطش اليهود الغاشم.

ومن الصور المتضادة في هاته القصيدة أيضا قوله:

أنت ملاذي وخلاصي

أنت منفاي وغربتي الجميلة

ويقول:

أنت لذتي وعذابي

ويقول:

أنت عرشي

وأنت نعشي

أنت مهدي

وأنت لحدي [2]

إن عناصر الصور في هذا السياق تتضاد وتتجادل مع بعضها، كي تشكل في النهاية إيحاء متكاملا بالمنزلة الرفيعة للقدس الحبيبة في نفس الشاعر، إذ نجد أن الصور المتضادة جاءت متسلسلة متتالية لتخلق صورة شعرية جميلة متميزة عبر هاته التضادات " فالملاذ ضده المنفى"، و" اللذة ضدها العذاب"، و"العرش ينافي النعش" و"المهد ينافي اللحد" ليعكس ذلك كله الصراع والتوتر الداخلي الذي يعيشه الشاعر بين رغبته الجامحة في تحرير القدس،

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 32.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 31–32.

وتكبيل الواقع الخارجي لهذه الرغبة الملحة، فلا يملك إيزاء حلمه بمدينة " القدس المحررة " إلا الأحرف والكلمات.

رغم ظهور الصور السابقة بزي التناقضات والاضطرابات إذا وزناها بميزان المنطق العقلي فإنها تصبح معقولة، فالقدس هي " ملاذ ومنفى " في الآن نفسه، لأن الملاذ الذي لم يتحقق يصبح مصدر توتر، كما هو الشأن عند الشخص المنفي فيبعث فيه شعورا بالوحدة والغربة، كما أن اللذة التي نسعى إليها إن لم نحصل عليها تصبح كذلك مصدر تعذيب لنا في كل حين، والأمر ذاته مع ال " النعش والعرش "، فضياع العرش لدى الملك يستوي عنده مع " الحمل على النعش "، وكذلك الأمر مع " المهد واللحد "، إذ أن فقدان المهد في مرحلة الاحتياج له يجعل كل الأماكن خلافه لحودا.

ونجد أيضا التضاد في قوله:

حطت وطارت مع الصبح تصدح جذلى[1]

في هذا البيت نجد تضادا بين "حطت وطارت"، فالتقديم والتأخير في اللفظتين اللتان تشكلان تناقضا وتضادا من حيث الجمع أو الدمج بينهما على صعيد التركيب، لأن الأولوية للطيران أي أن تقول: "طارت وحطت" لا "حطت وطارت"، فهذا يعتبر "ضم ما لا يضم أصلا "، مما يخلق مسافة توتر حادة في بنية السطر ككل، وهذا ما بينه كمال أبو ديب حيث يقول: «منذ أرسطو إلى عبد القاهر الجرجاني وياكوبسون، حتى لوتمان، ثمة إصرار على أن للشعر خصيصة تميزة عن النثر هي قدرته على « دمج ما لا يندمج » من الأشياء، على «الجمع بين المتنافرات». ويبدو لي أن ما فعله لوتمان، يمكن أن يوصف بدقة في إطار نظرية الفجوة :مسافة التوتر. ذلك أن بحثه عن تجسيدات « ضم ما لا يضم » هو بحث عن تحديد لعلاقة بين الأشياء التي يقال مبدئيا إنه لا علاقة بينها. أي أن بحثه يمكن أن يصاغ ضمن معطيات تظهر أن نتيجة عملية الجمع أو الدمج، على صعيد بنية النص، هي خلق فجوة: مسافة التوتر حادة عن طريق خلق علاقات مكونة محددة (...) على صعيد التراكيب»، وهاته المقولة مكملة ومؤكدة لما أودعناه مسبقا .

من هنا يكون عثمان قد اتخذ من الصور المتضادة مطية له لبناء بعض تجاربه الشعرية، ليرمز بها في النهاية إلى تمزقه بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ليجسد بها

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 43.

محاولاته الدؤوبة لإصلاح واقعه المرير والانتقال والتحول به إلى مستقبل حالم، فأسلوب الأضداد هو ما يقع بين الكلمات من تجاذب وتنافر أي تقابل وتعارض، ثم يأتي القارئ المتمرس فينتج على منوال هذا التقابل والتعارض – الأضداد – معنى منسجما لا تناقض فيه أي من خلال علاقات التوتر والتضارب بين هاته الكلمات، تخلق شعرية جمالية ذات دلالة متميزة وفي هذا إبداع وخلق متفرد.

3- التكرار:

يعد التكرار من الظواهر اللغوية التي يتسم بها النص الشعري، فهو يجسد سمة أسلوبية هامة، ويكاد يكون من أهم ما يمتاز به الأسلوب في شعر أي شاعر، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي، فهو يظهر على مستويات عدة في بنية النص الشعري من خلال تكرار حرف من الحروف وليكن حرف جر، أوحرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، ولكل مبدع طريقته في تسخير هذا التكرار لخدمة غرض محدد أو أغراض متعددة.

إن الوقوف عند صور التكرار وأنماطه في قصيدة ما أمر يسير، لكن الصعوبة تكمن في الكشف عن بواعثه لدى الشاعر، وقيمته الفنية التي تتجسد في التعرف على الخصائص الأسلوبية التي يتفرد بها، يضاف إلى ذلك إسهامه في الكشف عن بعض الدلالات النفسية والموضوعية والفنية للنص ولصاحبه .

من هذا المنطلق عزمنا على الوقوف عند هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية في شعر "عثمان لوصيف"،محاولين التعرف على طبيعة هذا الأسلوب أي "التكرار"، وما يحدثه من تغيرات وتوترات واضطرابات داخل بناء قصائدة، هاته الأخيرة التي تخلق فجوات من حيث نسج الكلمات وتركيبها، إلا أنه في نهاية المطاف تتعالق وتتفاعل لتنسجم أخيرا بعد شتاتها أي "الكلمات"، جراء تلك التغيرات التي أحاطتها من قبل،ليجعل منها أداة بناء فاعلة في نصه الشعري.

ومن النماذج الشعرية التي وردت فيها ظاهرة التكرار لدى الشاعر، نذكر منها قصيدته "**أه يا جرح**"، التي يقول فيها:

أيها الجرح الذي يكبر في أعماقنا.

أيها الربيع الذي ينعس في أحداقنا.

ويقول:

أيها المتفجر بالعطاء أبدا.

أيها الشلال الدافق.

أيها السخى السخى.

ويقول:

أيها المفتوح ملء الدنيا المترامى بلا ضفاف .

ويقول:

أيها العبق الإلهي الذي يسري في جثة التاريخ .

أيها المتدفق كبرياء وحبا.

أيها النبراس الذي يهدينا في ظلمات البر والبحر.

أيها الملاح المستعصى

أيها الشاطئ الذي تحطمت دونه كل السفن.

ويقول:

أيها البحر المسافر مع الرياح الهوجاء.

ويقول:

أيها المغرد مع كل عصفور.

ويقول:

أيها الغصن المزهر في دموعنا.

ويقول :

أيها البسمة المزقزقة.

ويقول :

أيها العاشق الشامخ.

ويقول :

أيها المنساب في صلاتنا كالنهر.

ويقول:

أيها الجزيرة السابحة في بحر الحداد.

أيها النسرينة الحمراء المتمردة.

أيها الساكن في حناجر الغيم[1]

نلاحظ أن "عثمان لوصيف" يكرر اللفظة والمعنى الواحد "عشرون مرة" بلفظة "أيها" التي يقصد بها "القدس"، وتقترن "أيها" في كل مرة بصورة فنية ثنائية الطرفين، الطرف الأول ثابت ألا هو القدس أما الطرف الثاني فهو يتغير مع كل صورة "الجرح، الربيع، المتفجر، الشلال، السخى، المفتوح، العبق، المتدفق، النبراس، الملاح، الشاطئ، البحر، المغرد، الغصن، البسمة، العاشق، المنساب، الجزيرة، النسرينية، الساكن."

إن هذا التغيير والتنويع والتكثيف في اللفظ والمعنى بهذا الشكل من حيث المزج أيضا بين ما هو تكرار تام وتكرار جزئي،فمن التكرار التام نجده– كما أوردنا – قد وظف أسلوب النداء بالمنادى "أيها"، فهو من الأساليب اللغوية التي تستخدم في إثارة انتباه شخص ما، فالشاعر يريد أن يشاركه القارئ أحاسيسه ومشاعره التي يكنها لهاته المدينة المباركة في كل صورة، وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر هذا التكرار عن وعي شعوري، لكن انفعاله النفسي، وحالته الشعورية، هي التي تختار هذا الأسلوب .

كذلك نلمس التكرار التام في توظيف حروف الجر" في"لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكررة نطقها له مع الدلالة عن التعبير عما يريد الإفصاح عنه .

ونستشف ذلك في قوله أيضا "السخى السخى".

وعليه فالتكرار" يعطي للنص قوة وتكثيفامن حيث الدلالات، لأن المقام يتطلب ذلك فهو بصدد الوصف والإشادة بمكانة القدس، فلو حذف لفقدت كثيرا من جمالها .و تبرز ظاهرة التكرار في قوله أيضا :

يا من يرفض أن يساوم

يرفض أطباق الذهب والماس

يرفض أن يضمخ بعطر الخساسة

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص ص 28–31.

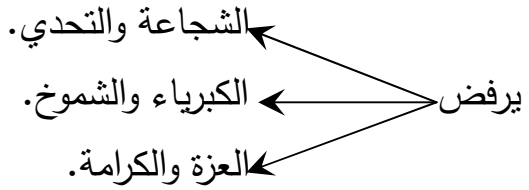
يرفض أن يغسل بالخمر المعتقة ويطبخ

في قدر السياسة

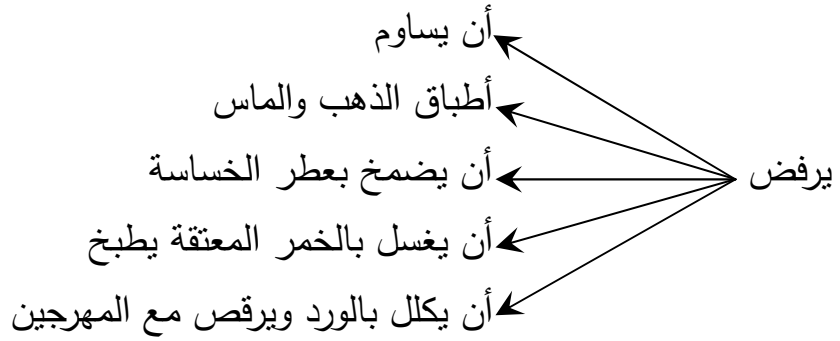
يرفض أن يكلل بالورد ويرقص مع المهرجين

في سوق النخاسة[1]

يكرر "عثمان لوصيف" في هذا المقطع الفعل المضارع "يرفض" في قصيدة "آه يا جرح" ستة مرات (06)، ويرمز هذا الفعل المكرر إلى:



وكما تتفرع عدة دلالات من الفعل المكرر" يرفض" – حسب تصور الشاعر – ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا المخطط:



نلاحظ مما سبق أن الأسطر تشع منها دلالات ذات معان موحية، منها: الصلابة والثبات والفخامة والاستعلاء والتحرك والرجولة والشهامة والنخوة والكبرياء والشجاعة والعزة...الخ، وهذه الدلالات تتشكل صورها في كل موضع من المواضع التي يتكرر فيها الفعل يرفض الذي يحدث اضطرابا وخلخلة في بنية اهاته الأسطر وهذا ما يصنع ما يسمى

[1]– عثمان لوصيف: الكتاب بالنار، ص 30.

بالفجوة: مسافة التوتر،لأن الرفض نابع من الداخل أي ذات الشاعر من أجل تغيير الواقع الخارجي، وهنا يحدث الصراع بين ما هو قائم في الذات المقهورة وما هو في الخارج .

ويقول أيضا :

آه يا جرح والخلافات شتى

والليالي انتكاسه فانتكاسه.

لفنا لفنا ولملم خطانا

بعثرتنا الزوابع الكناسة[1]

– لقد ابتدأ البيت ب "آه" التي ترمز إلى التعب، الألم، الحزن، ثم أسلوب النداء بالأداة "يا" الذي تنبعث منه نغمة حزينة تكشف عن نفسية"عثمان لوصيف" المرهقة، التي أتعبها واقع الأمة العربية بخلافاته وانتكاساته، ونلاحظ تكرار عبارة "انتكاسه فانتكاسه" إذ نجد موقع اللفظتان المكررتان متجاورتان في خط أفقي حيث تأتي الواحدة بجانب الأخرى، في حركة متواصلة لا أمل في تجاوزها، ويأتي التكرار الثاني متجاورا أيضا في قوله :"لفنا لفنا" اللفظة بجانب الأخرى، لتدل على الوحدة ولم الشمل، ومبعثا لتحقيق الأفراح والسعادة ونشر الأمل.

و يتجلى التكرار أيضا في قوله :

وارفعيه منارة في الفيافي

تقتبس منها للحيارى اقتباسه

ويقول :

ما تبقى منا سوى ذكريات

فاضمخلت كراسه كراسه

ويقول :

ظلمات من فوقها ظلمات

ساقها الليل ملقيا أكداسه

ويقول:

داهمته الخطوب ألفا وألفا

وتولت وما أطاقت مراسه

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 37.

هو أقوى من الحتوف وأقوى
من وطيس الزوابع الضراسه

ويقول:

أنت... ما أنت؟ صيحة تتحدى
يأسنا في توهج وحماسة

ويقول:

كلما رمنا مطمحا لحياة
خذلتنا انعكاسة وارتكاسه

ويقول :

آه يا جرح والخلافات شتى
والليالي انتكاسة فانتكاسه

ويقول :

لفنا لفنا ولملم خطانا
بعثرتنا الزوابع الكناسة

ويقول :

واغتصبنا من الشقاء هوانا
واختلسنا من الزمان اختلاسه

ويقول:

يا غصون الزيتون يا عبق التوت
المدمى ويا مغاني الدراسه

ويقول :

يا صلاة العشاق في كل درب
يا غراما فيه انغمسنا انغماسه

ويقول:

واصنعى للتاريخ مجدا وخلدا

من دمانا وسطرى قرطاسه[1]

في هاته المقطع نجد أن الشاعر قد مزج بين التكرار التام والجزئي، فمن التام نجده في الكلمات الآتية: "كراسه، كراسه" و"ظلمات، ظلمات" و"ألفا، ألفا" و"أقوى، أقوى" و"أنت، ما أنت" و"لفنا، لفنا".

أما التكرار الجزئي فنجده في الكلمات الآتية: "نقتبس،اقتباسه" و"انعكاسه، ارتكاسه" و"اختلسنا، اختلاسه" و"مجدا، خلدا" و"انغمسنا، انغماسه".

إنّ المزج والانتقال من التكرار التام إلى التكرار الجزئي، أو العكس وتوزيعه بهذا الشكل يخلق اضطرابا وتضاربا وتوترا بين الكلمات جراء هذا الإنتقال، ومنه يطرح هذا السؤال: لماذا هذا التنويع في التكرار؟ وماذا يهدف الشاعر من وراء ذلك؟ هنا الشاعر يريد أن يشرك القارئ في ردة فعله حول الأوضاع السياسية التي يعيشها الشعب الفلسطيني، فالشاعر يريد إثارة فضول المتلقي بهذا التنويع في التكرار من خلال الإلحاح والاستفهام ليعود ويسأل نفسه، كما في قوله: "أنت...ما أنت؟ صيحة تتحدى".

كما نجد تكرار الضمائر في الكلمات الآتية: "فوقها، ساقها"، في "ارفعيه، داهمته"و في "يأسنا، خذلتنا"، "اغتصبتنا، اختلسنا، انغمسنا، غزلنا، بدمعنا"، كل هذه الضمائر ساعدت على اتساق البنية التركيبية رغم تناثرها في المقاطع إلا أنها تعبر عن نفس محبة، غيورة ترفض الظلم.

نجد كذلك التكرار من خلال ضمير المتكلم في قصيدة "**إعلان عن هوية**"، يقول:

ولي نشوتي وعذابي

لي النار والحلم والرغبة الجامحة

ويقول:

لي الأمل البكر أنهل من فيضه[2]

يكرر "عثمان لوصيف" ضمائر المتكلم، فظهرت في الأسطر خمسة ضمائر ظاهرة وهي: "ياء المتكلم المتصلة" في قوله: "لي نشوتي عذابي، لي، لي"، والهدف من تكرار ضمير

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، 33-40.

[2]- المصدر نفسه، ص 15.

المتكلم هو حرص عثمان لوصيف على تقديم ذاته للآخرين من خلال ضمير المتكلم الذي مكن الذات من إبراز هويتها.

وكذا نجد التكرار التام في قصيدة **العناق الطويل**، يقول:

منذ عهد الضياع من ألف ألف

أنا أطوي مهمة الشيطان[1]

نجد في هذا المقطع تكرار في "ألف، ألف" التي تحيل على استمرارية النظال والمقاومة، حتى تعلن عن ميلاد الانسان المقهور من جديد نحو مستقبل مشرف ومزهر بالحرية.

كذلك نجد التكرار بالواو، في قوله:

واغتصبنا من الشقاء هوانا

واختلسنا من الزمان اختلاسه

وفي قوله أيضا:

واصنعى للتاريخ مجدا وخلدا

من دمانا وسطرى قرطاسه

فوظيفة هذا الحرف أي الواو الربط والجمع وإحداث تعالق وتعانق كل كلمة بما قبلها وما بعدها من خلال الوصل بين كل عنصرين متماثلين أو متناقضين .

إذن التنويع في أسلوب التكرار سواء أكان تام أو جزئي يضفي على القصائد أو النص علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة بين المبدع أو الشاعر والمتلقي، وهذا ما أقرّه كمال أبو ديب حيث يقول: ‹‹ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء: بين شيئين... ينتظمان، أولا، في علاقات تراصفية ومنسقية، ثم ثانيا، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة..داخل النص الواحد،ثم ثالثا، في علاقات إضائية بين النص والآخر››[2]، الآخر بما هو المبدع والمتلقي .

وهذا ما وجدناه في شعر عثمان لوصيف الذي يحاول إشراك المتلقي فيما يقوله وهنا تخلق الفجوة :مسافة التوتر بين "الأنا" ذات الشاعر والآخر المتلقي، العالم.

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 53.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 58.

وعليه يعتبر أسلوب التكرار عند عثمان لوصيف وسيلة فعالة انتهجها لتوضيح مقصد ما، حيث يهدف من وراء تكرار العبارات أن يوجه قصائده في اتجاه معين أو لتأكيد موقف ما، لأنّ العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في قصائده إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده، فهي تكشف له عن سر المعاني الدفينة التي أرادها الشاعر.

ثانيا- شعرية الموقف الثوري:

لكل ثورة أدبها الذي يعبر عنها، فالثورة تفتح الأبواب للأديب ليصور الواقع الذي يعيشه الشعب، وعلاقة الثورة بالأدب، هي أن الثورة جاءت لتحرير الإنسان من أشكال الهيمنة والعبودية والاضطهاد، فوفرت المناخ المناسب للأديب لكي يتفاعل معها ويكتب لها، فهي تعبير عن طموح الشعب، ويعتبر "كمال أو ديب" الموقف الثوري: ‹‹أحد الطاقات الأكثر غنى لتفجير الشعرية››[1]، من هنا فإن الموقف الثوري يجسد طاقة شعرية كامنة تنتظر تبلورها في لغة ثورية أي في ‹‹لغة تخلق هي بدورها فجوة حادة بين الواقع اللغوي وبين المتصور اللغوي››[2]، أي بين الكون اللغوي [الواقع] الذي ترسب وتصفى واستقر وأصبح عرفًا مستقرًا، وبين كون لغوي جديد ما يزال مشروعًا يطمح إلى التبلور، فهو إذن موقف تغيير وزعزعة وثوران، أملاً في بناء مستقبل أفضل، فكلا الثورة والحلم بالتغيير فاعليتان أساسيتان من فاعليات خلق الفجوة: المسافة التوتر.

وللدلالة على شعرية الموقف الثوري، نورد بعض القصائد لعثمان لوصيف، حيث يقول في قصيدة "العناق الطويل":

كاشتعال البحور في الاجفان
التقينا على نزيف الأغانى
وتعانقنا بعد دهر فراق
كعناق البركان للبركان!
واعتصرنا الغرام شهقة ملح

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص69.

[2]- المصدر نفسه: ص 75.

وانغمسنا في لجة النيران

آه يا لذة الحرائق ماذا

أى عمر في عالم الذوبان؟![1]

تمثل هذه الأبيات رحلة جهنمية في جسد الحبيبة الثورة، حيث يزاوج شاعرنا بين الثورة وذاته في تناغم إيقاعي وشعري متميز، تنصهر فيه كل المشاعر والأحاسيس المكبوتة لتخرج في لغة شعرية ثورية ذات دلالات هادفة، فلولا أنه يحيل إلى الثورة باستعماله بعض الألفاظ الدالة على ذلك لخلص لدينا قوله "اشتعال، البركان، النيران، آه، الحرائق"، كما نلمس حضور لقاموس الطبيعة، فقد استوحى الشاعر أفكاره منها وذلك من خلال العبارات الآتية: "أرض، الريحان، البحر، البركان،..."، وهذا ما أكد عليه كمال أبو ديب بقوله: ‹‹وفجأة تخرج القصيدة من سياق التجانس إلى سياق اللاتجانس (...) من اللغة المتجانسة التي ترتبط بالذات إلى اللامتجانس التي يربط بين الذات وعالم الطبيعة ››[2]، وفي هذا تأكيد لما أودعناه مسبقا.

ويقول أيضا:

أرقدي الآن في عيوني وعدا

واسكني رمحًا في شغاف جنانى

ويقول:

أنت حلم الجياع أنت منى القلب

المعنى وأنت بر الامان

أنت قنديل حبنا وهوانا

وفي ليالى الجحود والطغيان

أنت عشق وغربة ورحيل

وعبور إلى المدى النورانى

أنت فيض من النبوءات يأتي

أنت أرض يزهر بها صولجانى

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 48.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 72.

أنت طقس الميلاد أنت الامانى

والاغانى وباقة الريحان.

ويقول:

ونغنيك في ليالى الرزايا

وليالى الزلزال والفيضان[1]

الشاعر يتوسم من الثورة الأمان والأمل بغد أفضل، فهو على يقين تام بحتمية حضور هذا الغد، على الرغم من وجود عبارات تدل على العذاب نذكر منها "الجياع، ليالي الجحود والطغيان، غربة ورحيل، ليالي الزلزال والفيضان"، إلاّ أننا نجده يعود للثورة ويعانقها في لحظة بوح للحبيبة، ونجد ذلك في قوله:" حلم الجياع، بر الامان، أرقدي الآن في عيوني، أنت قنديل، المدى النورانى، فيض من النبوءات، أنت طقس الميلاد، أنت الامانى".

ومن هنا، فالموقف الثوري للشاعر يجسد طاقة شعرية متفجرة من داخل ذات الشاعر يُبلورها في لغة ثورية تحمل في طياتها الحلم والأمل بمستقبل أفضل، وهذا ما أقربه "كمال أبو ديب" في قوله: ‹‹ فهو إذن، طاقة كلام، ومن هنا أيضًا فإن الحلم الرومانسي طاقة شعرية.››[2]، فالثورة والحلم كما أوردناه من قبل من أساسيات التغيير والتحول والانتقال، الذي يعد من فاعليات خلق الفجوة: مسافة التوتر .

وفي قصيدة أخرى بعنوان ‹‹إعلان عن هوية››[3]، نلمس هذا الموقف الثوري للشاعر، إذْ يشكل العنوان بداية تسطير لواقع جديد، وقيام لعهدة جديدة، لعالم جديد، لحياة سيكون ملؤها الاستقرار والأمن، فهذا العنوان هو بمثابة إعلان عن قيام الثورة التي بها تستنار العقول وتنهض الأمم والنفوس، فهذا الأخير هو بداية حاضر مشرق، فكلمة "هوية" تمثل لحظة تجلي الحقوق والمسؤولية، فالشاعر يدعو إلى النهوض بالحقوق المندثرة تحت يد المسؤولين، فلفظة الهوية هي بحث عن الوطنية المسلوبة والمهضومة، فالشاعر متعلق بالوطن كثيرًا، ويريد الحفاظ على الشخصية الوطنية أو "الهوية" من خلال إعلانها وتسجيلها وتدوينها وإيضاحها وتأكيدها ويقول في هاته القصيدة أيضًا:

---

[1]– عثمان لوصيف : الكتابة بالنار ،ص52–53.

[2]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص75.

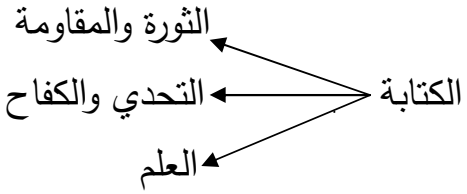
[3]– المصدر السابق، ص15.

وعبر حقول الرماد الحزين
جداول من ثورة وحنين
وسرت إلى الله أحمل حزن الشعوب[1]

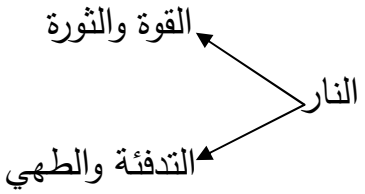
في هاته الأسطر يوظف الشاعر عبارات دالة على موقفه الثوري وتبرز من خلال الكلمات الآتية: "الرماد الحزين، ثورة وحنين، أحمل حزن الشعوب"، فهاته الألفاظ توحي بالانكسار الداخلي الذي يعيشه الشاعر من توتر وحزن وألم، فهناك صراع داخلي بين ذات الشاعر والواقع المعاش وهذا ما يصنع الفجوة: مسافة التوتر.

وتبرز المواقف الثورية أيضًا في قصيدة ‹‹ الكتابة بالنار››[2]، حيث ينكشف لنا من الوهلة الأولى وبالنظر إلى العنوان "الكتابة بالنار"، هذا التساؤل الآتي: هل يستطيع أحد أن يكتب بالنار؟، وللإجابة عن هذا التساؤل، نقارب النص مقاربة عميقة موسعة حتى نستطيع فك شفرات هذا العنوان الذي يحيل على جرح دفين داخل حياة الشاعر، فهو يعبر عن ما يجول بداخله من نار، يريد أن يؤججها بثورات يتحد فيها مع الشعب وذلك برفضه للظلم والجور، فهو يقصد بالنار الرصاص أو السلاح أو الكلام الذي يكتبه، الذي أصبح مصدرًا ووسيلة تنفيس عن ضيق النفس والهموم بسبب الحرب والقتال، بهذا المعنى يكون الموقف الثوري طاقة كامنة من الشعرية، وهذا ما بينه "كمال أوديب" بقوله: ‹‹ إما أن تأتي اللغة لتفجرها، وتسمح لها بالانطلاق لتحقق مكونًا شعريًا ثريًا، أو تلجم اندفاعها وتجمد بذور حيويتها.››[3]، فلغة الشاعر تستقي قيمتها من قدرتها على تجسيد مواقف ثورية، فالشاعر كلامه مشحون بدلالات رمزية تظهر بداية من العنوان الرئيسي، دلالات تحث على ضرورة الثورة [النار]، ضد كل من تسول له نفسه أن يتعدى على حرمة هذا الشعب الغالي، ومنه يتكون هذا العنوان من ثنائيتين: "الكتابة/ النار"، وهما علامتان مقرنتان بروح "التحدي والمقاومة"و"النار" التي تشتعل في روح الشاعر، فالعنوان ليس كلمة عابرة بل هو نتاج قوة داخلية نابعة من ذات الشاعر الوطنية المفعمة بحب الوطن، لذلك نجده قد اختار هذا العنوان لأنه يتناسب مع الحالة النفسية لهاته الذات، "فالكتابة" تحمل دلالات عديدة:

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص16.
[2]– المصدر نفسه، ص57.
[3]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص75.



من هنا نجد أن الكلام المكتوب، يقوم بحراك مدجج ومدعم بإيماءات صارخة من هاته النفس المتوهجة، تحاول أن تستنير العقول وتستنهض النفوس، وتحرضها ضد كل من يحاول نشر الظلم، فالشاعر يطمح إلى إعادة كتابة حاضر وبناء مستقبل جديد بعيد عن كل ألم وحزن، "فالكتابة" هي لغته وأداته من أجل التعبير والتغيير المنشود، أما "النار" فهي تحيل على دلالاتٍ ومعانٍ عميقة "بالبحث فيما وراء اللغة" أي "البحث في المعنى البؤري" أو "القوة الكامنة فيها"، ففك شفرة "النار" تعني استحضار الكثير من الرموز والدلالات منها:



إن "النار" هي علامات ذات دلالات متنوعة، منها ما هو دال على الجزاء والحساب والعقاب لهؤلاء الظلمة، المجرمين، الأعداء، ومنها ما يكون مصدرًا ووقاية للمحرومين ومنها ما هو دال على الطهي حتى تقي جوع الفقراء، فالعنوان هنا يمثل البوابة التي تنفذ منها للولوج إلى فك شفرات القصائد والنصوص، ومنه تبقى "الكتابة بالنار" رمز من رموز الكفاح والمقاومة والمواجهة والصمود، غايته بناء جسر مليء بالحرية، فما "الكتابة" إلا تسطير وبناء لعالم يعيد البسمة والأمل والانبعاث من جديد نحو مستقبل زاهر، أما "النار" فهي سلاح الشاعر، هي بداية بعث للاستقرار والأمن لهذا الشعب.

يقول الشاعر:

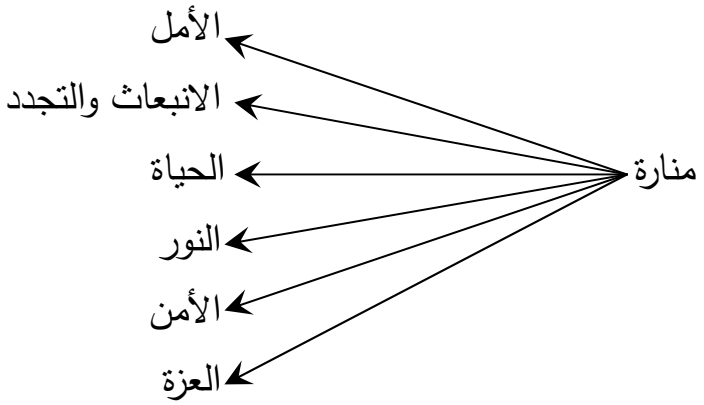
أغرف من عيونك الحريق
لأكتب الأشعار
بقطرات النار

وأرسم الطريق[1]

لقد استهل الشاعر مقطعه، بالغرف لأنه يحاول أن يترجم ما يعتريه من آلام وأوجاع، فالطريق الذي رسمه الشاعر، يبين لنا أهمية الثورة في أعين الشعب، فالمقاربة الدلالية بين "الطريق والنار"، تدلان على مدى تفاعل الشاعر تفاعلاً موضوعيًا مع جميع أحداث مجتمعه ووطنه، ويحاول أن يعالجها برؤية ثورية لأنها البوتقة التي انصهرت من خلالها الروح، وتبلور بدمائها الفكر، فالنار تبقى دائمًا رمزا للثورة التي كانت بمثابة زلزال هز كيان التواجد الصهيوني الاستعماري، لتعلن عن ميلاد وعهد جديد، وهذا ما يجسده قوله أيضًا:

أوغل في بحر الأسى، أشعل نار الجرح
في غمرة القنوط
ونشوة السقوط
أرفعها عبر الدجى منارة للفتح[2]

ما هو جلي في هذا المقطع، شدة توغل الشاعر في بحور الأسى، التي يملأها الألم والتوجع من خلال علامات "النار، الجرح، الاشتعال، القنوط، السقوط"، وهذا دليل على مدى تأثر الشاعر وصدق عاطفته الوطنية، وقوة إيمانه بحب الوطن وحقه في حياة كريمة، ويظهر ذلك من خلال قوله: "أرفعها"وكذلك قوله:"منارة للفتح"، وتحيل علامة "منارة" إلى:



[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص57.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 57، 58.

ويقول:

أقرأ وجهك النضير

في مرح الأطفال في أغنية الرعاة

في الحب في البكاء في الصلاة[1]

يبدأ الشاعر كلامه بلفظة "أقرأ"، وهي علامة دلالية تحيل على رجاء يأمله من خلال الوجه النظير، أي الوطن، يجسده من خلال ثنائية "الرعاة/ الأطفال"، اللذان يمثلان أغنية المرح، أي أغنية الثورة ضد الظلم والجور والتعسف، هاته الثورة التي عمادها الحب، وروحها ايمان قوي راسخ، من خلال الدعاء والتضرع لله عز وجل.

ويقول لوصيف:

رموشك الخضراء يا فراشتى أمطار

تهمى فيسكر الشجر

يحبل بالازهار والثمر

وتولد الدنيا على صحرائنا البوار[2]

في هذا المقطع، يصف الشاعر، القدس كعلامة خضراء ورمز الفراشة الذي له دلالة على التحول والتغيير والتحرر من كل قيد، فالشاعر هنا استوحى أفكاره من قاموس الطبيعة، ليعبر بها عن الآلام والمعاناة والتوترات والاضطرابات التي يعيشها الشعب الفلسطيني، ويجسد ذلك من خلال الأزهار والثمار، التي تدل على الحياة والأمن كنتيجة لغضب هذا الشعب جراء الظلم الذي يتعرض له، كأنه مثل "الأمطار"، التي تنزل بقوة وغزارة، فمن شدة هذا الغضب تولد حياة جديدة على أرض عاشت وذاقت ويلات المستعر، وقد وفق الشاعر في التعبير عن نقل معاناة وتجارب الشعوب المضطهدة من خلال لغته الشعرية المؤثرة، وهذا ما نجده عند "كمال أبو ديب" حيث يقول:‹‹ كل شعر "ثوري" لا يقول "لا" بهذه الشمولية والجذرية هو شعر لا ثوري يتعكّز على ساق واحدة في مسيرته في العالم، بل إنه ينقلب (...) ضد الفاعلية الثورية.››[3]،

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 58.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

[3]– كمال أبوديب: في الشعرية، ص77.

فالشاعر عندما يكتب بقلمه، يجب أن تكون لغته نابعة من ذات وطنية وإنسانية في آن واحد، ترفض كل أنواع الظلم في جميع أنحاء العالم، أي قبل أن يكتب يجب أن تكون نظرته موضوعية شمولية، وليست ذاتية فقط.

ومن الألفاظ الدالة على ثورية الشاعر، نجد قوله في قصيدة "لامية الفقراء":

قوافلنا خلال النار تمضى
ومرفأنا على جزر المحال

ويقول:

نشأنا في زنازين المنايا
ننام على الخناجر والنصال

ويقول:

وفجرنا الجبال الصم ماء
وأوقدنا الشموع بلا ذبال.

ويقول

حلبنا الخمر من نار تلظى
وخضنا البحر في دمع الغزا

ويقول:

أبو ذر بنا يطوي الفيافي
ونبقى للرحيل ولليالى
وعنترة يخوض بنا المنايا
ويضرم في العبيد لظى النزا
وعروة يوقظ الفقراء فينا
ويشحذ للصعاليك العوا

ويقول:

نموت مع النسور صدى وجوعًا
ونأبى أن نمد يد السؤا
على جثث الهوى نمضي عطاشا

ونمضى بين أنياب الصلال.

ويقول:

ونعبر في قراع الموت قهرًا
ونعبر في الخطوب بلااحتفال
ونعبر نعبر التاريخ كدحًا
ونعبر في الخراب وفي الوبال
إذا نادى منادى الحرب قمنا
إلى الميدان من غير انخذال

ويقول:

وخوضى أبحر النيران عنفًا
وغنى للتجاوز والوصال
فأنت الريح نركبها سفينًا
وأنت الجرح يشهق في اشتعال
وأنت النار عاشقه تلظى
وأنت السحب تبكي في انهمال
نحبك في التوجع والتشهى
نحبك في طموحات الخيال

ويقول:

وفى عزف الرصاص وفي الضحايا
وفى خفق البنود على الجبال[1]

في هاته المقاطع المذكورة سابقًا، نجد أن الشاعر قد وظف عبارات أو ألفاظًا دالة على اشتعال الحرب والثورة في سبيل تحرير الوطن من المستعمر، المستدمر، المستبد، الغاشم، نذكر منها:" قوافلنا، النار، الخناجر، النضال، فجرنا، قدنا، نار، خضنا، الغزا، يضرم، العبيد، جثث، الموت، التاريخ، الحرب، الميدان، الحرب، قمنا، النيران، الجرح، اشتعال، النار، تبكي، التوجع، الرصاص، البنود"، كلها عبارات تحث على ضرورة الدفاع

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص ص17- 23 .

عن الوطن والأمة والغيرة عليهما، والجهاد في سبيلهما، كلها عبارات تحمل معنى التحدي والمقاومة ضد كل ظالم مهما اشتدت وطأته، فالشعب الذي صمم على افتكاك حريته لم يساوره شك في النصر، والله ينصر الثائر الضعيف، ولو أمام الطغاة الجبابرة.

وأيضًا نلمح في هذا الصدد توظيف الشاعر للبعد التاريخي الإيحائي، من خلال إقحامه لرموز تاريخية أو شخصيات تاريخية مثل: "أبو ذر الغفاري" و"عروة بن الورد"، و"عنترة العبسي"، "فأبو ذر" الصحابي عُرِفَ بتقواه، و"عنترة" شاعر وفارس جَاهلي، اشتهر ببطولته وشجاعته في القتال فهو رمز للقوة والتحدي والمواجهة،أما "عروة" فهو شاعر جاهلي من الشعراء الصعاليك، كما نلمس توظيفه للقاموس الحيواني في عبارة "نموت كالنسور" التي ترمز إلى الموت والاستشهاد بعزة وكرامة في سبيل نيل الحرية.

وعلى هذا الأساس، فالموقف الثوري يتجسد من خلال لغة الشعر خاصة باعتبارها أداة تعبيرية يتوصل بها الشعراء إلى نفوس الشعوب والأمم، من خلال أقوالهم التي يجسدونها في دواوينهم، لتنقل معاناتهم ومكبوتاتهم الدفينة في هاته الذات التي ترفض استبدادها وقهرها وتقييدها من طرف هذا المستعمر، فتحاول تغيير هذا الواقع انطلاقا من الداخل، وهذا ما عناه "كمال أبو ديب" في قوله: ‹‹ وظيفة اللغة الشعرية هي أيضًا خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية .››[1]، فاللغة الجماعية هي لغة الشعوب والأمم، والإبداع الفردي هو لغة الشاعر الذي يحاول به أن يسقط معاناة هاته الشعوب في أعماله الشعرية الإبداعية، فاللغة الشعرية ‹‹ دائمًا تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلامة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها.››[2]، فالثورة والحلم بالنصر والاستقلال والحرية، فاعليتان أساسيتان من فاعليات التغيير، أي من فاعليات خلق الفجوة: مسافة التوتر، اي لكلا الموقف الثوري والحرية بعدهما الثقافي اللغوي.

من هنا كان مصير الشاعر "عثمان لوصيف" هو شق الطريق نحو الحرية بطريقة نالت الحس الثوري كلماته كانت كالرصاص يدوي الأسماع مرددًا صوت الحرية، منددًا بالقهر والظلم.

---

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص74.

[2]– المصدر نفسه، ص74.

ثالثا: شعرية الرؤية الصوفية.

يشكل التصوف أحد التيارات الرئيسية في الحياة الروحية الدينية، وهو يتميز بجملة من السمات أهمها التخلي عن الدنيا والزهد فيها، والتعويل على الكشف والذوق والمعرفة الباطنية، والتطلع إلى الاتصال المباشر بالذات الإلهية، ومن هنا أضحى الشعر الصوفي شعرا ينبض بالرموز والدلالات والإيحاءات، يخلق أشكالا شعرية جديدة، ويحاول "كمال أبو ديب" في هذا الخصوص إظهار أن <<المكون الصوفي هو مكون شعري بالضبط لأنه ينبع من مسافة التوتر، من فجوة قائمة بين ذاتين، وزمنين، ومكانيين >>[1]، فالرموز الصوفية نوع من الرموز ارتبطت بالتجارب الشعرية الصوفية التي انتهجها بعض الشعراء، فحاولوا من خلالها رؤية ذواتهم، ثم الارتقاء بها لفهم خلق هاته الذات في تجليات وجدانية يبتعدون فيها عن الواقع، مما يخلق مسافة توتر حادة بين الأنا الإنسانية والأنا الإلهية، وهذا ما أكده "كمال أبو ديب" بقوله :<<فإن جوهر التجربة الصوفية هو (...) اعتراف بأن الأنا الإنسانية تقف على طرف نقيض من الأنا الإلهية (بعد أن كانتا متوحدتين في أزل ما) لكنها تنزع إليها. وجوهر هذا النزوع هو أنه تجسيد لتوتر حاد، لمسافة توتر باهرة بين الذات والآخر، بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي، بين المكان القائم الآن والمكان الآخر>>[2]، فجوهر التجربة الصوفية إذن، هو العيش في مسافة التوتر الحادة ومتى انعدم التوتر والقلق انعدمت التجربة الصوفية أي يلغى المكون الشعري فيها .

وبناء على ما تقدم سنتعرف على تجليات الصوفية في قصائد " عثمان لوصيف".

من النماذج التي تتجلى فيها الصوفية نذكر قول الشاعر في قصيدة " الكتابة بالنار " :

حدودها تمتد في ضلوعي
بحارها تكبر في دموعي[3]

من هنا تظهر الذات الصوفية المتعلقة بالشاعر من خلال دلالة السطرين "حدودها تمتد في ضلوعي" و"بحارها تكبر في دموعي" على أن كلا من الوطن والذات الشاعرة هو شخص واحد، فالذات هي التي تختار المعنى التي تعبر عن ألم صاعد من ذات الشاعر إلى الله عز

[1]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 103.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

[3]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 57.

وجل، وعليه نجد أن التصوف هو مكنونات نفسية تذوب في ذات أخرى هي الذات الإلهية، يرتقي بصاحبها أعلى الدرجات والمنازل، وهذا ما نستشفه عند " كمال أبو ديب " حيث يقول: <<جوهر التجربة الصوفية، إذن، هو العيش في مسافة التوتر الحادة، حيث تلوب الذات في شوقها وابتهالها، وعظمة عذابها وقلقها>>[1]، فالتوتر هو الذي يحقق المكون الشعري بين الذات والآخر وهذا ما نجسده في قوله أيضا في قصيدة " الكتابة بالنار " :

قوافل البكاء بين الليل والنهار[2]

يصور الشاعر قوافل البكاء من خلال ثنائية " الليل، النهار "، التي يلجأ إليها للتعبير عما يختلجه، فالنهار يشير إلى النور والنور رمز للذات الإلهية الصوفية للمعرفة والتجلي والكشف، أما الليل فهو عائق لدى الشاعر لتحقيق الاتصال بين الذات الشاعرة والذات الإلهية، لكن الذات الشاعرة لا تعرف العجز والمستحيل، ففي ثنايا الليل تكمن أشعة النور أي النهار على قول الشاعر، فقوافل البكاء هي دلالة عن الحزن الشديد الذي تعاقب عليه الليل والنهار.

ويقول أيضا:

وحينما أسقط منهكا على يديك

ينقشع الغبار

تتكشف الاسرار

وأستشف الله في عينيك[3]

هنا تتضح الرؤية الصوفية وهي طهارة المحبوب وقدسيته، ومن الواضح أن الشاعر تتنازعه ثورتان الأنا / الآخر، والتجربة الشعرية تتسع وتتضج وتتطور من خلال التجاوز والثوران، ومن العبارات الدالة على التصوف نذكر منها " ينقشع، تتكشف الأسرار، أستشف

[1]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 103.

[2]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص58 .

[3]– المصدر نفسه، ص 60.

الله "فالتجربة الصوفية إذن <<وهج شعري (...) في لحظة الاعتراف بالفجوة: مسافة التوتر. الاعتراف بوحدة أصلية للذات انفصمت وانشقت نتيجة لانفصام الذات إلى ذاتين (...) كما في عبارة (...) العين التي بها أرى الله هي ذاتها العين التي بها يراني >>[1]، وفي هذا ربط بين ذات الشاعر والذات الإلهية .

ومن التجليات الأخرى للصوفية نجد قول الشاعر في قصيدة " أغنية إلى الفراشة " :

وفى مناخ النار يا فراشتي

على سرير الجرح آه صليت ركعتين

رتلت آيات الهوى [2]

فعلامة الفراشة هي رمز للذات الصوفية المتعطشة للنور أي هي رمز للجلال الإلهي، كما أنها رمز لكثرة الترحال التي نجد فيها دينامية حركية في نفس الشاعر لتأخذه إلى مكان الأمل بعيدا عن "الجرح " الذي يعبر عن الحزن والألم ليجد السكينة والطمأنينة في الصلاة في قوله: " صليت ركعتين " التي تكون بمثابة نافذة النور والحياة والأمل والانبعاث من جديد، من خلال ربط الآيات بالحب الصوفي الصادق كرمز على مدى تعلقه بهذا الوطن حيث يقول: " رتلت آيات الهوى "، فالشاعر أحسن توظيف هذا الرمز الصوفي ديباجة تتسع لتحتوى عمق التجربة التي ترتوى من فرات المعاني بتراكيب محملة برؤى استشرافية عميقة .

يعد "عثمان لوصيف" من الشعراء الصوفيين، الذين يستعملون الرمز بكثرة في قصائده الشعرية، حيث نجدها محملة بالطاقات المتفجرة، فالطاقات الإيحائية <<التي تحملها بنية الرمز هي ما يمنح النص بعدا فنيا وجماليا يفتن القارئ ويدعوه إلى تفكيك شفرات النص، حيث يتحقق عنصر الدهشة والاستفزاز ويدفعانه إلى التأويل>>[3]، فالرمز هو الأداة التعبيرية التي تعكس تجربة عثمان لوصيف الشعرية، هذه الوسيلة الجمالية التي تنقل كل ما ينصهر

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 103.

[2]– عثمان لوصيف، ص45.

[3]– حميدة صباحي: << قراءة تأويلية في شعر عثمان لوصيف، بين الهامش والمركز >>، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 8، 2012، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 289 .

بداخل الشاعر من الصراعات والشحنات العاطفية التي قد تعجز اللغة البسيطة عن ايصالها.

ويقول الشاعر في قصيدة "اعلان عن هوية":

وسرت إلى الله أحمل حزن الشعوب[1]

فنرى الرمز الصوفي الذي يتناص مع القرآن الكريم، في كلمة "الله" فيعبر بها عن العدالة الإلهية التي ستتحقق في يوم ما، فالشاعر رؤيته صوفية يعبر بها عن الحياة المسومة بالمعاناة والعراقيل، نلاحظ أن هناك حركية وتفاعلا بين ذات الشاعر، والذات الإلهية، حيث نصب نفسه إلى نقل المعاناة إلى الله لينصف بذلك كل مظلوم ويبث الأمل ويعيد الحياة، إلى كل واحد هو بحاجة إليها، ومن الرموز الدالة على التصوف نجد لفظ الجلالة " الله" في قوله: " وسرت إلى الله " التي ترمز إلى دلالات منها: الجنة، العبادة، الكون، النار .

على العموم فإن هذا التسخير الصوفي، ليس من باب المعتقد الديني بقدر ما هو تقنية فنية تضفي جمالا وعمقا على الخطاب الشعري .

فالتجربة الصوفية في الكون الشعري لدى الشاعر، تبحث في عمق العلاقات الإنسانية أي أنها ترتبط بالكائن الآدمي باعتباره روحا وجسدا.

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 16.

رابعا: شعرية الإيقاع

إذا كان للغة أثرها في جمالية النص الشعري، باعتبارها أول ما يواجه المتلقي، فينجذب إلى بنائه بتضافر حروفه، وتناغم كلماته، وانسجام جمله، فإن ذلك لا يلغي جانبها الموسيقي الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصر الشعر، إن لم نقل أبرزها، وجانبها الصوتي المنغم بإيقاعات خاصة تأسر هي الأخرى المتلقي وتأخذه بسحرها إلى تتبع مواطن ذلك الإغراء الذي من خلاله استثمر معظم الشعراء كل مقومات الانفعال باللغة الشعرية بتوظيفهم للمثيرات الإيقاعية – هذا الاستثمار – للقول الشعري تكون أبعاده الشعرية مستمدة من الواقعين الاجتماعي والنفسي .

ولا بأس من هنا أن نستكشف هذه المثيرات أو هاته العناصر الإيقاعية في بعض قصائد عثمان لوصيف .

قبل الشروع في استجلاء العناصر أو المثيرات الإيقاعية لابد من تحديد مفهوم الإيقاع أولا:

فالإيقاع في أدق معناه هو: <<الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع. >>[1]، وعليه فإننا نجد جل الأبحاث النقدية تكاد أن تجمع على ضرورة حضور هذا النغم الموسيقي داخل شرايين النص الشعري، فالإيقاع هو الذي يحيي نبض الوجود كما يحيي الدم إيقاع القلب ويعتبر "الوزن" حالة من حالات الإيقاع، لأن هذا الأخير هو النبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، فالإيقاع يشمل الكلمات وتجاورها وتجاور الحروف وتنافرها، وعلاقة بعضها ببعض، كما يحتوي على الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، أما الوزن فيشكل <<تآلفا إيقاعيا معينا وليس الإيقاع كله >>[2]، فالوزن خاصية إيقاعية تركيبية إذ أن الوزن مؤثر في تركيب الكلام، لأنه محدد بنظام معين.

ومن أكثر الأوزان حضورا في قصائد عثمان لوصيف نجد " بحر الرجز " الذي لا يخلو بدوره من اضطراب أوزانه في تفعيلة " مستفعلن " التي لحقتها بعض الزحافات فغدت تفعيلة

[1]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص477.

[2]– المرجع نفسه، ص 478.

أخرى أي عدم الإلتزام بالوحدة الوزنية للتفعيلة الواحدة داخل البيت الواحد، وهذا نموذج من قصيدته بعنوان " الكتابة بالنار" .

أغرف من عيونك الحريق
لأكتب الأشعار[1]

أغـــرف مـــن/ عـــيونـكـــل/حـــريـــق
/ 0/ / 0 / /0/ / 0 / /0 / 0/
مســـــتفـــعـــل/ متفـعـلـن/ فـعـو ل

لأكـــتـــبل/ـــأ شـــعـــار
/ 0/ 0 / 0/ / 0// /
متفـــعـلن/ مفـــعـو ل

نلاحظ وجود بعض الزحافات، خاصة الزحاف الذي يمس تفعيلة الرجز " مستفعلن " فيحولها إلى " مستفعل، متفعلن، فعول، مفعول "، هذا التحول الإيقاعي هو بشكل مطلق يعبر عن التحول الذي تخلقه حركة " الأنا " أي أن الحالة النفسية للشاعر هي التي أحدثت هذا التغير والتحول في البنية الإيقاعية، فكلما كانت نفسية هذا الأخير مضطربة، متوترة كلما كثرت الزحافات والتغيرات في التفعيلة، لينتج هذا الإيقاع في النهاية دلالة جديدة نابعة من لغة شعرية إيقاعية مضطربة وهذا ما يصنع الفجوة: مسافة التوتر بين الجانب الذاتي النفسي للشاعر والشكل الجديد الإيقاعي للقصيدة . وهذا ما نلمحه أيضا في قوله :

أوغل في بحر الأسى أشعل نار الجرح
في غمرة القنوط
ونشوة السقوط
أرفعها عبر الدجى مـــنارة للفتح[2]

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 57.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 57– 58.

أو غل في بحر لأسي أشعل نار لجرحي
0/ 0/ // 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/
مفتعلن مستفعلن مفتعلن فعلا تن

في غمرة لسقوط
0/ 0//0/ 0/ /0 / 0/
مستفعلن فعول

ونشوة لسقو ط
// 0 // 0/ / 0 / /
متفعلن فعو ل

أر فعها عبر د د جى منارتن للفتحي
/ 0 / / 0/ 0/ / 0 / 0/ 0/ 0// 0 / 0/ 0/
مفتعلن مستفعلن متفعلن فعلا تن

نلاحظ عدم وجود انتظام في عدد التفعيلات في هذا المقطع، فتفعيلات البيت الأول والرابع وردت بأربعة تفعيلات أي متساوية من حيث العدد على الشكل الآتي: " مفتعلن، مستفعلن، مفتعلن، فعلاتن " في البيت الأول، أما في البيت الرابع فوردت على الشكل: مفتعلن، مستفعلن، متفعلن، فعلاتن، أما التفعيلات الخاصة بالبيت الثاني والثالث، فوردت بتفعيلتين على الشكل الآتي: " مستفعلن، فعول " في البيت الثاني، أما تفعيلتي البيت الثالث فوردت على الشكل: " متفعلن، فعول " .

نلمح إذن عدم وجود توازي وانتظام في عدد التفعيلات، ومن هنا تخلق الفجوة: مسافة التوتر " كما يقر كمال أبو ديب " بين <<الانتظام الإيقاعي المتوارث واللاإنتظام الإيقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد>>[1]، أي هناك كسر للنظام الذي تخضع له اللغة فيما يخص

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 52.

إيقاعية الوزن التركيبية، أي هناك خرق في النظام الإيقاعي الطبيعي إلى نظام جديد يضعه الشاعر، فالذات هي التي تحتاج الإيقاع الذي يناسب حالتها النفسية كما قلناه من قبل، كما نلمس أيضا وجود الزحافات في هذا المقطع على التفعيلة "مستفعلن" إلى "متفعلن، مفتعلن، فعول"، وهذا ما نلمحه أيضا في قصيدة " أغنية إلى الفراشة ":

هل تبصرين الشمس تستفيق

وعالما يغمره الشروق[1]

هـل تـبـصـريـن شـمـس تـسـتـفـيـق
/0 / /0 / / 0/0 / /0/ / 0/0 /
مـسـتـفـعـلـن/مـسـتـفـعـلـن/فـعـو ل

وعـا لـمـن يـغـمـر هـو شـر و ق
/0/ /0/ / / 0/ / / 0/ // 0 / /0 //
مـتـفـعـلـن/مـفـتـعـلـن/فـعـو ل

إن حركة القصيدة لدى الشاعر من " مستفعلن " إلى " متفعلن، مفتعلن، فعول، فعلاتن " تخلق مسافة توتر حاد <<لا على الصعيد الإيقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة >>[2]، وتؤسس بذلك جو الشعرية الثري بدلالات إيقاعية جديدة لتحمل أشكالا شعرية متفردة من خلال هاته الزحافات والتغيرات الطارئة في التفعيلة الواحدة، مما يجعل "وزن الرجز " في كثرة زحافاته وعلله مصدر ثراء موسيقي، يلجأ إليه الشاعر لحاجته الماسة في إتقان تصويره للفكرة أو العاطفة ونقل ما يريد محاكاته من حركة، فكثرة الزحافات في هاته المقاطع تزيد من سرعة الإيقاع، لأنه يتوافق مع حالة انفعال الذات ورغبتها في تجاوز واقعها.

كما نجد ورود التفعيلة التامة والناقصة معا في قصيدة " تجيئين يستيقظ البحر والريح والميتون "

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 47.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 52.

تجيئين يستيـقظ البحـر والريـح والميتون
يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين
يزخ علينا المطر
تدر الضروع[1]

استمد الشاعر التفعيلة من بحر المتقارب، حيث التزم بالتفعيلة ولم يلتزم بعددها، فهذا الاختلاف من حيث العدد يخلق تضاربا بين التفعيلات من حيث الطول والقصر، وهذا ما يصنع الفجوة: مسافة التوتر في هذا الجانب .

كما نجد ورود التفعيلة الناقصة التي يشترك فيها سطران، أو ما يسمى بالتدوير، ومن نماذج التدوير في شعر "عثمان لوصيف"، قوله في قصيدة "آه يا جرح ":

[1]– عثمان لوصيف : الكتابة بالنار، ص 41.

يقدسونها

كما يقدسون القنبله[1]

يـــقـــدد ســـو نـــهـــا
/ / 0 // 0 / / 0 / /
مـــتـــفـــعـــلـــن مـــتـــف

كـــمـــا يـــقـــدد ســـون لـــقـــنـــبـــلـــه
/ / 0 // 0 / / 0 / / 0 / 0 / / 0
عـــلـــن مـــتـــفـــعـــلـــن مـــســـتـــفـــعـــلـــن

إن التدوير يقوم على تفتيت التفعيلة بدل الكلمة، لتأتي التفعيلة ناقصة في السطر الأول في [نها //o]، وتمامها في السطر الثاني في [كما //o]، وعليه فالتدوير يقدم للشاعر امتدادا إيقاعيا مفتوحا يمكنه من احتواء تجارب شعرية وحالات نفسية معينة تحتاج إلى نفس متكامل ليجعل شطري البيت صوتا واحدا ممتدا لا يتوقف إلا عند نهاية البيت، وقد استثمره الشاعر لكسر الرتابة الإيقاعية لنصوصه الشعرية وفتحها على التنويع الموسيقي فيما يخص التفعيلات .

كما نلمس أيضا " التنويع في القافية " ومثال ذلك قوله في قصيدة " أناديك يا زهرة العاشقين "

حمام يغنى.. حمام ينوح
سحائب تغدو وأخرى تروح
وأنت على شرفة الحلم زورق نار
يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار
وفي مقلتيك يضيع الهدى السندباد
ويغرق نوح
وفي الأفق باقات دمع خلال البروق تلوح

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 47.

وفي الريح لؤلؤة تتشظى
وسرب نخيل يهاجر عبر البحار
وأنت ... وأنت تجسين نبض الحجار[1]

الشاعر ينوع في القافية، إذ نجد كل سطرين ينتهيان بالتقفية نفسها، من أمثلة ذلك نذكر: "ينوح، تروح / نار، النهار / نوح، تلوح / البحار، الحجار"، فهذا التنويع يحدث توترا، إلا أنه يحدث تناغما إيقاعيا وشعري في آن واحد، لأن الشاعر استطاع أن ينقل إلينا معاناته عبر حزمة من الأصوات الدالة والباعثة على إيقاعات قادرة على إثارة المتلقي، إذ لا يكاد بيت يخلو من تكرار صوتي، ومن الأصوات المكررة نجد صوت التاء، وصوت الحاء، وصوت الباء ... الخ، كل هاته الأصوات هي بمثابة تعبير عما يختلج ذات الشاعر التي أرهقتها المعاناة، وهذا ما نلتمسه أيضا في قصيدته "أغنية الفراشة" التي يقول فيها:

امسحي عني زوابع الرماد
هاتي يديك أقبلي نبحر في بحر الحداد
نجري مع الرياح
كي ندرك الصباح[2]

في هذا المقطع نلمح تحول القافية إلى صوت (الحاء) في السطرين الشعريين المواليين، إنما يعد كسرا للبنية الإيقاعية المتحققة في (الرماد والحداد)، وفي لحظة كسر الإيقاع، أي انتقاله من (الدال) إلى (الحاء) يتأسس انسجام جديد (الرياح / الصباح)، فهذا الكسر والخرق بين البنيات الإيقاعية يولد توترا واضطرابا وتضاربا بينها إلا أنها تتفاعل وتتعالق وتتعانق مع بعضها لتتصهر في نهاية المطاف في بوتقة من الإيقاعات الجمالية المشكلة من تضافر تلك البنيات الإيقاعية الصغرى لتخرج في دلالة واحدة، هي دلالة الاستبشار، بالنصر والحرية، وهذا ما يجسده أيضا قول الشاعر في مقاطع أخرى من القصيدة نفسها :

تهفو إلى السماء
نغزل من دموعنا الخضراء[3]

[1]– عثمان لوصيف : الكتابة بالنار، ص25.
[2]– المصدر نفسه، ص 46.
[3]– المصدر نفسه، ص 46.

نلاحظ كسر جديد في بنية (الرياح، الصباح) بتقفية جديدة (السماء، الخضراء)، ذات المقطع الصوتي (ا ء)، فهذه الثنائية انعقدت بينهما وشيجة لحمية انصهرت في بوتقة واحدة وهي دلالة التفاؤل بقدوم النصر وعليه <<فإن التلاحم البنيوي للإيقاع برؤيا القصيدة يبدو جليا وعميقا ومثيرا في آن واحد. >>[1]، نلمس أيضا الجمع بين النموذجين العمودي والحر، في ديوان "عثمان لوصيف"، إذ بقي وفيا للبحور الخليلية حتى في شعره الحر الذي يفترض أن يكون متحررا من القيود الخليلية، إلا أنها خرجت من نظام الشطرين إلى نظام السطر.

قصائد العمودي: [لامية الفقراء، أه يا جرح !، العناق الطويل، أنشودة الرحيل، الطوفان].

قصائد الشعر الحر: [إعلان عن هوية، أناديك يا زهرة العاشقين، كلمة إلى الجرح، تجيئين يستيقظ الريح والبحر والميتون، أغنية الفراشة، عودة العاشق، الكتابة بالنار، أطفالنا على الطريق]، ومن النماذج نذكر قوله في قصيدته "آه يا جرح ! ":

يا من يظل يقاوم ويقاوم
يا من يرفض أن يساوم
يرفض أطباق الذهب والماس
يرفض أن يضمخ بعطر الخساسة
يرفض أن يغسل بالخمر المعتقة
ويطبخ في قدر السياسة[2]

ومن السهل تحويلها إلى الشعر العمودي:

يا من يظل يقاوم ويقاوم يا من يرفض أن يساوم.
يرفض أطباق الذهب والماس يرفض أن يضمخ بعطر الخساسة
يرفض أن يغسل بالخمر المعتقة ويطبخ في قدر السياسة

وهذا المقطع من قصيدة "تجيئين يستيقظ الريح والبحر والميتون "

يسقسق حلم على شرفات السحر
ترن نواقيسنا العاشقه
وتلتم، تلتم أشلاء أنقاضنا تتوهج

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص57.

[2]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 30.

بالخضرة الدافقه[1]

ويحول إلى:

يسقسق حلم على شرفات السحر ترن نواقيسنا العاشقه

وتلتم، تلتم أشلاء أنقاضنا تتوهج بالخضرة الدافقه.

كما نلمس أيضا وفاء لعمود الشعر القديم، وهذا نموذج من قصيدة " الكتابة بالنار "

قوافل البكاء بين الليل والنهار

تطوي بنا مهامه الموت[2]

بتقديم السطر الثاني على الأول، نجد أنفسنا أمام بيت من الشعر القديم:

تطوي بنا مهامه الموت قوافل البكاء بين الليل والنهار.

إن هذا التحول هو الذي ينتج الفجوة: مسافة التوتر لما يحدثه من اضطراب وخرق عبر البنية الكلية للقصيدة فكلما كانت نفسية الشاعر مضطربة، قلقة . كلما كان هناك إبداع فردي متميز على مستوى الكلمات، وهذا ما أكده " كمال أبو ديب " بقوله: <<الدلالة الأعمق لذلك هي دلالة ارتباط الاختراق الإيقاعي والتحول الإيقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة بالاختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها :أي توحد الخروج الرؤيوي بالخروج الإيقاعي، وتحول كل منهما بدوره إلى بنية موازية تجسد تجسيدا ساميا نشوء الفجوة: مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الإيقاع: علاقة الذات بالآخر وعلاقة الإيقاع الفردي بالإيقاع الجماعي>>[3]،فالتجربة التي يعيشها الشاعر هي التي ينتج على نحوها ايقاعا خاصا وبلغة خاصة تناسب حالته الشعورية .

كما يمكن في هذا الخصوص: تحويل بعض النماذج الشعرية إلى نماذج نثرية، ومن ذلك قصيدة " أناديك يا زهرة العاشقين "

وأنت على شرفة الحلم زورق نار

يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار

وفي مقلتيك يضيع الهدى السندباد

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص41.

[2]– المصدر نفسه، ص58.

[3]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص57.

ويغرق نوح
وفي الأفق باقات دمع خلال البروق تلوح
وفي الريح لؤلؤة تتشظى
وسرب نخيل يهاجر عبر البحار[1]

تحول إلى:

وأنت على شرفة الحلم زورق نار، يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار، وفي مقلتيك يضيع الهدى السندباد، ويغرق نوح، وفي الأفق باقات دمع خلال البروق تلوح، وفي الريح لؤلؤة تتشظى، وسرب نخيل يهاجر عبر البحار .

ويقول أيضا في نفس القصيدة :

أحبك في شهوات البحار وحزن المطر
وفي دمدمات الرياح وحقق البروق
وعشق الشجر[2]

تحول إلى:

أحبك في شهوات البحار وحزن المطر، وفي دمدمات الرياح وخفق البروق، وعشق الشجر.

ويقول في قصيدة " اعلان عن هوية ".

ومازلت أبكي
ويبكي معي الغيم والريح والنجمة السابحة
لفجر غريق
وميت عشيق
وقمرية نائحة[3]

تحول إلى:

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص25.
[2]– المصدر نفسه، ص 26.
[3]– المصدر نفسه، ص 16.

ومازلت أبكي، ويبكي معي الغيم والريح والنجمة السابحة، لفجر غريق، وميت عشيق، وقمرية نائحة .

كما نلمح خرقا في أفق التوقع لدى المتلقي في قصيدة " آه يا جرح ! "

لفني تحت جناحيك الدافئين
ثم طربي خلف الأراضين والسماوات
إلى حيث لا رجوع
لا رجوع
لا رجوع[1]

يعزز هذا الانحدار في لفظة " لا رجوع " الذي يكسر أفق الانتظار والتوقع عند المتلقي، ويكسر ويخرق الحاجز البصري في هذه اللفظة، وهي مفصولة عن بعضها البعض ببياض يستدعي لحظة تأمل وتوقف، فالبياض وسيلة تعبيرية ناجحة تكشف عن عنف شعوري متأجج في نفس الشاعر .

كما نلمس أيضا علامات الترقيم المبثوثة في بعض قصائد الشاعر التي أقحمها لأنها تناسب حالته النفسية المتوترة، لتعطي بعدا إيقاعيا لم يؤلفه المتلقي، وهذا ما نلمسه في قصيدة " أطفالنا على الطريق "، يقول :

تدفقوا .. تدفقوا قوافلا عطاش
من يانع الريحان والفراش[2]

إن هذه العلامة (..) تجسد الحالة الشعورية التي تختلج نفس الشاعر، إنها وقفة تعجب وانبهار بسرعة هؤلاء الأطفال وكثرة عددهم، وهم يتسابقون إلى حاضرة العلم .

وفي نموذج آخر من " عودة العاشق "، يقول:

عاد .. على أحداقه برق[3]

[1]– عثمان لوصيف : الكتابة بالنار، ص32.

[2]– المصدر نفسه، ص63.

[3]– المصدر نفسه، ص55.

ويقول:

رأيته .. يا عاشقا تفجرت أشواقه[1]

إن الفراغ الصامت بعد " عاد " و" رأيته " إيحاء للقارئ أن ثمة مرحلة من الصمت أعقبت كل من الملفوظين " عاد " و" رأيته "، وهذا الصمت يؤوله القارئ نفسيا، فهذا الصمت هو الذي يصنع الفجوة: مسافة التوتر بين القارئ والنص، فيحاول القارئ أن يستنطق هذا الصمت ويكشف خباياه ومعانيه، فالمقام مقام اندهاش وحيرة يستدعي بضع لحظات من الصمت بين كلام وآخر، فالبنية الإيقاعية للنص الشعري هي التي تفرض ذلك .

من هنا فإن الخطاب الشعري استطاع أن يصنع إيقاعه بتخليصه من كثير من أساسيات الخطاب الشعري العربي القديم، وفي مقدمتها تجاوز البيت الشعري إلى السطر الشعري، وحتى الذين لم يتخلوا عن العمودي وجدوا مخرجا في المزاوجة بين العمودي والحر، وهم في بعض قصائدهم الحرة يحاولون التخلص من القافية أيضا، مما قربهم من النثرية دون أن يستغنوا عن الأوزان الخليلية .

كما لاحظنا على كثير من النصوص الشعرية المعاصرة جنوحها إلي اللغة الهادفة، فقد لاحظنا بعض الظواهر الإيقاعية " ظاهرة التداخل الإيقاعي، ظاهرة التدوير" وذلك استجابة لتطورات القصيدة العربية التي لم تعد في حاجة إلى إثارة حاسة سمع المتلقي ولا إلى تصفيق الجمهور، لأنها موهبة إلى القراءة المتأنية، المتأملة، المساهمة في إنتاج دلالاتها.

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص56.

خاتمة

الشعرية مجال للدراسة خصه الكثير من الدارسين بنظريات ورؤى متعددة، لذلك ما زالت تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية، بسبب اشتباك معانيها وتنوع تعريفاتها، ومن هنا اختلفت التصورات حولها، ومن هاته التصورات كانت أطروحة كمال أبو ديب في أن الشعرية تتحقق فيما يسميه ب :الفجوة: مسافة التوتر التي تبحث في لغة النص وسياقاته المختلفة، أطروحة مهمة وأساسية في مقاربة الخطاب الشعري الحديث، وهذا ما جعلنا نقتفي أثرها في النص الشعري لعثمان، وتوصلنا إلى النتائج الآتية:

– الشعرية طريقة بنيوية وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين ألا وهما: التفكيك والتركيب، وهي لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته، ويعني هذا أن النص أو الخطاب عبارة عن لعبة من الاختلافات [أي الفجوات: مسافة التوتر]، ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام من العلاقات والظواهر التي تتطلب الرصد المحايث، والتحليل السانكروني الواصف من خلال الهدم والبناء قصد فهم طريقة بناء النص الأدبي .

– إن الفجوة: مسافة التوتر التي بينها "كمال أبو ديب" هي منبع الشعرية في كل نص ترميزي، استعاري وهي لا تتحقق إلا حيث يكون الانزياح، فهي خلخلة للنظام اللغوي وبنية النص، محدثة طاقات شعورية، جمالية ونفسية، كاشفة عن الدلالات الكامنة .

– الشعرية لا تتحدد بقوانين محددة لاختلاف النظريات والرؤى والتصورات، لأنّها غير ثابتة، تنتج قوانينها باستمرار عند كل نص جديد أو قراءة جديد.

– الفجوة التي يتحدث عنها " إيزر" أو "كمال أبو ديب"، ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارئ، إن من يقرأ قصيدة معينة لا يقرأها وفقها لهواه الذاتي ورغبته الاعتباطية، بل لا بد أن يفك شفراتها بما يستحضره من مفاتيح سابقة اكتسبها من قراءة عدد لا حصر له من النصوص، وهنا تظهر الحاجة إلى إكمال الشعرية بالقراءة، وهذا ما نجده في قصائد "عثمان لوصيف"، [أي تطبيق المعلومات النظرية على نصوص فعلية، هنا يقوم القارئ المتمرس باستحضار المخزون المعرفي الذي اكتسبه وفقا لقراءات سابقة والاستفادة منها في قراءة النصوص لردم الفراغات المبثوثة فيها، لتعطي في نهاية المطاف بناء هندسي متكامل النسج لهاته النصوص].

– لم يستعمل عثمان لوصيف اللغة العادية المباشرة في التعامل مع المواد المحسوسة، قصد تشكيل صوره، وإنما وظف الجانب التصويري الإبداعي [استخدام رمز المرأة للتعبير عن الوطن مثلا]، وهو بذلك يخترق الاستعمال العادي المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، وهذا ما نستشفه أيضا في التنويع في التكرار أيضا بين التام والجزئي من حيث تعدد الصور للمكرر الواحد [القدس] له دور في إخصاب شعرية النص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي.

– إن الفجوة الإيقاعية المتحققة في نسيج النص تتحول إلى أساس جوهري فعال في تشكيل بنية قصائد "عثمان لوصيف" وتشكيل دلالاتها الشعرية، سواء أكانت الفجوة في الإيقاع الخارجي [الوزن، القافية]، أو الداخلي [إيقاع اللغة] صوتيا وتركيبيا ودلاليا، فينتج عن تفاعل هاته الأخيرة زيادة فعالية التراكيب لإفراز الجانب الإبداعي الأسلوبي من منظور إيقاعي وتحديد درجة الحساسية الجمالية التي تتولد عند المتلقي.

– التماذج والتداخل في قصائد عثمان لوصيف بين "العمودي والحر"، هو دليل على محاولة الشاعر الخروج من جلباب الشعر القديم والارتماء في أحضان الشعر المعاصر.

من هنا تبقى شعرية الفجوة :مسافة التوتر، تمثل رؤيا العالم من خلال طابع التناقضات لا تكتفي بنقل ما هو ظاهر ومكشوف، ولا هو مستور ومضمر فقط، بل إنها تحمل الوجود بما فيه من موجودات متناقضة.

وعليه فالشعرية إذن "خصيصة علائقية "، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات، فلا توصف الشعرية إلا من حيث يمكن أن تتكون وتنشأ، أي في "بنية كلية" .

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر:**

1. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987م

2. عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث، ط1، قسنطينة، الجزائر، 1403هـ-1982م

- **المراجع:**
- الكتب العربية:

3. أحمد مطلوب: الشعرية، عضو المجتمع، كلية الآداب، جامعة بغداد.

4. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1989م.

5. أحمد يوسف: القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2007م.

6. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، علي ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، ط1، اربد، الأردن، 2010.

7. بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، ط1، دمشق، سوريا، 2008 .

8 .حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994م .

9 .حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر , منشورات دار الأديب، وهران، 2007 .

10.خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1997.

11 . خليل أحمد عمايرة: المسافة بين التنظير النحوي والتطبيق اللغوي، بحوث في التفكير النحوي والتحليل اللغوي، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004

12 . صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1987 .

13 . صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1419هـ-1998م.

14 . عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ط1،دار القلم، بيروت، لبنان، 2017.

15 . عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب طبعة منفتحة ومشفوعة ببيليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس .

16. مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، ط1، اربد، الأردن، 2011 .

17 .محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة، اربد، الأردن، 2003 .

18 . محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2013 .

19 . منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 2002.

20 . محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي علي ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

21 . نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء 1، دار هومة، الجزائر، 1997 .

22 . وليد محمد مراد: نظرية النظم (وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني)، دار الفكر، ط1، دمشق، 1403هـ-1983م .

23 . يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007 .

- المعاجم والقواميس:

24 . ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم):لسان العرب، مادة (شعر)، مج4، دار البيضاء، بيروت .

25 . الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مرتبا علي حروف المعجم، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج:2، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003 .

26 . الزمخشري: أساس البلاغة، معجم اللغة والبلاغة، مادة شعر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1996 .

- الكتب المترجمة:

27. تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1990.

28 . جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986 .

29 . رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988 .

30 . رومان ياكوبسون: الإتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002 .

31 . فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ,نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) , ترجمة وتقديم: حميد لحمداني والجلالي الكدية, منشورات مكتبة المناهل، فاس .

- الدوريات والمجلات:

32 . حميد قبايلي: <<نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، دراسة في الأسس والمنطلقات >>، مجلة الأثر، ع29 ديسمبر 2017 م، كلية الأداب، جامعة عباس لغرور، خنشلة، الجزائر .

33 . يوسف حامد جابر: <<بنيوية كمال أبو ديب، عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية >>، مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلد 25 أبريل \يونيو 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت .

- المواقع الإلكترونية:

34 . محمد مصابيح: الشعرية بين التراث والحداثة، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 12:23 سا، 2 يناير 2009 م .WWW . NASHIRI.NET

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة .....
شكر وتقدير .....
مقدمة .....أ

الفصل الأوّل: شعرية الفجوة؛ مفاهيم وتصوّرات.

أولا: الشعرية بحث في المفاهيم. 6
ثانيا: شعرية الفجوة عند كمال أبو ديب. 21
ثالثا: شعرية الفجوة: مسافة التوتر، بحث في المرجعيات 29
1 – اللسانيات:.....31
2- البنيوية:.....43
3- الانزياح:.....51
4- القراءة والتلقي 57

الفصل الثاني: تمظهرات شعرية الفجوة في ديوان "الكتابة بالنّار" لعثمان لوصيف.

أولا: شعرية اللغة.....62
1- الانزياح والمفارقة: 62
2- التضاد:.....69
3- التكرار:.....74
ثانيا- شعرية الموقف الثوري:.....82
ثالثا: شعرية الرؤية الصوفية. 92
رابعا: شعرية الإيقاع 96
خاتمة **108**
قائمة المصادر والمراجع **111**
فهرس المحتويات.....**116**