

وزارة التعليم العالي
والبحوث العلم

جامعة العربي التبسي-تبسة
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
والإنسانية

قسم الآداب واللغة العربية



البُعد الرمزي في ديوان المتغابي للشاعر عثمان لوصيف مقاربة سيميائية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر

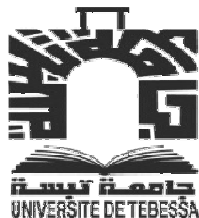
إشراف الدكتور:
رشيد رايس

إعداد الطالب:
أحمد سعود

أعضاء لجنة المناقشة		
رئيسا	جامعة العربي التبسي تبسة	الدكتور مختار قطش
مشرفا ومقررا	جامعة العربي التبسي تبسة	الدكتور رشيد رايس
عضوا مناقشا	جامعة العربي التبسي تبسة	الدكتور صالح غريبي
عضوا مناقشا	المركز الجامعي عباس لغرور خنشله	الدكتور صالح خديش

السنة الجامعية: 2011/2010

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**



UNIVERSITE DE LARBI TEBESSI TEBESSA

FACULTE DE LITTERATURES, LANGUES,

SCIENCES SOCIALES ET HUMAINES



la dimension symbolique

inhérente au recueil poétique EL MOUTAGHABI

de
ATHMAN LOUCIF

APPROCHE SEMIOTIQUE

MEMOIRE COMPLEMENTAIRE POUR L'OBTENTION DE MAGISTER EN LITTERATURE MODERNE ET CONTEMPORAINE

ELABORE PAR:

AHMED SAOUD

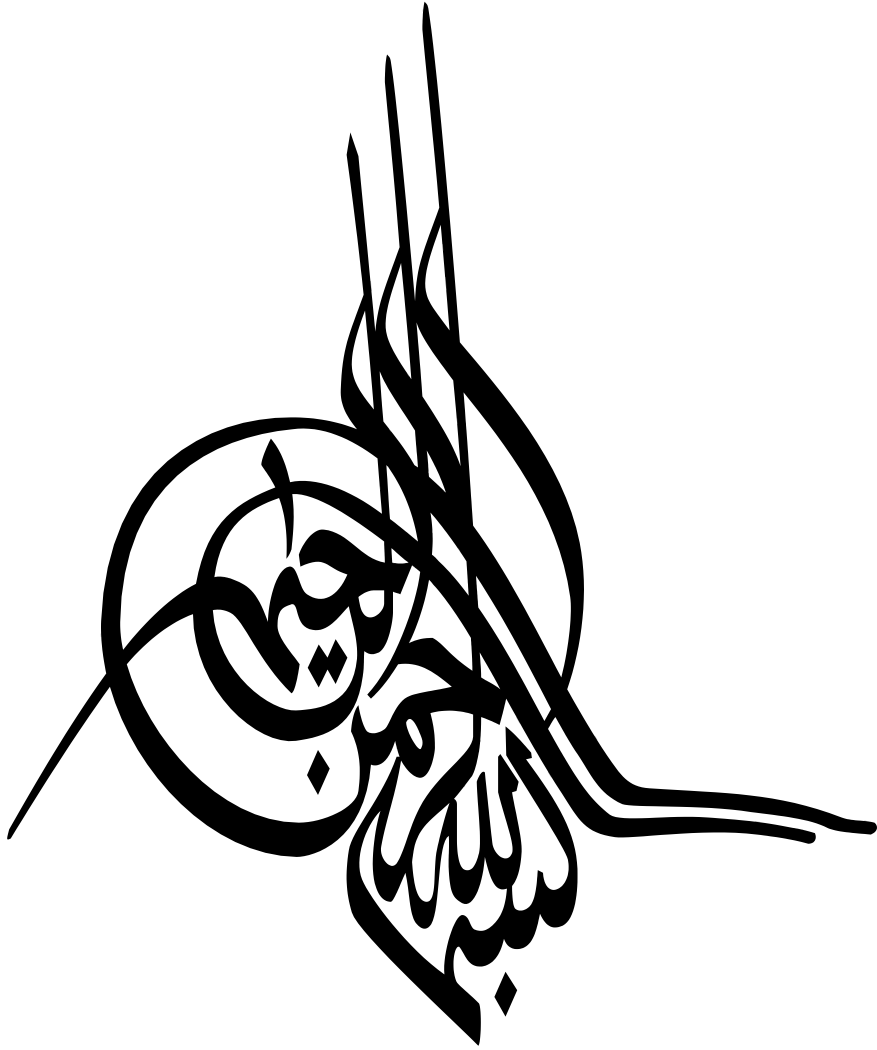
ENCADRE PAR:

Dr. RACHID RAIS

MEMBRES DE JURY DE SOUTENANCE

président	Université De LARBI TEBESSI - TEBESSA	Dr. MOKHTAR GUATTECHE
encadreur & reporter	Université De LARBI TEBESSI - TEBESSA	Dr. RACHID RAIS
Membre	Université De LARBI TEBESSI - TEBESSA	Dr. SALAH GHERIBI
Membre	Centre Universitaire De ABBAS LGHROUR - Khenchela	Dr. SALAH KHEDICHE

ANNEE UNIVERSITAIRE: 2010/2011



الإهداء

إلى

كل من

تمنى لي

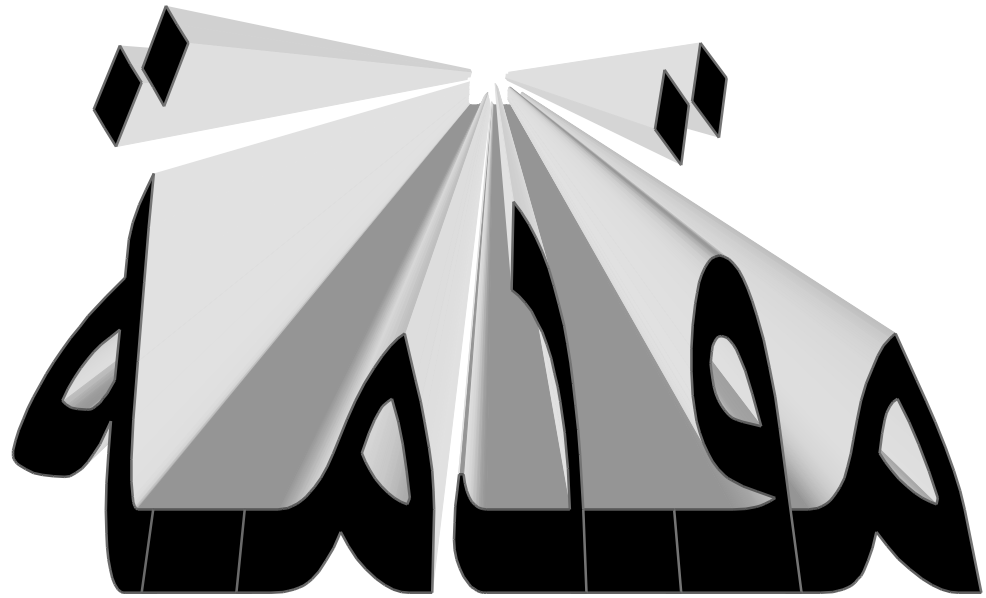
بعد هذا

الإرساء

نشر أشعر عرتي

من جديد

أحمد سعود



تتسم تجربة الشاعر المعاصر الإبداعية بنوع من الغموض الفني، لِعُدُولِهَا عن التصريح إلى الإيحاء والتلميح، فهي تشيرُ أكثرَ مما تقول؛ ذلك أن الكلمة تَرُدُّ في القصيدة مُحَمَّلَةً بأبعاد دلالية تفوق طاقاتها المعجمية، بما تُخفي من معانٍ محتملة ثاوية في ثنايا السياق.

وتعدُّ لغة الرمز أهم أدوات الغموض الفني في القصيدة الحديثة، حيث أصبح الرمز عنصراً جمالياً، لا يمكن الاستغناء عنه في إبداع الكون الشعري، الذي يحتزل التجارب الإنسانية في أشكال رمزية موعلة في التجريد، تتبدى معانيها عبر الفجوة القائمة بين النص والمتلقي، فكان ذلك مدار اهتمام كثير من الدارسين بظاهرة الرمز في الإبداع الشعري، وهذا البحث الموسوم بـ: **الرمز في ديوان المتغاي للشاعر عثمان لوصيف** يسعى بدوره للكشف عن أساليب التعبير الرمزي من خلال ديوان المتغاي للشاعر الجزائري عثمان لوصيف كمدونة تطبيقية.

هناك مجموعة من الدوافع الشخصية التي حثتني على تناول هذا الموضوع، أهمها القيمة الفنية للرمز الشعري، وهي الدافع الأساس الذي جعلني أختار هذا الموضوع، لأكتشف ما في الرمز من أسرار جمالية، تجتذب القارئ، وتمارس عليه الإغراء، وتستوقفه للقبض على المعنى بالتوغل صوب الأعماق، أما الدافع الثاني فعلاقة مَقْرُوءِيَّةٍ مع كَوْنِ عثمان لوصيف الشعري، تزيد عن رُبْع قرنٍ من الاهتمام والمتابعة.

أما الدوافع الموضوعية، فتتعلق بحاجة الشعر الجزائري إلى نيل حظه من الدراسات التطبيقية الأكاديمية، للكشف عن القيم الإبداعية فيه، وقد يكون هذا البحث لبنةً تضاف إلى البحوث السابقة في هذا المجال، محاولة منا لاستجلاء ماهية الرمز وأشكاله وأنواعه وأبعاده ومدى حضوره في ديوان المتغاي.

ومن هذا المنطلق تجسدت إشكالية البحث في مجموعة من التساؤلات المُلِحَّة، والتي لا غاية لها سوى الكشف عن حقيقة الرمز الشعري، وأسباب الغموض الذي يتسم به المصطلح، والتداخل المفهومي في تحديد تلك الماهية، ومن ثمَّ سنحاول الإجابة عن تساؤلات منها:

ما حقيقة الرمز؟ وما أسباب ارتكاز الشاعر المعاصر عليه في صياغة تجربته الإبداعية؟ وهل يعتبر كل تعبير غامض رمزا؟ وما أساليب توظيف الرؤى الإبداعية رمزيا؟

تلك تساؤلات فرضتها طبيعة التصوُّر المبدئي لموضوع البحث، وحتى تكون الإجابة ملموسة ومعللة، حاولنا تجسيدها في تساؤلين آخرين هما:

- هل اعتماد الشاعر عثمان لوصيف على الرمز هو ما ميز ديوان المتغابي فنيا؟

- وما هي الأبعاد الدلالية للتشكيل الرمزي في نصوص الديوان؟

أما بالنسبة للطريقة المعتمدة في تتبع أنواع وأبعاد الرمز في هذا البحث، فقد تطلب الأمر تقسيمه إلى ثلاثة فصول: سيكون الفصل الأول مهادا نظريا، تتم من خلاله معرفة ماهية الرمز والخلفيات الفلسفية والفكرية التي تناولته بالدراسة، للتمييز بين الرمز في الإبداع الشعري وفي غيره من المجالات الأخرى، إضافة إلى الكشف عن أساليب التشكيل الرمزي الموظفة من قبل الشعراء في النصوص الإبداعية، وهي التشكيل اللغوي والفضائي والموسيقي، لأن القصيدة المعاصرة تجاوزت حدود الترميز بالكلمات والغوص في أعماق التاريخ بحثا عن الأساطير والأفئدة إلى استعمال أشكال رمزية أخرى، تمثلت في بنيته السطحية، وفي أصواته وإيقاع أوزانه وصيغ ألفاظه.

ويشتغل الفصل الثاني — وهو فصل تطبيقي — على تتبع ظاهرة الرمز في ديوان المتغابي للشاعر عثمان لوصيف، وبالاستناد إلى أشكال الترميز المذكورة سابقا، سيتم الكشف عن مجموعة من الرموز التي وظفها الشاعر مثل: الأسطوري والتاريخي والصوفي والطبيعي والرموز الخاصة، إضافة لرمزية النصوص الموازية والفضاء الطباعي والإيقاعي لقصائد الديوان موضوع البحث.

وسيتناول الفصل الثالث ما زَخَرَ به الديوان من أبعاد رمزية متضافرة، أُوْحَتَ بها السياقات الدلالية المتعددة، إذ يمكن أن تستمدَّ تلك الأبعاد دلالاتها من خلال سياق واحد أو من سياقات متعددة ومختلفة، وسيتم الكشف عن علاقة الرمز بظروف إنتاج النص أو الغايات التي أنشئ من أجلها، وذلك من خلال اللغة الرمزية، وهي البعد الاجتماعي، والوطني، والثوري، والسياسي، والرسالي، والإنساني، والروحي، والاستشراقي، والفلسفي، والجمالي، والنفسي، وتوجد أبعاد أخرى لم يتسن للبحث استجلاؤها، قد تكون مدار دراسة أو بحث آخر من خلال قراءة ثانية لهذا الديوان الشعري.

وقد تطلبت طبيعة البحث اعتماد المنهج الوصفي في الفصل الأول، باعتباره حصراً نظرياً تمهيدياً لمعارف ومعلومات مرتبطة بالظاهرة الرمزية في إطارها العام، وفي تمظهرها مصدرراً للإبداع عموماً والشعر خصوصاً، وهي معلومات تحتاج للضبط المنهجي والموضوعي، لتوضيح المعالم التي سيستنير بها البحث في الفصلين اللاحقين، وسيتم اعتماد سيمياء التأويل باعتبارها إجراءً تطبيقياً مناسباً للكشف عمّا وراء الرموز من دلالات محتملة، لها من البعد الرمزي ما يثير حيرة المتلقي، ورغبته في استكناه ما يريد الشاعر الإيحاء به من خلالها.

وقد ارتكز هذا البحث في مساره على مجموعة من الدراسات السابقة، للاستفادة من جهود ما توصل إليه الباحثون، من التأسيس لظاهرة الرمز ومن مقاربات تطبيقية، أهمها: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر لـ: محمد فتوح أحمد، والرمز الشعري عند الصوفية لـ: عاطف جودة نصر، والغموض في الشعر العربي الحديث لـ: إبراهيم رماني، وجماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، لـ: فايز الدايه، ومقال بعنوان "العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة" في مجلة عالم الفكر، إضافة إلى مخطوط رسالة ماجستير موسوم بـ: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف لـ: لزهة فارس، ومراجع أخرى كان لها فضل إفادة هذا البحث وإثرائه.

وقد اعترضت مسيرة البحث بعض الصعوبات، تمثلت — على الخصوص — في ندرة المراجع الأصلية التي أسست للرمز، لأن أغلبها مكتوب باللغة الأجنبية ويعود إلى القرن الماضي، أما المراجع العربية، فأغلبها يميل إلى الدراسات النفسية في تناول الظاهرة الرمزية في الأدب، وتنهل كلها تقريبا من مصادر واحدة، هي مؤلفات (كارل غوستاف يونغ) و (أرنست كاسيرر)، وكثير منها تناول الرمزَ بشيء من الاختصار، في شكل جزئية ضمن العناصر الفنية في الشعر الحديث والمعاصر، ما صعّب على الباحث التفصيل أكثر في ظاهرة الرمز.

وسيتّم تقسيم الأساليب التعبيرية الرمزية في قصائد الديوان استنادا إلى تصنيف (شارل ساندرس بيرس) للعلامة إلى أيقون وأمارة ورمز، على أن العلامة الرمزية تتميز عنده بالامتلاء وتعدد الدلالة، لذلك ستُصنّف الرموز في ديوان المتغاي إلى ثلاثة أنواع من التشكيل الرمزي، هي الألفاظ والفضاء والإيقاع، ومن خلالها ستُحدّد الأبعاد الدلالية للرموز المبتوثة في ديوان المتغاي.

وفي الأخير أتقدم بشكري الخالص إلى كل الذين قدموا لي يد المساعدة ماديا ومعنويا في إعداد هذا البحث، ولا يسعني إلا أن أرفع شكري — مشفوعا بالمودّة — للشاعر عثمان لوصيف الذي أمّدي بظلاله في سفري مع المتغاي، واعترافا بالجميل أحص بالشكر الجزيل أستاذي الفاضل رشيد رايس المشرف على إنجاز هذا البحث، فقد كان لي نعم السند بتوجيهاته وسعة صدره..

الفصل الأول
الرمز
مفهومه واتجاهاته ومستوياته

أولاً: مفهوم الرمز

أفرزت حياة الإنسان في علاقته بالموجودات وبالآخرين أشكالاً رمزية مختلفة ومتنوعة، أوجدها لضرورات متعددة؛ منها ما اتخذته وسيلة للتواصل مع الآخرين، ومنها ما ابتكره لتنظيم الوجود، وبالتالي تنظيم حياته، ومنها ما أوجده عفو الخاطر مقابل رغبة ملحة في فهم الظواهر الغامضة، التي لم يجد لها وعيه البدائي تفسيراً معللاً، وبعضها جاء تعبيراً عن حال نفسية أو أسلوباً وشكلاً تعبدياً للتطهر وإرضاء الذات والآلهة، وكان لهذه الأساليب الرمزية علاقة بالإبداع الفني والشعري على الخصوص، لارتباط الشعر بحياة الإنسان من جهة وعلاقته من جهة ثانية بالأسطورة والمسرح والموسيقى، ومن ثم كان حظ الشعر من الغموض أوفر من حظ غيره من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى.

ومع مرور الزمن، وزيادة تعقد مجالات الحياة، وجد الشاعر المعاصر نفسه محاصراً بقيم متداخلة مركبة، رسّخت فيه قلقاً دائماً تجاه الواقع المتأزم، وتصوراً غامضاً تجاه المستقبل الغامض، فانطبع ذلك في أحاسيسه وفي أسلوبه الإبداعي، بوعي أو دونما وعي منه، فأنتج شعراً رمزياً، تلخصت فيه التجربة الإنسانية، فعبر بها، وعبر عنها، وأضاف لها من تجربته الذاتية الكثير.

بات الرمز الشعري وسيلة إيجابية للتعبير الجمالي، فهو لغة داخل اللغة، وهو كل ما في النص وما حوله إذا كان تعبيراً غير مباشر، يحمل أبعاداً دلالية، تدفع المتلقي إلى البحث في ما وراء الرموز والعلامات المشحونة بأكثر من دلالة، فإذا تحقق له ذلك، وجد نفسه أمام عدة نصوص، أنتجها انفتاح القراءة على المتعدد.

تلك هي طبيعة اللغة الرمزية، تبدأ غامضة مستغلقة عن الأفهام بعيدة المعنى، وتنتهي ثرية بالدلالات، رحبة الأفق، تسمح للقارئ بالتوغل في أعماق النص ليكتشف المجهول، وعادة ما تكون القراءة نوعاً من الكشف عن مكونات الذات، وما تزخر به الثقافة من أفكار ورؤى وتجارب موهلة في القدم، يشكلها الرمز في النص غامضة موحية، وهو ما يدفع إلى التساؤل عن ماهية الرمز وطبيعته، فما هو الرمز؟ وما الحدود الفاصلة بينه وبين الإشارة والعلامة؟ وما هي خلفيته الفلسفية؟

01) المفهوم اللغوي

ترجع الصياغة المعجمية لِلْفِظ "رمز" في اللغة العربية إلى مادة (ر م ز)؛ أي أشار «إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفقتين والفم»¹، والواضح أن الإشارة هنا ليست سوى حركة جسدية قصد بها التعبير بالحواس نيابة عن الكلام، لسبب ما، أو لغاية تكون الإشارة — في تحقيقها — أكثر قدرة على التوصيل والتعبير، ولذلك أضاف صاحب لسان العرب موضحاً: «والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين»²، فالرمز ذو طبيعة حسية، يشكل بديلاً إبلاغياً عن التلفظ في عملية التواصل الإنساني، إذ يكفي أن تكون الإشارة مماثلة لمعنى الكلام بالنسبة للمتلقي حتى يفهم معناها، وأن يكون المشار إليه واحداً في الحالين، أما بالنسبة للرمز فإن الإشارة، تكون، لحظة استعمالها، أفضل تعبيراً وتبليغاً في تواصله مع غيره.

وقد ورد في هذا المعنى قوله تعالى مخاطباً زكريا عليه السلام: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ ﴾³، ومعناه إنك ستُمنع الكلام فلا تستطيع الحديث «إلا إشارة بيد أو رأس أو غيرهما، وأصله التحرك. يقال ارتمز: إذا تحرك. ومنه قيل للبحر الراموز»⁴، وفي نفس السياق، في موضع آخر قال تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا ﴾ (10) فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا⁵، وفعل الإيحاء هنا، حمل معنى الإشارة، ويُفهم من ذلك أن الرمز والإيحاء والإشارة، تمثل استعاضة عن النطق والتكلم، حين تتعطل لغة الكلام، أو يقتضي الموقف التواصلية أن يكون التخاطب بلغة الجسد وسيلة أخرى للتعبير والتواصل، لغة رمزية، تحيل إلى معنى خفي، لم يجد له موضعاً في عالم الأشياء، يعطيه الحق

1 - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج 06، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د ت، ص 223.

2 - نفس المرجع: نفس الصفحة.

3 - سورة آل عمران: الآية 41.

4 - الرمخشري أبو القاسم محمود بن عمر: الكشاف، ج 01، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001م، ط 02،

731، ص 389.

5 - سورة مريم: الآية 10-11.

في الوجود على صورته الحقيقية، فكان له بديل مماثل، يجسده في الواقع ويقربه إلى الأذهان، بل ويجعل له صورة محسوسة، تتخذ لها شكلا مناسباً للسياق، يعني فيه التلميح عن التصريح، وتنوب فيه الحركة عن التلفظ داخل الإطار العام للتواصل البشري.

ويؤكد هذه الدلالة قوله تعالى، مخبراً عن مريم عليها السلام، حين وفدت على قومها، تحمل وليدها عيسى عليه السلام ﴿ فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا ﴾¹، فهي لم تكن عاجزة عن الكلام، ولكنها اختارت الوسيلة الأكثر إثارة وتنبهها، يكفي أن تنظر إليه لتقول بالصمت المعبر: « هو الذي يجيبكم إذا ناطقتموه »²، لما وجدت أن أفضل وسيلة للتعبير هي الإشارة الحسية.

جاءت أغلب الدلالات المعجمية للرمز، في اللغة العربية، مجسّمة في فعل الجسد؛ أي في "الحركة"، إذا كانت باليد أو بالعين، أما إذا كانت بالشفيتين فهي « تصويتٌ خفيٌّ باللسان كاهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إنابة بصوت إنما هو إشارة بالشفيتين »³، وقد أدرك العرب أهمية القيمة الإشارية للشيء بعيداً أو قريباً حاضراً أو غائباً فعدّوا الإشارة للحاضر حسية والإشارة للغائب معنوية.

أما في غير اللغة العربية فإن كلمة رمز (**symbol**) صيغت من الكلمة اليونانية (**sumbollein**) التي تعني الحرز والتقدير، وهي مؤلفة من (**sum**) بمعنى (مع) و(**bollein**) بمعنى (حرز)⁴، ويُفهم من ذلك أن طبيعة الرمز غامضة، تتطلب من المتلقي القدرة على الإدراك والتقدير، وإعمال الفكر للوصول إلى المعنى الخفي الثاوي في ثنايا الكلام.

وللرمز دلالة معجمية أخرى في اليونانية، إضافة إلى معنى الحرز والتقدير، وهي أن الفعل "رَمَزَ" (**sumbollein**) يعني "وصل، جمع، قرن"، ويتضح معناها بالرجوع إلى جذور الثقافة الإغريقية القديمة، لـ « أن اليوناني إذا ابتعد وسافر عن صديقه يقوم بتقسيم قطعة أو

¹ - سورة مريم: الآية 29.

² - الزمخشري: الكشاف، ج3، 03، 632، ص17.

³ - ابن منظور: لسان العرب، المجلد 06، ص223، 222.

⁴ - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1984، ط3، 455، ص33.

شيء إلى جزأين يحتفظ كل واحد منهما بجزء منها وعند الالتقاء تجمع تلك القطع كعلامة للقاء. فالرمز يفيد الربط والوحدة، على أن هذه الفكرة تظهر في مختلف الثقافات، إذ أن دور الرمز هو الربط»¹ بين شيئين يجسد أحدهما الآخر ويدل عليه، ومن هنا يتحدد معنى الرمز لغويا، في انتقاله من دلالاته على الجمع والوصل والربط، ضمن العلائق الاجتماعية والأنساق الثقافية المتداولة بين أفراد المجتمع، إلى الربط بين الرمز والرموز إليه، وفي انتقال استعماله من المستوى الاجتماعي إلى المستوى الإبداعي.

فكلمة (symbol) التي تعني (رَمَز) «تستدعي دائما "تجميع" نصفين: دال ومدلول»²، لعلاقة التماثل بينهما، وهي علاقة تدل على الجمع « بين خطابين مختلفين ينعكس أحدهما (الخطاب الأدبي، الثاني) على الآخر الذي يكون له بمثابة المرآة، ويتطابق معه خارج كل اختلاف»³، ويكمن هذا الأخير في تَمَيُّز الرمز بالحضور والمادية والقدرة على الإيحاء، بينما يتميز الرموز إليه بالغياب والمعنوية، إلا أنهما يشتركان في خاصية التماثل، فالدال صورة للمدلول، يمنحه وجوده المادي، ولا يقتصر الأمر على الأشياء الحسية، إنما يتعداها إلى ما هو معنوي، فيصنع له صورة ذهنية مماثلة للرمز، يتم إدراكها بالإيحاء.

وبالنظر إلى المفهوم اللغوي للرمز في المعاجم العربية ومفهومه عند الغرب، يتبين أن الفرق بينهما يتجلى في تباين الخلفية التي استند إليها تأسيس ماهيته؛ فهو في العربية يتشكل في إشارة حسية تصدر عن الجسم، للتلميح والإيحاء في التواصل والتعبير عما يدل عليه اللفظ تصريحاً مباشراً، وقد ارتسمت تلك السطحية في استعمال الإشارة على الإبداع الأدبي⁴، إلا ما جاء كناية أو مجازاً

¹ - الزواوي بغوره « العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة»، عالم الفكر، المجلد 4، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير - مارس 2007، ص 110.

² - جيلبير دوران: الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ط2، 136، هامش ص 11.

³ - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997، ط2، 95، ص 46.

⁴ - ليس في الشعر العربي القديم فلسفة فكرية، كما هو الحال عند اليونان أو الغرب، والشعر الجاهلي لا يعرض إلا الصور الحسية، «ولا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوماً للعالم، وإنما تقدم لنا عالماً جمالياً. المفهوم يتضمن موقفاً فلسفياً، والفاعلية الشعرية عند الجاهلي انفعالية بعامة، لا تعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة والواقع... وهي لا تحاول أن تعيد خلق الواقع، بل تتحدث معه. ولا يهمها أن يأتي هذا الحديث متلاحماً بقدر ما يهمها أن يأتي مخلصاً لهذا الواقع الذي هو، بطبيعته أصلاً، غير متلاحم» ينظر - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ط3، 143، ص 32، 33.

أو مثلاً، ينقل الواقع في صورة غير مباشرة، أو استعمال الصور الحسية ونقل المشاعر بكل أمانة، وهو تصور يتطابق مع العقلية العربية التي لم تكن تعتمد فلسفة الأشياء، بسبب الحياة البسيطة، بقدر ما كانت تعتمد على ما هو مجسد في جميع مناحي الحياة، بما في ذلك الأدب.

أما عند الغرب، فإن الجذور الفلسفية التي كانت مصدراً للثقافة والإبداع عند اليونان والغرب لم تنظر إلى الرمز من زاوية الإيجاء الحسي كما ورد في المعاجم العربية، وإنما اعتبرت الرمز بمثابة عملية كشفٍ لغامضٍ في الفعل (حزر)، أو الجمع بين شيئين أحدهما مجسد (ظاهر) وآخر غائب (خفي)، لعلاقة المماثلة، فالرمز الحسي لا يشير إلا لنفسه؛ أي إلى صورته الخفية التي لا يكون لها وجود في الأعيان والأذهان إلا بالتجسد في شكل يميزها عن غيرها من الموجودات.

02) المفهوم الاصطلاحي

اتسم المفهوم الاصطلاحي للرمز بالتعدد والاختلاف في إطاره العام، فاتتهى إلى درجة من الغموض الناتج عن تلك العمومية التي تم تناوله بها، حتى بلغ مستوى كبيراً من التناقض في تحديد ماهيته، وانطلاقاً من اعتبار «الرمز ما دل على غيره»¹، فهو يتسم بنوع من الغموض، وذلك راجع إلى طبيعته المستمدة من مشارب متعددة، بسبب تباين الخلفيات التي انطلقت منها، ما يدفع إلى طرح مجموعة من التساؤلات، للانطلاق منها في معرفة حقيقة الرمز وتحديد مفهومه، وهي:

- هل الرمز إشارة حسية، للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر والمواقف وتحقيق الرغبات المكبوتة، حين يستحيل التعبير بالكلام؟
- هل الرمز أشكال كتابية، وحروف، وأرقام، ورسوم، لتنظيم الوجود وإدراكه، وتيسير التواصل والاقتصاد في استعمال اللغة الشفوية والكتابية؟
- هل الرمز أفعال وحركات، غايتها الإيجاء بالإشارة الحسية؟ وهل تُعدُّ الأشكال الرمزية رموزاً حقيقية من منظور إبداعي؟
- هل هناك فرق بين الإشارة والعلامة والرمز؟

¹ - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978، 765، ص 620.

إنها تساؤلات فرضتها طبيعة الرمز الغامضة، فهو كامنٌ في جميع تصوراتنا، ومُتَجَلٌّ في أفعالنا، وفي ما تنتجه أفكارنا، « ذلك أننا نعيش داخل عالم رمزي، فنحن نتبادل أشياءنا وكلماتنا وسلوكنا استناداً إلى تصورات رمزية/.../ فالإنسان لا يلج العالم الخارجي دون وسائط»¹، لأنه حين ابتكر أساليب التواصل وضع الأسس الأولى لإدراك الوجود، وإدراك الذات وعلاقتها بالآخر، عبر نظام من الأشكال الرمزية في جميع مجالات الحياة، فاعتمد في تجسيد وجود الأشياء إلى وسائط نفسية، اتخذ لها صوراً حسية مختلفة منها الأصوات والكتابة والأفعال الإشارية، وجعل منها أنظمة تحقق له القدرة على التواصل بطرق رمزية متعددة ومختلفة، بينها قاسم مشترك هو القيمة الإشارية.

رغم ضبابية مفهوم الرمز، وعدم استقراره لتباين زوايا النظر في ماهيته إلا أنها تتفق على صياغة اصطلاحية تكاد تؤدي إلى مفهوم عام، وهو أن الرمز هو « ما يمثل شيئاً، مفهوماً، فكرةً »²، في إشارة إلى الطبيعة المادية للطرف الظاهر للعيان، الذي يتم عبْرَه الإيحاء إلى طرف خفي (المشار إليه)، يتميز بطبيعة معنوية، سبق وأن بيّنا في التعريف اللغوي أن الجزء الظاهر يحيل على الجزء الخفي، لأنه يمثله، أو هو صورة مجسدة له في الواقع، « وبناء عليه فإن الرمز هو تصور يُظهر معنى سرياً، إنه تجلي السر. وسيكون النصف المرئي من الرمز أي الدال محملاً دائماً بالحد الأقصى من التجسيم »³، ومتصفاً بالإيحاء، مهما كان شكله، أما الوجه الخفي أو المعنى البعيد، الذي لا يقع تحت إدراك الحواس، فيتم تفسيره من خلال طبيعة علاقته بالرمز، وحسب شكل الرمز ووظيفته، لذلك تعددت مرجعيته وأبعاده.

لذلك استغل الشاعر كل ما تملكه اللغة وكل ما ينتج الدلالة العميقة، دون اهتمام بشكله، يكفي أن يكون منفتحاً على قدرات المتلقي التأويلية، أما في النظام الاجتماعي التواصلية فيمثل قانوناً وعرفاً متفقاً عليه، بينما هو عند البعض لغة خاصة لا يرتقي إلى فهمها الجميع.

أما في معجم الصوفية فقد تم تعريف الرمز على أنه « باطن مخزون تحت كلام ظاهر

¹ - سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، 208، ص66.

² - Emmanuelle Roy Ladurie: 'Dictionnaire Encyclopédique', éditions Philippe Auzou, Paris 2005, 2160, P1960.

³ - جيلبير دوران: الخيال الرمزي، ص 10.

لا يعرف كنهه إلا أهله»¹، ويدل هذا التعريف على مدى أهمية الرمز بالنسبة للمتصوفة، فهو تعبير خاص بفتة معينة من الناس، لا يرتقي غيرهم لإدراك حقيقته.

اعتبر (سيغموند فرويد **Sigmund Freud 1856-1939**) الرمز تعبيراً عن رغبات مكبوتة، لم يستطع المبدع التصريح بها، بسبب رقابة ما، وأرجع الإبداع إلى اللاوعي الفردي، واعتبره مصدراً للظواهر النفسية، التي تبرز في شكل رموز، وذهب إلى أن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري، وبالتالي لا تكون له قيمة «إلا بمدى دلالاته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية»²، ودليل ذلك أن أغلب الشعراء والروائيين الذين عاشوا في ظل نظام سياسي متسلط يستعملون أفئدة يختفون خلفها، أو يستعملون رمزية موعلة في التجريد لتجنب العقاب.

ولأن الرمز عند علماء النفس تعبير عن رواسب نفسية، وعن إحساس داخلي، «يرى (يونغ)³ أن الرمز لا يناظر أو يلخص شيئاً معلوماً، لأنه إنما يحيل على شيء مجهول نسبياً، فليس هو مشابهة وتلخيصاً لما يرمز إليه، وإنما هو أفضل صياغة تمكنه لهذا المجهول النسبي»⁴ المتسم بالتجريد، يأخذ دلالاته ومظهره من السياق الذي يرد فيه.

توصل (أرنيسست كاسيرر **Arnest Cassirer 1874-1945**) إلى أن الرموز أنماط ثقافية من الحياة البشرية، واعتبرها مفتاحاً لفهم طبيعة الإنسان، بوصفها نمطاً من التواصل والتعبير، وعن طريق اللغة والأسطورة والسحر والدين، تُوصَلُ إلى بناء وجوده، فهي «تعبيرات رمزية، تبدأ انفعالا يتكثف من خلال الجهاز الرمزي للإنسان ليتحول عبر إرادة تشكيل الواقع إلى فعل يؤدي وظيفة تستمر وتتواصل مع وجود الإنسان نفسه. لذلك سماها "كاسيرر"

¹ - ممدوح الزوي: معجم الصوفية، دار الخيل، بيروت، 2004، ص 456، ص 188.

² - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 36.

³ - كارل غوستاف يونغ: طبيب نفسي وفيلسوف ألماني، ولد سنة 1875 بسويسرا، من كتبه "رموز التحول" و"أنماط النفسية"، توفي سنة 1961. ينظر: جوزيف كامبل: «ك.غ. يونغ حياته وأعماله»، ترجمة نهاد خياطه. الموقع: www.Maaber.org.indexa/al-dalil.

⁴ - ينظر: جوزيف كامبل: «ك.غ. يونغ حياته وأعماله»، ترجمة نهاد خياطه. الموقع: www.Maaber.org.indexa/al-dalil، تاريخ الدخول: 2009.08.08.

⁴ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص 528، ص 20.

الأشكال الرمزية»¹، ابتكرها الإنسان ليثبت بها ذاته في الواقع، ولهذا فإن الرمز شكل من أشكال التعبير، تطور مع مرور الزمن وتطور معتقدات الإنسان وتفسيره للظواهر الغيبية أو الخوارق التي لم يجد لها تفسيراً مقنعاً.

يتطلب تتبع الخلفيات التي تناولت المفهوم الاصطلاحي للرمز الانطلاق من مستوياته، فمن خلالها تتجلى وظائفه، وتندرج ضمنها جميع أنواع الرموز، وتتحدد فيها المرجعيات الفكرية والفلسفية التي استندت إليها تلك التعريفات، ولكن قبل ذلك، يتطلب البحث محاولة الفصل بين بعض المفاهيم المتصفة بالعمومية في الاستعمال.

03) الحدود الفاصلة بين الرمز والإشارة والعلامة

كثيراً ما تتداخل المصطلحات فتستعمل الإشارة أو العلامة على أنها رمز، كما لا يُميّز بين الرمز والصورة الفنية في الإبداع الشعري، وسبب ذلك اشتراك هذه العناصر في بعض الخصائص من حيث الشكل والحسية والإيحاء.

جاء في المعجم الفلسفي أن «الرمز في اللغة الإيماء والإشارة والعلامة»²، وهو تعريف لا يميّز بين العلامة والرمز والإشارة، لأن تداولها في المستوى المعرفي والاجتماعي ينحصر في الوظيفة الإشارية، وغالباً ما تكون حسية للتعبير أو التواصل مثل حركات الجسد والعلامات الطبيعية كالمدخان، أو تكون دالة على شيء معين للاقتصاد في اللغة مثل الرموز الرياضية والعلمية وعلامات الإنتاج في مجال التجارة والاقتصاد.

أ) الفرق بين الرمز والإشارة

يختلف الرمز عن الإشارة في كونه مرحلة متطورة عنها، انفصل عنها حين التزمت شكلها ودلالاتها، وبقيت هي الشكل المناسب الذي يناظر "الكلمة" في اللغات المنطوقة، قبل أن يتوصل الإنسان إلى اكتشاف التخاطب بالألفاظ، وظلت الإشارة وسيلة تواصل ضرورية في حياته اليومية.

¹ - عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة، بيروت، 1987، ص 264، ص 63.

² - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص 620.

لا يستطيع الإنسان الاستغناء عن الإشارة لارتباطها بالحال النفسية والانفعالية للمتخاطبين، فهي مصدر من مصادر الدلالة عند الجاحظ¹ إلى جانب اللفظ والحساب والحركة والخط والحال، وسمّاها "الحركة" مؤكداً على أنها إشارة حسية وظيفتها التعبير في قوله: « والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي له، وما أكثر ما تُنوب عن اللفظ، وما تُغني عن الخط»²، فهي حركة صادرة عن انفعال داخلي بسبب موقف ما، قد تستعمل اضطراراً حين يتعذر النطق، فتكون بديلاً عن اللفظ، وأبلغ منه، وقد تشترك معه وتعضده في التبليغ.

وما دامت الحركات الإشارية لا تنتمي إلى الخطاب اللفظي، فلن تكون سوى لغة ثانية، أو شيء شبيه باللغة على حد تعبير (ميشيل فوكو 1926-1984 Michel Foucault)، لأن الإنسان في تواصله بالحركات « يمكنه أن يتلقى هذه الإيمائية كعلامة على فكر الآخر وبديل منه كإشارة، عندئذ، يبدأ الفهم. كما يمكنه بالمقابل أن يستخدم هذه الإيمائية الصائرة إشارة، ليثير عند شركائه الفكرة التي تخطر له هو نفسه»³، ومن هنا يمكن أن نفهم بأن لغة الجسد تؤدي دوراً تفاعلياً مع الآخر، باعتبارها ناقلاً للأفكار عن طريق الإشارة والإيحاء، تساعد على الفهم والإثارة.

لا تخلو الإشارة الموحية من قدرة تعبيرية، تعوض الكلمات حين تكون الإشارة أبلغ من النطق في التوصيل والتعبير، لأنه لا يستعاض عن التكلم بالحركة إلا لغاية فرضها السياق أو الظرف أو أسباب تجعل الإيحاء بالجسد أداة للتواصل والتنفيس، وحين يتم اكتشاف الحركة المناسبة، ويتم توظيفها فيه بطريقة تُبلِّغ الرامز من تحقيق غايته، وباستبدال التلفظ بالحركة « كان شيء شبيهة

¹ - أرجع الجاحظ أصناف الدلالة إلى البيان، من أي جنس كان الدليل، يقول: « وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة»، والعقد هو الحساب والحال أو النصبة هي المظهر الخارجي للشخص، وما تحدث له من علامات، كاصفرار الوجه من الخوف، واحمراره من الغضب... إلخ ويتابع: « ولكل واحد من هذه الخمسة صورة باتنة من صورة صاحبها، وحلية مخالفة لحلية أختها؛ وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير وعن أجناسها وأقذارها» - ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، المجلد 01، الجزء 01، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2003، ط 03، 242، ص 60، 61.

² - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، المجلد 01، الجزء 01، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2003، ط 03، 242، ص 60.

³ - ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، 316، ص 104.

باللغة على وشك الولادة»¹، ومع ذلك فإن هذا الرأي ينكر أن تكون الأشكال التعبيرية — غير اللفظية — لغةً، فهي شيء شبيه باللغة، كاد أن يوجد.

إذا كانت العلاقة بين الرمز والمرموز إليه علاقة تماثل، أي أن الرمز يشير إلى شيء خفي بمآثله، ويحتل أكثر من دلالة، فإن «الإشارة اعتباطية تماما، ولذا يمكن أن تستبدل بها إشارات معادلة. كما أن الإشارة شفافة أيضا، أي أنها ترشدنا مباشرة إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها»²، بينما يتميز الرمز مع ما يشير إليه بنوع من الامتلاء الدلالي، حيث يفرض كل سياق معنى يتحدد من خلاله، وسواء كان الرمز اجتماعيا أو إبداعيا، فإنه يحافظ على وجوده، ولا يحل محله رمز آخر.

ب) الفرق بين الرمز والعلامة

يتداخل الرمز والعلامة في كثير من الاستعمالات وأشهر من تناول العلامة بالدراسة (فيردنان دي سوسير **F.D.Saussure 1857-1913**) و(شارل ساندرس بيرس **Ch.S.Peirce 1839-1914**)، نظر (سوسير) إلى العلامة فاعتبرها «وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين يشبهان (وجهي الورقة)، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأول هو الدال (**signifiant**) وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية... والثاني هو المدلول (**signifier**)»³، وهذه البنية الثنائية مغلقة على نفسها، ولا تحيل إلى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات»⁴، و العلاقة بينهما اعتباطية، ولا علاقة لها بما هو خارج تلك البنية، ويمكن تمثيلها في الشكل الآتي:

الدال (الصورة السمعية) ← → المدلول (الصورة الذهنية)

¹ - ميشيل فوكو: نفس المرجع، ص 104.

² - رينيه وليك و آوستن وآرن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للنشر، بيروت، 1987، ص 228، ص 22.

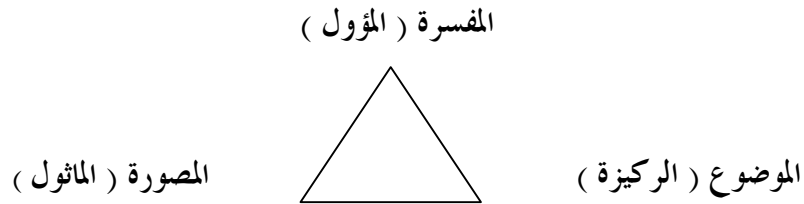
³ - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السميوطيقا، دار إلباس العصرية، القاهرة،

1986، ص 349، ص 09.

⁴ - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ط 2، ص 144، ص 74-75.

كان تركيز (سوسير) على اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول سببا في عدم تمييزه في بادئ الأمر بين الرمز والعلامة، إذ أطلق على العلامة اللغوية اسم " العلامة الرمزية "، ولكنه استدرك ذلك في قوله: « إن من مميزات الرمز أنه لا يكون اعتباريا على نحو كلي، فرمز العدالة — الميزان — لا يمكن استبداله اعتباريا بأي رمز آخر كالعربة مثلا، كما أستثني من هذه الصفة العلامة اللغوية المحاكية، أي أن الدال يحاكي المدلول، كمواء القط وخرير الماء»¹، أي أن الصورة السمعية تحيل مباشرة إلى العنصر الذي ارتبطت به وفقا لما هو متفق عليه وأخذ شكله أو دلالة في الأذهان، ومن ذلك أسماء الأصوات، ودلالة الصوت على المعنى، وهي مسائل لم يفصل البحث اللغوي واللساني فيها بعد.

اعتبر (سوسير) العلامة نتاج عملية نفسية مرتبطة بالتصورات الذهنية للأفراد، فاستبعد أي علاقة لها بأي عنصر إضافي، أما (بيرس) فكان له تصور مختلف للعلامة، فقد « وسع نطاق فاعلية العلامة خارج نطاق علم اللغة. فبينما حصر سوسير تعريفه للعلامة داخل حلقة الكلام، أعطى بيرس تحديدا للعلامة أشمل وأكثر عمومية »²، ورفض فكرة انغلاق العلامة على ذاتها، رافضا بذلك فكرة التداخي النفسي في العلاقة بين الدال والمدلول، وانطلاقا من مقولات الوجود نظر إلى العلامة « بكونها كيانا ثلاثي المبنى يتكون من (المصورة Representamen) وتقابل الدال عند سوسير، و(المفسرة Interpretant) وتقابل المدلول عند سوسير، و(الموضوع Objet)، ولا يوجد له مقابل عند سوسير»³، ويمثل (الموضوع) إحالة إلى الواقع، أي أن ناتج العلاقة بين المصورة والمفسرة (الدال والمدلول) تحيل على شيء موجود، ويمكن تبيين كيان العلامة عنده في الشكل الآتي:



¹ - نقلا عن سيزا قاسم و نصر حامد أبوزيد: المرجع السابق، ص76.

² - سيزا قاسم و نصر حامد أبوزيد: نفس المرجع، ص26.

³ - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 77-78.

وتعتبر المصورة هي الحامل المادي للعلامة، وتقابل الرمز عند (أوجدن وريتشاردز)¹، وقد اهتم (بيرس) بوظيفة العلامة انطلاقاً من العلاقة بين أركانها، ومن ذلك أنه قسم الموضوع إلى أيقون، ومؤشر، ورمز².

أرجع (بيرس) الرمز إلى الموضوع الذي هو جزء من العلامة، ولهذا فإن «العلامة أوسع من الرمز، وإن العلامات تشمل الأشياء المادية والثقافية، من هنا نجد توجهها يقصر الرموز على عالم الثقافة»³، وهو تصور يركز إليه البحث في تحديد ملامح الاختلاف بين العلامة والرمز، باعتباره جزءاً منها، ينتمي إلى عالم الثقافة، ويقتصر على المعاني المجردة، بينما اتسعت العلامة، لتشمل المادي والثقافي معاً، بما في ذلك وظيفة الرمز، ومن ثم يصعب التمييز بينهما إذا أشارا إلى معنى غامض محتمل في السياق.

إذا كانت العلامة تتمظهر في أشكال متعددة قد تكون العلاقة بين أركانها اعتباطية، فإن «الرمز هو علامة تشير، علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداخي بين أفكار عامة»⁴، يتمثل في العرف والتواضع بين أفراد المجتمع، ولذلك يختلف عنها في ارتباطه بما يشير إليه، «ويمكن أن نرد الفرق بين العلامة والرمز، إلى أن العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيراً يومياً إلى معنى عام يعرف بالحدس»⁵، وقد تأخذ وظيفة الرمز انطلاقاً من فكرة التوليد الدلالي "السيموز"، وهو مصطلح جاء به (بيرس)، ويقصد به تتبع مسارات إنتاج المعنى إلى ما لا نهاية، حيث يتحول المدلول إلى دال ويتحول الدال من جديد إلى مدلول آخر، وهكذا.

ونتيجة لتأويل العلامات اللغوية في النصوص الأدبية، مثلما هو الحال بالنسبة للرمز، وقع

¹ - اختصر أوجدن وريتشاردز العلاقة التي تربط بين الأشياء والأفكار والكلمات في شكل مثلث: الرمز - الفكرة - المشار إليه، الرمز عنده يقابل المصورة عند بيرس والدال عند سوسير، والفكرة عنده تقابل المفردة عند بيرس والمدلول عند سوسير، أما المشار إليه فيقابل الموضوع عند بيرس، ولا وجود له عند سوسير. ينظر سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات، ص 23.

² - سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 126.

³ - الزواوي بغورة: «العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة»، عالم الفكر، ص 126.

⁴ - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات، ص 34.

⁵ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 20.

الخلط في وظيفة كل منهما، « وأحد أشكال الخلط أيضا. هو أن كثيرا من الكتابات تستخدم مصطلح "رمز symbol" و" علامة signe " كترادفتين مع أن غالبية العلماء يرون أن الرمز يتميز عن العلامة بأنه يشير إلى مفاهيم وتصورات وأفكار مجردة، بينما تشير العلامة إلى موضوعات وأشياء ملموسة»¹، ومع ذلك فإن ارتباط العلامة في النص الأدبي بالمعنى المحتمل والقابل للتأويل وارتباطها بما هو ثقافي، أي بما ينتج عن الفكر يحملها بتجربة إنسانية، وهنا يتحول النص كله إلى تعبير رمزي، تشترك فيه العلامة مع الرمز، في نقل تلك التجربة بأسلوب إيحائي متعدد الدلالة.

ورغم توصل (كاسيرر) إلى التمييز بين الرمز والعلامة انطلاقا من طبيعة كل منهما، باعتبارهما « ينتميان لعالمين مختلفين، العلامة جزء من العالم الفيزيائي، والرمز بضعة من العالم الإنساني الخاص بالمعنى»²، فإن نظرة بيرس لماهية العلامة ووظيفتها في النص الأدبي أخرجتها من هذه الدائرة الضيقة، لما ارتبطت عنده بضرورة إنتاج الدلالة، التي اصطلح عليها بـ"السيموز".

أعطى (بيرس) للعلامة أهمية بالغة من حيث وظيفتها في توليد الدلالات داخل نسيج النص الأدبي، فخضوعها للتأويل يجعل من وظيفتها دالا له نشاط أول يتمثل في دلالة سطحية مباشرة ونشاط ثان « هو الذي يقذف بالعلامة من موقعها التعييني المباشر إلى عالم جديد من الدلالات؛ وهذه الدلالات ليست معطاة بطريقة مباشرة من خلال ما يبدو من ظاهر العلامة بل تشير إلى تجربة ضمنية»³، وبالتالي يصعب التمييز بين العلامة والرمز، إذا اشتركت معه في تحول الدلالة، وتخلت عن طبيعتها الخطية، لتكتسب أبعادا دلالية تشير إلى تجربة ضمنية، عبر السياق، لأن المعنى لا يتشكل إلا داخله، والدلالة لا تتحول إلا بتحوله.

من خلال ما سبق تفصيله من اختلاف في تحديد مفهوم العلامة والرمز، ومن خلال تصورات (بيرس) لكل منهما، يمكن القول إن الرمز — حتى وإن كان جزءا من العلامة — فهو يتصف بالإشارة إلى معنى مجرد مرتبط بمشاعر الإنسان وثقافته، و يتشكل لحظة العجز عن البوح

¹ - عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز دراسة في الرمز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص17.

² - عاطف جودة نصر: المرجع السابق، ص21.

³ - سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص177.

والتصريح، ويحمل في ثناياه قيما إنسانية وثقافية واجتماعية، وله قيمة في ذاته، وقيم مختلفة في ما يشير إليه، وحيويته تمنحه صفة البقاء والتجدد؛ أما العلامة، فتتميز بالإحالة على شيء محسوس، لا يتم إدراكه إلا من خلالها، فإذا أدت وظيفتها انتهت، «وبالتالي فإن كل مفهوم معرفي إذا فهم على أنه علامة أو رمز فإن له ثلاث وظائف هي الوظيفة الأيقونية والإشارية والرمزية، وهذه الوظائف الثلاث لا تمثل أجناسا من العلامات ولكن وظائف»¹، ويُفهم من ذلك أن للعلامة ثلاث وظائف يؤديها كل من الأيقون والإشارة والرمز، فقد تكون العلامة أيقونا (شكلا دالا أو رسما أو خطوطا رمزية) في نص شعري، ولا تحيل إلى شيء محدد، لأنها تحمل معنى مكثفا يسهم في إضافة أبعاد أخرى إلى العلامة اللغوية التي تؤدي وظيفة رمزية بمعنى الكلمة.

يختصر (كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung 1875-1961) مسافة الحوار القائم حول الفرق أو الاختلاف بين العلامة والرمز في قوله: «إن هناك عمليات واضحة لا تعبر عن معنى معين، بحيث تبدو في الحقيقة، مجرد نتائج خالصة أو علامات، بينما تحمل عمليات أخرى في طياتها معنى مختفيا، وهي تلك التي لم تنبثق عن شيء ما ولكنها تترع إلى أن تكون شيئا معينا، ومن ثم فإنها تعد رموزا، ويبقى حكمنا على الشيء الذي نبحثه، بأنه رمز أو علامة، أمرا متروكا لنقدنا الذاتي»²، فعندما تأخذ العلامة موقعا يسمح لها بالدلالة على معنى خفي متعدد، تتحول إلى رمز مثقل بالدلالات البعيدة، التي لا تنكشف للمتلقي بيسر، كما أن الرمز قد يتحول إلى علامة، عندما يعبر عنه، ولا يعبر به.

ثانيا: الخلفية الفلسفية للرمز واتجاهاته

تناولت الدراسات الرمز انطلاقا من الخلفيات الفكرية والفلسفية، باعتباره وسيطا بين الفكر الإنساني وعالم الموجودات، و وسيلة للتواصل ضمن إطار اللغة البشرية، وأسلوبا للتعبير الإبداعي الإنساني، حيث «يحمل العنصر اللغوي في الرمز دائما على شيء آخر. من هنا ربط التحليل النفسي رموزه بصراعات نفسية خفية، في حين يشير الناقد الأدبي إلى شيء مثل النظرة

¹ - الزواوي بغوره: «العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة»، عالم الفكر، ص105.

² - H.Godwin: Psychological types or Psychology of Individuation, by: C.G.Jung, trans by baynes, London, University Press, p 606. نقلا عن عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص23.

إلى العالم، أو الرغبة بتحويل اللغة كلها إلى أدب، ويرى مؤرخ الدين في الرموز وسطا لتجليات المقدس»¹، بينما يرى الفيلسوف فيها وجودا فعليا للوجود الطبيعي، ولهذا تم التوصل إلى تحديد ثلاثة اتجاهات للدراسات الرمزية، وهي الاتجاه النفسي واللغوي والفلسفي:

01) الاتجاه النفسي

أخذ الرمز نصيبا وافرا في دراسات التحليل النفسي، لارتباطه بالذات الإنسانية في تعبيرها عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها، وما الاستناد إلى الرمز في الحياة اليومية أو في مجال الإبداع إلا تعبيرٌ عن حالات نفسية غامضة، لهذا كانت الدراسات النفسية أسبق من غيرها إلى الاهتمام بدراسة وتحليل الرموز على اختلاف أشكالها ووظائفها.

توسّع التحليل النفسي في البحث عن كيفية تشكل العملية الإبداعية وعلاقتها بالذات الإنسانية وتصورها للموجودات والظواهر المختلفة في الطبيعة، فنحن « نلمس منذ فجر الديانات الأولى للمجتمع الإنساني آثار الجهود النفسية التي بذلت لابتكار الشعائر التي ترضي الأرواح وتستعطفها أو تخرجها وتبعدها، ويشعر بها الإنسان على نحو غامض»²، فجاءت الرموز غامضة غموض إحساسه، وكان من الطبيعي التساؤل عن مصدر هذه الرموز، لمعرفة خبايا النفس البشرية، من خلال قراءة ما تمنحه الأشكال الرمزية من إجابات، خاصة وأنها انتقلت من مجال الحياة العامة إلى مجال الإبداع، فإن كانت عند البدائي أشكالا رمزية وشعائر طقسية، لإرضاء الأرواح الكامنة في مظاهر الطبيعة، فهي عند المبدع أسلوبٌ في التعبير إرضاءً لحاجات النفس، وتعويضا عن مكبوتات متراكمة، وتنفيسا عن قلق غامض، ومواجهة للواقع من وجهة نظر التحليل النفسي؛ ومن ثمّ كان لا بد أن تطرح مجموعة من التساؤلات الجوهرية أهمها:

• هل الترميز عملية واعية أم غير واعية؟

• هل مصدر الرموز اللاشعور الفردي أم اللاشعور الجمعي؟

¹ - بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغاشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 158، ص 96.

² - ويلهلم رايش وآخرون: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، ترجمة أنطون شاهين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1975، 179.

• هل يتضافر الوعي واللاوعي في عملية الترميز؟

لقد استطاع أفراد المجتمع، عن طريق التفاعل العرفي، تحديد دلالات ما تواضعوا عليه من رموز، دون التفكير في علاقة سببية تعلق التماثل بين الرمز والمرموز إليه سوى علاقة التماثل النفسي، « وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي **Analogy** وليس المحاكاة الحاجة **Imitation** فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا "يقرر" ولا "يصف" بل "يومي" و"يوشي" بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية»¹، بمعنى أن الرمز يختلف في طبيعته عن الصورة والاستعارة والتشبيه، فهو يوشي إلى مماثل يتطابق معه، ويكون مجال التطابق والمماثلة عن طريق حالة نفسية واعية أو غير واعية، وقد يتداخل فيها الشعور مع اللاشعور، ولذلك أرجعت دراسات التحليل النفسي الرمز إلى اللاوعي.

ينقسم اللاوعي في الدراسات النفسية إلى نوعين هما (اللاوعي الفردي) عند (فرويد) و(اللاوعي الجمعي) عند (يونغ)، وكلاهما يرى « أن النبع الذي يتدفق الخلق الفني من أعماقه، ينبعث من الحياة النفسية اللاواعية للإنسان، ومن مميزات الفنان القدرة على سماع لغة اللاشعور، بعيداً عن حيز الشعور، ويتحلى بهذه الميزة، كما يبدو، قليل من الناس»²، وهؤلاء القلة من الناس هم المبدعون، الذين تميزوا عن غيرهم بسعة الخيال، والقدرة على صياغة الأحاسيس والتعبير عن مكونات النفس بأساليب ووسائل شتى، تكون في أرقى صورها حين يتجاوز الشاعر السطحية والمباشرة، ويطلق العنان للأحيلة تمارس الإبداع الجمالي من لاوعيه.

يلجأ الشاعر أو الفنان إلى التكتيف والتجريد مستخدماً لغة رمزية، تتداعى غامضة من اللاشعور الفردي، لذلك « اعتبر (فرويد) الأدب والفن تعبيراً عن اللاوعي الفردي، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية»³، فتكشف أسرار النفس في غياب الوعي، وتتشكل غامضة، وقد تنتهي كذلك، دون أن يدرك الآخرون معانيها، عندما يفشل الرمز المستحدث — مثلاً — في أداء وظيفته الإيحائية.

¹ - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص40.

² - ويلهلم رايش وآخرون: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، ص61.

³ - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار أطلس للنشر، القاهرة، 2005، ص144، ص46.

قد لا ينتج التعبير بالرمز عن الرغبات المتراكمة (غير المحققة)، كالحرمان من ممارسة المُشْتَهَى، ومن تتابع الحيات المتتالية، وحواجز المقدس فحسب، وإنما ينتج كذلك عن مكبوتات أفرزها الخوف من سلطة سياسية أو رقابة اجتماعية، فيكون الرمز بديلاً للتنفيس، في لغة جمالية تعبر عن المعاناة الشخصية للشاعر أو الفنان عموماً.

وفي غياب الوعي والشعور تبدى صور تلك المعاناة مشوشة مضطربة غامضة، عبر اللاشعور الفردي، محملاً بأثقال النفس، وهو اجسها وصراعاتها الداخلية، وسخطها على الأعراف والقوانين، فينتهي كل ذلك إلى الكبت، راسماً — دونما وعي — موقف الشاعر من الحياة، ويتحول ما في اللاوعي إلى رموز تكشف خبايا النفس، «وقد كان للعوْدِ إلى الذات في الرمزية ما يبرر الكشف السيكولوجية التي رفعت الحجاب عن اللاشعور بوصفه تعبيراً عن النفس ورغباتها اللاواعية»¹، ومع ذلك فإن التسليم بمرجعية الذات الفردية، ككيان مستقل في إنتاج الرموز، قد لا يمنح الدارس الحقيقة المطلقة، وقد يؤدي ذلك إلى التعسف حين يوصفُ المبدعُ بالعصبي أو يُتَهَمُ بالجنون.

لقد «كان ربط الإبداع الأدبي بمثل هذه الظواهر المرضية إيذاناً باعتبار المبدع إحدى حالات الشذوذ التي يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية الأخرى»²، وما توصلت إليه أبحاث (فرويد) من نتائج، تؤكد أن الرموز تعبر عن مكبوتات لا تختلف عن حالات الشذوذ النفسي، وأن فعل الإبداع لا يعدو أن يكون عملية إشباع لاواعية، يفرغ فيها المبدع ما اختزله اللاشعور من مكبوتات رسَّبتها الرقابة "الاجتماعية الأخلاقية"، وليس لها من منفذ آخر تمر عبره إلا الإبداع.

يمثل الحلم دلالة رمزية لما تراكم في أعماق النفس من رغبات، لم يتمكن صاحبها من تحقيقها أو التصريح بها في حال الوعي، أمام سلطة الأنا الأعلى (سلطة المجتمع) فتلجأ النفس إلى أحلام اليقظة التي «هي المادة الخام للإنتاج الشعري»³ حسب (فرويد)، وهو تصور يدفع إلى

¹ - عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1977، 384، ص331.

² - صلاح فضل: المرجع السابق، ص47.

³ - سيقموند فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت، ص95.

التساؤل عن العلاقة بين أحلام اليقظة والإبداع الشعري.

إذا كانت أحلام اليقظة تمثل عملية إشباع لاواعية للغرائز، وللمكبوتات النفسية، ولكل ما لا يستطيع الإنسان أن يعبر عنه تصرّيحاً أو علناً، فإن عملية الخلق الفني تمثل هي الأخرى تنفيساً جمالياً، يردُّ في غالب الأحيان مشحوناً بالرموز، للتعبير بطريقة مختلفة، تلك هي العلاقة بين أحلام اليقظة والإبداع الشعري، فكل منهما مصدره اللاوعي أو اللاشعور الفردي، وغايتهما التنفيس عن تراكمات العقد النفسية والشعور بالإحباط، ولذلك فإن الشاعر حين يكتب يكون كالحالم أو يكون حالماً في لحظة الإبداع، أي أنه لا يكتب إلا أحلام اليقظة، والأحلام لا تكون إلا رمزية، وقد استفاد منها المحلل النفسي في تفسير الأدب عن طريق تأويل الرموز في الأحلام.

يضيف (فرويد) إلى أثر الأحلام في الإبداع الشعري، فلتات اللسان والهفوات، ويعتبرها مصدراً لاواعياً من مصادر العملية الإبداعية، فهو يرى « أن الشعراء كثيراً ما يستعملون فلتات اللسان وغيرها من الهفوات وسيلة من وسائل التعبير الفني»¹، حيث يستغلون تعبيرات غير مقصودة ودون شعور لتوصيل أفكارهم من خلالها، ومن الطبيعي أن تكون وسيلة للتعبير الفني، تصاغ في شكل رمزي حتى تؤدي الغاية من توظيفها، ويكثر ذلك في استعارة أقتعة يمارس خلفها الشاعر أو السارد البوح الخفي والتنفيس والثورة على الأعراف والأنظمة، كي يبدو الأمر غير ملفت للانتباه بالاعتماد على الإيحاء الرمزي.

تتحول فلتة اللسان في الإبداع — بما يرافقها من ضبابية واحتمال تعدد المعاني — إلى مصدر للمعرفة والكشف، وقد توصل (فرويد) إلى اكتشاف كثير من العقد النفسية من خلال دراسة الأدب²، فهو يؤكد على تفوق الشعراء والمبدعين على المحلل النفسي واعترف بأنهم « ينهلون من منابع لم نتوصل بعد إلى تمهيدها أمام العلم»³؛ فليست المكبوتات هي التي تُشكّل

¹ - سيقموند فرويد: نفس المرجع، ص 24.

² - استعان فرويد في تحليل حالات مرضاه العصائية والعقد النفسية اعتماداً على قراءاته لكتاب "هملت" لـ: (شكسبير) وكتاب "أوديب ملكاً" لـ: (سوفوكليس) منذ عام 1897 ثم كتاب "الإخوة كرامازوف" لـ: (دوستوفسكي) في عام 1928 قصد التأسيس لعقدة أوديب التي عدها مرجعاً في التحليل النفسي، ينظر: مارسيل ماريني: «النقد التحليلي النفسي»، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 77.

³ - مارسيل ماريني: «النقد التحليلي النفسي»، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشوفي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، 259، ص 86.

وحدها العمل الإبداعي، فهناك الملكة والتجربة والثقافة والفكر والموهبة... إلخ

ومهما كانت طريقة التعبير، فإن استغلال الأديب للهفوات وفتلات اللسان في الإيحاء داخل العمل الإبداعي تعتبر عملية ترميز لما في النفس، لأنها عبارة عن مستدعيات مرهونة بنشاط لاشعوري، لأن « العمل الفني يعتمد في إبداعه على المحتوى اللاواعي الكامن في أحلام اليقظة متخذاً نقطة انطلاقه من أحاسيس قد لا يعرفها الشاعر ذاته»¹، وجهل الشاعر لتلك الأحاسيس يجعله يعبر بتلقائية مطلقة لا تخضع لرقابة الوعي، فتكون عملية الخلق الفني أكثر تلقائية، أي أكثر كشفاً لحالات النفس، لأنه يمارس ذلك دون معرفة حضور أحاسيسه ودون شعور بأنه يفصح ذاته، ولهذا فإن قلقه وغموض الرؤى داخليا يجعل عملية الفصح والتعرية تأتي مماثلة لدواخله.

يمكن تلخيص ما توصل إليه المنهج النفسي في اعتبار اللاشعور وحده مصدرا للإبداع، و« أن أعظم وظائف اللاشعور أهمية هي وظيفة إبداع الرمز وخلقها»²، وهو تصور وجد كثيرا من النقد، بسبب هذا التضييق في مفهوم الرمز والحد من فاعليته.

يفسّر (بول ريكور Paul Ricoeur 1916-2005) نتائج التحليل النفسي التي تعتبر وظيفة الرمز بمثابة شكل يتمظهر وفقا لمعطيات ذاتية في علاقتها بما تفرضه الثقافة من أطر على الفرد ويرى بأن « الفاعلية الرمزية في التحليل النفسي هي ظاهرة حدودية ترتبط بالحدود بين الرغبة والثقافة»³؛ أي أنها تحصر الرمز في الدوافع النفسية وما تمثله من مكبوتات وعلاقتها بثقافة المجتمع، وهو تصور يضيق من مفهوم الرمز ومن وظائفه.

ومن الذين رفضوا تصورات النفسانيين للرمز (عبد الملك مرتاض) حيث عبّر عن موقفه بنوع من التّهكّم قائلا: « أفليس هذا مجرد قهويم لنظرية أصحاب التحليل النفسي الذين لا يزالون يزعمون أن الكاتب حين يكتب تنسل منه الألفاظ على غير وعي منه»⁴، لأن الشاعر في هذه الحال إما أن يكون مجنوناً، أو حالماً، أو هو في لحظة انفعال يعبر عن غرائز مكبوتة.

¹ - ويلهلم رايش وآخرون: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، ص 60.

² - عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص 16.

³ - بول ريكور: نظرية التأويل، ص 101.

⁴ - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، 2007، 432، ص 130.

حاول بعض النقاد إضفاء نوع من التوفيق في إنتاج الرمز الإبداعي، حيث يرى بعضهم أن العملية الإبداعية تتشكل عبر مرحلتين متلازمتين، ومن خلالهما يكون « هناك تداخل بين الوعي واللاوعي في عملية الإبداع الفني، فالذات المبدعة تعي أول الأمر الخطوات الأولى للمنتج الفني، ولكن الأمر يتغير بعد ذلك، حيث تتداخل الاستجابة لذلك الانسجام المنشود ليتصالح الوعي باللاوعي»¹، ويفهم من ذلك أن الشاعر تكون له تصورات واعية، مسبقة، عن الفكرة أو الموضوع الذي سيكتب فيه، والتي تعتبر مرحلة اختمار ونضج الفكرة، وحين يشرع في عملية الكتابة يستمد أفكاره وألفاظه ورموزه من اللاوعي، لأن العملية الإبداعية نفسية، فيحدث التفاعل بين ما هيأه الوعي في المرحلة الأولى، وما صاغه اللاوعي في الثانية.

يرفض هذا التوفيق موقف آخر يرى أن « العمل الأدبي ليس عرضاً من الأعراض، ولا كلاماً في جلسة تحليل، إنه يقدم لنا شكلاً مُرمّزاً لوجهه من أوجه أنفسنا اللاواعية كانت تفتقر إليه»²، لأنه تجربة إنسانية، تعبر — تلقائياً — عن تجارب مشابهة لتجارب الآخرين.

وأغلب الدراسات التي تناولت الإبداع الشعري وعملية إنتاج الرموز تنطلق من مصادر متعددة، يتألف النص من خلالها وتنبني بها رموزه، وهي خلفيات تتضافر فيما بينها لتشكل تجربة الشاعر، « فالمصدر سواء كان نفسياً أم اجتماعياً أم ثقافياً يتغير أثناء عملية الإبداع فيفقد طبيعته الأصلية ليكسب طبيعته الفنية، ومن ثم فإن رد الإبداع إلى هذه الأصول قصور في النظر»³، بسبب حصر التجربة الإنسانية المتكونة من تراكمات ذات روافد مختلفة في زاوية ضيقة تتمثل في الرغبات الغريزية أو الحالات المرضية النفسية.

تصدر عملية الإبداع بالرمز عن ذات الشاعر، وهي ذات مركبة تركيباً بالغ التعقيد، يعبر عنها مجموع محصلة تجاربه ومكتسباته المعرفية وتأثير محيطه وعادات وتقاليد مجتمعه، كل ذلك يرسمه الشاعر في القصيدة، ومن التعسف أن نلغي دور تلك الرؤيا النابعة من متعددٍ معقدٍ، ولهذا يرى

1 - رجاء عيد: القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995، ص65.

2 - مارسيل ماري: « النقد التحليلي النفسي»، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص78.

3 - فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص335، ص44.

(يونغ) أن «الرؤيا تعبر في صميم العمل الفني عن معاناة أعمق من الأهواء البشرية»¹، فيأتي العمل مطابقاً لرؤيا الشاعر المعبرة عن عوالم لانهائية من الأفكار والمشاعر والتراكمات النفسية، فتأتي في النص متشاكلة أو متباينة، في صياغة رمزية غامضة وموحية في آن واحد، موحية بما في النفس من هواجس وقلق واضطراب.

يخلص البحث، في تصورات الاتجاه النفسي للإبداع والرمز، إلى أن إرجاع النصوص الرمزية إلى الخلفيات النفسية لا تزيد إلا في اتساع دائرة العمومية، والابتعاد عن الهدف الرئيس من عملية الإبداع، كونها شكلاً رمزياً، يعبر عن جملة من التراكمات المختلفة والغامضة، ترجع إليها محيلة الشاعر لتصوغ منها كونا غامضاً جديداً، هو القصيدة.

02) الاتجاه الوجودي

إذا كان منطلق أصحاب الاتجاه النفسي في دراسة الرموز تخصصاتهم وتوجهاتهم الفكرية والفلسفية، لأنهم من الأطباء وعلماء النفس، الأمر الذي جعلهم ينظرون إلى الرمز من خلفية إنتاجه وتكوّنه، وهي الذات البشرية، فتناولوه في إطاره العام، فلم يفتصلوا بين ما هو اجتماعي وما هو إبداعي، وبالتالي لم يفتصلوا بين أشكال الرموز ووظائفها، فإن الفلاسفة والنقاد ينظرون إلى الرموز من حيث هي أداة للتواصل والتعبير وإيجاد كينونة أشياء الوجود وتنظيمها.

لم يكن للمهتمين بوظيفة الأدب كبير اهتمام بشكله، ولا بكيفية تشكله ومعرفة مصادره، إلا ما تعلق بما يؤديه من وظائف، ومع ذلك جاءت آراؤهم يشوبها بعض الاختلاف في طبيعة الرمز وحقيقته، انطلاقاً من ماهية اللغة، فهل كل ما يستعمله الإنسان من وسائل الاتصال والتواصل يعد لغة؟ أم أن اللغة البشرية لا تخرج من دائرة ما هو منطوق ومكتوب؟ فإذا نُظِرَ إلى ما ذهب إليه (شارل بودلير C. Boudelaire)² على أن «كل ما في الكون رمز»³، وهو مفهوم يُصعَّبُ من عملية الإمساك بماهية الرمز، خاصة إذا سلمنا أن اللغة بمفهومها الواسع هي كل ما يمارس فعل التواصل.

¹ - ويلهلم رايش وآخرون: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، ص 26.

² - شارل بودلير (1821-1867) شاعر فرنسي، يُعدُّ أحد أعلام الشعر الرمزي، من أشهر أعماله الرمزية (أزهار الشر).

³ - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 112.

يرى أصحاب الاتجاه الفلسفي الرمز على أنه وسيط بين الفكر البشري والموجودات، فـ(كانط) مثلاً « يقيم الرموز بوصفها وسيلة للتفكير بما يتجاوز الحس»¹، فهي التي تمنح الكون وجوده وتعمل على تنظيمه عن طريق الفكر، ومن هذا المنظور يرى (إدوارد ساير Edward Sapir) « أن وظيفة اللغة لا تقتصر على التوصيل، بل تتعدى ذلك إلى ترميز العالم الذي تمثله، وبذلك فإن للغة سلطة تصورية تمارس تأثيرها على متكلمي تلك اللغة، فهي بسبب كونها نظاماً رمزياً لا شعورياً تدفع أفرادها إلى تبني نظم ترميز معينة تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير»²، فقد أوجد الإنسان اللغة بما تحويه من أشكال رمزية، حين اكتشف في ذاته رغبة ملحة لإدراك حقيقة الأشياء من خلال ظواهرها ومن خلال تفاعله معها مشاهدةً وتخيُّلاً.

توصل الإنسان إلى ترميز عناصر الوجود عن طريق الرموز اللغوية، فأسر نفسه وأسر الكون معه داخلها، لذلك قال (مارتن هيدجر M. Heidegger 1889-1976): «اللغة بيت الوجود»³، لا يتجلى إلا فيها، وبها، عندما تدخل حيز الممارسة في جميع وظائفها على المستوى الاصطلاحي أو الانفعالي، ذلك «أن اللغة مظهر من مظاهر الوجود دال على موجودية الإنسان، وأن استبطانها في الشعر يكشف عن الوجود ويفصح عن العالم وقد قُدد في نسيج لغوي»⁴، ويتجسد هذا الوجود في أشكال الكلمات، من حيث هي رموز لمعانيها كما يرى (أرسطو)، ومن حيث هي وجود مواز لعناصر الكون، لا تُدرَك إلا من خلالها.

هذا، « وقد رأى هيدجر أن ماهية الشعر تقوم على أساس أنه يسمي جميع الأشياء في كينونتها وعلى ما هي عليه، فيصبح الوجود عندئذ معروفاً من حيث هو موجود»⁵، وهو يرمي إلى عامل الإثارة في الرمز اللغوي، حين يستخدمه الشاعر للإشارة إلى الحقائق من جهة، وعامل ارتباط الشاعر بالمتخيل في إعادة صياغة الأفكار والأحاسيس، ولكن

1 - بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص 67.

2 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 49.

3 - سعيد توفيق: «هرميوطيقا النص الأدبي»، مجلة نزوى، العدد الثاني، مؤسسة عمّان للصحافة والنشر والتوزيع، الموقع:

<http://www.nizwa.com/articles.php?topic=2> - تاريخ الدخول: 2010/01/23.

4 - عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 265.

5 - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 108.

بطريقة مختلفة من جهة ثانية، ما يوحي بأن الشعر يمنح الأشياء كينونتها بالتجديد والاستمرار من خلال إعادة إنتاج ثقافة الشعب، وتحويل ما هو متميز منها إلى رموز وأساطير، تعطي للموجودات كينونتها من جديد.

وانطلاقاً من هذا التصور، فإن الرمز اللغوي في العملية الإبداعية يخلق في اللغة وجوداً مثيراً للانتباه، ويحولها من وسيلة للتواصل، إلى لغة مختلفة، هي لغة الشعر « التي تنهض على النسخ العبقري القائم على توظيف الطاقة الفنية فيها من أجل أن تنهض بوظيفة جمالية شعرية قد ترقى، من جمالها، إلى مستوى الإجمار والإدهاش»¹، وهو مستوى يجعل من اللغة العادية لغة أخرى تنطلق من الواقع فتحيل على واقع آخر يصنعه الشاعر بعبقريته الفذة، وكأنه يبني كونا جديداً يوازي ما هو قائم، يوجد به عالماً إنسانياً، تتلاشى فيه حدود المادة والحس، وتتجلى فيه أبعاد النفس البشرية.

تنتج اللغة في الشعر زخماً مكثفاً من المعاني يستمدّها الشاعر من محيطه، « أما أن يكون الشعر بمعزل عن الظروف والملابسات الخارجية فذلك ما تنقضه طبيعة الوجود الإنساني من حيث كونه موجوداً في العالم»²؛ أي أن الشاعر لا يبدع من عدم، ولا يبتكر صوراً ورموزاً من عالم غير عالمه، أو من ثقافة غير ثقافة أمته، إلا أنه يمتلك القدرة على الثورة والخروج عن المألوف، وهذه الخصوصية المميزة هي التي تصنع الإبداع، وبالتالي تصنع الوجود في الإدراك.

ومعنى هذا أن الإنسان يشكل تصورات لماهية عناصر الكون، دون إدراك منه بأنه يؤطر الأشياء في صيغ لفظية وعلامات ورموز، « ذلك أن الكلمات، واللغة من ورائها ليست انعكاساً للأشياء، بل إن العكس هو الصحيح، إن الكلمات هي التي تخلق الأشياء فيما هي تنهض وتكون. وإذا عالم الأشياء مجرد انعكاس لعالم الكلمات»³، أنتجه العرف وثقافة المجتمع في التداول، فأصبح وعي الفرد مرتقناً لتلك الأشكال التواصلية التي اصطلحت عليها الجماعة باعتبارها قانوناً أو قاعدة ثقافية للتفاعل مع الموجودات.

¹ - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 84.

² - عاطف جودة نصر: المرجع السابق، ص 107.

³ - محمد لطفي اليوسفي: كتاب المناهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، 1992، 212، ص 94.

نفس الشيء بالنسبة للرموز المتداولة مثل الميزان والحمامة وإشارات المرور، وما ترخر به العادات والتقاليد من أشكال تعبيرية، ينظر إليها (كاسيرر) على أنها "منتوج"، يمنح عناصر الكون وجودها بواسطة ترميزها بالتحسيد في صور مرئية، وبالتالي فإن « الرمز المنتوج مجرد أثر فيزيائي يبعث نحو فكرة أو نحو موضوع ولكن وظيفته الإبانة أو الإحالة **Substitution** عن الأشياء/.../ ذلك لأنه في الرمز المنتوج نرى كيف أن الفكر يبني وينظم العالم الذي ندركه »¹، فتوصل إلى أن يصطلح مع غيره على أساليب وأشكال تعبيرية وتواصلية لتمييز الأفعال والتصورات القائمة تجاه عناصر الوجود من جهة، ولخلق كيان لذاته أو ليشعر بكيانه في إطار علاقته بالمحيط وبالآخر من جهة أخرى، فأتتج رموزا هي بمثابة وسائط تربط بين وعيه وبين العالم، لم يجد الوعي البشري بُدًا من إيجادها.

هناك ضرورات ودوافع فرضت على الإنسان — باعتباره كائنا اجتماعيا — أن يجتهد في ابتكار رموز تحافظ على ثبات الأشياء في ذاكرته « وكما يلاحظ ذلك (دي فالنس A.de walhens) فإن إحدى الخصائص النوعية ضمن اللغة تتجلى في كونها تستذكر شيئا ما، واقعيا، عن طريق بديل ليس هو هذا الشيء »²، قد يكون تصورا ذهنيا، لا يتجسد إلا من خلال شكل رمزي يتفق عليه أفراد المجتمع، ويتحول إلى قانون أو ثقافة سائدة بينهم.

ليس الأمر متعلقا بالرموز الاجتماعية أو المنطقية، لأن الوجود لا يقتصر على تجسيد الأشياء في الواقع المادي المحسوس وإنما هو وجود قائم في المخيلة والنفس، ذلك « أن القصيدة تنشئ وتعبر عن حالة، ولكن ما هي الحالة، إن لم تكن نمطا معينًا من الوجود في العالم، ربط المرء نفسه به، وفهمه وتأويله »³، فالشاعر مبدع لصور جمالية وتصورات ورموز تربط الماضي بالحاضر وتصور ما تعانيه النفس من حيرة، وبالتالي فهي كون آخر يشبه الوجود المدرك بالمخيلة والحواس.

¹ - الزواوي بغوره: « العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة »، عالم الفكر، ص111.

² - جاك لاكان وآخرون: اللغة الخيالي والرمزي، ترجمة: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص166، ص99.

³ - بول ريكور: نظرية التأويل، ص104.

لقد أصبح هذا التصور قناعة راسخة يبرزها قول أدونيس: «أن يكتب الشاعر الجديد قصيدة، لا يعني أنه يمارس نوعاً من الكتابة، وإنما يعني أنه يحيل العالم إلى شعر»¹، وقد سبقت الإشارة إلى أن الشاعر القديم كان يصف ويصور الواقع بأمانة، بينما الشاعر المعاصر ينطلق في إبداعه من حالات نفسية ورؤى فلسفية تأملية تستكثنه ما وراء الأشياء، بحثاً عن عالم آخر غير الذي هو بادٍ عياناً أمامه، وهو في ذلك يسعى لخلق كون شعري جديد في القصيدة.

03) الاتجاه اللغوي

وجد علماء اللغة في الرموز فاعليات متعددة، فاهتموا بما تؤديه من وظائف تواصلية، أو تعبيرية، أو شعرية، بغض النظر عن الأشكال التي تتمظهر فيها؛ وبالعودة إلى اللغة باعتبارها نظاماً من العلامات والرموز التي تميّز بها الإنسان عن الحيوان، حيث انتقل من حيوان ناطق أو عاقل لتميّزه بخاصية اللسان والإدراك، إلى «حيوان رامز»² عند (كاسيرر)، ليدخل في التواصل والتعبير — إضافة إلى الوسائل المباشرة — استعمال أساليب وأشكال رمزية متنوعة، لغايات معرفية منطقية، وأخرى تفاعلية وتعبيرية، كما ابتكر رموزاً صاغها من الوجودي والمنطقي معا ومنحها دلالات غير التي هي عليه في التداول المألوف.

انقسم أصحاب الاتجاه اللغوي إلى فريقين: فريق ينظر إلى الرمز على أنه وسيلة للتواصل، وفريق ينظر إليه على أنه وسيلة إمتاع جمالي، إذ يرى اللغويون أن «الرمز هو التعبير التمثيلي الذي تستخدم فيه ألفاظ ذات طبيعة حسية للدلالة على أفكار مجردة، فيوحد بين الصورة والفكرة التي تثيرها تلك الصورة»³، وقد أدى ارتباط بعض الرموز بمدلولات محددة إلى تجرد قدرتها الإيحائية، لأنها دخلت ضمن ما تتكون منه البنية الثقافية للمجتمع، فالميزان يدل في المنظومة التواصلية على العدل والحمامة على السلام، ولا أحد يستطيع اختراق تلك البنية، ليعيد تشكيل الرموز فيها من جديد على نحو مختلف.

¹ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العوده، بيروت، 1979، ط3، 03، 143، ص102.

² - عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص 64.

³ - كامل فرحان صالح: الشعر والدين فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، 2006، ط2، ص254.

ويرى النقاد « أن العلامة الأهم في الخطاب الأدبي هي لغته. لا بد له من أن يخلق أنماطاً فريدة من اللغة »¹، فيكون أفق القراءة مفتوحاً على تعدد المدلولات، ويمكن عن طريق التأويل توليد كثير من المعاني المحتملة، فالكلمات في التجربة الشعرية ليست كالكلمات في الاستعمال العادي حيث تحيل إلى معنى محدد في السياق، أما إذا كانت تحيل إلى عوالم أخرى من ابتكار الشاعر، فهي لغة تحيل إلى ذاتها، غايتها الإمتاع عن طريق ممارسة الحيرة في المتلقي.

يختلف الرمز في التواصل اللغوي اليومي عنه في الإبداع الشعري بالجمالية، وبدافع التمييز الفني « لجأ الرمزيون إلى خلق حالات لغوية قد نطلق عليها صوراً رمزية، أو معادلات موضوعية يحاول الشاعر الاقتراب بها من الحالة أو الفكرة ذاتها »²، كما عمدوا إلى استغلال كل ما يؤدي وظيفة إيحائية، فابتكروا أشكالاً لفظية وغير لفظية للتعبير عن الحالات النفسية.

وخلاصة القول: يبيّن الاختلاف حول مفهوم الرمز مدى أهمية هذا الأخير في حياة الإنسان فكرباً، وتواصلها، وجمالها، رغم الاتفاق حول كونه « إشارة منظورة خارجية كما يقول (تندرال) لحالة داخلية، أو شيء شبه محدود لشيء غير محدود في سبيل اكتشافات الغامضة التي تربط المادة بالروح »³، وما يميز بينها جميعاً هو طريقة الاستعمال والغاية منه.

هذا، وتقتضي ضرورة إزالة كثير من مظاهر التداخل بين مستويات الرمز أن يفصل البحث بين ما له علاقة بالممارسات اليومية، وما تم إبداعه خارج نطاق التواصل، لأن الأولى أشكال رمزية، لا تخرج عن دائرة تفسير ظاهرة طبيعية، أو التعبير عن إحساس ما، أو التواصل على علامة أو إشارة، لتمييزها وظيفياً عن غيرها من العلامات والإشارات، بينما الثانية تمثل إنجازاً إبداعياً فردياً يحيل إلى ذاته، حيث تصبح الكلمة غاية لا وسيلة.

1 - محمد العبد: العبارة والإشارة (دراسة في نظرية الاتصال)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007، 224، ص 95.

2 - أمين يوسف عوده: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، عمان، 2008، 274، ص 157.

3 - يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها (القسم التطبيقي 02)، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، 384، ص 271.

ثالثا: مستويات الرمز

لقد تم تصنيف الرمز من قبل الدارسين انطلاقا من زوايا النظر التي سبق ذكرها، وتلك التصنيفات جاءت متممة بالغموض والتداخل بسبب عدم استقرار الرمز، « فهو يظهر كمصطلح في المنطق، في الرياضيات، في نظرية المعرفة، في علم الدلالات وعلم الإشارات كما أن له أيضا تاريخا طويلا في عالم اللاهوت ("الرمز" أحد مفردات "العقيدة")، والطقوس، والفنون الجميلة، والشعر. العنصر المشترك في كل هذه الاستعمالات الدارجة، ربما كان ذلك الشيء الذي ينوب عن، أو يمثل شيئا آخر»¹، ما جعله مجالا للاختلاف والعمومية والتناقض أحيانا، لأن المشارب التي يصدر عنها متعددة، ووظائفه تختلف من سياق إلى آخر.

يتحول الرمز الواحد من شكل إلى آخر ومن وظيفة إلى أخرى، بين الاستعمال العام والاستعمال الخاص، « فالرموز وقائع وأحداث. وكما أن الرمز واقعة وحدث، فهو أيضا نص أو تجربة، حالة وإدراك، خطاب أو رسالة، لغة أو قراءة، بل ومعرفة ذات مستويات عديدة ومتصارعة»²، وهذا التعدد والتنوع في المرجعية والشكل والوظيفة يمنحه طبيعة غير ثابتة وغير متجانسة، تتسم بالغموض والعمومية، ما جعل « كثيرا ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسي»³، فنتج عن ذلك تداخل المصطلحات، وعدم التمييز بين مستويات واتجاهات وأنواع الرموز.

وقبل الانتقال إلى تحديد المستويات التي تفرعت عنها أنواع الرموز، تقتضي المقاربة ذكر بعض التقسيمات التي توصلت إليها الدراسات السابقة، وهي:

■ أرجع أرسطو الرموز إلى المنطق والأخلاق والفن، وقسم الرمز إلى ثلاثة مستويات:

أ) الرمز النظري المنطقي، وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة.

¹ - رينيه وليك و آوستن وآرن: نظرية الأدب، ص196.

² - علي زيعور: التحليل النفسي للخرافة والتمثيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص164، ص36.

³ - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

ب) الرمز العملي، وهو الذي يعني الفعل.

ج) الرمز الشعري أو الجمالي.¹

وهذا التقسيم أقرب التصنيفات إلى واقع الرمز، فالمستوى النظري المنطقي يشمل المعرفة الصورية، وتدخل ضمنه الكتابة والأعداد والرسوم وكل ما يشير إلى موضوعات معرفية، وهي وظيفة تدخل في إطار التواصل الاجتماعي وتبادل المنافع بين أفراد المجتمع، وتشكل مع الرمز الفعلي العملي مجال التداول اليومي؛ أما المستوى الثالث فقد حصره أرسطو في الرمز الشعري أو الجمالي، ويمثل جانب الإبداع الإنساني، ويشمل جميع الفنون بما في ذلك الشعر، وفي هذا المستوى تُحقَّق الذات الفردية تميّزها في التعبير الفني.

■ أما التصنيف الثاني فيقسم الرمز إلى ثلاثة أنظمة رئيسية هي:

أ) الرمزية المنطقية الرياضية.

ب) اللغة.

ج) الرمزية الاجتماعية والثقافية.²

لقد أعطى هذا التقسيم أهمية واضحة للرمز المنطقي، حيث خصه بتصنيف خارج إطار اللغة، واعتبر هذه الأخيرة نظاما من الرموز التواصلية، أما الرمز الفعلي فقد منحه مجالا منفتحا على العادات والتقاليد والثقافة، بينما أهمل الجانب الإبداعي للرموز، فلم يفرد له قسما خاصا به، وتجاهل الرمز الجمالي، لما نظر إلى الرموز على أنها أنظمة، ولا يمكن أن يكون الشعر نظاما.

■ أما محمد فتوح أحمد فقد صنف الرموز انطلاقا من الخلفية الفلسفية والفكرية التي

استند إليها الرمز، فتوصل إلى تصنيفه إلى أربعة مستويات هي:

المستوى العام و المستوى اللغوي و المستوى النفسي و المستوى الأدبي.³

¹ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 19.

² - جاك لاكان وآخرون: اللغة الخيالي والرمزي، ص 104.

³ - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 104.

ويلاحظ على هذا التقسيم أن صاحبه جمع بين الخلفيات الفلسفية التي تناولت الرمز، وأنواع الرموز؛ أما المستوى العام والمستوى الأدبي فيحددان وظيفة الرمز من خلال تداوله على المستوى الاجتماعي (العام) والمستوى الإبداعي، وإن حصره صاحب التصنيف في الرمز الأدبي، أما المستوى اللغوي والمستوى النفسي، فيمثلان الخلفية التي انطلق منها الدارسون في تحديد منابع ومصادر الرمز، والغاية من استعماله، وهذا التداخل لا يساعد على فهم حقيقة الرمز ومعرفة ماهيته بصورة واضحة، فهو لا يميز بين الوظيفة الرمزية وشكل الرمز وخلفيته الفلسفية.

تتجلى أهمية الرمز في وظيفته، فهي الوسيلة الوحيدة التي تتم من خلالها معرفة ماهية الرمز، ومعرفة ما يرمز إليه، عبر صورته الحسية التي تحيل إلى معنى خفي يحتاج إلى بعد نظر وثقافة واسعة للكشف عنه، « ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك وهكذا دواليك »¹، يتابع المتلقي توليد المعاني بتأويل الرمز و توسيع مجالات إيجائه اللامتناهية.

يرجع الاختلاف في إدراك مدلولات الرمز، لأن « الوظيفة الرمزية نشأت من تعدد التجارب وتنوعها وتكرارها »²، فإذا كان الرمز مبتدعا لا تكون له وظيفة لجدته في المنظومة الثقافية المعرفية والتواصلية بين أفراد ذلك المجتمع، ولكن بمرور الزمن وكثرة التداول، يتحول الرمز إلى نظام قائم في مجال المعاملات، أو يكون عنصرا جماليا في مجال الإبداع.

ومن ثم، اجتهد البحث في إعادة الرموز إلى وظائفها، لأن جميع التقسيمات السابقة، برغم تعددها واختلافها في التصنيف وفي تنوع وتعدد المصطلحات، لم تخرج الرمز من دائرة المجال النظري والوظيفي والجمالي، ولذلك فهو ينقسم ثلاثة مستويات، تندرج ضمنهما جميع أنواع الرموز، على اختلاف أشكالها ووظائفها، وعلى اختلاف المرجعيات التي تنتجها وهي المستوى المعرفي، والمستوى الاجتماعي، والمستوى الإبداعي:

¹ - أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ط02، 192، ص43.

² - سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص122.

01) المستوى المعرفي

وتُفسَّر فيه الرموز على أنها علامات دالة في غالب الأحيان، وتتمثل في الكتابة وأشكال الحروف والرموز الرياضية والأعداد (الأرقام) والرسوم التي تؤدي وظيفة التواصل، وكذا الأشكال الرمزية الإشهارية التي توضع عادة للاقتصاد في اللغة أو الإشارة إلى علامة مميزة في عالم الاكتشافات والاختراعات الحديثة، وتمثل في الواقع علامات دالة غير رمزية نظرا للعلاقة الاعباطية بينها وبين ما تدل عليه.

والملاحظ أن حصر الرمز في ما هو معرفي، يجعله شكلا غايته تحديد قانون أو إطار للتواضع والاصطلاح، لتيسير التواصل وتجسيد الأفكار وتنظيم العلاقات، وبالتالي يُعتبر كل ما يندرج ضمن اللغة — دلالة أو إشارة — تنظيمًا للتداول، ويندرج ضمن الرموز التي تنتمي « إلى نظام قيمي (وطن — ديانة) . إنها تورد شيئا أكثر من الحياة، شيئا يشبه القسم والميثاق والقانون»¹، ما يدل على أن الرموز — هنا — عبارة عن أنظمة، توطر العلاقات الاجتماعية، وتمثل القواعد المنظمة للسلوك في المعاملات النفعية في جميع مجالات الحياة، في المعرفة والاقتصاد والإشهار.. الخ

تختلف الرموز المعرفية التي تشير إلى مدلول واحد هو القيمة التي تحملها عن الرمز الإبداعي في الوظيفة، « فهو يظهر كمصطلح في المنطق، في الرياضيات، في نظرية المعرفة، فيعلم الدلالات وعلم الإشارات»²، وهي مجالات يشتغل فيها الرمز كوسيط بين الفكر والأشياء، سواء بتجسيد ما هو مجرد أو بتجريد ما هو مجسد، أو اقتصاد في العبارة واختصار في أساليب التواصل، أو وضع علامة ترمز لشيء لتمييزه عن غيره من الأشياء.

02) المستوى الاجتماعي

ويمثل ما اصطلاح عليه بالرمز الفعلي العملي، ويشكل عدة رموز وضعت لغاية نفعية لا علاقة لها بالخلق الفني والتعبير الجمالي أو الإبداع الإنساني عموما، وإنما فرضتها

¹ - جاك لاكان وآخرون: اللغة الخيالي والرمزي، ص105.

² - رينيه وليك واوستن وارن: نظرية الأدب، ص196.

حاجات فكرية وروحية للتكيف مع الموجودات والحوار، وما تقتضيه ضرورات الحياة النفسية والاجتماعية.

ويقصد بالرمز في هذا المستوى تلك الإشارات والأشكال التي اتفق عليها الناس في علاقاتهم الاجتماعية قصد مواجهة العالم الخارجي بواسطة بناء نظام محكم، يساعدهم على التفاعل مع الواقع، لأن الإنسان « لا يستطيع أن يرى شيئاً مما يحيط به أو يفهم ظاهرة مما حوله دون هذا الوسيط الرمزي الذي يصنعه لنفسه معبراً عن انفعالاته ومخاوفه ودهشته وقلقه لا من الأشياء ذاتها ولكن من آرائه فيها وخیالاته عنها»¹، لأن إنتاجه للوسائط المادية المسددة لتصوراته مصدرها تفاعله مع عالم الأشياء، تفاعلاً نفسياً، فجاءت العلاقة بين الرمز والرموز إليه مجرد اقتران أو تشابه عارض غير مقصود، و العلاقة بينهما غير معللة.

وهذا التصور يجعل هذا التلاقي العارض يُفقد الرمز قيمته الإيجابية المشروطة فيه، « إذ ينهض الرمز على علاقة وثيقة تربطه بالرموز، وهي علاقة أعمق من مجرد التداخي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري »²، فإن لم يكن الرمز كذلك تحول إلى علامة تحيل على الشيء دون أن يكون بينها وبينه رابط أو علاقة تماثل، وهي طبيعة اختصت بها الرموز المنطقية والمعرفية.

ومهما كانت أنواع الرموز في هذا المستوى، أي المستوى الاجتماعي، فهي تشترك في طبيعة عامة تكون العلاقة فيها بين الرمز والرموز إليه خاضعة للتماثل العرضي، فالكلمات المنطوقة ما هي إلا رموز لحالات النفس، وما الكلمات المكتوبة إلا رموز لتلك الكلمات المنطوقة كما يرى (أرسطو)، وقد وافقه في ذلك بعض الفلاسفة المسلمين، إذ يقول أبو حامد الغزالي: « فإن للشيء وجوداً في الأعيان ثم وجوداً في الأذهان ثم في الألفاظ ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان »³

¹ - جيلبير دوران: الخيال الرمزي، ص10.

² - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص10.

³ - أبو حامد الغزالي: معيار العلم في المنطق، ص 46، 47 - نقلاً عن: منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث،

منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص251، ص34.

وهو يشير إلى العلاقة بين الشيء والكتابة الدالة عليه، باعتبارها شكلا رمزيا، يتم تصوره عبر معنى نفسي، يربط بين ما في الأعيان، أي الأشياء، والكلمات الدالة عليها.

فإذا توافق أفراد المجتمع على شكل من أشكال التعبير الرمزي أصبح قانونا يحتكم إليه الجميع، وهكذا أخذت الرموز طريقها — عبر مرور الزمن — إلى امتلاك الطابع الرسمي للتداول بشكل تراكمي منذ أن كان الإنسان بدائيا، ومنذ أن كانت رموزه تنتج عن طريق الحدس، إلى أن بلغ مستوى من الرقيّ سمح له بإنتاج رموزه في شكل علامات عبر الوعي، « إذ تتجه الرمزية السابقة على العلم إلى التوسيع والتنويع الحدسي للتجربة، بينما تهدف الرمزية العلمية إلى السيطرة المنطقية على الظواهر المعطاة »¹، وكانت نتيجة هذا التطور في إنتاج الرموز إثراء الفضاءات الثقافية والمعرفية بنماذج مختلفة من الأشكال الرمزية، يمكن تفصيلها في الآتي:

أ) الرموز التواصلية

تتفق الرموز التواصلية في المستوى الاجتماعي مع الرموز الفعلية المنطقية، كونها وسيلة للتواصل عبر نظام اصطلاحي يدخل ضمن اللغة في إطارها العام، أقدمها ما توصل إليه الفكر البشري البدائي من حركات وإشارات وإيماءات وأفعال متنوعة، مثل إشعال النار، أو إصدار الأصوات، أو الكتابة بالرسوم على الحجارة، دون أن يبحث في شكل العلاقة بين تلك الرموز وما تمثله من موضوعات، « ولهذا فإن العلاقة القائمة بين الماثول² الرمزي وموضوعه لا تستند إلى التشابه ولا إلى التجاور بل تستند إلى العرف الذي يعد قانونا وقاعدة »³، حيث لا نستطيع أن نستبدل شكلا رمزيا بآخر، لأن سلطة العرف الجمعي — عبر قانون الترميز المتداول في التواصل — ترفض أن يهشم ذلك النسق، فتتحول الحمامة إلى رمز للعدالة، والميزان إلى رمز للسلام، أو أن تتحول أشكال الحروف في كتابة لغة ما إلى الإحالة على معاني حروف أخرى.

¹ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص26.

² - الماثول (المصورة): وهو « عنصر من عناصر العلامة، إنه أول هذه العناصر وسندها في التمثيل والتعريف بالشيء الممثل وهو ما يعادل الدال في تصور (سوسير). ويعرفه (بورس) بأنه الأداة التي نستعملها للتمثيل للشيء أو هو شيء يحل محل شيء آخر «، ينظر - أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والنفيكية، ص140.

³ - سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص48.

ب) الرموز التعبيرية

وهي ألصق الرموز بحياة الأفراد اليومية، إنها وسيلة للإفصاح والبوح، حين تعجز الكلمات عن حمل الأحاسيس والمشاعر، أو حين لا يجد الإنسان القدرة على التعبير بالكلمات، رغم أنه لا يستطيع الاستغناء عن النطق والكتابة، باعتبارها خاصية بشرية، « أما لغة الفعل فهي الجسد الذي يتكلمها »¹، إذ ليس للفعل وجود إلا عن طريق الجسد حين يقوم بتعويض الأصوات والكتابة، فيقدم في انفعالاته أشكالاً رمزية، تؤدي وظيفة الكلام مسموعاً ومكتوباً، توحى بما عجز اللسان عن صياغته، حيث « تحمل الممارسة التعبيرية في طياتها أنماطاً مختلفة من الرمزية، كما يجوز عدها رموز اتصال غير ناطقة، فهناك اللون، واللحن، والإيقاع، واللبس، والحركة »²، ويضاف إلى ذلك الصمت، وهو أبلغ أحياناً في التبليغ والتعبير من أي كلام أو إشارة.

وبالتالي فإن الممارسات الانفعالية الجسدية — واعية كانت أم غير واعية — ليست فارغة المحتوى، لا تحمل معنى أو دلالة، ومهما كان شكلها، فهي لغة ثانية، مكنت الإنسان منذ القدم من التواصل مع غيره، والتعبير عن مكنوناته، « فانطلق عفو الخاطر في غناء بدائي، أو حركات جسدية تعبر عن رغبة في الانطلاق، رغبة في التحرر من أثقال الجسد »³ رغبة في التنفيس، ومحاولة للترويح عن النفس من متاعب الحياة والصراع المرير، وليس له من متنفس إلا لغة الجسد، « فالرقص والغناء من السرور تمثل أنواعاً من السلوك رمزية تقريبية »⁴، لم يكتف بحمارسته لذلك التعبير الجسدي منفرداً، فابتكر أعياداً ومآتم، ليشاركه فيها الآخرون الشعور بالفرح والحزن.

وقد يتداخل التواصل بالتعبيري في الممارسات اليومية، إذ « تشير موسوعة علم النفس إلى أن النشاطات التعبيرية التي، وفق رولان دوران [Rolan Doran]، تمارس وظيفة الإشارة /.. / ويمكن بالتالي تحليلها رموزاً اتصالية »⁵، لأن الإنسان حين يُحدث أية حركة

1 - ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ص104.

2 - آمال النور حامد: « الرمزية من منظور التحليل النفسي » أركاماني مجلة الأنثروبولوجيا، العدد4، يوليو 2005، السودان، الموقع:

<http://www.arkamani.org/vol-1/anthropology.htm> تاريخ الدخول: 2009/06/30.

3 - أمين يوسف عوده: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص133.

4 - جان بول سارتر: نظرية الانفعال، ترجمة هاشم الحسيني، دار مكتبة الحياة، بيروت، دت، 112، ص63.

5 - آمال النور حامد: « الرمزية من منظور التحليل النفسي » أركاماني مجلة الأنثروبولوجيا، (موقع إلكتروني).

للتعبير عن إحساس أو موقف معين في لحظة الانفعال، فإنه يشير لغيره، كي ينتبه لما يمارسه من حركات تعبيرية، فيشاركه في شعوره، لأنه منذ أن وُجِدَ يدرك أن لا قيمة للحياة ولمشاعره حين لا يشاركه فيها غيره سلبي وإيجابا.

ج) الرموز الدينية الطقسية

تؤكد الدراسات النفسية أن أغلب الرموز البدائية نتجت عن حاجة روحية، من خلال محاولة تفسير قوى الطبيعة، فقد « كان الرمز دائما جزءا من الإنسان، الذي ظل طيلة تاريخ مسيرته الفكرية يؤمن إيمان لا يتزعزع بهذا المظهر أو ذاك من مظاهر الطبيعة التي لم يكن قد وصل إلى تفسيرها بعد »¹، وكثيرا ما حاول أن يصل إلى إدراك كنهها، أو تفسير وتعليل وجودها، ويتجاذبه نحوها الطمع في رضاها، والخوف من سخطها، فابتدع أساليب للعبادة والتقرب إليها، علَّه يظفر بالأمان والراحة والسكينة، حين يشعر برضاها عنه.

وتلك الممارسات الطقسية تتخذ مجموعة من الأبعاد، قد يتداخل فيها التواصل بالتعبيري والتعبيري بالطقسي، لأن السياق الثقافي لا ينفصل عن السياق الاجتماعي، وكلاهما يتأسس على حالة نفسية واحدة، في ذات اللحظة التي ينتج فيها الرمز الفعلي، ولأن الطقوس تمارس في غالب الأحيان جماعيا، فهو يحاول من خلال الطقوس أن يشترك مع غيره من بني جنسه في العبادة.

ومن خلال ذلك استطاع أن يجسد العلاقة الروحية التي تربطه بالآخر الغيبي المتعالي، وهو في الوقت نفسه يعبر عن رغبة جامحة في تحقيق السعادة الروحية والشعور بالأمان، ولا يتأتى له ذلك بصورة مكتملة العناصر إلا حين يعتقد أن الآخر المتعالي في اتصال معه، ويرى ويسمع ما يمارسه من طقوس؛ وما شطحات الصوفية ورقصات الزار² والرقص الجماعي البدائي حول النار إلا عملية تنفيس روحية، يريد الراقص من خلالها أن يتطهر من آثامه، وأن يتحسس روح الآلهة وهي تتجاوز عن خطاياها، وأن يتحرر من أثقال الجسد على حد تعبير (سارتر).

¹ - قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1984، 192، ص51.

² - الزار: نوع من الطقوس في مصر و السودان يتمثل في بعض الرقصات تؤديها النسوة في خلوة قصد التعافي من الجن والسحر.

وبحكم عدم اكتمال الصورة في وعي هؤلاء الممارسين للرقص الطقسي، فإن حركاتهم الجسدية التعبيرية ترد غامضة غموض كمونها في اللاشعور أو اللاوعي الجمعي، «الممارسة الطقسية تمثل من هذا المنطلق أمورا مكبوتة يتم التعبير عنها في التماهي والتسامي من خلال الهروب والرقص التعبيري والحركات الوجدانية التي ربما تشير إلى حالات نفسية فاعلة»¹، لم يتمكن الوعي من إيجاد مسوغات لتعليلها، إلا أن اعتقاد الإنسان بوجود قوى روحية خارقة، وميله الذاتي إلى تقديس الغيبي للتنفيس والشعور بالتطهر، كل ذلك يدفعه إلى ابتكار أساليب طقسية متنوعة تختلف باختلاف الحالة النفسية للمتعبد.

وخلاصة القول في المستوى الاجتماعي، يبقى مفهوم الرمز غامضا نسبيا، لأن تناوله في صورته العامة، حين يكون رمزا معرفيا منطقيا رياضيا أو رمزا لغويا أو أشكالا رمزية انفعالية أو تواصلية أو روحية، تكون حدوده متباعدة الأطراف، ما يجعله متسما بالغموض، ومع ذلك فإن الحدود الفاصلة بين ما هو رمزي وما هو غير رمزي واضحة المعالم تتجلى في وظائف الرمز؛ فهناك رموز نفعية هي أقرب إلى العلامات ذات الدلالة الواحدة، والعلاقة فيها بين الدال والمدلول اعتبارية، بينما يتسم الرمز في الإبداع بمسحة جمالية كما يتميز بمسارات دلالية متعددة.

03) المستوى الإبداعي (الشعري)

إذا كان الرمز في المستويين المعرفي والاجتماعي يمثل إطارا عاما، تشكّل في الكلمات والإشارات الرياضية والمنطقية والطقوس وكل إحاء له وظيفة نفعية، فإن الرمز في الإبداع يمثل المستوى (الجمالي)، الذي يخاطب الروح والعقل في آن واحد، مهما كان شكله أو نوعه؛ ذلك أن «الأشياء تفقد في الفن شَيئِيَّتَهَا والأفكارَ فكريَّتَهَا لأنها تنسلخ عن أصلها وتلبس فنيَّتَهَا. تصبح رمزا»²، فالخطاب الإبداعي هو الذي يسمح بتوظيف الرمز في ثناياه توظيفا جماليا، بغض النظر عن أسباب حضوره في العمل الفني، رسما كان، أو موسيقى، أو مسرحا، أو صورة، أو سردا، أو شعرا، من حيث هي إنتاج إنساني يلي رغبات الحالات النفسية والذوقية والإبداعية.

¹ - جان بول سارتر: نظرية الانفعال ، ص63.

² - فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص157.

تكشف حقيقة تلك الأشياء التي تفقد في الشعر معانيها، لتكتسب بتفاعلها مع السياق دلالات تتعدد بتعدد البعد الرمزي، حين تنشظى الدلالة بفعل الإيحاء، ويصبح القبض على المعنى عملية تتطلب ثقافة واسعة من المتلقي، كي يمنح للرمز في عملية التأويل كل المعاني المحتملة والممكنة، خاصة إذا كان الرمز موعلاً في القدم، محاوراً للحاضر، ومنفتحا في الوقت ذاته على المستقبل.

لم يكن الرمز الأدبي — يوماً — بمنأى عن الرمز في مستواه الاجتماعي، على تعدد أشكال هذا الأخير، لأن التجربة الشعرية لا ترسم ملامحها إلا ضمن سائد اجتماعي وثقافي وموروث حضاري، يستند إليه الشاعر في بناء القصيدة، ودليل ذلك « أن تنوع الرمز لدى الإنسان، هو ما يميز مجمل التاريخ البشري والحضارة الإنسانية، لأننا عندما نتحدث عن الرمز، سيحيننا ذلك إلى كل الحياة البشرية منذ البدء وحتى الآن »¹، فأشكال الرموز في المستوى الاجتماعي تمثل رافداً من روافد الإبداع الرمزي، استطاع الشاعر بلمسة جمالية أن يشكل من اللغة، ومن غير اللغة، كونا جديداً من المعاني والدلالات غير التي هي عليه في التداول الاجتماعي.

لقد استفاد الشاعر من الممارسات الرمزية في مجالات الحياة المختلفة، بما في ذلك الطقوس والعادات والتقاليد والمكبوتات ورواسب اللاشعور الفردي والجمعي، استغلها في إثراء تجربته الشخصية، « فالشعر بما فيه من أوزان وإيقاعات وصور متخيلة وعاطفة يعد طقساً من الطقوس التي لها صلة قوية بطبيعة المشاعر الإنسانية، من جانب، ومن جانب آخر، بطبيعة المشاعر الدينية على أشكالها »²، تَمَكَّنَ الشاعر من استعادتها بالرجوع إلى الذات العميقة وإلى الماضي واستحضار الأساطير والرموز الدينية والتاريخية، لينفذ من خلالها إلى آفاق دلالية متعددة الأبعاد.

توصل الشاعر المعاصر إلى خلق مسارات دلالية، استقاها من منابع متعددة ومختلفة، وأعطاهها صفة التميز، وفرض على المتلقي الارتقاء لاكتساب قدرة معرفية وتأويلية، تمكنه من استكناه خبايا القصيدة شكلاً ومضموناً؛ فقد « تتوقف علاقة القرب من الصورة الرمزية أو البعد عنها لدى القارئ على درجة من درجات التوافق بين القيمة المعرفية للرمز والإيحاءات

¹ - عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز، ص45.

² - أمين يوسف عوده: تأويل الشعر عند الصوفية، ص45.

الانفعالية والجمالية عامة والرصيد الثقافي الذي يحمله هذا المتلقي»¹، حتى يمسك بالمعنى، وذلك يتطلب منه ثقافة واسعة؛ فالقصيدة المعاصرة تبحث عن قارئ موسوعي يمتلك خيالا واسعا، كي يكون في مستوى تلقي التجربة الإبداعية.

مارس الشاعر المعاصر تجريب كثير من الأشكال الرمزية إرضاء لرغبته في التعبير بما يناسب تجربته أو طلبا للتميز متجاوزا حدود الثقافة الإقليمية، باحثا عما يحتوي الحالة الشعرية التي كثيرا ما تتسم بالغموض أو بالبعد الرؤيوي وفلسفة الأشياء، نتيجة للقلق الدائم والخوف من المجهول، فكان إبداعه صورة مطابقة لواقعه، وللحالة النفسية المهتزة، ورأى في الوضوح أسلوبا مبتدلا في التعبير عن أحاسيسه؛ بل لعله لم يستطع التعبير بوضوح، فوجد في الإيحاء والتجريد أسلوبا أرقى في التبليغ، ذلك أن «النشاط الرمزي نشاط استبدالي، يقدم ترضيات تعويضية في حالة عدم تحقق النتائج المرجوة أو الموعودة، ويمكن أن يفسح المجال للخدعة أو المناورة»²، لإثارة الإمتاع الفكري والنفسي لدى المتلقي، لتفاعل الشاعر مع الموقف، وأداة التعبير المتمثلة في الرمز الشعري.

أ) ماهية الرمز الشعري

تعددت تعريفات الرمز الأدبي — والشعري على وجه الخصوص — رغم انحسار دائرته في علاقة اللغة بالتعبير الجمالي والرمزي، إلا أن هذا التعدد لم يبلغ حد الاختلاف والاضطراب الذي طال مفهوم الرمز العام في المستوى الاجتماعي لأسباب سبق ذكرها.

أما سبب اختلاف تصور ماهية الرمز الأدبي فيعود إلى مستويات استعمال اللغة الرمزية، إما بالنظر إلى العمق التاريخي للتجربة الرمزية في الإبداع، أو الانطلاق من تأسس الاستعمال الرمزي كمذهب أدبي في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي³.

¹ - فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996، 256، ص 236.

² - عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز، ص 45.

³ - ظهرت المدرسة الرمزية في الأدب في فرنسا على يد الشاعر والناقد اليوناني الأصل (جون مورياس) الذي أنشأ سنة 1886 مجلة سماها (الرمزي) ونشر (بيان الرمزية) في جريدة (الفيغارو) بتاريخ 18 سبتمبر 1886، ولكن يُعتبر (ستيفان مالارمييه) هو المؤسس الحقيقي للرمزية، لأن الطبعة الأولى من ديوانه "أزهار الشر" ظهرت سنة 1857، ومن روادا المدرسة الرمزية: بول فرلين، آرثر رامبو، شارل بودلير، أما خارج فرنسا فقد اشتهر جوستاف خان، أ. بلوك، ر. م. ريلكه، و.ب. بيتس، ت.س. إليوت. - ينظر محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 69 وما بعدها.

وإن كان هذا التنوع والتعدد — في تصور ماهية الرمز الشعري — نابعا من خصائص جوهرية مرجعية، تنبني على أساسها ماهيته، فإن احتفاظه بكونه « تركيبا لفظيا، أساسه الإيحاء»¹، يجعله ينتمي إلى اللغة البشرية مسموعة ومكتوبة، ولكنها لغة مختلفة، لغة تعتمد الإثارة، وبالتالي، فهي تستدعي التأمل والوقوف عند ذلك الإيحاء بوصفه « تصويرا غير مباشر للأفكار والرغبات اللاشعورية»²، وبانتمائه إلى اللغة، فهو لا يعدو أن يكون كلمة أو عبارة أو شكلا رمزيا، يماثل الرموز انطلاقا من الدلالة والإيقاع والصياغة والأصوات وكل ما يستحضره الشاعر من اللغة للإيحاء به.

يركز الشاعر في تشكيل رموزه على كلمات اللغة مستغلا شكلها ودلالاتها وعلاقتها بغيرها من الألفاظ، في السياق، لأن « الكلمة للشاعر رمز أكثر منها معنى، ولذلك كان الشعر حياة اللغة لأنه يُحمّلها من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقتها طلبا للتوتر والزخم والانسجام والإيقاع»³، فالكلمة في السياق التداولي تفقد دلالتها المرجعية (المعجمية)، كما تخرج في اللغة الشعرية من المعنى الواحد المباشر إلى معان متعددة بفعل التكثيف والتجريد « ومن هنا يصبح العمل الفني كأنه دلالات أو رموز حسبها أن توحى بالمقصود بغير أن تفصح عنه بصوت عال، وكذلك يصير للعمل الفني عمقه الجمالي الذي يستأثر بالوجدان فيثبته»⁴، وهي الخاصية التي يفترض أن يتميز بها الشعر، حتى يؤدي وظيفته ويحقق الغاية من إبداعه على مستوى العامل النفسي بالنسبة للشاعر وعلى مستوى العمل الإبداعي في حد ذاته.

ومن ثم، كان « الرمز الأدبي أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني»⁵، والوظيفة الجمالية التي اختص بها النص الشعري لا تتأتى إلا باعتماد أسلوب إيحائي، يثير دهشة المتلقي، ويستفز فكره، ويدفعه إلى

1 - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 41.

1 - سعيد شيبان: « مفهوم الرمز عند علماء النفس والسميائيين»، الموقع:

<http://www.fnonarabia.com/vb/showthread.php?t=1022> تاريخ الدخول: 2009/10/08.

3 - يوسف الخال: الخدائفة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دت، 112، ص 94.

4 - محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، 2001، 222، ص 34.

5 - فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص 175.

الحيرة، وهي الغاية القصوى التي يسعى الشاعر لتحقيقها، حين تتجاوز تجربته حدود الذاتية، لتعبر عن تجارب الآخرين فيجد كل قارئ أن القصيدة تعبر عن دواخله، وبالتالي يكون كل ما يؤدي وظيفة جمالية تحقق الإثارة في المتلقي.

ب) خصائص التشكيل الرمزي وأنواعه

أثبتت التجربة الرمزية في الشعر وجودها عن طريق مجموعة من الخصائص الفنية التي تميز بها الرمز في تحليله داخل النص الشعري أو في النصوص الموازية له، حين يعمد الشاعر إلى إضافة عناصر رمزية أخرى، ليشكل من خلالها تجربة كلية يجسدها الغموض والإيحاء وتعدد الدلالة والجمالية، وهي خصائص لا تنفصل عن الرمز، فإذا غاب أحدها فقد الرمز أهميته.

❖ خصائص الحضور الرمزي

تميّز الرمز الشعري بوظيفته الإيحائية، في الإبداع الأدبي والشعري على الخصوص، عن طريق خلق فجوة في الدلالة بين النص والمتلقي، ما يجعل المعنى متعددًا بتعدد المتلقين، حيث تتحول الكلمات والأشكال الكتابية إلى أساليب رمزية متنوعة، تمتلك من الخصائص ما يجعل للرمز فريدة وسلطة مركزية متعددة الأبعاد، فتتحول محورية الرمز إلى نقطة إشعاع في النص، بفضل مجموعة من الخصائص الفنية، أهمها:

✓ الغموض

ليس معناه الإبهام والإلغاز الذي يصعب على المتلقي فك شفرات النص لاستغلاقه بسبب طبيعة الكلمات أو الأسلوب المعتمد في التعبير الشعري، وإنما هو تمرّد المعنى على المتلقي، فلا يسهل الإمساك به، عندما يتمنّع النص ويحتفظ بأسراره وكوامنه، بسبب طول مسافة التوتر ودرجة التكتيف والتجريد.

ونتيجة لغموض التجربة الشعورية، تكون الرؤيا ضبابية، ودرجة انفعال الشاعر في أقصاها، « فتخرج القصيدة بناء دلاليًا معقدًا ومضمارًا معرفيًا مكثفًا، ويبدو النص كتوما على أسراره، يستعصي على الكشف الذي يفك رموز غرابته، ويعيد الألفة المفقودة لدى القارئ.

وذلك لتبدل العلاقات الأساسية بين الشاعر والنص والعالم»¹، وهي العلاقة التي تحكم فعل التلقي لأن الغموض لا يكون من جهة الشاعر دائماً، فقد يكون المتلقي دون مستوى النص وتتعطل عملية التواصل بينه وبين ما أفرزته التجربة الشعرية.

لقد أرجع (ت. س. إليوت **Thomas Stearns Eliot 1888-1965**) صعوبة الشعر إلى عدة أسباب منها: أن « تكون الصعوبة ناتجة عن تخوف القارئ (التخوف الذاتي أو الموحى به) من صعوبة يتصور وجودها مقدما فيما سيقراه من الشعر»²، وهو الخوف الذي يتولد عن تصور مسبق حول القصيدة أو الشاعر، وفي هذه الحال يكون قصور فهم المتلقي ناتجا عن خلفية سلبية تجاه الشاعر أو النص.

وقد يحكم المتلقي على النص من خلال القراءة السطحية الأولى، لأن من طبيعة الرمز الإيحاء والإثارة، وحين لا ينتبه لقيمة الرمز، لا يستطيع تخطي الغموض، الذي يشكل « قيام حاجز في النص يحول دون إدراك الدلالات والتفاعل مع تجارب الشعراء، وقد تتعدد الزوايا أو الفجوات فيزداد العمل بعدا، ويتأكد انفصال القارئ عنه وينعت مكونات القطعة الشعرية بالطلاسم»³؛ وهو حكم غير مؤسس، يطلقه المتلقي لإرضاء الشعور بالعجز أمام مكونات النص، لأنه لا يملك أدوات القراءة، وبالتالي لا يستطيع استيعاب رؤيا الشاعر الغامضة، ولا إدراك دلالات ما شكلته التجربة الشعرية من رموز.

ومهما كانت نظرة المتلقي للنص، يبقى الغموض أداة جمالية توسع التجربة الشخصية عن طريق الرؤيا الإبداعية لتشمل التجربة الإنسانية على اتساعها وامتدادها، والذي يصنع ذلك " رؤيا الشاعر " التي تحمل نوعا من المفارقة والتعظيم الدلالي، فترتقي بالفكرة والتعبير من المباشرة والسطحية إلى عمق وأفق جمالي متعدد الدلالات.

¹ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص38.

² - ت.س. إليوت وآخرون: الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة منح خوري، دار الثقافة، بيروت، دت، 170، ص32.

³ - فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص232.

يلجأ الشاعر إلى التعبير بأسلوب غامض، حين « تتسم الرؤيا بصفة الغموض، لأنه ملازم لطبيعتها المتعلقة بباطن الوجود وكلية التجربة، بلغة الرمز التي تُعدُّ المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر »¹، لتنتج خلخلة تقطع خطية الشعور وتدفع إلى البحث في إيحاءات النص عن الدلالات المفعمة بالحوية والحركة في جميع الاتجاهات، فيتوصل من ذلك إلى اكتشاف الأبعاد الرمزية داخل ثنايا النص.

✓ الإيحاء

ويكون بتخلص الشاعر من المباشرة والسطحية تحت تأثير تفاعله مع الموقف أو التجربة وكذلك في تفاعله مع اللغة، وحتى يتمكن من الاستجابة لعمق التجربة الشعورية يعمد إلى الإيحاء الرمزي باعتباره ضرورة حتمية تحقق رغبته في التعبير عن رؤاه، « فمن شأن هذا الإيحاء أن يعمق الفكرة ويساعد على إبراز البعد الثالث في القصيدة، وأن يعين الشاعر على التعبير حيث تعجز الكلمات وحدها على ذلك، وأن يظهر وحدة التجربة الإنسانية وتراكمها عبر التاريخ »²، وحيث يستعين في تكثيف الصورة الشعرية بالأساطير والرموز التاريخية في علاقة جدلية بين الحاضر المتأزم والماضي المأمول، ودون الاعتماد على هذه الأساليب الرمزية تكون الفكرة بسيطة سطحية، إذا عبر عنها بأسلوب مباشر ليس فيه إثارة.

يأتي الإيحاء في التجربة الشعرية الصادقة تلقائياً منسجماً مع بقية العناصر في التركيب والسياق، ويمنح المعنى جمالية تضيفها رؤى الشاعر بفعل الإثارة والتحفيز عبر ربطه بين واقعين: راهن ومسترجع، ومن هنا يمتلك الرمز قوته وحضوره التفاعلي، « فهو قيمة فنية وشعورية مكتتزة بالقيم الإنسانية التي تحددتها علاقات الشاعر بما يحيط به ويتفاعل معه »³، وليس للشاعر غنى عنه في إثراء الفكرة وتكثيف الدلالة وفتح آفاق القراءة وتعددتها.

¹ - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص135.

² - يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص95.

³ - عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر، القاهرة، 2000، ص276، ص173.

✓ تعدد الدلالة

يستدعي الإيحاء الرمزي في الشعر انفتاح الدلالة على التعدد، ما يفسح المجال واسعا أمام التأويل، للوصول إلى المعنى المحتمل، حسب ما يمليه السياق، وهو ما يعبر عنه بتعدد الدلالة بما يفرضه السياق أو "امتلاء الرمز بالدلالات المختلفة" وهو ما اصطلح عليه في هذا البحث بـ "البعد الرمزي" حيث « لا يتضمن الرمز الدلالة في ذاته الجاهزة، وإنما في سياقاته المتحولة، ومداراته المتنوعة في إشعاعاته الدلالية الماثورة في ثنايا النص »¹، من خلال انفتاح الدلالة واتساعها لأكثر من وجه في التأويل وتلك طبيعة ثابتة في الرمز.

فالنار في الطبيعة عنصر من عناصر الحياة يستغلها الإنسان في قضاء حاجاته اليومية، وهي في المعتقدات البدائية الوثنية قوة تستحق العبادة، تقام حولها الطقوس وتقدم لها القرابين، وهي في المعتقدات الدينية السماوية مصدر للعقاب، ولها في النفس البشرية أبعاد أخرى: فهناك نار الشوق ونار الحب ونار الغيرة ونار الحقد ونار العداوة... إلخ، يضاف لها في الشعر بُعد الثورة والغضب والتغيير والتطهير من الخطايا، وغيرها من الأبعاد التي يستمدّها الشاعر من المستوى الاجتماعي، ويحملها من الدلالات ما لا يمكن تصوره، حين يتسع المدى بين النص والمتلقي.

ويخضع تأويل الرموز عادة إلى السياقات التي ترد فيها، حتى لا ينتج المتلقي دلالات غير ممكنة لا علاقة لها بتجربة الشاعر وخصوصية رؤاه الإبداعية ولا توحى بما لغته، وعليه كان « هناك منطوق واحد يحكم العمل الأدبي ورموزه ويهيمن عليها، هو منطوقه الداخلي. وهذا ما يحاول القارئ الباحث عادة اكتشافه »² انطلاقاً من ثقافته وبعد نظره وخبرته في استكناه أغوار النص، اعتماداً على ما توحى به أجزاءه المتألفة في تكثيف الدلالة.

على الشاعر أن يراعي في توظيف الرموز الأجنبية أفق ثقافة المتلقي، وقدرته على استيعابها والتفاعل معها، « ذلك أن المعيار في التواصل مع رموز الشعراء الأجنبية هو مدى صلتها بالرصيد الثقافي للقراء والمستمعين، أي هل يستطيعون الإحاطة ببعض تلك الدلالات الخاصة

¹ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 212.

² - هاني نصر الله: البروج الرمزية، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2006، ص 354، ص 34.

في الرمز»¹، أم أنهم يعجزون عن إدراك المعاني الممكن استنتاجها، لأن الشاعر خرج من دائرة التلقي المألوفة بالنسبة إليه، وهي الثقافة الرائجة التي دأب على التفاعل معها، فإذا كانت ثقافة الشاعر أوسع من محيطه، واستعان بها في إثراء تجربته الشعرية، اصطدم القارئ بكون رمزي، لا قبلاً له بفك شفرته أو تأويله؛ وعليه في هذه الحال أن يتجاوز حدود الجغرافيا، ليدرك ما لم يُحِط به علماً، وقد يُسهّم الشاعر بذلك في بناء ثقافة المجتمع وتطويرها.

ينطلق الشاعر في تجربته باعتماد رموز تتأسس من السنن الثقافي والاجتماعي، الذي يحيط به وبالمتلقي، فكلاهما يستمد أفكاره وثقافته من المحيط، ويعبر الشاعر، عن تجارب المجتمع ومكتسباته الثقافية، لهذا نجد « أن الرمز ليس معطى سلفاً. ولا يمكن أن يكون معطى، لأنه عبارة عن شكل ينهض في الفراغ، بل يتشكل تبعاً لمتطلبات ثقافة ما، ومن خلال واقع معيش ما »²، ينتج الشاعر ابتداءً، لإرضاء حالة نفسية في لاوعيه، فتتداخل الثقافات وتتجاوز حدود الإقليم الثقافي والاجتماعي، يفرض على المتلقي الارتقاء إلى مستوى النص معرفياً كي يدرك إيجاءاته، فحين « يمتلئ الرمز الشعري بشحنة معرفية متعددة، تجعل منه منبعاً لا ينضب من الإيجاء، ولا يمكن الإلمام به بغير ثقافة عتيقة لدى المتلقي »³، إلا أن فعل التلقي قد يكون مصيره الفشل، فتحدث هوة عميقة بين الشاعر والقارئ.

حدث أن يكتشف المتلقي دلالات لم يقصد إليها الشاعر، حيث تتسع الدلالة في انفلات المعنى واحتجابه مع وجود عناصر أخرى توحى بما لا يحمله السياق، وهنا يعود الأمر إلى اتساع ثقافة المتلقي وقدرته على إعادة إنتاج النص، فـ « من البديهي أن نلاحظ انغلاق المعنى في بعض الشعر، ولكن ليس من البديهي أن ندرك بأن معنى الشعر قد يكون أرحب من المعنى الذي أراده الشاعر، وقد يكون شيئاً بعيداً عن المنابع التي سلسلته »⁴، من ذلك قدرة المتلقي على ربط النص بنصوص أخرى، أو اكتشاف قيم وأبعاد رمزية لم يكن الشاعر يعلم مدى إيجاءاتها وتجاوزها لتصوراته الشخصية.

¹ - فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص 188.

² - محمد لطفي اليوسفي: كتاب المناهات والتلاشي في الشعر والنقد، ص 103.

³ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 287.

⁴ - ت.س. إليوت وآخرون: الشعر بين نقاد ثلاثة، ص 25.

يرتبط تأويل النص بقدرته الشاعر على تشكيل آليات رمزية موحية، يستحسن أن تحمل مرجعية ثقافية ما، وهو مرتبط كذلك بقدرته المتلقي على اكتشاف تلك الآليات الإيحائية، وفي الحالين يمثل التأويل إضافة إلى الأدب والنقد وتنمية الذوق الأدبي إبداعاً وتلقاً.

✓ الجمالية

إذا كانت غاية الفن، عموماً، إبراز عناصر الجمال في الحياة الإنسانية، فإن الشعر أقدم وأرقى الأساليب الفنية في التعبير عن تلك الغاية، لارتباط الشعر باللغة البشرية مكتوبة أو مسموعة، ومن ثم كان للشعر دور الريادة بفضل خصائصه الجمالية التي اشتملت فيما اشتملت على المجازات والاستعارات والكناية والمحسنات البديعية والإيقاع والأسطورة والرمز... إلخ

وتتبدى جمالية الرمز في الغموض والإثارة والإيحاء، حين تتجاذب هذه الخصائص الفنية المتلقي، في القرب والبعد، فتيسر له الإمساك بالدلالة أو يستعصي عليه ذلك، وهي مفارقة لها سحرها وجاذبيتها وتأثيرها العميق في المتلقي « فعبّر الرموز، التي تضخمها المخيلة أحياناً، يحاول الشعراء خلق سحر معين في شعرهم »¹، عن طريق الإثارة النفسية والفكرية والغموض وربط المتلقي بالتجربة إلى درجة التماهي معها، فيعتقد أنه المقصود بالنص.

ومن المؤكد أن في ثراء اللغة وتجاوز المباشرة جمالية يسعى الشاعر بها إلى خلق إيحاء فني، خاصة وأن « الرمز في الفنون له قيمة (المتعة) بغض النظر عن أهميته الاجتماعية الأخرى »²، ولا يكون الإمتاع إلا بالقيم الجمالية والفنية؛ وهي قيم تمثل مدار الإبداع ومركزه ومحتواه ولا تتجلى إلا فيه.

تتحقق المتعة بجمالية الرمز إذا كان موحياً، غنياً بالأبعاد الدلالية والقيمية، ومأخوذاً من منابت متصلة بواقع المتلقي، وممثلاً للتجربة الإنسانية، قادراً على التأثير، « وبالتالي فإن الرمز، بمجمل مستوياته، يقوي إحساسنا بالواقع، ويخلع على الملكات الحسية والذهنية لدينا

¹ - ديزيريه سقال: الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993، 94، ص 51.

² - ديزيريه سقال: نفس المرجع، ص 37.

استجابات مرهفة»¹، وليس بمقدور المتلقي أن يتفادى الشعور بالدهشة والافتتان، أمام تحولات الدلالة والغوص في أعماق التاريخ، وفي ارتسام عناصر الطبيعة منفتحة على عوالم إنسانية رحبة.

❖ أنواع التشكيل الرمزي

سبقت الإشارة إلى الاختلاف القائم في تحديد ماهية الرمز في مستوييه الاجتماعي(العام) والإبداعي(الفني)، والواقع أن هذا الاختلاف انسحب كذلك على الأساليب الرمزية في الشعر، ويرجع ذلك إلى موقفين اثنين: أولهما اعتبر أن بداية مسيرة الحضور الرمزي في الأدب كانت مع الإبداع انطلاقاً من مثالية (أفلاطون)، ووصولاً إلى المجاز والاستعارة والكناية وبعض الخصائص الأسلوبية الأخرى، وانتهاءً بما جاءت به السيمياء من الدلالة الرمزية للعلامة؛ أما ثانيهما فيرى أصحابه بأن الحضور الرمزي الفعلي قد بدأ مع الرمزية الحديثة، باعتبارها مدرسة، أو مذهباً أدبياً، وأن ما كان قبلها، من مستويات ترميزية، لا ترتقي إلى مستوى خصائص الرمز وطبيعته ووظيفته².

وللفصل في الاختلاف الجوهرى بين الموقفين السابقين، تقتضى ضرورة الموضوعية محاولة إبراز الفروق المفهومية من خلال آراء الدارسين، حيث يرى بعضهم أن «كل لفظ أُخِذَ عن معناه وأُطْلِقَ على آخر مجازاً فهو بمعنى ما رُمِزَ له»³، ويتطابق هذا التعريف مع النظرة العامة للحضور الرمزي، والتي تعتبر كل تعبير غير مباشر، في الأعمال الأدبية القديمة، يمثل بذورا رمزية، أو مستوى بسيطاً من آليات الحضور الرمزي في الشعر.

¹ - كاظم مؤنس: دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، عالم الكتب الحديث، عمان، 2006، 212، ص73.

² - يرجع بعض الدارسين التأصيليين وجود الرمز الأدبي إلى بدايات الإبداع الأدبي، فاعتبروا الاستعارة والمجاز والكناية مستويات رمزية بسيطة، ومنهم: موهوب مصطفى، وأطلق عليها مصطلح (الرمزية العامة)، ينظر كتابه: الرمزية عند البحري، ص: 217-252، بينما يرى محمد أحمد فتوح في كتابه الرمز والرمزية و إبراهيم رماني في كتابه الغموض في الشعر العربي الحديث، أنما تنتمي إلى البلاغة، أما بالنسبة للسيمائيين، فقد أعطى(بيرس) للعلامة ثلاث وظائف هي: الوظيفة الأيقونية والرمزية والمؤشورية. - ينظر الزواوي بغوره: «العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة»، عالم الفكر، ص105. بينما وسّعت السيمياء من دائرة حضور الرمز الشعري، ليشمل الفضاء الطباعي الخارجي، (مساحات السواد والبياض) وأشكال كتابية أخرى، إضافة إلى الإيقاع والتكرار... الخ، ينظر محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، ص: 54، وكذا محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص235 وما بعدها.

³ - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص620.

ويؤكد هذا التصور العام لماهية الرمز القول بأنه «تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة»¹، وهو تصور مخالف ومناقض لماهية الرمز وطبيعته من منظور (رمزي)، ويبدو أن صاحب المقولة السابقة لا يميز بين مفاهيم معرفية دقيقة، فحين يعتبر الرمز "حكاية" لم يميز بين الرمز (symbol) والترميز في الحكايات (allegory)، كما لم يميز بين ما ينتجه الفكر وما ينتجه الخيال في قوله «وهكذا يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي وفي المأساة والقصة وفي أبطالها»²، وما أبعد الرمز الشعري عن هذا!

نتج عن هذا الاعتقاد بلوغ الرمز مستوى من العمومية لا حد له، ويتعمق التداخل حين «يغدو ذا طابع رمزي كل ما يبيح التأويل ويحقق المعنى الجازي سواء كان ذا منبع بلاغي أو كان ينتمي إلى مقام التواصل كالتضمين Implicateur مثلاً»³، رغم الفرق الشاسع بين الرمزي والبلاغي؛ فالشائع أن الشاعر العربي كان مولعاً بالصور الحسية⁴، يتفنن في توظيف التشبيه والاستعارة والكناية، وتنتمي جميعها إلى البيان، ولا علاقة لها بفلسفة الرمز وكيفية اشتغاله عند شعراء العرب.

ومن النقاد من رفض وجود الاستعمال الرمزي في الأدب العربي القديم، كما رفض إدراج البلاغي ضمن الرمزي، في قوله: «لم يعرف الشعر العربي القديم الرمزية بمفهومها الفلسفي الذي ذاع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وإنما هي رمزية مجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، التي لم يمسه الغموض إلا قليلاً، وفي مواطن محدودة»⁵، وتلك هي الحقيقة التي كان عليها الشعر العربي القديم، لأن الصور البيانية تتأسس على خاصيتي الذكر

1 - موهوب مصطفى: الرمزية عند البحري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، 480، ص138.

2 - موهوب مصطفى: نفس المرجع، ص139.

3 - فريد الزاهي: «النص والأدب» علامات في النقد، النادي الثقافي جده السعودية، المجلد 16، الجزء 61، ماي 2007، ص196.

4 - يرى فايز الدايب عكس ذلك في قوله: «عرف الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي فاعلية الرمز، وأفاد منها في عدد من الأعمال

الشعرية، وشكّل هذا الأسلوب الفني بعضاً من تقاليد القصيدة العربية» ينظر كتابه: جماليات الأسلوب، ص189.

5 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص341.

والحذف لعلاقة المشابهة أو عدمها، في التشبيه والاستعارة والكنائية، وتنتمي كلها إلى عالم الحس والتجسيد والمعنى الخفي فيها غير متعدد.

أما الرمز فمختلف، لأنه ذو طبيعة فلسفية، لا ينقل الصورة في إطار محدد الملامح كما هو الحال بالنسبة للصور البيانية، « لأن مفهوم الرمز يجمع بين بعدين، بل يمكننا القول بين عالمين من الخطاب، أحدهما لغوي والآخر من مرتبة غير لغوية »¹، فالرمز إذن ينطلق من الفكر باعتباره مفهوماً وظيفته الربط بين عالمين من التصورات في شكل خطاب ينتمي إلى عالم الحس بينما المرموز ينتمي إلى عالم التجريد، وهذا لا يتفق مع ما اصطلاح عليه بـ " الرمزية المجازية "، فمن شروط العلاقة بين الرمز والمرموز « ينبغي ألا يكون المستوى التجريدي المرموز محمداً بكل قسماته وأبعاده، لأن أساس الرمز الإيحاء، والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف »²، أما بالنسبة للمجازات والاستعارات، فإن الطرف الثاني يحمل نفس الخصائص التي اتصف بها الطرف الأول والعلاقة بينهما، لا تحتمل أكثر من دلالة واحدة في التأويل.

يتصف الرمز بكونه يحتمل عدة أبعاد دلالية لا تتحقق في غيره من أساليب التعبير « وبهذا تنتفي عن نطاق الرمز تلك الاستعارات والكنائيات والأمثال الرمزية بما إلى استخلاص عبرة أو مغزى صريح يفصح الشاعر عنه غالباً في نهاية القصيدة »³، فقد تم الاهتمام في البلاغة بالجانب الجمالي، واجتهد الشعراء في تجسيده، لتحسين الكلام وتجويده، وتقوية المعنى وإبراز القيم الفنية، ومرجع ذلك كله الذوق الجمالي؛ بينما جمالية الرمز ليست هي الموضوع الأساس فيه، وإنما تصنعها إثارة الغموض والإيحاء، والغوص في أعماق الفكر والتاريخ البشري، وربط الحاضر بالماضي وفلسفة الأشياء.

يعمل الرمز على فتح آفاق من التأويل تكون أوسع وأرحب منها في الصور البيانية، لأن العلاقة بين الرمز وما يرمز إليه قائمة على خاصية انتفاء الدلالة المرجعية للرمز، ويكون القبض على المعاني الجديدة عبارة عن إنتاج دلالات لا يفصح عنها اللفظ أو الشكل الدال في النص.

¹ - بول ريكور: نظرية التأويل، ص 95.

² - محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 304.

³ - محمد أحمد فتوح: نفس المرجع، ص 304.

يرى (ميشال ريفاتير¹ Rifatterre) « أن الاستخدام الرمزي للكلمة داخل القصيدة الشعرية يضيف دلالة جديدة إلى دلالتها المرجعية، بل قد يلغي تماما هذه المرجعية لتحل محلها مرجعية أخرى »²، وقد تتوالد دلالات الرمز الواحد في ديوان شاعر معين، وقد يحمل أبعادا مختلفة من شاعر إلى آخر، فتصبح دلالاته المرجعية منتفية بفعل التحول الدلالي من سياق إلى آخر، ومن رؤية إلى رؤية أخرى، وهكذا.

يتمتع الرمز بمساحة من الحرية، لارتباطه بالذات المبدعة، في ولعها بالجهول وقلقها منه، وفي قدرتها على استكناه الأشياء من الداخل، والبحث عن بدائل تعبيرية تتجاوز المألوف لإرضاء تدفق الشعور، ومن ثم « أصبح الرمز لغة شعرية قائمة بذاتها، وليس مجرد أداة للتشبيه أو الاستعارة أو التورية »³، ولذا، لا يمكن إدراج ما لا يحمل رؤيا فكرية أو فلسفية، مهما كانت طبيعته، حتى وإن كان تعبيرا غير مباشر مثل الأدوات البيانية السابق ذكرها، وبالتالي يمكن حصر التشكيل الرمزي في ثلاثة أنواع هي: ألفاظ اللغة والفضاء الطباعي والموسيقى:

✓ التشكيل اللغوي

يتم الترميز بالكلمات في سياق الأدب من خلالها هي ككلمات، قيمتها في ذاتها، لا في ما تدل عليه، لأنها في التداول العادي تقتصر على تحديد ماهية الأشياء والأفعال، وتساعد على نقل الأفكار بين المتخاطبين؛ أما الكلمة في الشعر فتحيل إلى ذاتها، لتصبح هي الموضوع المقصود بالتأمل، « ففي داخل العبارات، حيث يبدو المعنى وكأنه يستند بصمت إلى مقاطع لفظية عديمة المعنى، هناك دوما تسمية راقدة، وشكل يجس بين جدرانه المصدية انعكاس لتمثيل خفي »⁴، هو في الأصل رمز ممتلئ بالدلالات، لأن اللغة في الشعر تتحول إلى غاية ومدار اهتمام، للكشف عن خباياها التي لا يبوح بها ظاهر القول.

¹ - (Michael Rifatterre) باحث وناقد أدبي أمريكي ازداد عام 1924، نشأ بفرنسا، ثم هاجر إلى و.م. الأمريكية للدراسة، يعد من مؤسسي الأسلوبيات، بل صاحب الاتجاه البنائي فيها. ينظر - مايكل ريفاتير [تُرجمت هكذا]: دلاليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1997، 448، ص 07.

² - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات، ص 60.

³ - راغب نبييل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوئجمان، مصر، 2003، ص 305.

⁴ - ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، ص 102.

يشكل الشاعر رموزه من اللغة المكتوبة، فهو يستعمل الألفاظ أسماءً وأفعالاً وعبارات، يعطيها أوجهاً متعددةً من المعاني لم يألفها الناس في التداول، كأن يرمز للتغيير والثورة بالريح والنار والطوفان، ومن ثمَّ كان «لابد للكلمة في الشعر أن تعلق على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تقول»¹، ما يجعلها عنصراً فنياً مثيراً؛ ولهذا حرص الشاعر المعاصر على تغيير وجهة الكلمات من المباشرة إلى الإيحاء بكل ما تمثله اللغة من قدرات حيوية عبر السياقات المختلفة، فقد تحيلنا كلمة (الطوفان) على دلالات مختلفة وقد تتوغل بنا في أعماق التاريخ، في مرحلة من مراحل الفكر الأسطوري، فتربط بين الحاضر والماضي وتوحي بالرغبة في الانتقال إلى المستقبل.

كثَّفَ الشاعر المعاصر تجربته الإبداعية عن طريق التشكيل اللغوي بتوظيف أسماء لبعض الرموز الأسطورية والتاريخية، ورموز مستمدة من المعجم الصوفي والديني، وأخرى استقاها من الطبيعة، ولم يكتف بذلك فابتكر لنفسه رموزاً خاصة تعبر عن ذاتية التجربة الشعرية؛ وهي رموز تتشكل في "كلمات ليست كالكلمات"، يمكن أن نفضلها في الآتي:

أ) الرمز الأسطوري

تعد الأسطورة أهم رافد من روافد التشكيل الرمزي في الشعر الحديث والمعاصر، لعلاقتها الوطيدة بالإبداع الفني منذ القدم، ذلك «لأن الشعر وليد الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جف وذوى. ولذلك فإن الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية»²، فأصبح الشاعر لا يستطيع الاستغناء عن توظيفها، فهي أسلوبه الأمثل في التعبير عن رؤاه.

تم فهم الأسطورة قديماً على أنها «الحديث الذي لا أصل له»³، لهذا وُصِفَتْ بالأباطيل والأكاذيب التي لا أساس لها من الصحة، كما اعتبرت «قصة باقية مجهولة الأصل، ذات دلالات حضارية معينة أو متنوعة، تدور صيغها النموذجية حول الآلهة وعظماء البشر، ودراما الخلق

¹ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 127.

² - خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 151، ص 89.

³ - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص 79.

والتحويلات والنصر.. إلخ»¹، فهي مرحلة من مراحل تطور الفكر البدائي، حيث كانت أفضل وسيلة اعتمدها الإنسان، منذ بدء تكوّن الوعي البشري، لأن الأقدمين كانوا عاجزين عن إدراك ماهية الوجود إدراكا صحيحا، كما كانوا عاجزين عن التعبير عما في نفوسهم إزاء الطبيعة وظواهرها المختلفة.

ونظرا لارتباطها بالشعر فإن انتقالها من المستوى الاجتماعي إلى المستوى الإبداعي لم يكن اعتباطيا، فالشعر لصيق بالمعتقدات والدين والعادات والتقاليد وكل ما تستشعره النفس، لهذا كانت «أساطير القدماء هي أحلامهم التي أخذت تعمر أخیلتهم حينما شرعوا ينتقلون في سلم التطور»²، وهي ذات الأحلام التي تتسرب إلى الشعر، لتشكل الكون الفني في القصيدة، ولذلك كانت الأسطورة مصدرا للإلهام ووسيلة للتعبير الفني.

وكما أن الإنسان استطاع — في بداياته الأولى — أن يفسر وجوده ويعلل عناصر الكون، فمنح الظواهر بعدا دينيا وميتافيزيقيا وسحريا أسطوريا، فإن الشاعر المعاصر استطاع هو الآخر — نفسيا — أن يعود إلى البدايات الأولى، ليشكل تجربته الشعرية من عمق التجربة الإنسانية، لأن استعمال «الأسطورة في هذا المجال، دلالة على وعي عميق بالواقع، وتكثيف لمداليه وأشياءه، إنها استعادة لمفهوم الخلق والتخطي في حركة تنبع من صميم الأمة لتلخص ضميرها الجماعي بـ "ميثة واحدة"³، وقد ركز أغلب الشعراء في العصر الحديث على الأساطير المرتبطة بتاريخ وخصوصية المجتمع العربي، مثل: عشتار، وتموز، وأدونيس، وطائر الفينيق، والعنقاء، وجلجامش.

يرجع اهتمام الشاعر المعاصر بتوظيف الأسطورة لكونها تحمل رؤيا فلسفية، تنقل تأملاته ومواقفه وتصوراته حول ما يجول بفقده، «وهي من ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة

¹ - هاني نصر الله: البروج الرمزية، ص 17.

² - دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان، ج 01، دار تنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2009، 274، ص 16.

³ - ديزيرييه سقال: الكتابة والخلق الفني، ص 57.

من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء»¹، فيسهل عليه رسم ملامح تجربته، وتطوير أدواته الإبداعية باكتسابه رافدا فلسفيا وفنيا يؤطر به بوحه وتفاعله مع المتلقي.

وإلى جانب الرموز الأسطورية استحضّر الشاعر المعاصر الرموز الدينية والتاريخية التي حفل بها التاريخ العربي والإسلامي، وهي تلك الشخصيات الفاعلة في مجتمعاتها على اختلاف الأزمنة، استدعاها الشاعر كي يجعل منها "معادلا موضوعيا"، يعبر عن ذات الشاعر أو "أقنعة" يمارس من خلالها التعبير عن مواقفه الثورية والمناهضة للواقع.

ب) الرمز التاريخي

يعتبر الرمز التاريخي من أهم عناصر التشكيل الرمزي في الشعر العربي الحديث والمعاصر، انتقل إلى الشعر والرواية بسبب الظروف السياسية والاجتماعية حين أحس بالعجز عن المواجهة، فجعل منه قناعا لرؤاه، «والقناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات»²، يتخفى خلفه الشاعر ليعبر عن إحساس أو موقف، يعتقد المتلقي في البدء أن الشخصية (القناع) هي التي تتكلم، وأن الشاعر لا علاقة له بما يصدر عن ذلك القناع من أحكام.

لا يميز المتلقي بين القناع والشاعر في النص، إذا حدث بينهما تَمَاهٍ في الكينونة، «عندما يتخذ الشاعر القناع فإنه يذوب فيه، ويتوارى في أعماقه، معتمدا عملية تفاعلية بينه وبين الشخصية، تؤدي إلى صهر مكونات التجربة»³، فإذا وقع بينهما التمازج في الحضور والغياب، وكان صوتهما واحدا، لا يستطيع المتلقي أن يميز بين صوت الشاعر المتخفي وصوت الرمز (القناع)، الذي يتشكل — عادةً — في شخصية رمزية، تاريخية، أو دينية، لها مكائنها في النفس، ولدى المتلقي، ولها أثرها في إثراء الدلالة، وموضوعية الخطاب.

¹ - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، 228، ص 129

² - جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، 400، ص 215.

³ - محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت، 2003، 399، ص 91.

قد لا تكون هناك علاقة تطابق بين الشاعر والقناع، وبين القناع والشخصية الرمزية إذا فشل الشاعر في الربط بينهما فنيا، « لأن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر / الشخصية) ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معا، دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة»¹، ولهذا فإن علاقة التداخل والذوبان تكون أساسا بين الشاعر والشخصية الرمزية، أما القناع فهو ناتج ذلك التماهي، لحظة ارتكاز الشاعر إلى صوت غير صوته، يمارس به البوح والتصريح، « غير أن الشاعر عندما يلبس نصوصه قناعها فإنه يعلن عن امتلائه بشيء ما يرغب في الحضور بشكل مرموز، وهو في جوهره إيذان بالتعبير عما يظهر في تحجبه ويتحجب في ظهوره»²، فهو يوحى بفقدان ملامح الشاعر وانعدام شخصيته في حضور ملامح الشخصية المستمدة من الذاكرة الجمعية، يمتلئ بها القناع الشعري، الذي يمثل غياب الشاعر وحضور الشخصية الرمزية، انطلاقا من رغبة الشاعر في التخفي، وخلق أفق رمزي، يمارس من خلاله التعبير عن تصورات ومواقفه بكل حرية.

وبما أن القناع يتمثل في شخصية تاريخية فاعلة في الحياة العامة، ولها علاقة بواقع الشاعر وبحالته النفسية وبنظراته إلى الواقع، فإن لكل شاعر أفقته التي وجد فيها صدى لصوته المكبوت خاصة في البلاد العربية « ومن ثم لجأ شعراؤنا /.../ لاستعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار»³، وأغلب تلك الأصوات يعبر عن قيم مفقودة مثل العدل والنخوة والشجاعة مثل: عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز، والخليفة العباسي المعتصم، وهارون الرشيد، وصلاح الدين الأيوبي، وشخصيات أدبية مثل: الشنفرى، وعنترة، والمتنبي، والحلاج، وأبي العلاء المعري.

يستدعي الشعراء تلك الشخصيات، « لأنهم وجدوا ضالتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التي ارتفعت في وجه طغيان السلطة في عصرها»⁴، فيحملونها تجارب شخصية تنفيسا عن مكبوتات، لم يجدوا وسيلة فنية أفضل من العودة إلى الماضي لإخراجها.

¹ - جابر عصفور: المرجع السابق، ص 91.

² - عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية للنشر لوئجمان، مصر، 1996، 232، ص 189.

³ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، 323، ص 33.

⁴ - علي عشري زايد: نفس المرجع، ص 33.

تعددت أساليب استغلال الطاقة الإيحائية في الشخصيات التاريخية والدينية، فمن الشعراء من يذوب في قناعه، ومنهم من يستدعيه فيحاوره ويستنطقه، ليكشف من خلاله رداءة الوضع القائم والتحسر على الماضي، إضافة إلى أساليب رمزية أخرى، مثل التعبير بلسان مجنون أو أبه أو عن طريق الحلم أو التغابي... إلخ.

ج) الرمز الطبيعي

يلجأ الشاعر في كثير من الأحيان إلى الطبيعة باعتبارها مصدرا من مصادر الإلهام، وفيها تتجسد كل الأحاسيس الإنسانية وتناقضات الذات، فيأخذ منها بعض عناصرها ويضفي عليها من رؤاه دلالات غير التي هي عليها في الواقع؛ « فعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل: البحر، الريح، القمر، النجم... إلخ، فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية»¹، تفصل فيها الألفاظ المستمدة من الطبيعة عن مسمياتها، لتحمل دلالات لها أبعادها التي تفرضها قدرة الشاعر على توظيف تلك العناصر الموحية داخل السياق.

غالبا ما يتفق الشعراء المعاصرون في استعمال رموز طبيعية معينة مثل: الماء والنار والريح والمطر والليل .. إلخ، إلا أن لهذه الرموز من الإيجاء واتساع مجال التأويل ما يجعلها لا تتجمد في دلالات محددة سواء لدى جميع الشعراء أو لدى شاعر واحد، فقد يستعمل شاعر رمزا من هذه الرموز في عدة سياقات فيفجر منه طاقات إيحائية لا متناهية، ومع ذلك « يتقارب المعجم الرمزي للشعر الحديث ليؤلف حقلا دلاليا كليا، نعر فيه مثلا على القمح للخصوبة، والحجر للجما، والموت والبحر للمغامرة والمستقبل، والنار للثورة والانقلاب، والرماد للنهاية والعدم، والليل للحزن والتأمل، والمرأة للذات، والرمل للزمن، والشجرة للحياة، والخمر للامتلاء والكفاية»²، فإذا توقفت تلك الرموز عند هذه المدلولات تجمدت فيها، وظل الشعراء يجترونها دون أن يضيفوا إليها ما يوحي بأبعاد دلالية جديدة، كانت نهاية الرمز بانتهاه تفجير طاقته الموحية، ومن ثم يتحول إلى لفظ مستهلك لا قيمة له فنيا ورمزيا.

¹ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ط 05، 428.

ص 171.

² - إبراهيم رماني: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 347.

ابتكر الشاعر إلى جانب الرموز المستمدة من الطبيعة رموزا اصطناعية ورموزا من المحيط الذي يتحرك فيه فاستغل الطاقة الإيحائية في المرآة والجرس والقنديل والشمع والرصاص والمدينة والرصيف والجسر... إلخ، وحملها من ذاته ما يمكنها أن تحمله، لتؤدي وظائفها الرمزية، وتحقق الأبعاد المرتبطة بدلالاتها المتعددة المستمدة من تجربته الحياتية وتفاعله مع الطبيعة والواقع.

د) الرمز الصوفي

التجربة الشعرية الصوفية تجربة موعلة في القدم، نتجت عن ارتباط الشعر منذ القدم بالدين والأسطورة، وقد وجد الشاعر فيها متنفسا كبيرا ومصدرا من مصادر إبداعه، فاستلهم منها معاني مقولاتها وتصوراتها التي جعلت الشاعر كالمُتصوف، « إذ يتماثل الصوفي والأديب في الغاية فكلاهما ينضد الكمال ويكابد العسر والمشقة من أجل تحقيقه، لذلك فلا غرابة أن يجيل التصوف والشعر كل منهما إلى الآخر»¹ في الرؤى الفكرية والتقلبات النفسية، وتقمص الشاعر أحوال المتصوف وتعبيره من خلالها وبرموزها عن أحواله.

لا يختلف الرمز الصوفي عن غيره من الرموز من حيث التشكيل اللغوي لأنه مجرد ألفاظ، إلا أنها تنتمي إلى معجم اصطلاحي حرص المتصوفة على التمييز به عن غيرهم من المتكلمين والشعراء، لارتباطه بفلسفة التصوف عندهم، إذ اعتبروا الرمز « باطنا مخزونا تحت كلام ظاهر لا يعرف كنهه إلا أهله»²، لذلك استلهم الشعراء هذا الأسلوب الرمزي التجريدي، ونقلوا دلالات الألفاظ بتوظيفها في سياقات فلسفية متعلقة بوحدة الوجود وعلاقة العبد بالخالق.

يتمحور المعجم الرمزي الصوفي في الشعر حول المجاهدة والمكابدة في الوجد والتعلق بالذات الإلهية، ومن أمثلة ذلك الربط بين الحب والزهد، سعيا إلى « تحقيق ضرب من التزاوج بين الحب الإلهي والحب الإنساني وعواطفه المكبوتة، فالحب هو قدر الصوفي ومحوره الأبدي الذي يعرج عليه علواً أو تعالياً نحو الله»³، وارتسم ذلك جليا في الغزل الصوفي بمصطلحات لم تبتعد كثيرا

¹ - السعيد بوسقطه: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونه للبحوث والدراسات، الجزائر، 2008، 374، ص91.

² - ممدوح الزوي: معجم الصوفية، ص188.

³ - السعيد بوسقطه: المرجع السابق، ص94.

عن المرأة والحب والخمرة وهي رموز عرفانية، عبّروا بها عن فنائهم في الحب الإلهي، فكانت المرأة رمزا لله، والخمرة رمزا للمحبة الإلهية الأزلية، والوردة رمزا للروح... إلخ

تبنى القصيدة الصوفية على تصورات عرفانية خاصة، تجمع بين الجمال — باعتباره عنصرا أزليا مثله مثل الحب الإلهي — وبين الرحمة الإلهية المطلقة في تشكيل من رموز الطبيعة كالوردة والفراشة والحمامة وغيرها من الرموز المتعلقة بالنفس، فقد « انتهى الصوفية في دور متأخر إلى إرساء تصور عرفاني للطبيعة، نظفر به مكتملا فيما عرف بوحدة الوجود التي آلت لديهم إلى نسق نَتَبَّنُ فيه سريان الحياة والجوهر الإلهي في الطبيعة جامدها وحيّها»¹، ومن ذلك كان اتصال الشاعر بالفكر الصوفي، فليست العقيدة والميتافيزيقا وحدها تحدد الوجهة الروحية في الشعر، ذلك أن كتاب الطبيعة المفتوح يمثل مصدرا فلسفيا روحيا، يوجه الشاعر في صوفيته على مستوى التجربة الشعرية.

اشتمل المعجم الصوفي الرمزي في الشعر المعاصر على حالات من التماهي مع الكون والذوبان فيه، إضافة إلى التسامي الروحي، لبلوغ مرتبة الكمال الإلهي، في لحظة المكاشفة والتجلي والارتقاء، حتى بلغ الشعر درجة من الغموض يصعب فيها القبض على المعنى، كما يصعب فيها التأويل لدى متلق لا يمتلك معرفة مسبقة بمعجم الشعر الصوفي؛ وهي فلسفة اجتهاد المتصوفة في جعلها لغة خاصة بهم حتى يشكل على العامة فهمها، « ولعل السبب الحقيقي في إهابة الصوفية بأساليب الرمز في أشعارهم هو أن التجربة الصوفية أشبه شيء بالتجارب الفنية، فالإفصاح هو التعبير الوحيد الممكن في هذه التجارب، فبين التصوف والشعر وشائج قربي تتمثل في أن كليهما يحيل على العاطفة والوجدان»²، والعلاقة عندهم بين الظاهر والباطن كالعلاقة بين المادي والمعنوي، وفيها يتم الاتصال عبر التجلي، وهو « ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب»³، لأن الشاعر كالصوفي، يكون في ارتقاء وانسجام مع الحال، حين يسمو بأحاسيسه وعواطفه، ويتفاعل مع أحيالته لحظة الإبداع.

¹ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 271.

² - السعيد بوسقطه: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 34.

³ - محي الدين بن عربي: اصطلاح الصوفية، تحقيق عبد الرحيم مارديني، دار الحجة، دمشق، 2002، ص 149، ص 59.

د) الرمز الخاص

سبقت الإشارة إلى أن منبع الرمز في التحليل النفسي هو اللاشعور الفردي عند (فرويد) واللاشعور الجمعي عند (يونغ)، حيث يرى هذا الأخير « أن الرموز نواتج طبيعية وعفوية، فليس من عبثي على الإطلاق جلس وفي يده قلم أو فرشاة وقال: " ها أنا أمضي لأبتدع رمزا"»¹، وهو يشير إلى دور التراكم المعرفي والنفسي المتحذر في اللاشعور الجمعي؛ أي أن الرمز يصنعه المبدع دون وعي منه، والذي أنتجه هو ذلك المحصل في لاوعيه من ثقافة وعقيدة وعادات المجتمع الذي ينتمي إليه.

قد لا يكون للرمز الذي يتدعه الشاعر أية دلالة رمزية إذا تم اعتباره علامة أو إشارة لا معنى لها، ويمكن أن تكون له عدة دلالات إذا جاء مفتوحا على كل القراءات، والذي يصنع الرمز هنا هو القارئ أو الناقد²، حينما يعطي للرمز الدلالة التي يراها مناسبة عن طريق التأويل.

إذا تجاوزنا اللاوعي بنوعيه، وتجاوزنا إسناد إنتاج الرمز إلى القارئ أو المتلقي، وجدنا أن بعض الرموز تتكون خلال الأحداث التاريخية المتعلقة بمصير الأمة — على الخصوص — في انتصاراتها وأمجادها وتضحياتها، حيث يحيط المجتمع بعض أفرادها بهالة من الاهتمام، وهم القادة والشهداء والمناضلون وبعض الأماكن، فيستجيب الشعراء عاطفيا لذلك الاهتمام، ويستعملونها لأول مرة كرمز للمقاومة أو الانتصار أو التضحية، والأمثلة على ذلك كثيرة في التاريخ العربي الحديث³.

بعض تلك الرموز تجد طريقها إلى التداول في الأدب وتتسع دائرة دلالاتها مع مرور الزمن وتطور تجارب الشعراء فيكون مصيرها الانتشار والذيعوع، وتتحول إلى رمز عام، وبعضها لا يكتب له البقاء، فينتهي بانتهاء الحدث الذي دفع الشاعر إلى إنتاجه.

¹ - هاني نصر الله: الروح الرمزية، ص 31، 32.

² - ينظر: هاني نصر الله: نفس المرجع، ص 34.

³ - من الرموز الثورية: جمال عبد الناصر وجميله مجيد في شعر نزار قباني، وزينود يوسف في شعر سليمان العيسى، ووهان في شعر

ومن شعراء العصر الحديث من ابتكر لنفسه قناعا من أفراد المجتمع يتكلم بلسان حاله، ويجعل منه رمزا أو قناعا خاصا به، تفاعلت معه التجربة الشعرية، فابتكر البياتي (عائشه)، وأدونيس (مهيار)، والسياب (وفيقة وجيكور وبويب) إلخ، حيث انتهت هذه الرموز بانتهاج تجربة الشاعر دون أن يلتفت إليها غيرهم من الشعراء، فبقيت رموزا خاصة بأصحابها.

يمتلئ الرمز الخاص بشحنة تعبيرية إيحائية، ناتجة عن تجربة شخصية مر بها الشاعر، حين يُلقى في خلده أن أفضل صياغة لفكرةٍ أو إحساسٍ معين، لا يمكن أن يحتويه إلا الرمز المستحدث، سواء كان شخصية تاريخية أو ثورية أو موضعا أو حادثة لها أثر في نفسه، فيكون ذلك الرمز بمثابة المعادل الموضوعي أو القناع الذي يتحدث به حول الراهن، داعيا من خلاله إلى التغيير والثورة على الواقع.

وصفوة القول في التشكيل الرمزي اللغوي: تمثل الكلمات بالنسبة للشاعر مادة أساسية في الترميز باعتبارها الأداة المستعملة في الكتابة، والتي تعوض المسموع في التداول العادي وفي الإبداع الأدبي عموما، فالكلمات (الرموز) أشبه بالمنارات والمعالم في السفر الإبداعي عبر اللغة المكتوبة والمسموعة، ومهما استعاض الشاعر عنها بوسائل تعبيرية جمالية أخرى فإنه يبقى أسير الحرف، لا يستطيع الاستغناء عنه في أي لغة من لغات العالم.

✓ التشكيل الموسيقي

تعتبر الموسيقى في الشعر من ضرورات البناء الفني، لذلك غيّرَ الرمزيون من مفهومها، فاعتبروها وسيلة إيحائية للتعبير عن الحالات النفسية، فخرجت من إطارها البلاغي والجمالي، لأنها كانت شكلا إيقاعيا منحصرًا في الأوزان والقوافي والجناس والطباق والتصريع في القصيدة العربية العمودية، «وقد أدى تدمير رتبة الوزن التقليدي وكسر تحجر التفعيلة الخليلية إلى انفتاح الشكل على الحالات النفسية انفتاحا مطلقا، بحيث بات يرصد، في العمق، تجليات اهتزازات الذات في تعاملها مع الواقع»¹، وقد فتح هذا الخروج عن الإطار النمطي للإيقاع في القصيدة

¹ - ديزيرية سقال: الكتابة والخلق الفني، ص34.

العمودية أمام الشعراء المعاصرين آفاقا رحبة للتعبير بتلقائية، وتشكيل موسيقى خاصة تصنعها الذات الشاعرة من عمق الإحساس والانفعال.

من المؤكد أن الدافع في كسر أُطر العروض العربي لم يكن هدفه الخروج عن المؤلف، أو الرغبة في التميّز والتجريب، « وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالات النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر»¹، حتى تكون التجربة الشعرية أكثر صدقا وتلقائية، وأن تكون القصيدة بأصواتها وإيقاعاتها وفضائها ومضامينها كونا كلياً، يعبر عما في نفس الشاعر من توتر واضطراب أو هدوء وسكينة.

انفتح الشعر على موسيقى أوسع نطاقا من حدود العروض والقافية، فاستند الشاعر إلى خصائص كانت في القديم عامل تأثير جمالي ليس إلا، منها تكرار الأصوات والمقاطع الصوتية وتكرار الجمل، فابتكر منها رمزية توحى للمتلقي بأحاسيس ثاوية خلف الإيقاع لا يمكن الإمساك بها إلا عن طريق التأويل، ففي القصيدة المعاصرة « لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار »²، فتكون للجملة أو الكلمة الأولى دلالتها، وفق السياق الذي وردت فيه، بينما الجملة أو الكلمة الثانية (المكررة) تحمل دلالة غير التي أفادتها سابقتها.

ركز الشعراء المعاصرون في تجاربهم الإبداعية على تشكيل رمزي مستمد من الموسيقى، كان ينظر إليه في البلاغة القديمة على أنه "حلية" للقصيدة، وقانون من قوانين عروض الشعر على "الناظم" أن يلتزم به ويقف عنده تقديسا له، وقد انتبه الشاعر المعاصر لما في موسيقى الشعر من قدرة تعبيرية إيجائية، فاتخذ لذلك عدة أشكال منها:

* الإيقاع

ويُعَدُّ مصدرا لجمالية الشعر، ويتمثل في « تردد وحدات نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة التي قد تتردد بمفردها طيلة

¹ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص55.

² - جوليا كريستيفا: علم النص، ص81.

البيت كما في بحر الكامل مثلا (متفاعلين) ست مرات»¹، قد يحدث ترديدها أقل أو أكثر من ذلك، بحسب الدفقة الشعورية في السطر الشعري الواحد.

تتحوّل المسافات الزمنية للإيقاع إلى نوع من الإيحاء الرمزي، يستثير الانتباه إلى ما في التشكيل الموسيقي من شحنة نفسية وبعْد ذاتي، «وعلى هذا، إذا كانت الرمزية الصوتية ذاتية — موضوعية فإن الإيقاع كذلك، فهو ذاتي — موضوعي، لأنه ليس قالبا جاهزا عاما وإنما هو مجرد تشكيل بحسب مقصدية الشاعر واجتماعيته»²، التي تنبع من وعي الشاعر بالواقع ومن اللاوعي، خاصة إذا وجد الشاعر في حرية حركة امتداد التفعيلة متسعا نفسيا، يحتوي انفعالاته دون اللجوء إلى الاسترسال في الوصف والمباشرة.

* التكرار

ويؤدي وظيفة إيحائية في تشكيل دلالات القصيدة، «فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره»³، فمن طبيعة التكرار الإلحاح النفسي على قصديّة معينة، تجعل من المكرر محورا دلاليا مركزيا، يكون المعنى في الكلمة أو العبارة الثانية غير الذي تفيدته الأولى.

يوحي التكرار في الشعر المعاصر بما يريد الشاعر التصريح به في لحظات الانفعال والتفاعل والتوتر العاطفي، وهو إيحاء تتمظهر ملامحه في التأكيد على معنى بذاته في القصيدة، «وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح والمباشرة وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية»⁴، وبدل التفصيل المُملّ والإطناب والإسهاب في إبراز مكونات النفس، والكشف عن العاطفة بشكل مباشر، يكتفّ الشاعر المعنى من خلال التركيز على إيقاع الكلمات وأصواتها، «لأن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام

1 - محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 374.

2 - محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط 02، 224، ص 63.

3 - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، 239، ص 58.

4 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ط 06، 360، ص 287.

المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة»¹، تحيل على رغبة ملححة من الشاعر في توجيه المتلقي إلى دلالة أخرى، قد لا يتفطن إليها هذا الأخير، وقد لا تستثير مشاعره إذا لم يعتمد الشاعر طريقة توحى بما يحمله التكرار من رؤى ذاتية.

ومن أساليب الحضور الرمزي في الشعر المعاصر اللعب على إيقاع الأصوات، في تشاكلها أو تباينها، « وقد اهتدى شعراؤنا العرب القدامى بفطرتهم اللغوية الخالصة إلى بعض الإمكانيات الإيحائية في هذه الأصوات ووظفوها توظيفا تعبيريا بارعا»²، إلا أن توظيفهم لتلك الأصوات لم يكن عن رؤيا فلسفية، كما هو الحال في القصيدة المعاصرة المثقلة بثقافة الشاعر وإدراكه لأساليب التعبير التي تحقق للنص أبعادا دلالية، تتجاوز الالتزام بالإطار الجمالي الثابت إلى التجريب والمغامرة الإبداعية إرضاءً لهواجسه وقلقه.

تأمل الشاعر المعاصر الموروث الثقافي والفني، فوجد فيه مجالا خصبا لإثراء تجربته الشعرية، فاستغل كل ما يعزز رغبته في التجريد والإيحاء، بما في ذلك أصوات اللغة التي لها تأثير كبير في الأذن وعلى النفس، ذلك « أن الإيقاع الصوتي في تخالف موقعه أو تشابه موضعه يؤدي بالضرورة إلى تحولات وتبادلات في بنية الشكل اللغوي وفي دلالة العلاقات»³، ما جعل القصيدة كلاً متكاملًا، الشكل فيها دال كما المضمون تماما، حيث تعبّر الأصوات في الكلمات عن حالات النفس، والرؤى الفكرية والفلسفية بأسلوب إيحائي جذاب.

عمد الشاعر المعاصر إلى استغلال طاقات اللغة كلها، حيث لم يكتف بما تفرزه دلالات الكلمات والعبارات من معانٍ سياقية، لما وجد في الإيقاع والتكرار وأصوات الكلمات لغة ثانية، تعبر عما في نفسه، فربط أحاسيسه بحيوية التشكيل الموسيقي، لابتكار دلالات أخرى، لم يستطع الإفصاح عنها، « على أن هذا الإلحاح على شدّ انتباه المتلقي المتجلي في بطن الإيقاع والإلقاء لا يكون على مستوى واحد في البيت جميعه، فقد يُبثّر الشاعر على بعض المكونات في الجملة

¹ - نازك الملائكة: نفس المرجع، ص 276.

² - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 46.

³ - رجاء عيد: القول الشعري، ص 46.

بنبرها دون سواها لينتبه المستمع إلى مفهومها»¹، وقد لا يكتفي الشاعر بإيحاءات التشكيل الموسيقي في شكل القصيدة وهي مقروءة، فيعمد إلى الإيحاء أثناء إلقاء القصيدة، حيث يجعل بعض الكلمات والعبارات مركزا للتبر والتنغيم واستغلال مواضع علامات الوقف، ليشير إلى المتلقي المستمع أن معنى ما ثاويًا خلفها.

✓ التشكيل الفضائي

أدرك الشاعر المعاصر أن النص الإبداعي كلٌّ لا يتجزأ، لا فرق بين شكله ومضمونه، فقد رأى (بودلير) أن كل ما في الكون رمز، وكل ما في القصيدة رمز، نظر إليه الشاعر على أنه أداة تعبير إبداعية، فصاغ من أشكال اللغة رموزه، حين أعطاها من رؤاه دلالات خارجة عن المؤلف، حيث « تأخذ الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي »²، وهو بذلك يفعل اللغة على مستوى دلالات الألفاظ، وأشكال كتابية متعددة منها الخطوط وتشكيل الفضاء الطباعي للنصوص³.

أما بالنسبة لشكل النص الخارجي، فإن يقين الشاعر بأنه لبنة أساسية في بناء دلالات النص المتكامل، دفعته نفسيا إلى استغلال طاقات اللغة الأخرى المتمثلة في أصواتها وصيغها وطريقة كتابتها وعلامات الترقيم فيها، وزيادة على ذلك « اتخذ النص الأدبي المكتوب وسائل خارجة عن نطاق اللغة⁴، لتحقيق وظائف اتصالية خاصة، ومثال ذلك توظيف الشكل الكتابي للنص»⁵، لأن الشكل الخارجي للقصيدة لم يعد إطارا هيكليا مسبقا لحمل المعنى فحسب، بل أصبح وسيلة تعبيرية رمزية متميزة، تسهم في تكثيف الدلالات وإثرائها.

1 - رجاء عيد: نفس المرجع، ص 46.

2 - محمد الصالح خرفي: فضاء النص/ نص الفضاء (دراسة)، منشورات آرتيستيك، الجزائر، 2007، ط 02، ص 112، ص 67.

3 - قدم محمد الماكري نماذج عديدة من الرسوم الرمزية وأشكال الخطوط في الشعر المعاصر، ينظر كتابه: الشكل والخطاب، ص 235. وما بعدها. وكذا، ينظر شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، الصفحات 34-37.

4 - الأرحح: أن كل ما يؤدي وظيفة تعبيرية تواصلية إبلاغية أو إبداعية يعد من صميم اللغة، وليس خارجا عن نطاقها، وهي أساليب لغوية (غير لفظية)؛ أي لا تنتمي لجنس الألفاظ، ومع ذلك فهي شكل تعبري يؤدي وظيفة لغوية مثل الكلمات تماما (الباحث).

5 - محمد العبد: العبارة والإشارة، ص 98.

يتضح من خلال استكشاف الشاعر لدلالات الأساليب اللغوية — لفظية وغير لفظية — مدى رغبته في تعميق الفكرة المحتوى، والتعبير عن تجربته بشكل يلبي حاجاته النفسية، فتجاوز حدود الألفاظ إلى التعبير بالفضاء الطباعي، « فليست اللغة وحدها هي القادرة على التعبير الجميل، بل إن الصمت الأخرس كثيرا ما يكون حوارا صامتا، أو لغة خرساء، تعبر بألوانها وأشكالها أو لإيقاعاتها فيكون التبليغ الفني بما أفصح من التبليغ بلغة الألفاظ نفسها»¹، فأدرج ضمن أساليبه الإبداعية كل ما يحويه ظاهر النص، من مساحات بيضاء وفراغات مملوءة بالنقط المتتالية وعلامات الوقف والترقيم وبعض الرسوم.

تمثّل الفراغات في النص الأدبي المعاصر صمت الشاعر، ويحيل البياض على المسكوت عنه، وقد يكون الصمت على الورق إيجاءً رمزيا عما لا يريد الشاعر التصريح به، فيوحي إلى المتلقي — سواءً بملء الفراغ بنقاط متتالية أو تركّ الفضاء الطباعي يعبر بالصمت — بأن كلاما كان يجب أن يقال، ولكنه تُركّ للمتلقي كي يتأوّلّه بما يوحي به السياق، « وللقارئ كل الحرية في إكمال المعنى المخفي وراء هذه العلامات والأيقونات، لأن العالم النصي، ومساحة الفضاء، أكبر من أن يتسع لتفسير واحد عبر هندسة القصيدة وفضائها البصري»²، قد يمنح للنص أبعادا دلالية تضاف إلى الأبعاد الدلالية في الكلمات، ومن ثمّ قد يتوصل إلى نتائج غير متوقعة، لمرونة الشكل الطباعي في القراءة وارتباطه بالسياق العام.

تطور مفهوم الرمز وطبيعته في رؤيا الشاعر المعاصر وفي تعامله مع اللغة، فالتسعت مساحة الأساليب الرمزية في النص، حتى تحوّل كل ما يكتب إلى عنصر دال في النص، « ذلك أن الرمز، كما يلح على ذلك بورس، يمكن أن يكون كلمة أو جملة أو كتابا أو كل علامة عرفية. ومن ثمة، فكل شيء جديد يتم التواضع عليه ويدخل في التداول التواصلي يتحول إلى رمز»³، وبهذا تعتبر كل العلامات — اللفظية وغير اللفظية — في النص الإبداعي رموزا، تتفجر منها أبعاد لا متناهية في الفضاء المكتوب، من صيغ الكلمات وعلامات الترقيم والبياض

¹ - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 80.

² - محمد الصالح خرفي: فضاء النص/ نص الفضاء، ص 94.

³ - فريد الزاهي: « النص الأدبي » علامات في النقد، ص 181.

والسواد والرسوم والخطوط، يكتف بها الشاعر دلالات القصيدة.

وبالنظر إلى التطور الحاصل في مجالات الحياة يكشف مدى ضرورة الاستجابة والتأقلم مع معطيات العصر وحركية الزمن، « لأن الفهم الجديد للذات والعالم يقتضي تعامل جديداً مع اللغة، وذلك بتخفيفها، والتمكين من قراءة البياضات، لهذا كانت الفضاءية عبوراً بدون انقطاع من الجملة "المادة" إلى الدليل — "الطاقة" بحثاً عن الانفلات من ابتذال المقروء»¹، ورتابة بنيتها العميقة وشكله الخارجي، فأصبحت إضافة أشكال تعبيرية جديدة ضرورة من ضرورات الإبداع، لإثراء الفضاء الصوري بصيغ رمزية تحقق جمالية متعددة الأبعاد، ما كان له أن يوحي بها لو التزم بضوابط اللغة وبالإطار التقليدي للنص الشعري.

لكل عصر قيمه وأساليبه الفنية، ونظرته إلى الإبداع، ففي القصيدة العمودية يرسم الوزن والقافية والرؤي والشطران حدود تجربة الشاعر داخل إطار جاهز، لا يستطيع الشاعر تحطى حدوده التي رأى فيها — مُسبقاً — شرطاً من شروط الكتابة الشعرية، « وكسر العمود التقليدي للشعر العربي، في نهاية الأربعينات من هذا القرن، سمح بانبثاق " شعرية عربية بصرية " كانت تخنقها في المهدي قسوة النظام العروضي العربي»²، وكان الخروج عليه حتمية فرضتها طبيعة العصر، والتأثر بالثورة الإبداعية في الغرب، فأصبحت للشاعر خلفية معرفية وفلسفية ونظرة جديدة لمعنى الحياة وأشكال التعبير عنها، ولا يرجع السبب في ثورة الشاعر المعاصر على التعبير بالكلمات لقصور اللغة، كما يرى البعض³، وإنما هو دافع التجريب والرغبة في الانعتاق من الرتابة، لأن الشاعر تائر بطبعه على اللغة والمألوف، فهو مولع بالتجاوز وكسر الأعراف التعبيرية السائدة.

تولد القصيدة المعاصرة محملة بأشكال متعددة من الرموز، فتستمد قدرتها على الإيحاء والتجريد من مصادر مختلفة، أغلبها ينتمي إلى الموروث الثقافي والحضاري للتجربة الإنسانية عامة، وحتى يحقق الشاعر الرغبة في التميز استغل كل إمكانات اللغة للترميز، « فكل عتبة نصية، أو

¹ - محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهري، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، 327، ص 184.

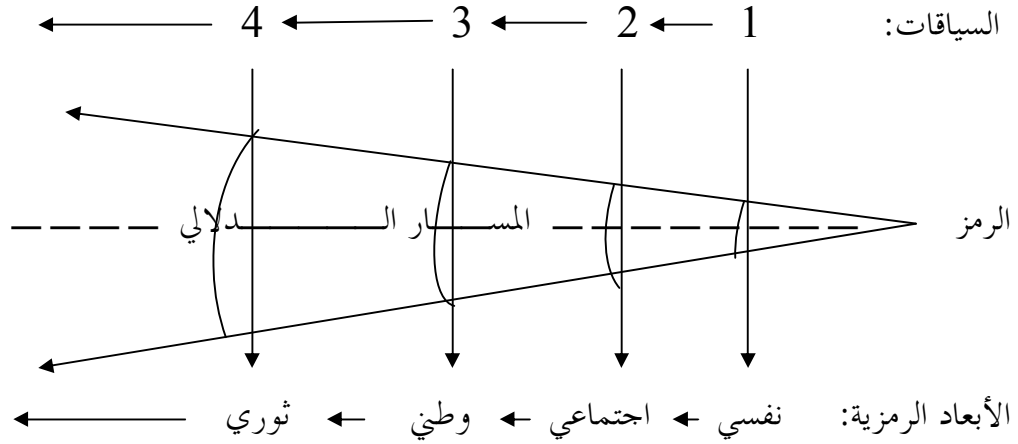
² - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، 180، ص 26.

³ - يعتقد البعض أن ميل الإنسان إلى استخدام وسائل تعبيرية من خارج طبيعة الكلمات قصور في قدرة اللغة البشرية على الإفصاح، و«كثير من الباحثين يميلون.. إلى اعتبار النشاط اللغوي متطفلاً وعائقاً يحول دون ما ينبغي للإنسان من قوة الوضوح» - مصطفى ناصف:

اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، 295، ص 25.

مدخل نصي، يستخدمه الشاعر — آية قرآنية، حديث نبوي أو قدسي، بيت شعري، مقولة، رأي، إهداء الديوان أو النص الشعري، هامش الشرح والتفسير والإيضاح.. له دلالاته وأهدافه التي يتوخاها الشاعر من كل عتبة ليضيء طريق النص للقارئ ويوجه فهمه حتى لا يضيع في مجاهل اللغة¹، بل إنها تمد المتلقي بإشارات دالة على ما يوجد في ثنايا النص من معان خفية لا تكتشف إلا بربط النص بتلك النصوص الموازية له على مستوى الفضاء الكلي للنص الشعري.

تتحلى خصائص الاستعمال الرمزي وآليات حضوره في أنواع الرموز، وتتلخص وظيفته في أبعادها الدلالية المبيّنة في الشكل الآتي:



- يمثل هذا الشكل علاقة السياقات بالأبعاد الدلالية، حيث يحمل الرمز في كل سياق دلالة جديدة تختلف عن الدلالة السابقة في سياق مغاير.

قد يحمل كل ما يؤدي وظيفة إيجائية متعددة الأبعاد دلالاتٍ تتنوع بتنوع السياق الذي ترد فيه، فقد توحى كلمة (النار) في سياق مُعَيَّن بدلالة ذات بُعد وطني عندما يتعلق الأمر بالهوية، فإذا وردت في سياق آخر أوحى ببعُد قومي عندما تمتد دلالاته إلى خارج جغرافيا الوطن، وقد ترد في سياق ثالث فتمثل بعدا سياسيا إذا كان الشاعر غير راض بوضع السلطة في وطنه، كما يمكن أن ترد في سياق رابع يحيل على التاريخ لاستلهاام العبرة من الماضي فيكون لها بعد ثوري، وقد تتعدد الأبعاد في السياق الواحد حين يكون الرمز أكثر تجريدا وأوسع مدى في التأويل.

¹ - محمد الصالح خرفي: فضاء النص/ نص الفضاء، ص25.

وخلاصة ما يمكن التوصل إليه في هذا الفصل التمهيدي يمثل الرمز مفهوما عاما متداولاً في كثير من الميادين، ومن خلال عملية الحفر في الجذور التاريخية والفكرية والفلسفية التي أنتجت الاستعمال الرمزي حاولنا الكشف عن الأسباب التي دعت الإنسان إلى اتخاذ الرموز والإيحاء في التعبير والتواصل، وكيفية انتقال الرمز من التداول اليومي والاجتماعي إلى الفن عامة والشعر خاصة.

ونظراً لاتساع دائرة الدراسات الرمزية حاولنا من خلال تتبع منابع الرمز، وأسباب إنتاجه والغاية من توظيفه، وقيمه في الميادين التي تم استغلاله فيها، وقد توصل البحث إلى التمييز بين الرمز كوسيلة لإيجاد الأشياء ومنحها كينونتها، وبين استعماله في الحياة اليومية للتواصل والتعبير عن الأحاسيس والمواقف، وبين استعماله في الفنون والإبداع الشعري على الخصوص.

يعتمد الترميز في الشعر على جميع الأساليب اللغوية باعتبارها أشكالاً تبليغية، تؤدي وظيفة جمالية وتواصلية في آن واحد، ومن ثم اعتبر البحث كل شكل رمزي أو أسلوب إيحائي يستعمل في الشعر على أنه رمز أدبي، سواء انتمى إلى عالم الكلمات أو كان شكلاً كتابياً أو فضاءً طباعياً أو شكلاً موسيقياً، يتضمن الإيقاع الداخلي والخارجي وتشاكل الأصوات وتباينها.

يتميز الرمز الشعري بالتجريد والغموض، وهي سمة تمنحه الانفتاح الدلالي عن طريق التأويل في سياقات مختلفة أو في سياق واحد، بغض النظر عن صورته أو شكله، حيث لم يعد الرمز يأخذ وجوده من ألفاظ اللغة ويستمد جذوره من التاريخ والطقوس والطبيعة وفلسفة الصوفية، وإنما أصبح يتشكل في كل ما يحمل دلالة رمزية في النص الشعري، وهو ما يسعى هذا البحث للكشف عنه من خلال ديوان المتغاي للشاعر الجزائري (عثمان لوصيف)¹ في الفصل الثاني.

¹ - عثمان لوصيف: شاعر جزائري، ولد سنة 1951 بمدينة طولقة، ولاية بسكرة، « تلقى تعليمه الابتدائي، وحفظ القرآن في الكتاب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة حصل على شهادة البكالوريا سنة 1974، لكن ظروفه الاجتماعية حرمنه من الدراسة في الجامعة حتى سنة 1980، ليتخرج منها بشهادة ليسانس أدب عربي عام 1984. عمل بالتعليم الثانوي لسنوات طويلة .. ونظراً لحالته الصحية المتعبة، أحيل على التقاعد المسبق بطلب منه. غير أنه عاد والتحق منذ سنتين بجامعة المسيلة، حيث يزاول عمله كأستاذ في معهد الأدب العربي». من مجموعاته الشعرية: الكتابة بالنار 1982، شبق الياسمين 1986، أعراس الملح 1988، الإرهاصات 1997، اللؤلؤة 1997، نمش وهديل 1997، براءة 1997، غرداية 1997، أنجديات 1997، المتغاي (موضوع البحث) 1999، قصائد ظمأى 1999، ولعينيك هذا الفيض 1999، زنجبيل 1999، كتاب الإشارات 1999، قراءة في ديوان الطبيعة 1999. - الموقع: www.arabiancreativity.com/othmans.htm، تاريخ الدخول: 2010.03.21

الفصل الثاني

واع الشكيل الرمزي في ديوان المتعالي

وسَّعَ الشاعر المعاصر من مسارات الإيحاء الرمزي، فتجاوز الترميز بالكلمات إلى استغلال طاقة الفضاء والإيقاع الإيحائية، وغاية البحث في هذا الفصل الكشف عن التشكيل الرمزي في ديوان المتغابي للشاعر عثمان لوصيف من خلال ثلاثة أنواع من المدارات الرمزية هي: الألفاظ والفضاء الطباعي والإيقاع.

أولاً: التشكيل اللغوي للرمز

يتمثل التشكيل اللغوي في اعتماد الشاعر على كلمات اللغة؛ أي على البنية العميقة في التراكيب اللغوية، ويشتمل على العناوين وغيرها من النصوص الموازية كالتوشیحات والتضمين والهوامش والرمز الأسطوري والتاريخي والصوفي والطبيعي والرمز الخاص.

01) قراءة في العناوين

يمثل العنوان في النصوص الأدبية نصاً موازياً من العتبات النصية¹ الدالة، ويعتبر مفتاحاً رئيسياً من المفاتيح التي تيسر على القارئ بلوغ أعماق النص الموعلة في الغموض والإثارة، خاصة إذا كان النص رمزياً، حيث يكون العنوان محفزاً ودافعاً لإعمال الفكر والخيال، للكشف عن مستغلقات النص، فالعنوان هو « المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو — إن صحت المشابهة — بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه »²، فإذا سحبهنا على النص بواسطة تفكيك هيكله الكلي، وتَمَّ ربطه بدلالاته، بات العنوان نصاً مكثفاً، يختصر الأفكار والمعاني التي قصد الشاعر إلى ضغطها فيه، حتى يكون مفتاحاً للقراءة.

¹ العتبات النصية: « يطلق هذا الاصطلاح (العتبات) أو (النصوص الموازية) على جملة عناصر تحيط بالنص أو المؤلف (بفتح اللام)، بمثابة بيانات، إما توضيحية أو توجيهية أو مرجعية أو تجنيسية، ويدخل فيها: العنوان والمقدمة وبيانات النشر » ينظر أحمد المنادي «النص الموازي آفاق المعنى خارج النص» مجلة علامات في النقد، ص129. « وقد أورد المصطلح النقدي (العتبات) جزار جينيت في كتابه (عتبات) سنة 1987، وأدرجه ضمن التعالي النصي *transsexualité*، وأطلق عليه مصطلح المناس (*para texte*) وهو النص الموازي مثل: العنوان .. الدباجات، التذييلات، التصدير، الهوامش، الزخرفة، الرسوم.» ينظر: أحمد المنادي، نفس المرجع، ص141-142.

² محمد مفتاح: دينامية النص، ص72.

أول عنوان في الديوان (موضوع البحث) هو كلمة "المتغابي"، جاءت عنوانا للديوان، وجاءت كذلك عنوان لقصيدة مطولة من بين القصائد المكوّنة له، فإذا تناولنا كلمة "المتغابي" على أنّها عنوان للديوان واستبعدنا بقية العناصر الرمزية في الغلاف، وتأملنا العنوان مجردا من أي إيجاء خارجي إلا إيجاء كلمة المتغابي، لأنّها لا تحمل المعنى المعجمي الحرفي، وإنما هي بوابة لكون شعري رمزي، وتجربة إبداعية إنسانية موعلة في التحريد.

وقبل البحث في دلالات عنوان الديوان، لا بد من معرفة الجذور اللغوية الصرفية لكلمة "المتغابي"، إذ ترجع صياغتها المعجمية إلى الفعل تغابى، المشتق من مادة (غ ب ي)، ووزن تغابى: تَفَاعَلَ، وله عدة معان منها: «التظاهر، ومعناه الادعاء بالاتصاف بالفعل مع انتفائه عنه، مثل: تناوم، تكاسل، تجاهل، تعامى»¹، ومنها المشاركة، نحو: تجادل فلان وفلان، ومنها الدلالة على التدرج نحو: تزايد المطر، ومنها المطاوعة نحو: باعدته فتباعد؛ فأية دلالة منها قصد الشاعر؟

للوصول إلى الدلالة الممكنة، التي تكون لها علاقة بما في الديوان من نصوص، يمكن وضع مجموعة من الاحتمالات، فإذا تأملنا قصيدة "المتغابي" عرفنا أن الشاعر قصد بصيغة التغابي التظاهر بالفعل مع انتفائه عنه، فقد وجد المتغابي مجتمعه غيبا فتظاهر بالغباء، حتى لا يشذ عن المؤلف، لأنه غير قادر على المواجهة والتغيير، حتى وإن كان يحمل بذور الثورة في أعماقه.

إن التّغابي نوع من النفاق الاجتماعي والثّقِيّة²، يمارسها الشخص أحيانا، لتجنب الصراع مع المجتمع، فيقول كلاما لا يريد أن يتحمل مسؤوليته، مثل كلام البلهاء والمجانين الذين رفع عنهم المجتمع القلم، فلا حرج مما يقولون، وفي هذه الحال يكون المتغابي قناعا ورمزا خاصا يتخفى خلفه الشاعر، ليقول ما يحلو له، وقد يكون المتغابي أبا العلاء المعري القائل: «تجاهلتُ حتى ظنُّ أني جاهل»، استدعاه الشاعر باعتباره رمزا تاريخيا له ما يميّزه، كي يعبر به عن واقع مماثل لواقع أبي العلاء، وقد يكون المتغابي هو الشاعر ذاته، فرغم استناده إلى ضمير الغائب، وكأنه يتحدث عن آخر، إلا أن اللاوعي خانته، فتسربت في النص ياء المتكلم، لتكشف عن ذات الشاعر في القصيدة:

¹ - ينظر: عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2008، 174، ص 42.

² - يقصد بها اتقاء شر العدو بمجاراته وإظهار عكس ما يظن له.

« في بلادي

يُنسل الصقر حيّا

ويُزفُ الريش.. لابن الغراب»¹

ثم ينتقل ليحاور شخصا آخر غيره، هو (الشاعر) ذاته، وكأننا أمام واحد يتشظى إلى اثنين أو اثنين يتوحّدان، في قوله:

« آه..

يا مرسل هذي القوافي

أه .. يا سيد هذا العذاب!» [المتغابي، ص68-69]

لعله يخاطب شاعرا آخر من المغضوب عليهم، لجأ للتغابي، لأنه تعرّض لأنواع التنكيل والتعذيب والمهانة، عبر عثمان لوصيف عن مأساته بقوله:

« لعنوه

حين قام .. يغني

رشقوه بالحصى .. والتراب

نبذوه

كلهم .. قاطعوه

وتخلّى عنه .. كل الصحاب

تهمة الشعر

وجروه حتى ...

ذاق منهم شر .. شر عقاب» [المتغابي، ص65-66]

¹ - عثمان لوصيف: المتغابي، دار هوم، الجزائر، 1999، 126، ص68.

يجد الدارس نفسه أمام مجموعة من الشخصوس ممثلة في المتغاي، منهم: عثمان لوصيف (الشاعر)، و المَعْرِي (القناع)، أو شخص من عامة الناس (رمز خاص)، ومهما يكن من أمر هذا المتغاي، سواء كان أبا العلاء المعري، أو كان رمزا أدبيا خاصا، أو كان الشاعر ذاته، فالمتغاي رمز للإنسان المحاصر بالجهل والامية والتخلف من مجتمعه الذي يرفض الارتقاء، ومحاصر من سلطة تفرض قانونها على هذا المجتمع، كي تحافظ على وجودها.

أما بقية العناوين، فقد توزعت على فئتين: فئة استمدتها الشاعر من الطبيعة، وتحمل دلالة ذاتية أو دلالة صوفية، وفئة استلهمها من التراث العربي، وأغلبها وَرَدَ اسْمًا مُعْرَفًا بـ (أل)، وبعضها ورد اسما نكرة أو جملة فعلية، ماعدا قصيدة واحدة جاء فيها العنوان أسلوب نداء هي قصيدة "يا خالقي".

حملت الرموز الطبيعية وظيفة المعادل الموضوعي، مثل "الطائر الأبكم" و"تظماً الأبحوانة"، و"الحمامة الأسيرة"، و"الربابة"، و"بهايم وطيور"، وأخرى ارتبطت بالجانب الروحي الصوفي، مثل: "هي النار"، و"القيامة"، و"الفجاءة"، و"اليقظة"، و"القطرة"، و"يا خالقي"، و"بحرية"، و"الحج"، أما التي استدعاها من التراث، فهي: "قفا نبك" و"جاحظيون"، وأغلب عناوين قصائد الديوان متعلقة بذات الشاعر، ومن خلالها تشع على الواقع والمحيط والحياة الإنسانية عموما.

توحي بعض العناوين بما يحتويه النص من دلالات، وتمثّل نصًّا مُوَازٍ للقصيدة دون أن تخرج عن إطارها المفتاحي، أو تكثيف دلالات القصيدة، وبعضها يطابق النص ويقدم دلالة أخرى، « فهي تقدم القصيدة التي تُتَوَجَّهًا، وتحيل في الوقت نفسه إلى نص غيرها ¹، وقد تجسد ذلك في قصيدة "قفا نبك"، فهذه الجملة عنوان مزدوج، يوحي بدلالات معينة في نص عثمان لوصيف، وفي الوقت ذاته يحيل القارئ إلى قصيدة امرئ القيس « قفا نبك من ذكرى حبيب ومترل ».

يتحول العنوان إلى رابط بين الحاضر والماضي، حين يتناص مع عنوان قصيدة من التراث، « وبإحالة العنوان المزدوج إلى نص آخر، فإنه يشير إلى الموضوع الذي تُفسَّرُ فيه دلالة

¹ - مايكل ريفاتير: دلاليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997، 448، ص164.

القصيدة التي يقدمها، وينور النص الآخر القارئ عبر المقارنة»¹، وهنا كان الرابط بين النص التراثي والنص المعاصر الوقوف على الأطلال، وخيبة الشاعر وتأسفه على حاضره، وحرمانه مما يريد، فبين النص القديم والجديد بحث عن حياة مفقودة، أصبحت أثراً بعد عين.

02) التوشیحات والتضمین والهوامش

اعتمد الشاعر في بعض القصائد على نصوص موازية أخرى، أغلبها مستمد من التراث الأدبي العربي، وتمنح في الأساس دلالات إضافية للقصائد التي وردت معها، وتوجه القارئ إلى اكتشاف معنى محدد؛ أي أنها تقدم معرفة جديدة للقارئ، فتولد من النص دلالات أخرى، وبالتالي فهذه الإضافات — سواء كانت جزءاً من القصيدة أو عنصراً خارجياً — فهي تؤدي وظيفة رمزية، لا يتم اكتشاف أبعادها في النص إلا بهذه النصوص الموازية.

دعم الشاعر قصيدة "الطائر الأبكم" بحاشية سفلية، قال فيها إنه كان مريضاً حين كتب هذه القصيدة إلى درجة العجز عن الكلام، وقد تغيرت هذه الإشارة وجهة القراءة بالنسبة للمتلقي، فإذا انطلقنا في قراءة نص "الطائر الأبكم" دون اعتبار لهذه الإحالة أو التهميش تأولنا العنوان على أنه معادل موضوعي، يرمز إلى فقدان الشاعر لحرية التعبير في وطنه، وبهذا يحمل أبعاداً متعلقة بالحریات وغيرها، ففي قوله:

«كان يشدو

ساحر الصوت .. ندي النجمات

كلما نور صبح

أو تغاوت بين عينيه

خيوط النجمات .. » [المتغابي، ص 07]

يوحي الشاعر بأنه كان يبدع ويتفنن في شعره "ساحر الصوت"، في كل حين، إذا نور صبح أو "تغاوت بين عينيه خيوط النجمات"، فهو يشدو ليلاً ونهاراً، وما شدوه وشعره إلا صوته،

¹ - نفس المرجع: ص 164-165.

ولكن ها هو يصرخ:

« إنه الآن مهيبض

ومريض

روحه المهوجاء

ترجُّ

وترغي

من حوالبه

لظى .. أو زفرات .. » [المتغابي، ص 09]

إنَّ تدخُّل الشاعر في توجيه القارئ نحو فكرة ما، يَحُدُّ من قدرة هذا الأخير على التأويل، كما تعتبر أية إحالة شخصية متعلقة بحدث معين في النص عنصراً سلبياً يجعل منه نصاً مناسباتياً، لا يتجاوز التجربة الفردية إلى التجربة الإنسانية العامة، ولذلك فالإحالة في مثل هذا الموضع، وإنَّ عُدَّتْ من العلامات الموحية في إنتاج الدلالة عند السيميائيين، تعتبر عنصراً غير محفز على إعادة إنتاج النص أحياناً.

وقد تكون لهذه الإحالة من الإيجابية ما يستبعد الفرضية السابقة، فالإحالة الذاتية المتعلقة بحدث خاص في النص تمنحه أبعاداً ذاتية مرتبطة بالشاعر، حيث تشير كل الرموز المبتوثة في القصيدة إلى الشاعر (عثمان لوصيف)، وما ينسحب على الشاعر ينسحب على غيره من الناس، فتتحول التجربة الفردية إلى تجربة إنسانية مشتركة.

أما النصوص الموازية الأخرى، فلها وظائف رمزية مختلفة، تُكتشف دلالته من خلال الربط بينها، ومثال ذلك تصدير الشاعر لقصيدة "بهايم وطيور" بقوله تعالى: ﴿كَانَهُمْ حُمْرٌ مُسْتَنْفِرَةٌ فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ﴾¹، كتوشيح يؤكد دلالة قصدها الشاعر في القصيدة، لأن العلاقة بين الآيتين الكريمتين والعنوان واضحة المعالم، حيث يتضح أن النص يتكلم عن ذوات الأربع الثابتة على ظهر الأرض وذوات الجناحين المحلقة في الفضاء، وهي التي قال عنها الشاعر:

¹ - سورة المدثر، الآيتان: 50، 51 برواية حفص عن نافع.

« ... »

وتعود إلى الأرض مغسولة بالنشيد

لتعلن للبشرية عيد النشور

وتعيد الغضارة للملكوت

تبث السلام... » [المتغابي، ص104]

وأما البهائم بحكم ارتباطها بالزرائب والإسطبلات:

« ... »

فهي تميم وتخبط في الظلمات

مرصعة باللجين

مزينة ببراذع من حملة وحرير!

هاهنا تتهارج

أو تتكالب مسعورة... » [المتغابي، ص101]

يقيم الشاعر بين "البهائم" و"الطيور" مفاضلة انطلاقاً من عدة رموز متقابلة، ورغم تفضيله للطيور عن البهائم، إلا أن العتبة النصية التي وظفها كعنصر دال خارج النص تتحدث عن أشخاص يتصفون بالحيوانية، كأنهم حمر مستنفرة، كي يوحى إلى القارئ أن النص لا يتحدث عن البهائم والطيور كحيوانات، وإنما يتحدث عن صنفين من الناس، يختلفان في فهم معنى الحياة.

وفي نفس النص استحضر الشاعر بيت أبي العلاء المعري:

« قال.. قال.. وأنشد بيت المعري:

كلابٌ تغاوتُ أو تعاوتُ لجيفةٍ

وأحسني أصبحتُ ألامها كلباً » [المتغابي، ص102]

بتوظيفه لهذا البيت يوحى الشاعر بأنه يخشى أن يكون من البهائم، فإذا اعتقد (المعري) أنه أصبح يحسب نفسه أَلَمَّ الكلاب المتداعية للحيقة، لا يكون الشاعر بمنأى عن ذلك، خاصة وأنه قدّم لقصيدة المتغابي بيت آخر لأبي العلاء المعري هو:

لما رأيت الجهل في الناس فاشيا تجاهلت حتى ظن أني جاهل

وفي قصيدة "الحمامة الأسيرة" أضاف الشاعر مدخلا، تمثل في مطلع عينية ابن سينا الصوفية:

هبطت إليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذات تعزُّزٍ وتمنُّع

يتحدث هذا البيت عن الروح، وكيف بثَّها الله في الجسد، وهي القادمة من عالم التَّسَامي، من عالم علويٍّ لتبث الحياة في العالم السفلي، هبطت من العلياء ورقاء، والورقاء هي الحمامة، ولذلك، فإن الحمامة الأسيرة هي روح الشاعر المعذبة في سجن الجسد، ولكي يوحى بمعانها ختم النص بيتين لـ (قيس بن الملوح):

كأن القلب ليلة قيل يُغدى لليلي العامرية أو يُراخ
قطاة عزَّها شركٌ فباتت تُعالجه وقد علق الجناحُ

فهو يؤكد أن هذه الروح المعذبة لم تنزل تبحث عن الخلاص إلا أنها لا تستطيع ذلك، لأنها واقعة في شرك العذاب الذي قدره لها الخالق لما اختار لها الأسر في الجسد.

يُفسَّرُ توظيفُ عثمان لوصيف لبيت ابن سينا كفاتحة نصية، وبيتي قيس بن الملوح كخاتمة نصية، وحصره للنص الفعلي بينهما، أن الشاعر مولع بالموروث، وأن هذه النصوص الموازية تمثل « جذورا عميقة من الانتماء الأدبي، عبر عنها الشاعر من خلال استعماله ألفاظا من التراث الشعري وبلغ به ذلك حدَّ تضمين أبيات منه، أو توظيفها لما يتماشى والسياق العام لقصائده، وهذا يعني أن النصوص التراثية تتفاعل مع النص الشعري الحديث بكل أنواع التفاعل النصي ومستوياته»¹، ويرمز هذا التفاعل مع التراث إلى أزمة في الأخلاق والمبادئ والقيم،

¹ - آمنة بلعلي: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، 131، ص 98

ويمنح النص دلالات إضافية، أو يدعم ما ذهب إليه الشاعر من معان، فيزيده تأثيراً في المتلقي لأنه يعيده إلى الماضي وإلى رصيد ثقافي يشكل صلة بين الفرد وتاريخ أمته.

02) الرمز الأسطوري

لم يركز عثمان لوصيف في "المتغابي" على الرموز الأسطورية كثيراً، كما هو الحال بالنسبة للرموز الطبيعية على الخصوص، رغم أن الديوان يحمل أبعاداً ثورية مرتبطة بالتغيير والمغامرة في سبيل كشف المجهول، وتحقيق مستقبل أفضل، فمن بين (خمسة وعشرين) قصيدة جاءت أربع قصائد منها فقط موحية بدلالات رمزية ذات مرجعية أسطورية، ركز فيها الشاعر على أسطوري الانبعاث والطوفان.

في قصيدة "المتغابي" يتحول الشاعر إلى كائن أسطوري، يرمز إلى قوة التغيير، فيتحول من آدمي إلى مخلوق ناري يمتلك القدرة على العقاب والتطهير في قوله:

« هو من كينونة

تتلظى ..

فتهبُ النارُ.. من كل باب » [المتغابي، ص58-59]

وقد عبر عن هذه الدلالة في مواضع كثيرة من الديوان، حيث تحول إلى إله أسطوري ناري في كثير من عبارات هذه القصيدة، فهو «كوكبي الأمنيات سني» و«بدوي لاهب القلب» و«نور قد سرى» و«دمه الوهاج لا يتوانى..» و«عرشه كلمات هي سر الرعد» و«فارس يمتشق البرق»، وفي الأخير يقول:

«كل من رام

انتهاك سمائي...

يعتريه ألف .. ألف شهاب » [المتغابي، ص64]

يتحول الشاعر إلى كائن أسطوري، أو إله من نار، يطهر الأرض من فساد السعالي والدينصورات، وغيرها من رموز الشر، لأنه رأى أن قوى ظالمة تركزت في أرض الواقع، وتمكنت

من الاستيلاء على جميع المواقع، إلى درجة أن التغيير يحتاج إلى قوة سحرية، أو قوة أسطورية لتطهير الوطن من هؤلاء، وما تمناه المتغابي — على مستوى النص — هو أن يمتلك تلك القوة، لتحقيق رسالته في الحياة، وما يمليه عليه الواجب تجاه وطنه وأمته.

وأهم أسطورة استند إليها عثمان لوصيف في ترميز الواقع أسطورة الانبعاث الفينيقية، وملخصها أن « طائر الفينيق أو "العنقاء" وهو طائر أسطوري يقال إنه عمر طويلاً ثم أحرق نفسه لينبعث — هو — من رماده مرة أخرى »¹، وقد أصبح رمزا لأغلب الشعراء العرب، لارتباط الأسطورة عندهم بالميثولوجيا الشرقية، وارتباطه بالواقع العربي خصوصاً، إذ يرى الشاعر المعاصر في هذا الرمز عبوراً إلى حياة جديدة، لا تكون إلا عن طريق الاحتراق والتضحيات الجسام.

يقول الشاعر في قصيدة "القيامة":

« يتمرّد عثمان

هذا الهزار الترقُّ

ينتنفضُ ..

ينهض من قبره .. ينعقُ

يقهر الموت منتصراً .. » [المتغابي، ص18]

أراد عثمان أن يكون كائناً أسطورياً، يرمز إلى التطهير، فجعل من نفسه طائر العنقاء أو الفينيق الذي يحترق كي يولد من جديد، أو ينبعث من موت مفروض عليه، ويرمز ذلك إلى انبعاث المجد العربي الإسلامي، وانبعاث الحياة في الوطن بعد المأساة الوطنية، التي عصفت بالبلاد، والتي بلغت درجة من التردّي لا يخرجها من وَحْلِهَا إلا العناية الإلهية، أو أسطورةً للخلاص والانبعاث، وقد رمز عثمان إلى ذلك بصيغتين: في الصيغة الأولى، يتم الانبعاث من الموات، كما في المقطع السابق، وكما في قصيدة "تظماً الأقبوانة"، حيث يقول:

¹ - مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1988، 161، ص99.

«..لابد أن أتسربل بالموت

كي أتشوق عطر الحياة..» [المتغاي، ص12]

وفي قوله عن بلاده التي تحترق في لهب الإرهاب:

« يا زمردى المستنيرة بالموت » [المتغاي، ص23]

أما في الصيغة الثانية فيتحول الشاعر ذاته إلى حياة تنبعث في الموات، وعندها يتحول إلى الإله تموز¹ إله الخصب والنماء في قوله :

« .. أو تتحول فهرا

يشق صحارى الرماد

فتتفص الشجرات العذارى

وتقفو الغصون الغصون » [المتغاي، ص15]

يرمز النهر إلى الحياة التي تنبعث في الأرض فتخضر وتعشب، و ترمز صحارى الرماد إلى الموات والجدب، وبانتفاض الطبيعة البكر وتمائل الغصون تنبعث الحياة.

وينتقل عثمان من أسطورة (طائرالفينيق) و (الإله تموز) إلى أسطورة (الطوفان)، حيث يتحول الشاعر إلى (نوح عليه السلام)، ويعلن بداية حياة جديدة على الأرض، بعد أن يطهرها من فساد الطغاة، ففي قصيدة "هي النار" يقول:

«.. وكالطوفان تحملني

على فلك مباركة

أنا نوح.. ومن وهجي

¹ - يطلق على تموز أو مارس (آذار) في الأساطير الشرقية "ديموزي" وهو « النموذج الأصلي لكافة آلهة البت الذين يموتون ويعثون ثانية مع انبعث البت في الربيع »- ينظر: صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2004، ط3، ص 21.

تعم الكون آيات

« وأنوار» [المتغابي، ص05]

هكذا تتحول نار الغضب والسخط على الفساد إلى طوفان، ويتحول الشاعر إلى نوح، أو إلى (أوتنايشتيم)¹ بطل الطوفان في الأسطورة البابلية، حيث « يقوم الموضوع المركزي في الأسطورة على أن الآلهة قررت إفناء البشرية، والوسيلة المستخدمة في ذلك ثانوية. وأن المياه لم تكن الوسيلة الوحيدة المستخدمة »²، لهذا رمز الشاعر إلى عملية التطهير بالنار في قوله: ستجرفكم هي النار، فتجلى الإيمان وهجاً والحق والعدل آيات وأنواراً من نوح عليه السلام.

لم يخرج عثمان لوصيف بالرمز الأسطوري عن دلالاته المألوفة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، الذي اتجه بأساطير الانبعاث والتغيير إلى ما يجب أن يحدث في الوطن العربي عموماً، وذلك بتخليص الأوطان من شرعيات زائفة متعددة، وحكم متسلط جائر، أدنى جرائمه تكميم الأفواه، وسلب الحريات، والتفرد بالسلطة والاستئثار بالخيرات، وإبعاد الطاقات المثقفة الواعية.

أما في قصيدة "السجناء" فتأخذ الأسطورة شكلاً آخر، حيث ترتبط الحياة الجديدة بالخوض في بحار الموت:

« آه! هو البحر يغري

سفائننا بالسرى

فلنخوض معاً في عباب الردى

ولنغامر مع الموج

حتى يشعشع فوق الضفاف البعيدة

يوم جديد» [المتغابي، ص82]

¹ - في الأسطورة اليهودية والهندية بطل الطوفان هو (نوح عليه السلام) كما ورد في القرآن الكريم، أما في الأسطورة البابلية فبطل الطوفان هو (أوتنايشتيم) الذي نال الخلود، وغامر إليه (جلجامش) ليعرف منه سر الخلود. - ينظر: صموئيل هنري هوك: منعطف المخيلة البشرية، ص 158-159.

² - صموئيل هوك هنري: منعطف المخيلة البشرية، ص 33.

وهنا يحضر الرمز الأسطوري (جلجامش)¹، الذي يمثل في الثقافات الميثولوجية رمزا للبحث عن الحياة والخلود، ذلك أن الشاعر يبحث عن حياة جديدة، حتى وإن كان الثمن لتحقيقها فيه مغامرة بالروح صوب الموت، وهكذا يصبح الموت بداية حياة جديدة، تتسع، فتشمل الآفاق والضفاف البعيدة، فيعم السلم والأمان والرخاء في جميع الأرجاء.

لا سبيل لإسعاد العباد والبلاد إلا بالتضحية، من أجل المحافظة على كرامة المواطن وسلامة الوطن، وسيكون الشاعر هو الفداء، وشهيد الواجب الوطني، شهيد الكرامة والعزة، وها هو يناجي نفسه في قصيدة "تظماً الأحقوانة":

« آه.. يا سندباد الغواية صبرا!

قضاؤك أن تتجشم

نار جهنم

كي تسترد الحبيبة

من يد مغتصبيها

وتحتضن الوطن الجرح.. » [المتغابي، ص14]

إذا كان السندباد يرمز إلى معاناة الإنسان بحثاً عن قوته، بخوض الأهوال عبر البحر، و يرمز إلى المغامرة وحب الاطلاع، فإن السندباد الذي يمثل عثمان لوصيف شاعرٌ حُكِمَ عليه أن يعيش تائراً والشعر ثورة، وعليه أن يتكبد كل الصعاب والتضحيات الجسام لاسترداد الحبيبة (الوطن)، فيحتضن هذا الوطنَ الجرحَ، وينقذه من أيدي أعدائه.

¹ - جلجامش: ينقسم في الملحمة السومرية إلى ثلثي إله وثلث إنسان، وهو الملك الخامس من سلالة أريخ، التي حكمت بعد الطوفان، وقيل أنه بقي في الحكم 120 سنة. أما في الملحمة البابلية فلم يكن أكثر من راع لماشية شعبه في أريخ. يتصرف بغطرسة، انتهى به الصراع مع (انكيدو) إلى الصداقة، وواجهها معاً العملاق (حووا) قاذف النار، فقتلاه، وبعد مقتل (أنكيدو) حزن جلجامش عليه كثير وحشي الفناء مثل صديقه، فقرر المغامرة لمعرفة سر الخلود عند بطل الطوفان (أونتاشتيم)، فعبر إليه جبال (ماشو) المهلكة ومياه الموت، على سفينة صنعها بنفسه، ولما لقيه قص عليه أسطورة الطوفان، أما عن طلبه معرفة سر الخلود فأبلغه أن الآلهة احتفظت به لنفسها، ولكن دله على نبتة تعيد له الشباب، وفي طريق عودته إلى "أريخ" التهمت حيةً النبتة السحرية، فعاد جلجامش من مغامرته خائباً « ينظر: صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية، الصفحة 39 وما بعدها.

وكخلاصة لما سبق، ومن خلال تتبع البعد الأسطوري في ديوان المتغاي، جاء حضور الرمز الأسطوري محصوراً في شخصية الشاعر، فتعددت صورته بين كائن أسطوري، وإله، وطائر العنقاء أو الفينيق، أو مارس والسندباد وجلجامش.. إلخ

04) الرمز التاريخي

تتسم علاقة الشاعر بالزمان والمكان بحساسية شديدة، تنتفي معها جميع خصائصها المألوفة، فهو يستحضر الماضي ليس لمجرد الذكرى، وإنما يستدعيه مخلصاً ومنقذاً، أو لاستلهاام مآثر الأولين، أو ليتخذ ما فيه من أحداث وشخصيات أقتعةً، يتخفى خلفها ليحاكم من خلالها حاضره.

وعثمان لوصيف كغيره من الشعراء المعاصرين، تأمل الماضي فوجد فيه ملجأً للعبور نحو المستقبل، إلا أنه في ديوان "المتغاي" ركز على استدعاء شخصيات تراثية أدبية، ولم يهتم بالشخصيات السياسية أو الاجتماعية أو الدينية التي وقفت في وجه السلطة في عهدها، وهو ما درج عليه كثير من الشعراء المحتفين بربط الحاضر بالماضي أو المستقبل.

إن تركيز عثمان لوصيف على شخصيات أدبية يوحي بأزمة في الفكر والثقافة والأدب، جعلت من الحاضر سجناً للمبدع وغربة له في المجتمع، ويكشف عن نقمته على المستوى المتدني الذي وصل إليه الإبداع والفكر، لاهتمام أدباء المرحلة بالقشور وابتعادهم عن الجوهر.

في قصيدة "جاحظيون" يستدعي الشاعر "الجاحظ"، ذلك الحاضر الغائب، الحاضر على المستوى الشكلي بانتساب جمعية ثقافية إليه، والغائب في أدبيات تلك الجمعية من حيث المحتوى الفكري والأدبي لهذا الأديب العملاق، لذلك استحضر الشاعر من خلاله قيماً كثيرة، افتقدتها الأمة العربية، وهو ما أشار إليه في القصيدة المذكورة سابقاً، في قوله:

« جاحظيون .. لكن عقلك أكبرُ

من حجانا

وما جحظتْ مقلتناك

سوى لترى في العماءِ

وتبصر ما ليس نبصرُ

آه .. يا عبقرِيَّ زمانِ تولى! « [المتغابي، ص 89]

بدأ الشاعر القصيدة بتوجيه خطابه إلى "الجاحظ" عبقرِي زمانه، ليصارحه بأن الفرق بينه وبيننا شاسع وعميق، فلا عقولنا كعقله ولا أبصارنا كبصره، ويتابع عثمان موضحاً أسباب ذلك الفرق:

« عكفتَ على الجمرِ

لا الخمرِ

تنحتُ منه شعاعاً

يدغدغ أجفاننا الغافياتُ

وغوّرتَ في لججِ البحرِ

تُخرج منه لآلئَ يقبس منها الورى.. « [المتغابي، ص 90]

هذا ما كان عليه الجاحظ، بحث دائب ومشقة في سبيل إضاءة السبيل للعقول، واجتهاد في الكشف عن أسرار العربية خدمة للورى، بينما عكف المنتمون إليه — شكلياً — على الخمر واللهو، وهنا تكمن المفارقة:

« وعكفنا على اللهو

والسهو

آه .. عكفنا على اللغو

والرغو .. « [المتغابي، ص 90]

وهو حال شعراء هذا العصر في نظره، حيث تحول الشعر إلى عبث لفظي وكلام في اللامعنى، فالشاعر يكتب ولا يقول شيئاً، إلى أن أصبح الأدب لغوا وصراخاً وهرجا لا فن فيه.

ويتابع الشاعر قائلاً :

« ثم .. ها نحن نضرب في التيه

عبر الدُّجى

نتخبط في الشوك

صما..

وبكما..

وعميا..

أسارى تكبلنا الترهات

وتسجنا الفكر التائهات

ونركن .. نركن للنوم سكرى

ولا نتحرر» [المتغابي، ص 91]

يشتكى الشاعر للجاحظ ما آل إليه الأدب والفكر في عصرنا، من تبعية للغرب، فنحن نتخبط في نظريات وفلسفات ومناهج فكرية لا تمت لخصوصية وطبيعة التركيبة الذهنية لمجتمعنا، فوجدنا أنفسنا "أسارى تكبلنا الترهات"، وعطلَّ التخلف والجهل الفكر، وبات هذا وضعا قائما لا نفكر في تغييره، فنحن كما قال الشاعر: «نركن .. نركن للنوم سكرى ولا نتحرر» من قيود الاستعمار الفكري الغربي، ولا نستطيع التحرر من عادات وتقاليد وأفكار بالية.

مشكلة الأمة في ادعائها الانتماء الحضاري لماض مشرق، ولا تعمل على استعادته:

« جاحظيون ..

كل موائدنا طافحات

بهذا الغناء

وهذا الهراء

نلوك حروفا محنطة

مات فيها العبير

ومات الأوار الذي يتسعر» [المتغابي، ص 91-92]

لم يجد عثمان لوصيف عند الجاحظيين ما كشف عنه الجاحظ من بيان وأدب راق وفكر نقدي متوهج، فالشعر غناء وهراء واجترار لكلام مستهلك لا طعم فيه ولا روح، والغريب في الأمر أن هؤلاء المعجبين بما ينتجون من سفاسف لا علاقة لها بالأدب، فهم كالبيغاوات يرددون ما جاء به الاستعمار الفكري، من رؤى وأشكال إبداعية، وأساليب فنية، لوثننا بها حضارة الغرب، فبقينا كما قال الشاعر:

« نردد ما قد حفظناه

من زيف أيامنا القاصرات

وما لوثننا به المدن الوثنية

من حمأ .. ودم يتخثر » [المتغابي، ص 93]

ثم يمضي عثمان باحثاً عن منقذ من كل هذا الذي جردنا من جمال الأصالة، ومن الفن والفكر، ويطلبه بالعودة أو الانبعاث، كي يغيّر فينا ما لم نستطع تغييره، فناجاه متأوّهًا:

« آه .. يا جاحظ الأمس

واليوم!

أدعوك أن ترفع اللحد

ثم تقوم

لتزرع فينا لقاحاً جديداً

ونورا .. وفلسفة

آه .. انهض ... ولا تتأخر

أعطينا أن نغذي العقول

وأن نتعلم

كيف نناجي الظلام ونسهر» [المتغابي، ص 93-94]

يرى الشاعر أنه ما من سبيل إلى الارتقاء بالأدب والفكر إلا بالعودة إلى الأصل، وإلى خصوصية الذات، وتحمل المسؤولية الكبرى لبناء مصير الأمة، مثلما فعل الأقدمون من أمثال

الجاحظ، فهو يُمنّي نفسه بعودة الماضي بانبعث الجاحظ، كي يزرع فينا لقاحا جديدا ونورا وفلسفة وحياة جديدة، وذا هو يسأله النهوض بنا من حضيض التفاهات، واجترار ما لم يعد صالحا للاجترار، وأن يعلمنا كيف نغذي العقول، وأن نسهر في طلب العلا.

اتخذ عثمان لوصيف — من خلال الجاحظ — موقفا رافضا لأدب من اعتقدوا أنهم جاحظيون، ويشير إلى ذلك أن النص في التوشيح مُهدى إلى الجاحظ، وفي الهامش دوّن الشاعر مكان وتاريخ كتابة القصيدة، وهو نادي الجاحظية بالجزائر العاصمة، وهو موقف معارض لما يحدث من عبث بالأدب وبالأخلاق في الجزائر، فقد قال للشخصية التاريخية المستدعاة:

« عكفتَ على الجمرِ

لا الخمرِ

...

وعكفنا على اللهوِ

والسهوِ... » [المتغاي، ص 90]

ويعضد هذا الرفض ما أشار إليه في قصيدة "من يوميات العاصمة" من تديني المستوى الإبداعي وعدم احترام الأدب الرسالي الراقي، بسبب انتشار موجة العبث الصياني بالإبداع، وانقلاب الموازين في التذوق الفني والجمالي والتقييم والنقد، ويكفي قوله:

« ذات صبح دخل النادي الثقافي¹

بخطوات ثقيلة

هز عينيه وحيّا زُمرَ الخلالنِ

في عفويته .. ثم انتحى زاويةً

مبتعدا عن هرج الصبيانِ

والفوضى الهزلية... » [المتغاي، ص 84-85]

¹ - وضع الشاعر هامشا حدد فيه هذا النادي (نادي الجاحظية) - ينظر: ص 84 من ديوان المتغاي.

هذا هو حال الثقافة والإبداع والفكر عند الذين اعتقدوا أنهم يمارسون توعية المجتمع، ونشر الثقافة وتربية الذوق، ويدعون الانتساب إلى الأصالة والتراث الحضاري العربي، وهم خلُّوَّ منهما، فلجأ الشاعر لاستدعاء الجاحظ ليطالبه بالدفاع عن أدبه وفنه، ويسأله التغيير والثورة، لأن الفئة المسؤولة عن الإبداع والأدب "الجاحظي" ما هي إلا صبيان يمارسون المهرج والفوضى.

إذا كان هذا هو حال صفوة الأمة من السوء، فإن حال المجتمع الذي يعيشون فيه أكثر سوءاً، وقد أتقن الشاعر التعبير عنه في قصيدة "المتغابي"، حين رمز إلى أفراد هذا المجتمع بالبغال والحمير، وهو يستحضر شخصية أدبية أخرى جعلها رمزاً للتعالي، وهو أبو العلاء المعري، الذي تجلّى في بيته الشهير ضمن النصوص الموازية كفاتحة نصية:

لما رأيت الجهل في الناس فاشيا تجاهلت حتى ظن أني جاهل

فقد جعل عثمان لوصيف أبا العلاء المعري رمزاً للمثقف والفيلسوف والشاعر، وصاحب الرسالة المنبوذ من طرف أفراد مجتمعه، ومن خلاله كقناع تحدث عن ذاته:

« يتغابي

مسرفاً في التغابي

فيلسوف .. يسم خسف

التراب » [المتغابي، ص 55]

يجد المتلقي الفرق واضحاً بين كيفية استحضار الشخصيتين، فقد استدعى الجاحظ ليشكو إليه الواقع ويطالبه بالتغيير، بينما استدعى أبا العلاء المعري وصيِّره قناعاً يتحدث من خلاله عن صراعه مع الواقع، وهو أسلوب يكاد يجمع عليه الشعراء المعاصرون؛ « وانطلاقاً من هذا الفهم الجديد لطبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث اختلف أسلوب تناول الشخصية التراثية في شعره، لم يعد همّه الأول أن ينقل إلينا نقلاً فوتوغرافياً ملامح هذه الشخصية كما هي في مصادرها التاريخية¹، ولولا انفلات بيتين من لا وعي الشاعر ما فرقنا بين القناع والشاعر، والبيتان هما:

¹ - علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التاريخية، ص 60.

« في بلادي

ينسل الصقر حيا

ويزف الريش .. لابن الغراب

صانع الورد

يُعَادَى.. فَيُنْفَى

ويؤاخي الكلُّ .. كلُّ مُرَابٍ « [المتغابي، ص 68]

يكشف الشاعر خلف قناع أبي العلاء عن معاناة المثقف والمبدع والسياسي المخلص في وطنه، وتصوير مدى معاناة هذا القناع في مواجهة المجتمع الذي سجنه وعذبه وفقاً عينيه وشنقه، وكلها صور ترمز إلى شدة معاناة الشاعر.

أما بالنسبة للشخصية التاريخية الثالثة وهي شخصية امرؤ القيس، فإن الشاعر لم يمارس استدعاءها مباشرة مثلما فعل مع سابقيه، وإنما استدعاه من خلال التناص مع قصيدته "قفا نبك" حيث عنون الشاعر إحدى قصائده بنفس العنوان المستحضر من الموروث، ويقول فيها:

« صاحبي!

هلمّا .. إذن

وقفاً نَبُكٍ مثل امرئ القيس

والجاهليين ..

نبك على دارسات الدّمّن

فالحبيبة قد أوغلت

في سراب الفيافي

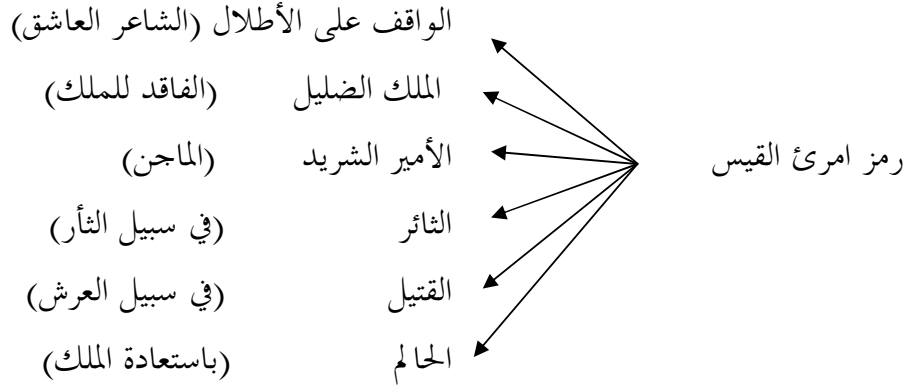
ولم تبق إلا الأثافي

وهذا الرماد الذي تتناهشه

عاصفات الزمنّ « [المتغابي، ص 72-73]

الفصل الثاني: أنواع التشكيل الرمزي في ديوان المتغابي

وقد تعددت المحطات الرمزية للتناسخ مع قصيدة امرئ القيس وشخصيته التاريخية بين مأساة الوطن (الجزائر) وانكسارات الوطن العربي، وبين الثورة على الواقع أو البحث عن الخلاص وانتظار الفرج وتعظيم الشهداء والمضحّين في سبيل الأرض ومعاناة الشعراء، وبين التأسّي بالماضي؛ ويرجع كل ذلك إلى تعدد شخصية امرئ القيس التي توزّعت عبر الدلالات الآتية:



ومن خلال ما سبق يمكن ربط الرموز بما توحى به:

- "قفنا نبك مثل امرئ القيس .. (البكاء على الماضي)
- "فالحبيبة قد أوغلت في سراب الفيافي (المأساة التي تعرضت لها الجزائر خلال التسعينيات).
- ولنهاجر معا عبر هذا السديم (البحث عن الخلاص)
- علّ شمس العروبة.... ذات فجر(الوضع العربي المتردي)
- آه .. أية سمراء هذي العروس التي تتحرق من صبوة لتعانق فارسها المتسربل بالرعد.. (الأمل في انتظار المخلص والمنقذ لبلاده وأمته)
- سلام علي من توغل في موته ثم شق الكفن (الترحم على الشهداء)
- سلام علي من تمرغ في دمه ثم بات على الجمر يسهر أحرفه للمساء نجوما

ويشدوا مع العندليب (الإشادة بدور الشاعر الرسالي ومعاناته الإبداعية)

• ونبكي على زمن

كانت الشمس تمرح فيه

وكان الفراش يهفهف

والنحل كان يطنُ (يعود للتحسر على الماضي الجميل نقمة على الواقع)

ثم يختم القصيدة داعياً إلى الثورة على الواقع بكل الوسائل الممكنة:

« آه!

يا صاحبيّ

قفا نبك نارا

دماً

ورصاصاً .. إذن! » [المتغاي، ص77]

لم يعد البكاء على الأطلال نافعاً، لا بالدموع ولا بالشعر، فالمأساة أكبر من ذلك، إنها أكبر من رحيل محبوبه عن الديار، فهي مأساة وطن وشعب، وأمة بأكملها، ولهذا يجب أن يتحول البكاء على الأطلال إلى ثورة، تُضرمُ فيها النار ضد العدو، وتسيل فيها الدماء، ولا ينقطع فيها الرصاص حتى يستردَّ الشاعر أمله المحاصر.

هناك مفارقة عجيبة في التناس مع الموروث الثقافي والأدبي، فالبكاء على الأطلال عند الشاعر العربي القديم فيه بكاء على الماضي وتأسف على الحاضر، بينما وقوف عثمان لوصيف في آخر قصيدة "قفا نبك" جاء ثورة على الحاضر، وبجثا عن المستقبل الزاهر، وبالتالي فإن استدعاء شخصية امرئ القيس من خلال التناس مع الوقوف على الأطلال، ليس لاتخاذ قناعاً كأبي العلاء المعري، ولا رمزٍ خلاصٍ مثلما رأيناه في شخصية الجاحظ، وإنما هو جمعٌ لثلاثة أبعاد زمنية: وصفُ رداءة الواقع (الحاضر)، والسعي للأفضل (المستقبل)، والتأسي على الزائل (الماضي).

كان حضور بعض الرموز التاريخية والأدبية الأخرى باهتا لا يحمل أكثر من دلالة أو أكثر من بُعدٍ، على خلاف الرموز الأدبية السابقة، فقد رمز عثمان لوصيف لنفسه — وهو في نادي الجاحظية — بالشنفرى الذي فضل المجتمع الحيواني على المجتمع الأدمي، كما جاء رمز

الشاعر لنفسه في نص "من يوميات العاصمة" مشابهاً لهذا التصور، إلا أن الفرق بينهما هو أن الشنفرى اختار منفاه بنفسه نقمة على مجتمعه، أما عثمان فمفناه مفروض عليه.

«كان منبوذاً

يتيماً .. وسقيماً

روحه ظمأى .. ولا شيء يبيلُّ الجرح

أو يشفي غليله

كان صعلوكاً شقياً

شنفرى قد نفرت منه القبيلة» [المتغابي، ص 85]

أورد الشاعر كذلك رمز "بلقيس" للإيجاء بالجمال والملك والحكمة في قصيدة "مرثية لبلادي"، وبلقيس وفينوس للجمال الفاتن في قصيدة "من يوميات العاصمة" مُفضيلاً بسحر إحدى الجميلات التي كسرت جدار التهميش والحصار المفروض عليه في نادي الجاحظية، وقد صور الشاعر من خلال الرموز التاريخية حاضره المتردي باحثاً عن مستقبل ينقذه مما هو فيه.

05 (الرمز الصوفي

إن إحساسَ الشاعر بالتميز والفرادة الإبداعية، واعتقاده بأن قوى خفية تلهمه الشعر، حتى وإن كان مصدر الإلهام الجنون أو اللاوعي، كما أن شعوره الرقيق، وميله الطبيعي للجمال، ونزوعه إلى الخيال في التعبير عن تلك الأحاسيس والعواطف، ويقينه أن نظرتَه إلى الأشياء تختلف فلسفياً عن نظرة الناس إليها، كلُّ ذلك جعل من الشعر ارتقاءً من الواقع المحسوس إلى واقع خيالي من صنع الشاعر، وهنا تكمن العلاقة بين الشاعر والمتصوف في التعبير عن الحال والتجربة.

يتطلب التعبير عما يخالج النفس، وما تسمو به الروح — في لحظات انفعالية مليئة بالقلق والحيرة والترقب والغموض — التفاعل التلقائي مع التجربة استجابةً لنداء الروح في تعلقها بالغيبي المطلق، فتأتي لغة الصوفيِّ كما الشاعر غامضة موحية بما في الذات، حيث « لا يستغني الصوفي عن لغة الرموز واصطناع أساليب التمثيل ليرجم عن أحواله، ويعبر عن مواجيدِه، وذلك لأن

موضوعات تجاربه تَنَدُّ عن المحسوس والمعقول»¹، وهو نفس الأسلوب الذي وجد فيه الشاعر ضالته، فلجأ كأغلب الشعراء المعاصرين إلى المعجم الصوفي، يسترشد منه أساليب المتصوفة في التعبير الجمالي عما يُكنونه من مشاعر وصفاءٍ روحي وفهمٍ للوجود.

إن العلاقة بين الشاعر والتصوف علاقة جوهر وتوغل في استكناه الأشياء، فهو يستبطنها ليستظهر جوهرها، أما الصوفي فيتماهى معها ويتحد بها فيصبح والشيء واحداً، « فإذا كان الشاعر الرمزي يمد عنقه ليشاهد التجربة ويلمسها عن قرب، فإن الصوفي يعيشها محترقاً بحرّ نارها»²، ومن ثم كان عثمان لوصيف شاعراً متصوفاً، جمع بين التفاعل مع عناصر الوجود وبين التماهي والتوحد معها، ونصوصه تزخر بالرموز الصوفية المستمدة من الطبيعة.

من أكثر الرموز الصوفية التي اتخذها الشاعر وسيلةً إيحائيةً، ذات أبعاد دلالية متعددة، رمز (الموت)، فقد أكثر من ذكره دون أن يمنحه دلالته على الفناء والانتها، لأن « الموت حياة عند المتصوفة وهم يسعدون به، لأنه متمم لمعرفتهم الكبرى وسعادتهم العظمى، فالموت اقتراب من الذات الكبرى وانفصال الروح عن الجسد وخلاصها من التراب»³، و دليل ذلك قول الشاعر في قصيدة "الحمامة الأسيرة":

« غير أني هنا في الحضيض الحضيض

أسير الدجى .. والتراب

/.../

أحاول أن أتخلص من شركي

فيحاصرني الطين

والقهقهات الغبية» [المتغابي، ص 43-44]

¹ - سعيدة خاطر الفارسي: على شفا حفرة (دراسة في الاغتراب الصوفي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2004، 112، ص 69.

² - أمين يوسف عوده: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 156.

³ - خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991، 131 ص 72.

إن روحه في حياته الدنيوية مرتبطةً بالحضيض والظلمة، بعيدةً عن النور الإلهي، ملتصقةً بالطين (الجسد)، وتحاول أن تتخلص من أسر الدنيا والشهوات، إلا أنها لا تستطيع ذلك، فوجد الشاعر في الموت حياته الحقيقية وسعاده الأزلية، فهو في انتظار لحظة الرحيل إلى العالم العلوي، في قوله:

«أحن إلى غفوة سرمدية» [المتغابي، ص 43]

وفي قصيدة "نظماً الأبحوانة" يقرر الموت، كي يتذوق طعم الحياة:

« لا بد أن أتسربل بالموت

كي أتشوق عطر الحياة ..» [المتغابي، ص 12]

ترمز السطور الشعرية السابقة إلى الحياة الخالدة، التي لا موت بعدها، والانبعث من الموت، ولعل الموت الذي يريده الشاعر هنا هو موت الشهداء في سبيل الله والوطن، وهو الموت الذي عناه في قصيدة "قفا نيك"، حين نادى صاحبيه معبراً عن فلسفته نحو الموت قائلاً:

« صاحبي!

سلامٌ على من توغَّلَ في موتهِ

ثم شقَّ الكفنُ » [المتغابي، ص 75]

يطلب الشاعر الحياة في الموت، والموت هنا رمز صوفي، يوحي بمدى تعلق هذا المتصوف بذات خالقه وشدة تعلقه به، أما الموت الحقيقي الذي يطال غير المتصوف، فهو موت الإحساس في الأحياء وموت الضمائر، وقد عبَّرَ عنه في قصيدة "جاحظيون" ساخرًا من إنسان هذا العصر وناقما عليه، لانغماسه في اللهات خلف المادة:

« نلوك حروفاً محنطة

مات فيها العبير

ومات الأوار الذي يتسعَرُ

نتلاقى كما يلتقي الميتون

هياكل عظمية تتصدأ

أو .. تتقصد ..» [المتغاي، ص 92]

هذا هو الموت الدال على الفناء، فالناس أحياء وهم موتى، تحنط أرواحهم، فتحنط الأشياء الجميلة في حياتهم، وانطفأت جذوة النور والتراحم فيما بينهم، فلم تعد للعلاقات الاجتماعية جدوى، لأن الناس موتى وهم أحياء.

ومن الرموز الصوفية في ديوان "المتغاي" عبارات دالة على وصف "الحال"، عندما يرتقي المتصوف ويفارق الإحساس بالجسد، ويفقد الإحساس بالمادة، وتتماهى روحه مع عوالم علوية، فتشف وتنكشف لها الحجب عن الجوهر الأصلي المتخفي:

«كان لمح خاطف سربلي

عشقا

وبرقا

فتحررت من الطين

وعانقت .. أنا الصوفي

آياتي واسمي الجوهري» [المتغاي، ص 51]

إنها لحظة المكاشفة، التي يتخلص فيها الصوفي من ارتباطه بعالم الحس، فيتجلى له العلو في صور قد لا يراها غيره، ويغمره إحساس متفرد ينطلق به بعيدا عن المؤلف:

«ها .. خرجت الآن من أعماقي السفلى

أنا الطفل النبي

إنني أركض مبهورا

ومسحورا

ولا أدري لماذا؟» [المتغاي ص 49-50]

هي فعلا لحظة "التجلي" وارتقاء الروح، لم يعد للجسد قيمة، فالشاعر في اللاوعي لا يدري لماذا هو يركض مبهورا ومسحورا، لقد شاهد جمالا كليا، أخذ منه عقله، فدخل في حال المواجهيد والشَّطْح الصُّوفي:

« ها .. عيوني زائغات

زخم النشوة يرميني إلى نجم قصي

ثم ، ها .. لامست سرِّي الباطني

وشراراتي

غواياتي

سلالاتي .. ومعناي الخفي » [المتغابي ص 50]

لقد دخل الشاعر في الاتحاد مع الملكوت عبر اللاوعي أو عبر الصفاء الروحي، وانسجم مع خيالاته، وما يتهيأ له لحظة الارتقاء، وفقد القدرة على التمييز بينه وبين عناصر الملكوت، فهو يناجي الخالق عز وجل متسائلا متطلعا لمعرفة كينونته:

« من أنا؟ .. أنا مرآتك الأزلية

في جسدي تتجلي رؤاك

وبين ضلوعي تشعشع كل الشموس

وتركض كل المجرات .. » [المتغابي ص 120-121]

إنه يستحضر القدرة الإلهية التي نفخت الروح في الطين، فاستوى بشرا، إلا أن هذه الروح بقي يشدها الحنين إلى العالم العلوي الذي جاءت منه، وقد عبر الشاعر عن تلك الدلالة بتوظيفه لمطلع "عينية" ابن سينا :

هبطت إليك من اخل لأرفع ورقاء ذات ترفع وتمنع

وحتى يُيسرَ الشاعرُ علينا ربط العلاقة بين هذا النص الموازي والقصيدة عَنُونِ هذه الأخيرة بـ "الحمامة الأسيرة"، روح الشاعر الصُّوفي، التي تاقت إلى الاتصال بالعالم المتعالي الذي جاءت

منه، وعبر عن حزنها وشوقها فقال:

« آه .. تبكي الحمامة!

تبكي أقانيم ساطعة هجرتها

وأشياء نائية .. لا تُرى » [المتغاي ص 40]

ويتابع الشاعر وصف احتراق وعذاب تلك الروح في شوقها إلى عالم الغيب:

« آه!

أية نارٍ توجَّج بين حناياك

هذا الحين الغريب

وأية ريح تموج ملء مآقيلك

هذي المرايا

وهذي الرؤى اللدنية؟ » [المتغاي ص 42]

يتساءل الشاعر في لهفة عما يحرك هذه الروح، وعما يغذي حنينها الغريب إلى الرؤى اللدنية، إلى التمتع بالجمال الأزلي، ويدعوها إلى الاستمرار على تلك الحال، إلا أن الحمامة تتحول بعد ذلك إلى حمامة حقيقية، وتصبح معادلا موضوعيا للشاعر، الذي يتوق هو الآخر إلى احتراق المؤلف، وتحقيق رغبته في الانعتاق من سلطة الطين، كي تنعم روحه بلذة الخلود، فينتقل إلى دعوة تلك الروح إلى مساندته في معاناته:

« لا تصمتي ..

أنا مثلك أبكي بكاء الأرامل

عيناى تنفجران لظى ونجيعاً

أحنُّ إلى موطن النور والأغنيات

إلى أيقة الظل والمهدهدات

أحن إلى غفوة سرمدية!» [المتغاي، ص 43]

ذلك هو حنين الصوفي المتعلق بالذات الإلهية، وبما أعد الله للمؤمنين من نعيم مقيم، يمنح الشاعر القدرة على التشبث بجبل الإيمان والاتصال الروحي بخالقه، إذ نجده في قصيدة "يا خالقي" يستجديه، كي لا يُفقدَ الحنينَ إليه:

« آه.. زدني حينا

وزدني يقينا

لأبقى المتيم

أبقى أسيرك أنت

أسير الصباية .. والنشوات..» [المتغابي ص، 123-124]

عجبا لهذا المتصوف يريد الانعتاق من سجن ليقع في سجن آخر، أما السجن الذي يريد التحرر منه هو سجن الطين والظلمات والحضيض، ويقابلها في السجن الذي يرغب في دخوله: الروح، والنور، والعلواء، والصبابة.

توجد رموز صوفية كثيرة، على اختلاف دلالاتها، في قصائد الديوان مثل: "تظماً الأبقوانة" و"بحرية" و"الحج" و"يا خالقي" و"اليقظة" و"الفجاءة"، وكلها رموز توحى بمدى تطلع الشاعر إلى الارتقاء والتجلي والتوحد بالكون، وهي مقامات لا يبلغها إلا العارفون من أهل التصوف، وفلسفة تحتاج إلى الغوص في التراث الصوفي لإدراك جوهرها.

من الرموز التي وظفها الشاعر المعاصر توظيفا متعدد الدلالات رمز المرأة، إذ أخذت نصيبا وافرا من الإيجاءات الرمزية والأبعاد الدلالية المرتبطة بكثير من المواقف الحياتية والوجدانية لأنها مصدر الإلهام الأول لجميع الشعراء، ففيها الجمال والمعاناة والشقاء، وإليها الحنين والشوق، وبها السعادة والنعيم، لذلك تناول عثمان لوصيف رمز "المرأة" في سياقات مختلفة، منها ما هو صوفي ومنها ما هو غير صوفي، مثل دلالتها على الوطن والملاذ والعذاب .. إلخ، ومن أمثلة الحضور الصوفي لرمز "المرأة" في شعره قصيدة "الحج"، حيث تتحول إلى مقصد يُتَسَكُّ بزيارته:

« حين يأتي موسم الحج

إلى عينيك

أبكي فرحاً .. ثم أغني
آه ! يا معبودتي في آخر الدنيا
أناديك ..
وأمشي في صحارى الليل وحدي
دون نجم .. أو دليل
غير أبي أحمل الأزهارَ
والقيثارَ
والحبَّ .. ونورَ الكلمات » [المتغابي ص 117-118]

إن الحجَّ نوعٌ من العبادة، وركنٌ من الأركان الأساسية في الإسلام، وهو موسم محدد يقصد فيه الناس من جميع بقاع الأرض البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج، فإذا أصبح المقصدُ عَيْنِيْ هذه المقدسة التي في آخر الدنيا — على غير هدى — فليس له دليل ولا نجم في صحارى الليل، إلا أنه يحمل إليها "الأزهار والقيثار والحب ونور الكلمات"، فمن تكون هذه المرأة إذن؟

ترمز الأزهار إلى جمال روح الشاعر، والقيثار إلى الإيمان المستمد من آيات الله، وبالتالي فإن هذه المعبودة لن تكون سوى وجهة مقدسة أو رمزا لقضية ما مثلما جاء في قصيدة "آسيا"، حيث تتحول هذه الأخيرة إلى قضية وهاجس يلاحقه الشاعر في قوله:

« أحببتُ كلَّ جميلةٍ
لكنني مذقتُ في عينيكِ أنتِ
هفا السحابُ
وتموجتُ بالورود كلَّ حميلةٍ ...
شردتُ وحدي في المدائنِ
خلفَ طيفِكِ .. راکضاً عبر الضبابِ ... » [المتغابي ص 108]

إنها امرأة لا تشبه النساء، يقود التوهان في عينيها إلى تغير في الطبيعة، وفي حياة عثمان لوصيف، لأنه « حينما ينظر الشاعرُ إلى عالم المرأة تصبح الشاعرية لديه ذات طبيعة خاصة،

وتكون له قدرة على رؤية الأشياء كما لو كان ينظر إليها للمرة الأولى»¹، فهو لا ينظر إليها نظرة اشتها غريزي، وإنما تتحول أمامه إلى روح من الإلهام، يسري في كيانه، وبالتالي يسري في الوجود كله، فلا يحدثُ التغييرَ في أعماق الشاعر فحسب، وإنما يحدثُ التغييرَ في جميع الكائنات، وقد منح هذه القدرة السحرية للمرأة في قصيدة "مررت":

« مررت .. توهجت الكائنات الخفية

وراح الضياء يرفُّ

وراح الوجود يشفُّ

ورحتُ أنا

ذاهلاً مُستهماً

أعانقُ قوسَ البشاشة

وأسبح في فلك الأبدية » [المتغابي ص 111-112]

من الطبيعي أن يكون لهذه التي مرت تأثير في الشاعر، ولكن أن يكون لها تأثير في الكون فذلك يجعلها كائناً سحرياً أو أسطورياً، تمتد يده إلى الأشياء، فيصبح الوجود شفافاً يعمه الضياء، وليس غريباً أن يسند إليها الشاعر هذا الفعل، وقد درج المتصوفة على اتخاذ « المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني »²، ومن أمثلة هذا التوليف قول الشاعر في قصيدة "آسيا":

«آه .. حنانيك!

الخرائقُ مزقت كبدي وقلبي

وخطاي ساختُ في الوحول

وساخَ دربي

¹ - جمال حسني يوسف: صورة النار في الشعر المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2009، 408، ص 229 .

² - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 162 .

إني أموتُ صباةً
رحمك .. بل رحمك ربي
مُدِّي يديك
ومسّحي جفني .. وهُدبي
ودّعي فمي الوهّانَ
يسكرُ من نوافيرِ
ومن زهرٍ .. وعشبٍ « [المتغابي، ص 109-110]

يكشف المتأمل لهذه السطور الشعرية أن الشاعر نقل استعطافه واسترحامه من المرأة إلى الله، ومزج بين ما تمنحه الطبيعة وما تمنحه المرأة، وعلّة ذلك أن الشاعر الصوفي يدرك جيدا "الجوهر الأثوي" في فلسفة التصوف الدالة على العطاء والخصب والإنتاج، كما أن جمال الخالق تعالى وعظمته يتجليان في جمال المرأة.

06) الرمز الطبيعي

كانت الطبيعة ومازالت مصدرا للشعراء، منها إلهامهم وأساليبُ تعبيرهم، نظر إليها الشاعر القديم على أنها وجود حافل بالصور الحسية، وكان تفاعله معها على مستوى وجودها كأشياء تحيط به، ولذلك صورها في شعره تصويرا صادقا ونقل إلينا حركاتها وأصواتها نقلا أميناً.

دأب الشاعر المعاصر على التوغل في داخل الأشياء، لأنه رأى في عناصر الطبيعة كينونة تشبهه في الإحساس والوظائف والصفات، وبالتالي كان تفاعله معها نوعا من التماهي والذوبان والتمثيل، فبإمكانها أن تعادله في الوجود، في الحضور والغياب، والحركة والسكون، وفي الإحساس والوظيفة.

تجلى الطبيعة في الشعر المعاصر كتابا مليئا بالرموز الموحية بما يحس به الشعراء، وبما يستمدونه من مجتمعاتهم، فقد « اعتادوا أن يرمزوا بالمطر إلى الخير والتغيير والثورة، واعتادوا أن يرمزوا بالقحط والجفاف والخراب إلى القهر والتسلط والعبودية، وبالصحراء يرمزون للخواء الروحي والفقر المادي، وبالأغنية يرمزون إلى الشعر الصادق الذي يتم توظيفه في

معركة الحياة»¹، فيستلهمون دلالات تلك الرموز، ويمنحونها أبعادا متعددة مرتبطة في الغالب بمصيرهم ومصير أمتهم وبقضايا الإنسانية عامة، وأحيانا يتزعون بها نزوعا صوفيا متصلا بوحدة الوجود، كما في ديوان "المتغابي" موضوع الدراسة.

لقد لجأ عثمان لوصيف كغيره من الشعراء المعاصرين إلى الطبيعة، حتى أنه أفرد لها ديوانا شعريا كاملا بعنوان "ديوان الطبيعة"، وأخذت بقية مجموعات الشعرية عناوين من الطبيعة هي: الكتابة بالنار، زنجبيل، شبق الياسمين، ديوان الطبيعة.

والمتصفح لديوان "المتغابي" يجده حافلا بالرموز المستمدة من الطبيعة على اختلافها، وللكشف عنها في هذا الفصل سعى البحث إلى محاولة حصرها حسب طبيعتها أو جنسها، حيث تشكلت الرموز الطبيعية من عناصر الكون مثل: النار، والماء، والرياح، والبحر، والطوفان، والأعاصير، والسحاب، والموج، والضباب، وقطرات المطر، والثلج، والملح .. إلخ، وقد ركز الشاعر على بعضها فأصبحت شبه معجم رمزي يكاد يطغى على الديوان بوجوده في جميع قصائده، ومنها: البرق والنار والجمر والقبس، والنور، والضياء، واللظى، واللهيب، والصهد، والضوء، والاشتعال، والحريق والدخان، والرماد.

أما بالنسبة للحيوانات فقد وظف كثيرا منها رمزا لطبائع الناس، مثل: الدواب، والحمير، والبغال، والكلاب، والقطط، كما اشتمل المعجم الرمزي للحيوانات على ذكر بعض أنواع الطيور، مثل: الهزار، والشحرور، والبلبل، والصقر، والقلق، والقبرة، والقطة، والخفاش، والبيغاء، والبوم، والغراب، والحمامة، وبعض الكائنات الحيوانية الأخرى، مثل: الديدان، والذباب، والضب، والحرباء، والعنكب، والفراش، والأخطبوط.

ومن الرموز الطبيعية استعمل كذلك: السوسن، والخز، والجوز، والنخل، والورد، والأقحوان، والزنبق، والياسمين، والكافور، والزنجبيل .. إلخ، إضافة إلى بعض المعادن والحلي، مثل: البلور، واللؤلؤ، واللجين، والحزير، والفيروز، والمرجان، والأصداف، ولم يُغفل بعض العناصر الصناعية، كالمرايا، والأجراس، والأشعة، والأقفاص، والقيثارة، والأرغن، ومن الأصوات رمز

¹ - إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، 2007، ط4، 416، ص 332.

بالنغماتِ إلى السعادة والفرح، وبالأنين والبكاء والصداح والصياح والآهات إلى ما تشعر به النفس البشرية من أسى، وما يصدر عنها في حال من الأحوال.

يدل استغلال عثمان لوصيف لهذا الكم الهائل من الرموز المتناثرة في الطبيعة على مدى اتساع خياله، وعمق تجربته وتفاعله مع المحيط، ومقدرته على تفجير اللغة، ذلك « أن الشاعر المعاصر لم يعد يواجهنا بالأفكار التي يريد إيصالها، والعواطف التي يرغب في التعبير عنها، بطريقة مباشرة، وإنما هو يلجأ إلى الإفصاح عنها بواسطة ما يعادها موضوعيا من عناصر الطبيعة أو ما يربط بها»¹ فيرمز به إلى ما في ذاته، وإلى ما هو متعلق بالظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة به.

قد يصعب تتبع كل الرموز الطبيعية الواردة في ديوان "المتغابي"، لكثرتها وتنوعها، ولذلك تم الاقتصار على تأويل بعض الرموز ذات الحضور المكثف مثل الجمر واللهيب والرماد، والتي تلخص دلالات غيرها من الرموز الثانوية أو الجزئية مثل اللظى والشهد والدخان والنور والضيء والضوء، إذا جاءت موحية بنفس الدلالة لأنها تنتمي جميعا إلى حقل دلالي واحد هو النار.

ركز الشاعر على رمز النَّار، وكرره بصورة مثيرة للانتباه، في ديوان "المتغابي" وفي غيره من الدواوين الأخرى، فقد عنون أول مجموعة شعرية له بـ "الكتابة بالنار"، وأول قصيدة في ديوان "المتغابي" عنوانها "هي النار"، وقد تحولت هذه القصيدة إلى رمز كلي للنار بما في اللفظ من إثارة وغموض وانفتاح على تعدد الدلالات، خاصة حين تؤدي كلمة "النار" وظيفة غير وظائفها المألوفة في العرف الاجتماعي.

جاء عنوان قصيدة "هي النار" عبارةً عن تعريف ما لا يُعرَّف، إلا أن إيقاع العنوان يوحي بنوع من التهديد والوعيد والترهيب، فعبارة "هي النار" تحمل تحذيرا مبطنا، لأن النار في ثقافة كثير من المجتمعات تعني الجحيم والعقاب، وأن أبسط جذوة منها تكون سببا في ما لا يحمد عقباه، ولكن ممّ يحذر الشاعر؟ وما هي هذه النار التي يتحدث عنها؟ وما سبب توظيفها كرمز متعدد الأبعاد الدلالية؟

¹ - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، 767، ص528.

للإجابة عن هذه التساؤلات ننتقل من قول عثمان لوصيف:

« أقول لها : اركبي الأهوال

والتهمي شظايا الوقت

والأشلاء

والأسمال .. يا نار » [المتغابي، ص 04]

يخاطب الشاعر في هذا المقطع الشعري النار وكأنها كائن عاقل في حالة سكون وخمول، ويأمرها بركوب الأهوال ومواجهة كل ما يفرع ويرعب من المتاعب والصعاب، وحين يتم لها ذلك، سيكون وقودها الوقت المضيّع وأشلاء العباد وأسفال الفقراء، وهو ما يدل على أن وقود النار في هذه المعركة سيكون من المستضعفين، ومن الذين لم يحسنوا استغلال الوقت، فقضوا حياتهم في خمول واستكانة، ومن هنا، فالنار ترمز إلى الغضب والثورة، ويتابع الشاعر حديثه عن النار قائلاً:

« وقادمة من الأعماق

تتبعها

أعاصير.. وأمطار » [المتغابي، ص 04]

إنها نار قادمة من الأعماق، دلالة على أنها ثورة صادقة بالنسبة للأفراد، وثورة أصيلة بالنسبة للمجتمعات، وهذا الصدق والأصالة يجعلها ثورة دائمة مستمرة، « تتبعها أعاصير .. وأمطار » إنها نار الغضب، والحقد، والانتقام، والثورة، والتغيير، وهو ما يكشف عنه قوله:

« سعالي العصر هاربة

وكل الدينصورات التي هرمت

على الأنقاض تنهار » [المتغابي، ص 05]

ترمز السعالي والدينصورات الهرمة إلى نماذج بشرية سيئة، شرسة، مفترسة، همة، وهي نماذج قديمة، متمكنة، متسلطة، ومتحكمة في الرقاب، كما ترمز إلى زمن قديم تجب الثورة عليه،

فلا سبيل للخلاص من هؤلاء إلا بالتغيير، بعد أن تلتهم الثورة أشلاء وأسمال الثائرين بالتضحيات الجسام في سبيل القضاء على تلك الدينصورات والسعالي.

سبقت الإشارة إلى التهديد والوعيد المبطن في صيغة عنوان القصيدة: "هي النار"، ويتضح ذلك في سطر شعري منفرد يقول فيه الشاعر: «ستجرفكم هي النار!»، فهو يتوعد فئة معينة من أفراد المجتمع، هي فئة الدينصورات، وهو رمز استقاه الشاعر من المتداول اليومي في ثقافة المجتمع، يرمز إلى الذين استأثروا بكل شيء: السلطة والمال والجاه، على حساب بقية المواطنين، إنهم أولئك الذين تذرثوا بقوانين، صنعوها من عجز الآخرين للتحكم فيهم.

من طبيعة النار أنها تحرق، ولكنها في قاموس عثمان لوصيف تتحول إلى ماء طوفاني جارف دلالة على التطهير، ويصل الشاعر ذلك بأحداث تاريخية موعلة في القدم:

« وكالطوفان تحملي

على فلك مباركة ..

أنا نوح .. ومن وهجي

تعمُّ الكونَ آياتٌ

« وأنوارٌ » [المتغابي، ص 05]

لقد حدث طوفان نوح نتيجة للطغيان والكفر وانتشار الفساد، إذ لم يجد نبي الله نوح (عليه السلام) لما يئس من تغيير الوضع سوى التوجه إلى الله بالدعاء، فاستجاب الله له، وأمره أن يصنع الفلك برعاية منه، كي ينقذه ومن معه من المؤمنين، ويغرق الظالمين بما جنت أيديهم.

يتحول الشاعر في القصيدة إلى (نوح)، إلى نبي رسالته التغيير، فتوجه في بداية القصيدة إلى النار طالبا منها أن تثور، وأن تستمر في الثورة مهما كان الثمن، ثم هو ذا يستحضر شخصية (نوح عليه السلام)، ليكونَ هو أداة التغيير، ويتداخل الشاعر ونوح والنار في قوله: « أنا نوح ومن وهجي .. تعم الكون آيات وأنوار»، فتشبع في المجتمع آيات الحق، وتتجلى الرؤية أمام أفراد هذا المجتمع، وتتكشف حقيقة السعالي والديناصورات التي هرمت في السلطة، و يتأكد الجميع أن لا فكاك من شرها إلا بتطهير الوطن منها.

يتناص المقطع السابق من القصيدة مع أسطورة الطوفان وملحمة جلجامش، وكلها « ترمز إلى بداية جديدة للحياة على الأرض أو بداية تكوين العالم من السديم، وبالتالي هو رمز الولادة الجديدة للحياة»¹ بعد أن تنطهر من الدنس والظلم والفساد الذي أضر بالأرض وما عليها، وتلك حكمة إلهية اقتضت أن يزهرق الباطل على يد الحق بالثورات.

انتقل الشاعر في المقطع الأخير إلى الحديث عن ذاته وعن غيره من أفراد مجتمعه في إحياء يجتمل أكثر من معنى، في قوله:

« أنا من معدن حر

وما في الأرض

ديدان وأحجار! » [المتغابي، ص 05-06]

قد تكون "أنا" هذه المتعالية هي الشاعر، وغيره من الناس جمادات لا تحس ولا تتور، وديدان حقيرة وضيعة، لا تستحق العزة والكرامة، وقد تكون تلك الأنا هي الإنسان الذي كرمه الله بالعقل واستخلفه في الأرض، وعليه أن يكون في مستوى المسؤولية التي تحملها، فإن لم يكن كذلك تحوّل إلى حجر، ومن لم يثر ضد الظلم فهو دودة حقيرة، غير قادرة على تغيير مصيرها الذي يتحكم في الحجر، وقد تكون المواطن، الذي يعرف ما يجب عليه فعلة تجاه الإنسانية المضطهدة في وطنه.

إن الفرق بين الإنسان الذي يشعر بالآخرين ويحترمهم ولا يمتهن كرامتهم وبين الإنسان الذي يستأثر بكل شيء في سبيل سعادته ولا يهتمه غيره من الناس، هو المعدن والجوهر الذي إن فُقد تحوّل الإنسان إلى شيءٍ حقيرٍ وضيعٍ لا حس فيه ولا قيمة له، ويمكن تفصيل ما سبق ذكره من أنواع الرموز في قصيدة النار في الآتي:

- أقول لها اركبي الأهوال: رمز لقطع السكون والخنول وبداية الصراع.

- التهمي الأشلاء والأسمال: رمز لتضحية الفقراء والطبقة الكادحة.

¹ محمد رضوان: مملكة الجحيم (دراسة في الشعر العربي المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 104، ص 31.

- وقادمة من الأعماق: رمز لأصالة الثورة وحرارتها والإخلاص لها.
- تتبعها أعاصير وأمطار: رمز لقوة الثورة واستمرارها.
- سعالي العصر والدينصورات: رمز لنماذج الزمن القديم وانتشار الظلم والفساد.
- ستجرفكم هي النار: رمز لتطهير الأرض من خبل الزمن القديم.
- أنا نوح: رمز للمواطن الصابر والثائر ضد الفساد والقادر على التغيير.
- أنا من معدن آخر: رمز للإنسانية والوطنية والنقاء والصفاء والأصالة.
- وما في الكون ديدان: رمز للخاملين القانعين بالمهانة والذل.
- وأحجار: رمز للطغاة والمتسلطين المستأثرين بالمال والجاه والسلطة.

إذا كان الشاعر قد أفرد لرمز النار قصيدة كاملة للدلالة على الغضب والثورة والتغيير والتطهير وبداية حياة جديدة، فإنه نشر في غيرها من القصائد عبارات رمزية، تدعم الدلالات المذكورة آنفاً، وتثري المعجم الدلالي لرمز النار، وهي:

الرمز	القصيدة	العبارة
العذاب والألم	تظماً الأفيحوانة (ص 12)	وأنت هنا تحت الجمر..
تحمل المرارة	تظماً الأفيحوانة (ص 14)	قضاؤك أن تتجشم نار جهنم
الاهتمام بالصراع	تظماً الأفيحوانة (ص 13)	توسد نار الفجيعة
البحث عن تموضع في خضم الصراع	شلل (ص 17)	ما الذي يفعل العبقرى إذا الليل جن غير أن يتلظى جوى أو يجن
الانبعاث والالتزام	القيامة (ص 20)	واحتفلي لفتاك النبي وصوفيك المحترق
التمرد عبر الإبداع الشعري	مرثية لبلادي (ص 26)	وهذي القوافي التي عانقت فيك نار الجنون
المعاناة	ثم قل أنا شاعر (ص 28)	ضع يديك على الجمر...
الثورة لتطهير الأرض	ثم قل أنا شاعر (ص 33)	أضرم النار كي تمحو العار..

الاحتراق بالثورة	ثم قل أنا شاعر (ص 34)	تلظ .. انصهر.. في الشواظ النقي
الاحتراق بالثورة	الحمامة الأسيرة (ص 43)	عيناى تتفجران لظى ونحيا..
اتساع دائرة الثورة	المتغاي (ص 59)	هو من كينونة تنلظى فتهب النار في كل باب
التسري	المتغاي (ص 69)	يا نبي النار لا تتوجس
الغضب	آسيا (ص 108)	مهلا دمي ظمان والنيران تزفر في حشاي وتلتهب
التوكل والاتحاد	يا خالقي (ص 122)	أمزج ناري بنارك أنت...

هناك رموز كثيرة تنتمي دلاليا إلى حقل "النار"، وظفها عثمان لوصيف في الديوان، إلا أنه خصّ رمز "البرق" بدلالات متفاوتة من حيث البعد الرمزي، ما يستدعي قراءة النصوص مرارا للقبض على معنى محتمل لشدة الإيغال في التجريد، ومن ذلك قوله في قصيدة "تظماً الأبقوانة":

« يا طائرَ البرقِ
إن المرايا رصاصيةٌ
والنوافذ مشرعةٌ للدُّخانِ
وهذا المساءُ يصبُّ أنيناً وموتاً
وأنتَ هنا.. تنحتُ الجمرَ
من جرحك الباطنيِّ
وترقصُ مبتهجاً
في .. مهبِّ الجنونِ » [المتغاي، ص 12]

اقتضت ضرورة الإلمام بالرموز تدوين المقطع الشعري كاملاً حتى تكون هناك مفاتيح للقراءة، لأن العبارات الواردة فيه مثل: المرايا الرصاصية، النوافذ المشرعة للدخان، المساء والأين

والجمر والجرح الباطني والرقص الجنوني، كلها عناصر رمزية جزئية موحية بالاحتراق أي بالبرق وهو الرمز الكلي في القصيدة ولا تتضح أبعاده إلا بوجودها.

يبدو أن مأساة ما قد حدثت، وهي مأساة أعظم من أن تتعلق بشخص الشاعر، فالمرايا والنوافذ المشرعة دالة على حدود معاناة واسعة، قد تشمل الوطن أو الأمة أو الإنسانية، فأصاب الشاعر في العمق، ومع ذلك فهو غير مبال بما يحدث.

يمثل الطائر معادلا موضوعيا للشاعر، والبرق رمزا للأمل الذي تسربل به في هذه المحنة، وأقرب الظن أن الشاعر يتحدث عن مأساة الجزائر التي بدأت مع مطلع التسعينيات، ولا مبالاة الشاعر هي لامبالاة المواطن الجزائري الذي « رقص مبهتجا في مهب الجنون»، ومع ذلك، فإن رسالة الشاعر "الناحت في الجمر" تجاه وطنه دفعته إلى السعي في إنقاذه حتى وإن كان الثمن افتدائه بحياته:

« قال: لا بد أن أهجد بالعشق

أو أتوسل للبرق

لا بد أن أتسربل بالموت

كي أتشوق عطر الحياة ..» [المتغابي، ص 12]

في المقطع السابق رمز الشاعر للأمل بالبرق، وفي هذا المقطع يتحول البرق إلى إله، أو إلى قوة مسيطرة، يتوسل إليها الشاعر طلبا للرحمة والعفو، فقد قرّر بعد الرقص الجنوني من شدة الألم أن يجد سبيلا آخر، بدل أن « ينحت الجمر»، وهو أن يُصلي ليلا ويتعبد بالحب أو العشق، فينتشر الحب والسلم بين أفراد المجتمع، أو يخضع لتلك القوة (البرق) ويستجديها الرحمة، ثم يقرر بعد ذلك أن يتذوق الموت حتى يعرف قيمة الحياة الحقيقية.

أخذ البرق في مواضع أخرى دلالات رمزية أكثر إثارة، حيث يتحول إلى رمز للنماء والخصوبة في قصيدة "القيامة"، فبعد أن ينهض عثمان من الرماد:

« .. يقهر الموت منتصرا

يتوحد بالبرق والرعد

يطوي المدى بيدٍ

وبأخرى يشق نفقاً

في صحارى السهاد

ويدلج.. يدلج نحو الفلق.» [المتغاي، ص 18]

يدل انبعث الشاعر من الموات وتوحد بالبرق والرعد، وإدلاجه نحو الفلق على بداية يوم جديد، أو بداية حياة جديدة؛ وبالتالي فلا فرق بين الشاعر والبرق الدال على الخصوبة، خصوبة الأنثى¹ في فلسفة المتصوفة، وتدل على العطاء والإنجاب والخصب، وهي نفس الدلالة في قوله:

« وَيَلْفُ البرقُ جرحَ الهضابِ » [المتغاي، ص 71]

أما توحد الشاعر بالبرق والرعد فيعود إلى فلسفة وحدة الوجود؛ أي رجوع عناصر الكون كلها إلى أصل واحد، حيث يصبح الشاعر نورا ربانيا في حال الارتقاء والتجلي، ويرتفع حين يتخلص من تشبث جسده بالأرض في قصيدة الفجاءة:

« كان ملح خاطف سربلني

عشقا

وبرقا

فتحررت من الطين

وعانقت .. أنا الصوفي

آياتي واسمي الجوهري » [المتغاي، ص 51]

ثم ها هو يتحول في قصيدة المتغاي إلى قوة من جنس البرق وطبيعته:

« بيديه ..

رعشة من بروق

¹- ينظر: عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص 117.

وبعينيهِ .. ندى من رباب « [المتغابي، ص 57]

ويتابع عثمان لوصيف توسيع دائرة دلالات "البرق" ليتحول في معجمه الرمزي إلى مصدر للإلهام الشعري في قوله:

« البروق اختطفني

شدني لألاؤها البكر السخي

والمرايا اشتعلت ملء سماواتي

وسالت أنهر الرؤيا على حزني

وأجراس المعاني

سقسقت باللازورد القزحي.. « [المتغابي، ص 50-51]

إنها البروق ذات الضياء البكر المعطاء، التي ارتفعت بالشاعر نحو ارتقاء الشعور، والاعتناق في فضاءات الإبداع، ومنحته سيولا من الرؤى تتدفق شعرا وجمالا روحيا، كما في قصيدة يقظة:

« أتيقظ مغتسلا بالأناشيد

إن شعاعا خفيا

يدغدغ حسي

ويشعل حدسي

وبرقا نديا يغمسني بالرؤى .. « [المتغابي، ص 52]

لقد أصبح البرق مصدرا لرؤى الشاعر، يلهمه قول ما يعجز الآخرون عن قوله، وأن يتخيل ما لا يستطيعون تخيله، فهو يعبر وينفس عما في داخله من الأحاسيس والمشاعر، وفي تنفيسه يشعر بنوع من التّطهّر الداخلي، عبر الأناشيد الناتجة عن شعاع خفي، وبرق ندي يملؤه بالرؤى.

تتغير وظيفة رمز (البرق) مرة أخرى، فيتخذه الشاعر سيفاً في يده، يواجه به سلطة الغباء والجهل في المجتمع عندما تغابي، واصفا نفسه:

« فارس

يمتشق البرق .. يفري

سبلا .. في مهمه من سراب « [المتغابي، ص 61]

هكذا هو الشاعر، فارس سيفه البرق، يشق به سبلا للخلاص والنجاة، حتى وإن كان في مواجهة السراب، وما سيف الشاعر إلا قلمه أو شعره، ومن هنا نجد أن البرق يتحول إلى قلم في يد الشاعر، أو إلى إبداع شعري، يصلح به ما أفسد الجهل والغباء في المجتمع، خاصة وأنه صرح قبل ذلك قائلاً عن المتغابي:

« يتغاوى ..

عرشهُ كلماتُ

هي سر الرعد .. سر السحاب « [المتغابي، ص 60-61]

فما البرق إلا كلمات الشاعر، وهي عرشه الذي هو سر الرعد؛ أي الغضب والثورة، وسر السحاب الدال على الحزن والكآبة وعدم الصحو، أو الدال على الغيث والارتواء. ومن خلال تتبع رمز "البرق" في ديوان المتغابي، وجدناه موزعاً عبر مجموعة من السياقات، شكل فيها دلالات مختلفة نحملها في الآتي:

يا طائر البرق: الأمل

أتوسل للبرق: قوة متسلطة

يتوحد بالبرق والرعد: وحدة الوجود

يلف البرق جروح الهضاب: النماء والخصب

يتخطفنا البرق: الموت

بيده رعشة من بروق: أداة للثورة والتغيير

يخترق البرق: النار واللهب

البروق اختطفني .. برقاً يغمسني بالرؤى: الإلهام ومصدر الرؤى الإبداعية

فارس يمتشق البرق: قلم الشاعر أو شعره.

ينتمي البرق إلى النار والاحتراق، وله وظائف أخرى وردت في القرآن الكريم، منها ما جاء في قوله تعالى: (يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا)¹، دلالة على الهداية وإنارة السبيل، وقوله تعالى: (هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا وَيُنشِئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ)²، دلالة على الأمل في فضل الله والخوف من غضبه، ومع ذلك فإن الشاعر انطلاقاً من ذاته ومن علاقته بالطبيعة أعطى للرمز دلالات رمزية خاصة به، قد لا نجد لها عند غيره من الشعراء.

من الرموز الطبيعية التي ركز عليها الشاعر بعض الحيوانات التي اشتهرت عند الناس بأنها لا تَعْقِل مثل: الحمير والبغال، ولذلك رمز بها إلى أفراد المجتمع الراضخين القانعين بالهوان المتصفين بالغباء، حيث لا فرق بين هؤلاء الناس وبين تلك الحيوانات، ففي انعدام الفكر والوعي الحضاري يكثر الاقتتال بين هؤلاء لأتفه الأسباب، كما تسهل السيطرة عليهم لخوفهم من السلطة، وقد وضع الشاعر عتبة نصية، مهَّدَ بها لقصيدة "بهائم وطيور"، تمثلت في قوله تعالى: (كَانَهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنْفِرَةٌ فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ)³، ثم قال في مطلع القصيدة:

« قال : ماذا أرى ؟

بقرا ؟ أم بغالا مدجنة وحمير

مدنا ؟ أم زرائب تحشر فيها

بهائم صماء ..

بكماء ..

عمياء

فهي تميم وتخبط في الظلمات

مرصعة باللجين

مزينة ببراذع من حملة وحرير! » [المتغابي، ص 100-101]

¹ - سورة البقرة، الآية 20

² - سورة الرعد، الآية 12.

³ - القصيدة: الأسد.

⁴ - سورة المدثر، الآيتان: 51-50.

يتساءل عثمان لوصيف عن ماهية وحقيقة ما يرى، فأمامه مجتمع حيواني تم تدجينه، مدن
بأكملها باتت زرائبَ لبهائمَ صماءٍ بكماءٍ عمياءٍ، لا ترى نور الحق والحياة الحقيقية، أغوتها المادة
فخضعت واستكانت ورضيت بالهوان والوضاعة، ولا يختلف اثنان أن هذه الحيوانات ما هي إلا
نماذج بشرية سيئة، تعيش في محيط الشاعر، فهي:

«..ها هنا تتمرغ

في حمأ البرك الآسنان

وتنبش ما في المزابل

من فضلاتٍ وطعمٍ حقيرٍ

وتهمز الذبولَ الذبولَ

تنشُّ الذبابَ

وتقفُلُ عائدةً للمعالف..» [المتغابي، ص 101]

يتكلم الشاعر هنا عن طبقة معنية من المجتمع، إنها طبقة جاهلة ولكنها تملك المال والسلطة
التي تخدم بها سلطة أكبر منها، فهي تقنات من المزابل وفتات تلك السلطة الأكبر، فتمكنت من
إبعاد بقية أفراد المجتمع، وقد كرر الشاعر لفظ "الذبول" للإيحاء بأن الذبول الأولى رمز للحيوانية،
والذبول الثانية دالة على السياط؛ أي الظلم والاستبداد الذي يمارسه هؤلاء على الطبقة الضعيفة من
المجتمع، وتدل كذلك على استخدام هؤلاء المستبدين لفئة مأجورة يوظفونها خصيصا للحفاظ على
مصالحهم أو لمواجهة المجتمع إن تطلّب الأمر ذلك، وتبقى فئة الجهلة:

«عند المساءات

تجتز كل النفايات .. كل القشورُ

وتقهقه مبهجات

بأن ورثت للخلائف

روثا .. وفرثا كثيرًا!» [المتغابي، ص 102]

لاشك أن تلك الحيوانات الآدمية المتمكنة، تجتمع ليلاً كالحفافيش، بعيداً عن الأعين، كي تتباهى بما حققت من ربحٍ، وبما استحوذت عليه من أموال الشعب، وبتحطيمها لقدرات أبناء الوطن دون إحساس بعظم الجرم الذي اقترفته في حق الأمة:

« آه ! بئس بهائم تخصي الفحولات

بئس البغال .. و بئس الحمير » [المتغابي، ص 102]

فهذه الحيوانات لم تكتف بالسلطة السياسية و الاقتصادية، واحتكارها لفضاءات الأرض، ومنع غيرها من الاقتراب من محمياتها، وحرمانها من ثروات الوطن، ومن تحقيق مكاسب مشروعة، وإنما تجاوزت ذلك إلى تحطيم القدرات و«خصي الفحول» حتى يبقى المجال لها وحدها ترعى وتتهارج مسعورة كما قال الشاعر.

ليست قصيدة "بهائم وطيور" هي القصيدة الوحيدة التي رمز فيها الشاعر إلى بعض الحيوانات الآدمية بالبغال والحمير، فقد رمز لنفس الفئة من المجتمع في قصيدة "هي النار" بالسعالي والدينصورات التي هزمت، والتي طالب الشاعر الناس بالثورة عليها وتطهير الأرض منها، وقال في قصيدة المتغابي إنه ليس من هذه الفئة الجاهلة الظالمة، ومع ذلك:

« ساورته

لوثة المس .. لما

سيق للإسطبل

مأوى .. الدواب ..» [المتغابي ص 61]

ومع ذلك لن ينتمي إلى فئة البغال والحمير والدينصورات، فهو يدرك جيداً أنه:

« بين أقزام

هنا .. تتباهى

وبغال

تردهي .. في عجاب » [المتغابي، ص 63]

لقد وجد نفسه في طبقة اجتماعية رمز لأفرادها في قصيدة "هي النار" بالديدان، وعبر عن انتمائه إليها على لسان عثمان لوصيف الشاعر (الثائر على عثمان الإنسان) في قصيدة "هجائية":

« أنت .. من أنت ؟ ... »

دودة تنزحلق بين الشقوق

وضب تكوّم بين الصخور

أنت .. من أنت ؟

حرباء تزحف مأخوذة

بطين الذباب

وصهد الهجير

ضفدع ينطوي

وينفق بين الطحالب « [المتغاي، ص 96]

وتابع الشاعر وصف نفسه بيزاق القوقعة، والغراب، والوطواط، والغيلم، والعنكب، والسرطان، والبوم .. وكلها رموز للوضاعة والحقارة والمستوى المتدني، فقد ساءل نفسه عن نفسه قبل ذلك:

« من أنت ؟ »

نذل .. خسيس .. حقير

تدعي فقه فلسفةٍ لست تُدرّكها

وترومُ سنى .. هو أبعدُ من أن تلامسَ

جوهره المستنير ... » [المتغاي، ص 95]

يوجد فرق بين من يعاتبه عثمان الشاعر والفئة التي تنتمي إلى قطع البهائم والحمير، لأن هذه الأخيرة مجموعة من الناس، استفادت من السلطة فأصبحت لها مكانة اجتماعية وجاه ومال ويد طولى، تنفع بها وتضر وهي لا تملك المعرفة، أما من يعاتبه عثمان، فينتهي إلى فئة المستضعفين

في الأرض، بمن فيهم من أصحاب الفكر والثقافة، الذين من واجبه الثورة على تلك البهائم وعلى ذيوها، إلا أنهم أناس سلبيون تجاه أنفسهم وتجاه مجتمعاتهم.

أعطى الشاعر لبقية الرموز الطبيعية دلالاتها المألوفة عند الشعراء، كأن يرمز لنفسه بالهزار والشحرور والبلبل، إشارة إلى الشاعر أو صوته، وقد فضل هذه الطيور على الدواب، ورمز بها إلى الذين ارتفعوا بعقولهم وأذواقهم، وهي الفئة الوحيدة في المجتمع التي قال بأنها:

« تعانق كل النجوم وتلثم كل البدورُ

ثم تمضي .. وتمضي

تشق العواصف

تخترق البرق

والودق

مشبوبة الجرح

غاوية

متغاوية

وتعود إلى الأرض مغسولة بالنشيد

لتعلن للبشرية عيد النشور ..» [المتغابي، ص 103-104]

يمثل الهزارُ والشحرورُ والبلبلُ الشاعرَ، بينما تمثل بقية الطيور فئاتٍ أخرى من المجتمع، منها البيغاوات للأبواق التي فتحتها السلطة، لتلمع بها وجهها ويديها أمام المواطنين، ويمثلُ الغرابُ والبومُ والخفاشُ نماذجَ بشرية سيئةٍ منها ما ينعق دون علم، وآخر لا يحسن إلا البكاء على الأطلال، وثالث لا يستطيع العيش إلا في الظلام.

وخلاصة القول في رموز الطبيعة: حشد عثمان لوصيف كماً هائلاً من عناصر الطبيعة، واستطاع أن يمنح بعضها دلالات متعددة، مثل: النار والبرق، ووظف بعضها توظيفاً يتلاءم مع المعجم الرمزي اليومي للمجتمع، مثل: الدينصورات والبهائم، والبغال والحمير، أما بقية الرموز الأخرى، فأعطاهما نفس دلالاتها في الاستعمال الرمزي عند غيره من الشعراء.

07 (الرمز الخاص

لم يكتف عثمان لوصيف بتوظيف الرموز التي لها مكائنها التاريخية والأدبية في الموروث الثقافي العربي، فاتخذ من نفسه رمزا خاصا، وقناعا يعبر من خلاله عن رؤاه، وعن صراعه في الحياة بين المبادئ التي آمن بها والقيم السائدة في المجتمع، فقد تحول عثمان لوصيف في قصيدة "القيامة" إلى منقذ وكائن أسطوري، يقوم بأفعال خارقة، ليخلص أمته في قوله:

« يتمرد عثمانُ

هذا الهزار الترقُّ

ينتفض..

ينهض من قبره . . . ينعثُ

يقهر الموت منتصرا

يتوحد بالبرق والرعد

يطوي المدى بيدٍ

وبأخرى يشق نفقُ

في صحارى الرماد

ويدلج .. يدلج نحو الفلقُ » [المتغابي، ص18-19]

لقد بنى الشاعر هذه القصيدة بناءً رمزيا متدرجا نحو أفق دلالي متزايد، في كل درج ينمو التكثيف والتوتر والتجريد، وتتوالى الرموز على التسلسل الفعلي الآتي: يتمرد، ينتفض، ينهض، يقهر الموت، يتوحد بالبرق ... يدلج نحو الفلق، ويتجلى عثمان ثائرا متمردا، رغم كونه مخلوقا جميلا حسن الصوت، ما يحدث نوعاً من المفارقة بين الطبيعة والوظيفة.

يرمز عثمانُ الهزارُ في النص إلى الشاعر، وإلى صوته في النص، إذ لم يجد قناعاً أفضل من ذاته أو معادلاً موضوعياً يحوي تلك الدفقة الشعورية الغامضة غموض الانبعاث في القيامة، فابتكر من ذاته رمزا، لأنه مثلما « يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة. وهو في هذا يحتاج إلى قوى ابتكاريه فذة يستطيع بها أن

يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري¹، وقد استطاع عثمان لوصيف أن يحقق الإبداع الرمزي في شخصه، إذ كان بإمكانه أن يوظف أيَّ شاعر أو أديب عربي آخر رمزا لثورته، لأن الأدب ثورة على اللغة وثورة على الواقع، فإن لم يتميز بتلك الخصوصية، لم يُحدث تغييرا حقيقيا، يمنحه التَّفَرُّدَ بالإبداع.

رأى عثمان لوصيف في شخص الشاعر رمزا للأديب الرسالي الحالم بالنبوة والتغيير، ولإدراكه أن كل دعوة جديدة وأن كل تغيير سيواجهه - لا محالة - بالرفض، ورغم كونه كائنا أسطوريا منقذا ساعيا لحياة جديدة، يمتلك قوى خارقة، فهو يستجدي الأرض بما عليها من بشر، أن تساعده على أداء رسالة التغيير يقينا منه أن المهمة واجبة على الجميع:

« آه .. يا هذه الأرض

كوني له سدة

ثم غني لمعجزة البعث

واحتفلي بفتاك النبي

وصوفيك المحترق » [المتغابي، ص20]

يُعرَفُ الهزارُ بأنه طائر مُغرَّد، ليس من طبيعته التَّنَزُّقُ، وهو يرمز - كما أسلفنا - إلى الشاعر الذي سياتمرد على القهر والظلم، من وهن وضعف، وسينهض من قبره وينعتق، ليقهر الموت، وهنا يبدأ الإيحاء الأسطوري في التحلي، ففي قهر الشاعر للموت حضور رمزي لطائر الفينيق، ومن ثمَّ يتحول الشاعر إلى كائن أسطوري، يملك قوة التغيير، حين يتوحد بالبرق والرعد ويطوي المدى بيد وبأخرى يشق نفقا في صحاري الرماد، وينهض كي يتخذ سبيله إلى الحياة من الموت.

كان بإمكان الشاعر أن يستدعي أية شخصية أدبية، تعادله أو يتخذها قناعا له، مثلما فعل مع شخصية الجاحظ وأبي العلاء المعري، ولكنه أثار الخروج عن نمطية التماهي مع التراث، ليجعل من ذاته أتمودجا إنسانيا في شكل رمز خاص؛ « والجزء الجوهرى للنموذج الإنساني في الأدب

¹ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 187.

يرجع أصلاً إلى عبقرية الكاتب، إما بابتكاره ومنحه السمات المراد اتخاذها مثلاً عاماً في ناحية من النواحي، وإما بالتأويل لجوانبها التاريخية إذا أخذها الكاتب من التاريخ»¹، وتوظيفه لذاته يكون الشاعر أكثر انسجاماً مع التجربة الإبداعية، حيث تأتي متكاملة أفضل من توظيفه لرمز خاص آخر، لأن اسم الشاعر أقرب نفسياً إلى المتلقي من اسم أي شخصية أخرى في النص.

في قصيدة «هجائية» يأتي الرمز الخاص عثمان لوصيف في صورة ضمير الشاعر، يؤنبه ويحاسبه على أخطائه، وسليته، وضعفه، وعجزه، ويكفي أنه وصفه بـ«الندل، الخسيس، الحقير» ونعته بـ«الدودة، الضب، الحرباء، الضفدع، الطوطا، العنكب»، ثم سائله بعد ذلك ويبيّن له حقيقة واقعه وماذا يجب عليه أن يفعل:

«أين .. أين المفر؟

جبانٌ من اعتزل البحر

والعاصفات

وعاد إلى هدهدات النخيل

ليقع مثل الأسير» [المتغابي، ص 97-98]

إنه يؤجج في نفسه الثورة على ذاته الراضية بالانكفاء على المكان الذي شده إليه الحنين، لقد ترك البحر، وهو رمز للمغامرة ورمز للعطاء ورمز للحياة، ليعود إلى الحياة الهادئة البسيطة في الصحراء حيث يقيم، وحيث ذكريات الصبا والشباب، ليعود إلى الرتبة والملل، وكأنه يحيا أسيراً لسلطة الماضي.

عثمان الإنسان يحرض عثمان الشاعر على الثورة، تلك مفارقة عجيبة، لأن الأولى أن يثور الشاعر على الإنسان، ولكن حدث العكس، عندما رأى الإنسان أن الشاعر فيه مقصر في أداء رسالته، تحوّل إلى ضمير يعاتب الشاعر ويستنفره:

أنت .. من أنت ؟

¹ - محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، 1977، 192، ص 21.

لا .. ثم لا .. !!

أنت سيد كل الخلائق

كل الورى

ملك الشمس والأغنيات ..» [المتغابي، ص98]

إلى أن يقول:

وتخوض في لجج الموت

تغشى الطلاسم

تغشى العباب

وتغشى الظلام الأخير

لتعيد لهذا الوجود بكارته

وتفيض الجمال على الكائنات

تمد جناح السلام على وجع الأرض

تجري المياه وتحيي الزهور..» [المتغابي، ص99]

هكذا يستفز الإنسان في الشاعر القدرة الكامنة في أعماقه للتغيير، والتي ذوت بعودته إلى هدهدات النخيل، ليقبع مثل الأسير، فهو قادر على المغامرة والانطلاق والانتصار والتغلب على هالكه وفائه، فهو سيد كل الخلائق، وبإمكانه أن يغامر صوب الموت، ليعيد للوجود بكارته، ويعيد الجمال إلى الكائنات إلا أنه يستدرك على ذاته وكأنه يفيق من حلم:

« آه ! لكنما قدماك مكبلتان

جناحك منكسران

أيا سيدي في المحيطات

أو في الفضاءات

يا زورقا أزليا

ويا طائرا تتحاماه كل الطيور! » [المتغابي، ص99]

على الرغم من تلك القدرة التي استفزها فيه ضميره الحي، كي يقوم بالتغيير الواجب عليه، إلا أن الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشاعر والظروف المحيطة به، تمنعه من استغلال تلك القوة فقدماه مكبلتان، وجناحاه مكسوران، وهو مرتبط ملتصق بالأرض، لا يمكن له أن يخوض في لجج المحيطات، ولا الطيران في الفضاء، لأنه محاصر بالعجز والضعف.

في ديوان المتغابي قصيدة بعنوان (آسيا)، إذا أخذنا بظاهر النص بدا لنا أن القصيدة وجدانية، وأن الشاعر فُتِنَ بجمال امرأة في مدينة (عنابة) الجزائرية، وأنه بعد فراقها اشتد به الشوق والوجد، وأنه ما يعانيه العاشق من آلام وأحزان، وهو ما صرح به الشاعر في ثنايا القصيدة، ولكن ذكّر الشاعر لاسمها، واختياره عنوانا للقصيدة يجعل من هذه المرأة رمزا خاصا، يخرج بها من محيطها الآدمي الإنساني إلى دلالات أخرى.

وبإعادة قراءة النص ثانية، نجد أن هذه المرأة ترمز إلى الوطن، وهو أسلوب درج عليه الشعراء، ولا يستبعد أن يكون الشاعر مقلدا في ذلك، فـ« استخدام رمز المرأة دلالة على الوطن، ليس جديدا في الشعر الجزائري الحديث، فقد كان استخداما معروفا عند الشعراء المحافظين، والوجدانيين معا»¹، فإن لم تكن (آسيا) معادلا موضوعيا كليا للوطن، فهي جزء منه فهي في بوح الشاعر:

وجدٌ يعصف

ومواويل من أرض بلادي

من عنابة

[المتغابي، ص 106] لا أمريكا أو روسيا..»

ترمز (آسيا)، هذه المرأة الجزائرية الجميلة، إلى الوطن، وإلى سحره الذي لا يوجد في غيره من الدول العظمى، التي امتلكت قوة السلاح والاقتصاد، ولكنها لم تمتلك قوة الجمال والسحر.

يسائل الشاعر (آسيا) مرددا نداءاته:

¹ - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 560-561.

يا أنتِ
يا هذي البهية
يا جوى ينثال
يا أغرودة تغشى الطبيعة في شغب
يا نجمة الإمساء غمسها الذهب
مهلا .. دمي ظمان
والنيران تزفر في حشاي
وتلتهب» [المتغابي، ص 107-108]

كل هذا الحب لا يكون لامرأة إلا إذا رأى الشاعر فيها صورة الوطن الحبيب، المتفرد بالجمال والسحر، وما هذه النداءات المتكررة إلا إلهام على الإفصاح والبوح لهذه المرأة (الوطن)، التي لم يعرف مثلها امرأة من قبل في الجمال، ولم يعشق كل هذا العشق امرأة من قبل:

أحبتُ كل جميلة
لكنني مذقت في عينيك أنتِ
هفا السحابُ
وتوجتُ بالورد كل جميلة
وتألق النارجُ
والفيروز ذابُ» [المتغابي، ص 108]

قد لا تكون (آسيا) رمزا للوطن الجميل، وإنما هي رمز لحلم جميل ظل الشاعر يلاحقه، كي يحققه، لكنه استحال عليه، فهو يتأسى في هذه القصيدة بها، للخلاص من الأسى والخيبة، فهو يقول متضرعا واصفا مأساته:

« شردتُ وحدي في المدائن
خلف طيفك .. راكضا عبر الضباب
ورجعتُ مخبولا

أسائل عنك من أرض لأرض

كل عصفورٍ..

ومن باب لباب

حتى تلاشت كل أحلامي

سرابا.. في سرابٍ» [المتغابي، ص 108-109]

هكذا تتحول تلك المرأة إلى حلم افتتن به الشاعر، فهو يركض خلفه عبر الضباب، من أرض لأرض، يسائل كل عصفور ويطرق في سبيله الأبواب، وفي الأخير، ضيِّع في ملاحقة ذلك الحلم جميع أحلامه، وانتهت آماله وأحلامه سرايا في سراب.

قد تكون (آسيا) رمزا صوفيا أو رمزا لقيم أخلاقية أو إنسانية، فـ«المرأة في كثير من الموروث الثقافي صورة نموذجية تكافئ التعبير الرمزي عن موضوعات متنوعة، وكثيرا ما رمز بها الشعراء المعاصرون لمعاني العدالة والحرية والحقيقة والحياة، بلغة التعبير من خلالها عن نار الحب الإلهي»¹، خاصة وأن هناك علاقة وطيدة بين الغزل العذري والشعر الصوفي، فالمرأة في قصيدة "آسيا" مصدرٌ للمتعة الروحية، ومصدر للحرمان المرغوب، والشوق والوجد المتسامي، فالشاعر كان متعقفا مترقعا عن شهوة الجسد، لأنه رأى فيها قوة وعظمة الخالق وجماله:

« سبحانَ بارتك الذي سواك

حتى صبرت من غسل يشفُ

ومن حليبٍ» [المتغابي، ص 107]

إنه الصفاء الروحي، والتعلق بعظمة وبجمال الخالق تعالى صفاء العسل وحلاوته وصفاء الحليب ونقائه، فهو يستمتع بالتقى، ويتلذذ بالشقاء في نعيم الحب الإلهي:

« .. وأنا التقيُّ

أنا الشقيُّ..» [المتغابي، ص 108]

¹ - عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 179.

يمنح الثَّقَى — في العادة — صاحبه امتلاءً الروح والطمأنينة والراحة النفسية والسكينة، ويشعره بالسعادة الأزلية، لصلته بخالقه عبر تقواه، فهو يتنعم بالشقاء في هذا الحب ويتنعم بمرارة الوجد بحلاوة الإيمان، فالمتصوف يعذب نفسه بالحرمان، كي يشعر بالسعادة الأزلية في رحاب الخالق، ويتحول ذلك الشقاء والألم إلى نعيم روحي، لا يتحقق إلا للزهاد المنقطعين عن شواغل الدنيا وملذاتها.

يناجي الشاعر (آسيا) ويستعطفها، ويرجو حنائها، بين حرائق الروح ووحل الدروب، يسترحمها ويسترحم الله أن تمد يدها، وتمسح جفنيه وهدبه، وهذا الربط بين المرأة والله فلسفة صوفية، تكون فيها « معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهج موصلةً إلى الله »¹، فحضور المرأة في لغة المتصوفة يرمز للجمال الإلهي، وبالتالي تكون رمزا للمحبة الإلهية، لذلك رأى فيها الشاعر مصدرا للرحمة، ورأى فيها خلاصه الإلهي مما هو فيه:

«آه .. حنانيكِ

الحرائق مزقت كبدي وقلبي

وخطاي ساخت في الوحول

وساخ دربي

إني أموت صباة

رحماك .. بل رحماك ربي

مدي يدك

ومسّحي جفني .. وهديني » [المتغاي، ص109]

لقد وجد عثمان لوصيف في هذه المرأة رمزا خاصا كشف من خلاله عما خص به الله بلاده من جمال وسحر، كما وجد فيها حلما مستعصيا لاحقه كي يتمكن من تحقيقه وضيق في سبيل ذلك كل أحلامه، ولكنه عاد أدراجه خائبا، ورأى فيها الجمال والقدرة الإلهية على التغيير، فهو يرجوها أن تخلصه من الوحل والاحتراق الذي هو فيه.

¹ - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص152

أعطى الشاعر للرمز الخاص أهمية كبيرة قد تصل مستوى بقية الرموز في ديوان المتغاي، وتميز عن غيره من الشعراء بالاستناد إلى ذاته، وابتكاره من (عثمان لوصيف) رمزا للشاعر الشاعر والإنسان المقهور، ليمارس من خلاله البوح والتنفيس عن مكبوتاته ومواقفه.

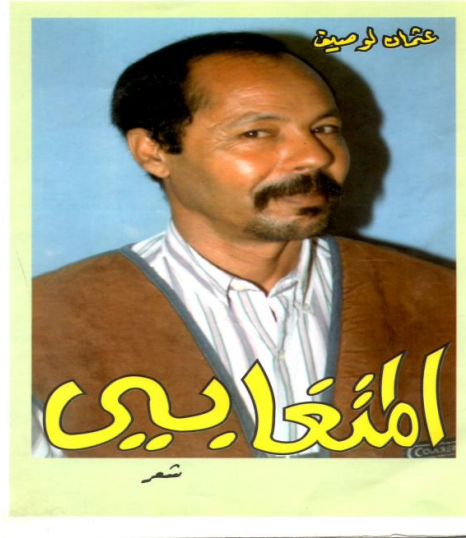
ثانيا: التشكيل الرمزي الفضائي

يتجسد البعد الرمزي لفضاء النص في مجموعة من التشكيلات المرئية الدالة، منها الخطوط والألوان والرسومات والصور المدعمة للمتن وتوزيع السطور الشعرية وبناء هيكل القصيدة، ويمارس الفضاء الطباعي تأثيره في المتلقي كما تفعل الكلمات تماما، ولذلك حاول البحث قراءة فضاءات ديوان المتغاي الطباعية، باعتبارها نصوصا أيقونية رامزة، تؤدي وظيفة إيحائية مصدرها رؤى إبداعية تستغل كل طاقات اللغة وأدوات التوصيل في التعبير عن الأحاسيس والأفكار، وتغري المتلقي بالسعي خلف كوامنها انطلاقا من غلاف العمل الإبداعي وانتهاء بإيقاع الكلمات.

(01) قراءة في غلاف الديوان

قد لا يهتم القارئ — أحيانا — بغلاف العمل الشعري، بقدر ما يهتم بما تحمله القصائد من دلالات وأبعاد وجماليات، إلا أنه مع احتفاء السمياء بجميع العلامات التي تشتمل عليها الإنتاج الأدبي، أعطى للنصوص الموازية أهمية كبرى، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من العمل الإبداعي، بما في ذلك غلاف الديوان، خاصة إذا كان يشتمل على عناصر دلالية موحية، يريد الشاعر من خلالها سحر المتلقي.

يجد المتأمل لديوان المتغاي أن واجهته الخارجية (الغلاف) قد ضمت اسم الشاعر (عثمان لوصيف) وكلمة "المتغاي" مرسومة بخط التوائى على صورة الشاعر، وكلمة شعر خارج إطار الصورة، ما يوحي من خلال القراءة الأولى (السطحية) لمحتويات الغلاف أن "المتغاي" هو صاحب الصورة، وهو الشاعر عثمان لوصيف.



وبإعادة النظر في الصورة، وتتبع جزئيات العناصر الإيحائية فيها، نجد أن صاحب الصورة قد أشاح بوجهه قليلاً، لكن عينيه اتجهتا نحو الناظر بنوع من المكر، الذي تؤكد شبهه ابتسامة بلهاء مصطنعة، تخفي ما تخفي مما لا يريد الشاعر التصريح به، إضافة إلى الظل الداكن خلف الصورة، ولنا أن نتساءل كيف حدث ذلك؟ فعادة ما يعمل المصورون في إنتاج الصور الشمسية والتذكارية والسينمائية على إخفاء الظلال عن طريق تقنيات معينة في الإضاءة، وهو ما نجده في جميع صور الشاعر الموضوعة في الصفحة الخلفية للغلاف من كل ديوان، إلا أن الأمر جاء مختلفاً في ديوان المتغابي.

يبدو أن عثمان لوصيف هو الذي اختار أن تكون صورته بهذه الإيحاءات على غلاف الديوان، فقد كان باستطاعته أن يختار وضعية أخرى في صورة تُعرّفُ به كما في بقية الدواوين، أو يختار رسماً تعبيرياً أو تجريدياً مثلما يفعل غيره من الشعراء المعاصرين، ذلك أنه «مهما اختلف وعي الشعراء بهذا الأيقون فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالاته وأبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل، أو حشواً يمكن الاستغناء عنه، ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري»¹، وبالتالي فإن الصورة التي على الغلاف — حتى وإن كانت صورة عثمان لوصيف الإنسان والشاعر في آن واحد — فهي لا تمثلهما، لأنها رمز للمتغابي باعتبارها تجسيداً أيقونياً لعنوان الديوان المدوّن على الغلاف.

¹ - محمد الصالح خرفي: فضاء النص/نص الفضاء، ص 10/9.

وبالإضافة إلى الصورة الرمزية على واجهة الديوان، نجد الخط الملتوي المليء بالتعرجات والانحناءات، والذي تمت تعبئته بلون أصفر، ما يوحي بأن لها بعداً رمزياً يعبر عن شخصية المتغاي وحالته النفسية والاجتماعية، كما يمكن تأويل الزرقة السماوية الصافية خلف صورة "المتغاي" بأن المرجعية التي انطلقت منها فكرة التغاي منبع رسالي نقى خالص ينهل منه المتظاهر بالغباء.

كل ما على الغلاف ليس بريئاً، ولا يمكن أن يُقرأ بسذاجة، فالصورة ليست مجرد أيقون يجيل على عثمان لوصيف الإنسان وكفى، والظلال التي خلفها ليست خطأ تقنيا وقع فيه المصور، وإشاحة وجه الشاعر ونظراته وابتسامته الماكرة ليست هي الأخرى ناتجة عن حالة نفسية انتابت الشاعر أثناء التصوير فحسب، وكذلك تعرجات الخط وصفرة لونه، فجميعها رموز موحية بالتأكيد، لأنها جاءت واجهة لديوان شعري عنوانه "المتغاي".

ليس الغلاف — بعنوانه وصورته وألوانه — بعيداً عن دلالات ما في الديوان، و« من هنا يكون التأويل إمكانات مفتوحة وسيرورة دائمة، فالشكل يخترق المضمون لينبتق معنى أفسح ويشكل معنى أوسع»¹، فقد جعل الشاعر من الغلاف مجموعة من التشكيلات المختلفة الموحية، والتي ترمز إما إلى "المتغاي"، أو إلى ما له علاقة به لمواجهة الواقع.

استغل الشاعر العناصر الأيقونية المتكاملة، وكشف بها عن دلالات رمزية غير التي ينبئ بها ظاهر الشكل الخارجي للغلاف، فقد اجتمعت الصورة والخط واللون واللفظ لتمنحنا كونا آخر من المعاني، التي تكشف عن أنموذج جديد من البشر، وأسلوب جديد في المعاملة، اتخذ إنسان هذا العصر ليفصح من خلاله عن آرائه وأفكاره، ويواجه به ما يعترضه من مصاعب الحياة، ويعبر به عما يختلج في نفسه أو يعارض به سلطة الآخر دونما حرج.

لا يمثل "المتغاي" أنموذجاً في النفاق الاجتماعي القائم بين الأفراد والجماعات والدول فحسب، وإنما هو أسلوب في الحياة، يجعل الإنسان في إدراك ووعي تام، بما يحدث حوله، دون أن ينتبه إليه الآخرون، ويتابع كل شيء وكأنه لا يعرف شيئاً، ويفقه كل شيء وهو في نظر الآخرين

¹ - رجاء عيد: القول الشعري، ص 188.

لا يعرف ولا يفهم شيئاً، فإذا استغفله أحدُهم كان له الخيار أن يمارس بالتغابي فعلَ الاعتراض أو يقبل الاستغفالَ على مضمض حين يكون غيرَ قادر على المواجهة بالأساليب الالتوائية.

تدعم هذه الفكرة عبارات عديدة، خاصة حين يؤكد على فعل التغابي والإسراف فيه، كما في قوله:

« يتغابي

مسرفاً في التغابي

فيلسوف .. سيم خسف

التراب » [المتغابي، ص 55]

هناك دافعان إلى التغابي، الدافع الأول هو أن هذا الشخص فيلسوف له رؤية ووجهة نظر في الحياة يريد تبليغها، أما الدافع الثاني فهو إعراض الناس عن دعوته، بل إهانتهم واحتقارهم له، ولذلك تمادى في التغابي، فهو:

« يُتقنُ التموية

ليس عليه

سمةً .. من شبهةٍ وارتيابٍ » [المتغابي، ص 64]

يشير إسراف هذا الشخص في التغابي وتفننه في إتقانه إلى شدة غباء المجتمع، إذ لا يمكن أن يتفطن إليه غيره، دلالة على أن أفراد المجتمع أغبياء تعوزهم الحكمة والنباهة والذكاء، فوجد الشاعر نفسه مرغماً على التزول إلى مستوى أفراد المجتمع والتظاهر بما هو سائد حتى يستطيع التواصل معهم بشكل طبيعي بالنسبة لهم.

02 رمزية الفضاء الطباعي

تعتمد القصيدة المعاصرة في إنتاج الدلالة على شكلها الخارجي ويعدّ جزءاً من المعنى الذي يقصد إليه الشاعر، ذلك « أن واقع القصيدة، كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكلها،

فشكل القصيدة هو القصيدة كلها، لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه¹، فكل ما في القصيدة وما حول القصيدة يشكل مضمونا إضافيا، يثري دلالات الألفاظ والتراكيب.

وقد تم تناول غلاف الديوان باعتباره فضاءً طباعياً، تتشابك رموزه وإيحاءاته ودلالاته، انطلاقاً من التواءات الخط في كتابة العنوان (المتغابي)، والصورة التي على الغلاف، التي لا تدل على (عثمان لوصيف الشاعر والإنسان) بقدر ما ترمز إلى شخص المتغابي، بإشاحة وجهه، ونظرتيه، وابتسامته، والظلال التي خلف صورته والألوان المحيطة به.

أما داخل المتن الشعري، فإن أغلب مساحات البياض والسواد لم يأت عفويا، فقد تعمد الشاعر ترك فراغات في بعض القصائد، وتشيت الألفاظ دون داع لذلك، وكسر خطية السواد بتمزيق جسد قصيدة عمودية، إضافة إلى الفراغات التي ترمز إلى كلام محذوف لم يرد الشاعر أن يصرح به، فعبّر عن المحذوف بلغة الصمت التي قصدت من ورائها امتداد صوته إلى أبعد مدى ممكن من الكلام الذي لا يقال.

قسّم الشاعر هيكل النص في قصيدة (هي النار) إلى ثمانية مقاطع، يحتوي كل مقطع منها على ثلاثة سطور في الغالب، وبين كل مقطع ومقطع ترك مساحة سطر فارغة، للفصل بين دلالات المقاطع، إلا أنه في المقطع الرابع فصل السطر الأول عن السطرين التاليين، فتشكل الفضاء الطباعي في الآتي:

« سعالي العصر هاربة
وكل الدينصورات التي هربت
على الأتقاض تنهار
(فراغ)
ستجرفكم هي النار
(فراغ)

¹ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 111

وكالطوفان تحملني

على فلك مباركة

(فراغ)

أنا نوح .. ومن وهجي

تعم الكون آيات

« وأنوار » [المتغابي، ص 05]

رغم ثراء القصيدة بالرموز وكثافة الدلالات فيها، أوحى الشاعر من خلال فصل الجملة الشعرية «ستجرفكم هي النار» عن غيرها من السطور، بأن القصيدة مختزلة فيها، فهذه الجملة تمثل على حد قول محمد مفتاح "قلب القصيدة"، « وهو ما نصطلح عليه باسم البؤرة أو بيت القصيد، أو الجملة الهدف ولا يعني هذا أن ما قبلها وما بعدها حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما نجعله سببا ونتيجة»¹، والملاحظ أن جملة "ستجرفكم هي النار" جاءت في قلب النص أو وسطه، وانفصلت عن مقاطعه الأخرى، لتشكل وحدها مقطعا من مقاطع القصيدة، فهي عنوان القصيدة مسبق بكلمة "ستجرفكم"، وتدل على وظيفة لا تنتج عن النار وإنما تنتج عن الماء المتدفق بقوة.

ركز الشاعر على هذه الجملة الشعرية كي يبين أنها تختزل القصيدة كلها، فهي عنوان ثان داخل النص، وبالتالي فإن مساحة السواد التي تشغلها ومساحة البياض التي تحيط بها، ترمز إلى دلالة مختزلة في هذه الجملة، وعلى العكس من ذلك، توجد فراغات ومساحات بيضاء تركها الشاعر في قصائد أخرى للقارئ كي يشركه معه في إنتاج النص، مثل قوله في قصيدة "شلل":

« قال : أنشط في عالم الشغل

كالآخرين .. فلم يستطع !

قال: ..

¹ - محمد مفتاح: دينامية النص، ص 73.

قال: ..

وقال: .. فلم يستطع! « [المتغابي ص 17]

إن الفراغات التي تعمد الشاعر تركها بعد قال: .. مساحة دالة في النص، « إذ لا يمكن أن يكون الفضاء الشعري في القصيدة اعتباطياً، حتى في وجود علامات الترقيم، بل عدم وجودها إشارة لما تحمله الذات من معان لا تستطيع التعبير عنها بالرموز اللغوية، إنه بعبارة أخرى البياضات التي يتوهم القارئ أنه يملؤها، بيد أنها في الحقيقة مملوءة برموز لا مرئية»¹، إنها تعبير صامت عن مسكوت عنه لسبب ما، وقد يكون الصمت أبلغ من التصريح أحياناً.

أما بالنسبة لعلامات الترقيم والوقف فإنها تعوض رمزية الصوت في الاستعمال الشفوي للقصيدة، حيث « تأخذ هندسة البياض أو العلامات غير اللغوية (العارضة نقاط الحذف، نقاط التوقف، الاستفهام، التعجب، الفاصلة المنقوطة، الشولتان) شرعيتها في الوظيفة البنائية التي تحيل إليها وتبرزها»²، وقد تطرقنا في رمزية النبر والتنغيم إلى أن الشاعر في إلقاء قصيدته يركز على بعض الكلمات، كي يوحي للقارئ بقيمة مهيمنة في النص، يوحي له بالوقوف عندها، لإدراك ما تحمله من معان أو جماليات، « ولما حلّ المكتوب محل الشفهي غدت نقاط الحذف والبياضات، وعلامات الترقيم وطريقة تنظيم السطور على الصفحة، هي الشفرة (cod)، أو القانون الذي يوجه المتلقي في عملية القراءة لمعرفة ما خفي عنه»³، وهو الأسلوب الرمزي الذي اعتمده عثمان لوصيف في أغلب هذه القصائد، خاصةً علامات الاستفهام وعلامات التعجب والنقاط المتتالية.

استعمل الشاعر في قصائد المتغابي علامة التعجب بدلا من النقاط المتتالية، كما استعمل النقاط المتتالية قبل علامة الاستفهام أو بعدها، وغيرت علامات الاستفهام ونقاط الحذف مواقعها لحاجة في نفسه، ومثال ذلك قوله في قصيدة الحمامة الأسيرة:

¹ - شادية شقروش: سيمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010، 248. ص198.

² - محمد الصالح خرفي: فضاء النص/نص الفضاء، ص87.

³ - شادية شقروش: المرجع السابق، ص198.

« آه .. تبكي الحمامة

/.../

آه ! تبكي ... ولا أحد يستجيب

يا حمامة ! صبرا ...

/../

أتبكين مثل الأرامل

مكسورة الريش

نازفة ..؟

آه ..! « [المتغابي، ص 40-41]

هكذا تتموضع علامات الوقف وتتبادل الأدوار، في الفضاء الطباعي، ويبدو أن الشاعر يدرك ذلك جيدا، لأن الأمر انسحب على أغلب قصائد الديوان مثل: قفا نيك، السجناء، من يوميات العاصمة، جاحظيون، بهائم وطيور، وغيرها..

يوجد نموذج آخر لتشكيل الفضاء الطباعي، وهو اتخاذ عنوان قصيدة " ثم قل: أنا شاعر" لازمة لمقاطع القصيدة، وتأخيرها عن المسافة البادئة بالنسبة لبقية سطور القصيدة، وهي عملية لا يمكن أن تكون عفوية أو اعتباطية بأية حال من الأحوال، فلماذا إذن كرر الشاعر اللازمة في آخر كل مقطع؟

قد تكون الإجابة عن التساؤل السابق هي أن الشاعر أراد أن يميز القفل أو اللازمة عن بقية السطور باعتباره عنوانا للقصيدة ومركز دلالتها ومحور معانيها، وقد يرمز إلى حالة نفسية أو إلى اختزال الدلالة في العنوان، ف جاء كل مقطع كالاتي:

« تشكل رذاذا من البرق

أو أنجما تتغامز

كن رحمة وسلاما

ندى

وهديلا

يرش الدين

بالمنى .. والبشائر

ثم قل : أنا شاعر ! « [المتغابي، ص 35]

جسدَ الشاعر هيكل هذه القصيدة في شكل لولبي، تدورُ دلالات مقاطع القصيدة بين مطلع كل مقطع وبين خاتمته دلالةً على توألد المعاني ودورَاتها حول رسالة الشاعر في الحياة، فقد ختم الشاعر كل مقطع من القصيدة بـ " ثم قل أنا شاعر وبدأه بعبارة "ضع يديك" قائلاً:

ضع يديك على الجمر...

ضع يديك على الرمل...

ضع يديك على الماء...

ضع يديك على ناردين الحبيبه...

ضع يديك على الملكوت...

ضع يديك على شفرة الموت...

ضع يديك على ذرة من بريق الهباء...

ضع يديك على زفرات السنادين...

ضع يديك على لغز هذي الغاويات...

يُلحُّ الشاعر في كل مرة على وضع يده على الجمر، والرمل، والماء، وناردين الحبيبة، والملكوت، وشفرة الموت، وذرة من بريق الهباء، وزفرات السنادين، ولغز هذي الغاويات، فبدأ رسالته بالمعاناة والاحتراق، وانتقل بعد ذلك إلى التشبث بأصالته وارتباطه بالتراب الذي خُلِقَ منه وسيعود إليه، ثم بلغ الحياة متمثلةً في عنصر الماء، تلك الحياة التي يريد لها لأمته، كي يجد هو في جمال الحبيبة معنى الإحساس بالحياة، ويتحد مع عناصر الوجود بوضع يده على الملكوت ويتواجد في ضلع كل الخلائق و الكائنات، ومنها تبدأ ثورته على الواقع ليُطهّر الأرض بشفرة الموت.

يوجد أنموذج آخر من التشكيل الرمزي في الفضاء الطباعي، مارس فيه الشاعر تفتيت بنية النص العمودي، فبرغم الإحالة التي أشار بها إلى أن القصيدة من بحر المديد في الهامش السفلي للصفحة¹، أي أن القصيدة عمودية، ذات صدر وعجز وقافية وروي، إلا أنها جاءت مفككة، مبعثرة البناء، ولولا الإحالة في الهامش لاعتقد القارئ البسيط أنها من الشعر الحر، لأنها جاءت على الشكل الآتي:

» يتغابي

مسرفا .. في التغابي

فيلسوف ... سيم خسف

التراب

بين أميين

جاعوا .. فراحوا

يمضغون التبن .. مثل الدواب « [التغابي، ص 55-56]

وكان في الأصل أن يكون فضاؤها الطباعي الطبيعي التقليدي كالاتي:

يتغابي مسرفا في التغابي

فيلسوف سيم خسف التراب

بين أميين جاعوا فراحوا

يمضغون التبن مثل الدواب

فما الدافع إلى إعادة تشكيل القصيدة في إطار غير إطارها التقليدي؟ أهو دافع التجريب؟ أم غاية جمالية يسعى الشاعر لتحقيقها؟ أم إعادة توزيع لألفاظ الأبيات هروبا من تهمة التقليد، خاصة وأن قصائد ديوان المتغابي كلها من الشعر الحر؟ وقد يكون ذلك إيجاءً بأن ما كان في المجتمع بناءً متماسكاً صار اليوم هشاً ومفككا، وأن ما كان أصيلاً غيرَ ثوبه ولم يعد كما كان، وأن المقدس نال من قداسته التدنيس، ففقد هيئته ومقامه.

¹ - ينظر هامش الصفحة 55 من ديوان المتغابي.

يُفهم من الإحالة في أسفل الصفحة أن القصيدة "خليلية"، وتهشيم بنيتها الشكلية يرمز إلى عدة حالات منها: ذات الشاعر المهتزة، أو خلخلة في بنية المجتمع وأصالته وتفكيك جذوره، أو ما يمارسه الشعراء من تقليد أعمى في الشعر الحر، «والقصيدة المعاصرة إذ تتشكل على هذا النحو الذي يؤلف بين الأضداد، ويوحّد بين عناصر التراث لا تدل على رغبة في الإغراب والاختراب... وإنما على إرادة لتثبيت الانتماء»¹ إلى تاريخ الأمة وأصالته، وهو ما تثبته الإحالة في هامش الصفحة، أما بالنسبة لتثبيت بنية النص فهو إشارة رمزية إلى واقع معين.

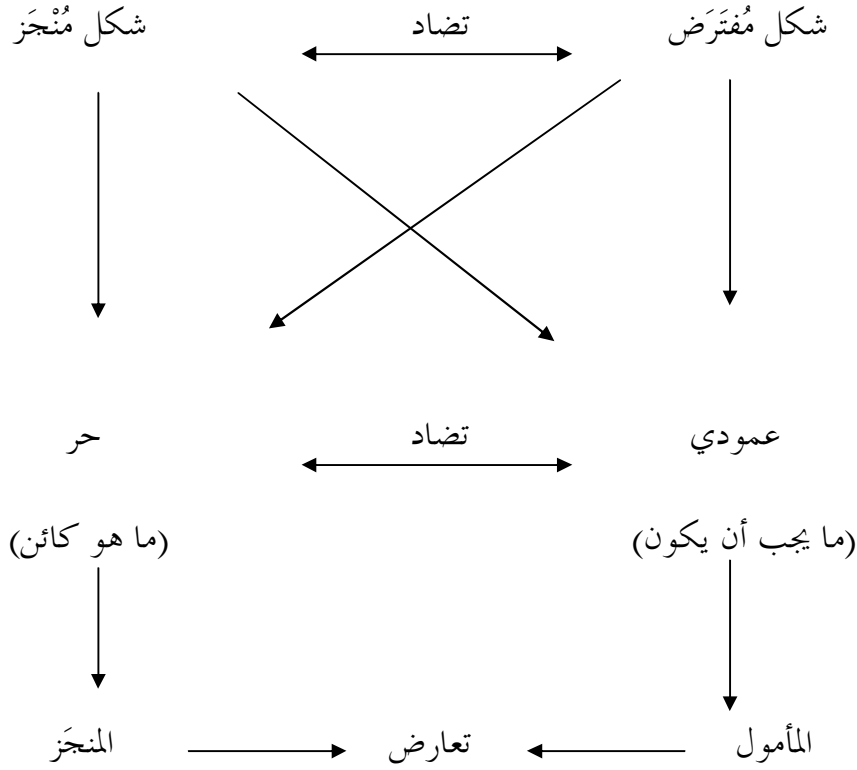
تشير الإحالة المحددة لطبيعة قصيدة المتغابي بأن حسد النص لا يعني الانسلاخ الجذري عن تراث الأمة، وأن الاهتزاز مسّ الشكل أو المظهر الخارجي للبنية السطحية فقط، أما الجوهر فلم يتغير، ويؤكد ذلك توظيف الشاعر لبيت شعري له مكانته في التراث العربي، وهو بيت أبي العلاء المعري:

ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا تجاهلت حتى ظنّ أني جاهل

ومن ثم، فإن ما حدث من خلخلة لهيكل القصيدة يعتبر نوعاً من التغابي، لأن اعتقاد الشاعر الراسخ بقيمة الشكل في القصيدة العربية "الخليلية" وإيمانه بأنها مرجع للانتماء الحضاري والتاريخي للأمة، جعله يتغابي ويجاري الشعراء المعاصرين في سوء فهمهم لجوهر التجديد، فحدثت المفارقة بين واقعين: أحدهما مفترض وهو شكل القصيدة العمودية، وثانيهما منجز وهو شكل الشعر الحر الذي تشكلت فيه.

ولهذا فإن الفضاء الطباعي لنص "المتغابي" يُبرِّز مدى اتساع الهوة في الصراع بين القديم الأصيل والجديد الدخيل، وي طرح ثنائية التقليد والتجديد، ويكشف عن الفرق بين الحديد الحقيقي المنبثق من رؤى إبداعية توظّر تجربة الشاعر المحدد، وبين تمّافت الشعراء على التقليد الأعمى دون وعي منهم بخطورته، ويمكن تطبيق ذلك في المربع السيميائي الآتي:

¹ - طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، مصر، 2000، ص 73.



يبين المربع السيميائي ثنائية المنجز والمفترض، ويثبت أن فضاء النص المنجز شكل وهمي، وإن كان واقعا قائما، وأن الفضاء الحقيقي هو الشكل المفترض والمأمول الذي كان يجب أن تكون عليه القصيدة، وهو الشكل التقليدي الآتي:

يتغابي مسرفا في التغابي فيلسوف يسم خسف التراب
بين أميين جاعوا فراحوا يمضغون التبن مثل الدواب

وهذا الشكل المفترض يتعارض ويتضاد مع الشكل المنجز، الذي يمثل هيكل الفضاء الطباعي للقصيدة الحرة، والذي شكّله الشاعر كالاتي :

« يتغابي

مسرفا .. في التغابي

فيلسوف ... سيم خسف

التراب » [المتغابي، ص 55]

وبالتالي حدث تعارض بين الشكل المفترض (العمودي) والشكل المنجز الذي مثّل الفضاء الطباعي للبيت على الشكل المنجز والمفترض، وبقي الجوهر ثابتا لم يتغير.

ترمز معمارية النص في قصيدة "المتغابي" وما يحيط بها من نصوص موازية إلى واقعين: الأول مُفترض مأمول لأنه يمثل ميراث الأمة وأصالتها، إلا أن الانسياق وراء الغالب في كل شيء جعل الشعراء ينظرون إليه بعين الريبة، على أنه شكل دال على التخلف والجهل وعدم مواكبة ركب التطور، والثاني مُنجز مفروض، بفعل ضرورة التقليد الأعمى لحركة التجديد، ويبدو أن "المتغابي" يحاول أن يكشف لنا ما نحن عليه من جهل وغباء، لأننا نأخذ القشور من الآخر، ونترك الجوهر الذي هو أساس التقدم والتطور والالتحاق بركب الازدهار.

أكد الشاعر من خلال الفضاء الطباعي أن النص كلُّ متكامل لا فرق بين شكله ومضمونه، بل إن الشكل يُعدُّ مضمونا رمزيا دالاً، يشير إلى الحالة النفسية أو الظروف الاجتماعية والسياسية أو إلى الصراع القائم في ما يحيط بالشاعر على جميع المستويات، ولذلك أعطى — عن وعي منه أو دونما وعي — لبنية القصائد الخارجية إيجاءات رمزية متعددة الأبعاد.

ثالثا: رمزية التشكيل الموسيقي

يقصد بالتشكيل الموسيقي « تلك الأشكال التي تتعلق أساسا بالمادة الصوتية للخطاب، فيحدث لدى المتلقي تأثيرا صوتيا يدل غالبا على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير»¹، لاستغلالها في البوح عبر أساليب جمالية مثل تشاكل الأصوات والإيقاع والقافية.

يؤدي الإيقاع ووظيفة جمالية ووظيفة إيجائية رمزية تعطي للنص دلالات إضافية، وقد مارس الشاعر هذا الإيجاء في كثير من قصائد ديوان المتغابي، مثل تكراره لبعض المفردات والعبارات؛ والمعروف « أن تكرار لفظة بعينها أو سطر أو جزء من سطر في الشعر بعينه يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة ضمن السياق العام لتجربة الشاعر، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر

¹ - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لوچمان، مصر، 1996، 441، ص 273.

الموقف ومفتاح الرؤية»¹، وتكون البؤرة المركزية، التي تدور حولها جميع المعاني والأفكار، والمنطلق في تحديد معالم النص، ومنها تتوالد مسارات أبعاده.

ومن أمثلة ذلك، تكرار الشاعر لعنوان قصيدة " ثم قل أنا شاعر " كلازمة في آخر كل مقطع شعري ما يجعل الدلالة مرتبطة بالحركة اللولبية وما ينتج عنها من إيقاع موسيقي، حيث تصل الجملة المكررة بين حلقات المقاطع عبر الاسترسال في إنتاج المعاني، بين "ضع يديك على .." و"ثم قل أنا شاعر"، ويرمز ذلك إلى حركية في تصوّر الشاعر لرسالته داخل إطار محدد المعالم.

ومن أمثلة التكرار التي لجأ إليها الشاعر "تكرار جملة بعد جملة، مع تغيير في بعض الألفاظ أو الأصوات، وذلك لتنويع الدلالة، وخلق مجال آخر للمعنى، كقوله في قصيدة " شلل ":

« قال .. قال .. أغني

فلم يستطع

قال أبكي

فلم يستطع

قال : أقرأ .. فلم يستطع !

قال : أكتب .. فلم يستطع !

قال : ..

قال : ..

وقال : .. فلم يستطع » [المتغابي ص 16-17]

وهو نفس التشكيل الموسيقي للتكرار في قصيدة "براءة":

« قلت : إني أحبك

لم تكثرث

قلت : أعبد عينيك

¹ - آمنة بلعلی: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 104.

لم تكثرثُ

قلت : روجي تعانق روجك

لم تكثرثُ

قلتُ : ..

قلتُ : ..

وقلتُ : .. فلم تكثرثُ « [المتغابي، ص 37]

ما نلمسه من تكرار لفظ "قال" في قصيدة "شلل" و"قلت" في قصيدة "براءة" لم يترتب عن حوار بين الشاعر وغيره أو حوار بين الشاعر وذاته، لأنه تكرار لا مبرر لوجوده سوى التعبير عن استماتة الشاعر وإلحاحه في تحقيق غاية ما، وهو يرمز إلى الإصرار، رغم الإعاقة لم ييأس في قصيدة "شلل"، بل ظلَّ يحاول بحثاً عن تموضع في الحياة، وكذلك في القصيدة الثانية "براءة" التي لم تكثرث لأنها في عالم أظهر من عالمه، ورغم يقينه بأن تلك البراءة لن تكثرث، ولكنه ظلَّ يحاول، فنتج عن التكرار إيقاع يرمز إلى رغبته في تحقيق ما طمح إليه ولو بالاستماتة في الطلب والإلحاح فيه، فقد « أصبحت اللغة الشعرية ليست مجرد لغة صور، ولم تعد أصوات الشعر مجرد عناصر هارمونية خارجية، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها معنى مستقلاً »¹، يرمز إلى رغبة ملحة يسعى الشاعر إلى تحقيقها عبر أصوات مكررة في الجملة الشعرية.

يوحي بعض التكرار بما يحمله عنوان القصيدة من دلالة، ففي قصيدة "يا خالقي" يدل العنوان على الابتهاال والرجاء والرغبة، وتتفق هذه الدلالة مع التكرار في ثنايا المتن، حيث يكرر الاستفهام بـ "كيف" في قوله:

« كيف كورّتي

كيف صورّتي

كيف بوّأني سدة الشعر؟ » [المتغابي، ص 122]

¹ - رمضان الصباغ: « العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن » عالم الفكر، المجلد 27، العدد 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر 1998، الكويت، 318، ص 125.

إنه إلحاحٌ في طلب الإجابة رغم يقينه بأن الإجابة مستحيلة، والإصرار في الطلب يوحى عن طريق تكرار إيقاع زمني وصوتي معين، بحالة نفسية قلقة، ونفسٍ واهمة متطلعة، تأمل أن يتحقق لها ما لا يتحقق من المعجزات.

وفي قصيدة "مرثية لبلادي" كرّر كلمة (مُرٌّ) ثم كلمته (جفاني) ثم النداء بـ (يا) في قوله:

« مُرَّةٌ كلماتك هذا المساء

مرة هذه الزهرات التي

مسدّتها يداك

ومُرٌّ أريجك

مُرٌّ مديجي ..» [المتغابي، ص 21]

يؤلف تكرار كلمة "مُرٌّ" إيغالا في التعبير عن اليأس والحُرمان والمعاناة، وهذا « التكرار دليل في حد ذاته: فهو، بناءً على الكلمات المستنزمة يمكن أن يرمز إلى توتر انفعالي محتد¹، وحتى يعبر عن المرارة بعمق، استرسل الشاعر في استثارة العواطف عبر اللعب بالأصوات المتشاكلة في صدر كل سطر شعري، للتأكيد على شدة المرارة.

يؤدي النداء وظيفة طلب الإقبال والانتباه لما سيأتي بعد حرف النداء، إلا أن تكرار حرف النداء في قصيدة "مرثية لبلادي" خرج عن هذه الوظيفة التواصلية إلى أداء وظيفة رمزية تكشف عن دلالة أخرى في علاقته بالوطن:

« يا زمردتي المستنيرة بالموت

يا امرأة من دم ولظى

يا بلادي الحبيبة

يا .. يا بلاد الهوى

والغوى

¹ - مايكل ريفاتير : دلالات الشعر، ص 77، 78.

يا بلاد!..» [المتغابي، ص 23]

يمثل النداء هنا نوعاً من الإيحاء الإيقاعي والصوتي، لتوجيه المتلقي إلى دلالة مركزية، هي عظمة هذا الوطن، ويبرزها ما بعد حرف النداء باعتباره مقصوداً بالنداء، ويبقى الوطن مصدراً للجمال والعطاء اللامحدود الذي يشير إليه آخرُ نداءٍ في المقطع الشعري: يا بلاد!..!

وفي قصيدة "آسيا" يأخذ تكرار حرف النداء موقفاً دلالياً غير الذي وجدناه في القصيدة السابقة، فالشاعر ملح في النداء:

« يا أنتِ

يا هذي البهية

يا جوى ينثال

يا أغرودة تغشى الطبيعة في سغبُ

يا نجمة الإمساء غمسها الذهبُ» [المتغابي، ص 107]

يريد الشاعر من خلال تكرار النداء أن يقنع "آسيا". بمدى تعلقه بها، فهو يلح في النداء لأنها أعرضت عنه، فأطال فيه كي يستميلها، أو يريد أن يوحى للقارئ بأن لها مكانة كبيرة في حياته العاطفية، كل تلك الاحتمالات الدلالية ممكنة، لأن الإلحاح والإصرار في ربط المنادى بالمنادي عبر تكرار النداء يجعل من العلاقة بينهما متواصلة متواصل تكرار حرف النداء، يريد الشاعر أن يحافظ عليها حتى لا تنقطع، فبدلاً من قول: يا، يا، يا، يا، وكأنه يقول: "يا" (طويلة)، تعبيراً عن حالة عاطفية أو نفسية متأزمة، ينفس عنها بهذا الشكل الرمزي.

ركز الشاعر كذلك على تشاكل الأصوات عبر تكرار ألفاظ معينة، منها قوله في قصيدة "المتغابي" حيث يوحى تجانس الحروف وتماثل الأصوات والنظام الإيقاعي بنوع من الائتلاف الداخلي أو النفسي في ذات الشاعر ويجسد ذلك قوله في قصيدة المتغابي:

وتماهى في اليبابِ اليبابِ

وتماهى في ضبابِ الضبابِ

يتغذى من لباب اللباب
ذاق منهم شرَّ شرَّ عقاب

بينما يدل بناء نفس القصيدة على نحو مشتت على التمزق والتفتت سواء على مستوى الحالة النفسية للشاعر أو على مستوى تخلخل بنية المجتمع الذي يعيش فيه.

أما بالنسبة للقافية، والتزام حرف الروي، فقد لجأ الشاعر إلى التحرر منها في أغلب قصائد الديوان، ومع ذلك عمد إلى تقييد بعض السطور الشعرية دون غيرها بشكل غير منتظم، لأنه «إذا جاءت القافية بشكل اختياري متحرر من ضغوط القالب التقليدي - كما هو الحال لدينا في شعر التفعيلة مثلاً - لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائي في القصيدة، وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوع، بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل في الدوال»¹، بمعنى أن الشاعر يوحى بدلالة إضافية قد تكون لها وظيفة جمالية، وبالتالي فهي تحمل بعداً فنياً أو أنه يريد التأثير في القارئ عبرها، أو ينفس عن مكبوتاته، وهنا تتعدد أبعاد الأصوات في النص الشعري.

وفي ختام هذا الفصل يكون البحث قد انتهى إلى الكشف عن الرموز التي انطلق منها عثمان لوصيف في ديوان المتغابي، والتي تم تصنيفها في ثلاثة أشكال من الترميز هي: التشكيل اللفظي، وفيه تم إبراز أنواع الرموز التي أقام عليها الشاعر عثمان لوصيف كونه الشعري، ومنها الرمز الطبيعي والصوفي والأسطوري والتاريخي والرمز الخاص، أما التشكيل الثاني فهو الفضاء الطباعي ويحمل هو الآخر دلالات رمزية توحى بها نقاط الحذف والمساحات البيضاء في النص وتفتتت السطور الشعرية، وفي التشكيل الثالث ركز الشاعر على رمزية الإيقاع من خلال تشاكل الأصوات والتكرار، وسيتم الكشف عن أبعاد هذه الرموز في الفصل الثالث الموسوم بـ: دلالات البعد الرمزي في ديوان المتغابي.

¹ - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، 247، ص 22.

الفصل الثالث
ملاآت العدد الرمزي في ديوان المتعالي

أولاً: مفهوم البعد

البعد في اللغة «**خلاف القرب، بُعد الرجل (بالضم) وبعِد (بالكسر) بُعدًا وبعَدًا، فهو بعيدٌ وبعُادٌ**»¹، وأكثر ارتباط القرب والبعد بالمكان، نحو قوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ يُنَادُونَ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ﴾²، كما يدل على القصد إلى وجهة معينة، كقولهم: «ولا له بعُدٌ: مذهبٌ... وقولهم: إنه لذو بعدةٍ أي لذو رأيٍ وحزم. يقال ذلك للرجل إذا كان نافذ الرأي ذا غور وذا بُعدٍ رأيٍ»⁴، أي: هو صاحبُ رأيٍ حسنٍ وبعُدٍ نظرٍ في تقدير المقدمات والأسباب والنتائج. وبعُدُ الرأي والنظر إعمالٌ للفكر وغوصٌ في عمق الأشياء والذهاب إلى أبعد مدى فيها.

وفي الاستعمال الاصطلاحي العام يعرف البعد بأنه «**كِبْرُ مساحةٍ صلبٍ قابلٍ للقياس في كل الاتجاهات**»⁵، ويدل على اتساع المدى وبعُد المسافة الفاصلة بين الشيء وغيره ماديا كان أو معنويا، ولذلك تكون أقرب الدلالات اللغوية إلى المعنى الاصطلاحي للبعُد في الأدب هي المذهب وبعَد الرأي، فهو في الإبداع الشعري، اتساع مدى الدلالة في المعنى بين اللفظ ودلالته في السياق، بحسب درجة التجريد ومسافة التوتر بين ظاهر اللفظ وما يرمي إليه الشاعر من المعاني التي لا تنكشف إلا بالغوص في أعماق الفجوة القائمة بين الدال والمدلول، ضمن سياق واحد أو سياقات متعددة.

يأخذ البعد وجوده في الإبداع من غموض الدلالة وانفساح مجال التأويل، ولذلك تقل مسافة التوتر بين الدال والمدلول حين يفهم معناه من ظاهره في التعبير المباشر الذي لا يحتمل التعدد، ويزداد البعد امتدادا واتساع مدى كلما اتسعت رقعة التأويل، بوجود عناصر لغوية حيوية داخل السياق تمنح الرمز دلالة غير التي توصل إليها المتأوّل في القراءات السابقة.

¹ - ابن منظور: لسان العرب، المجلد 2، 254، ص 109 .

² - للبعد دلالات أخرى منها الاستحالة والبعد عن الحق والهلاك، أما في تفسير البعد في هذه الآية فقد قال ابن عباس: "سألوا الرد حين لا رد"، وقيل: "من مكان بعيدٍ من الآخرة إلى الدنيا". وقال مجاهد: "أراد من مكان بعيد من قلوبهم ينفذ عنها لا يتلى عليهم لأنهم إذا لم يعوا فهم بمزلة من كان في غاية البعد. كما يدل على الهلاك والاعتراب في قوله تعالى: (أَلَا بُعْدًا لِمَدْيَنَ كَمَا بَعَدَتِ ثَمُودُ) - ينظر: نفس المرجع، ص 109-110

³ - سورة فصلت، الآية: 44

⁴ ابن منظور: المرجع السابق، ص 111 .

⁵ - Emmanuel le Roy Ladurie: Dictionnaire Encyclopédique, ibid, P559.

يدل البعد في قراءة الرموز وتأويلها على تعدد زوايا النظر، ويتفق هذا التصور مع مفهوم البُعد العلوم الفيزيائية والرياضية والبصريات، حيث يكون الشكل المنظور من زاوية مختلفا عنه إذا نُظِرَ إليه من زاوية أخرى، إذ يأخذ كل مرة شكلا غير الذي هو عليه انطلاقا من الزاوية السابقة.

وفي الفن — عموما — تتعدد الأبعاد خاصة في ما هو مجسم مثل النحت والرسم وما يعتمد على الرؤية البصرية، أما في الشعر فيعتمد على قدرة المتلقي التأويلية، وإمعان النظر فيما وراء الألفاظ من إحاءات وإشارات خفية، لا تتجلى إلا بإعادة القراءة.

وتتعدد الأبعاد في الشعر، وتتفاعل دلالاتها إذا كان الشاعر قادرا على احتواء أحاسيسه وانفعالاته في صيغ إبداعية، تلخّص عمق التجربة الإنسانية من منظورات ذاتية، فبالإضافة إلى البعد الفني في النص، هناك أبعاد أخرى أهمها: البعد الفكري، والبعد الرمزي... إلخ

لم يستند عثمان لوصيف إلى الرمز عبثا، وإنما دفعه إلى ذلك إبراز مجموعة من القيم المتضاربة، والقضايا الحاسمة، تتمظهر في أبعاد دلالية تنبع من صميم النص، توحى بها الرموز من خلال إعادة القراءة، فيتوصل المتلقي إلى اكتشاف دلالات متعددة منها ما هو اجتماعي، وما هو ثقافي وإنساني، ومتصلة بالسياق اللغوي، لأن « الرمزية في الرمز ليست ثابتة، بمعنى أن الرمز نفسه لا يوحي بمعنى واحد ثابت حيثما ورد، بل هو محكوم بالموقع الذي يحتمله ضمن شبكة العلاقات في النص الذي يوجد فيه »¹ ومن ثم، فالسياقات هي التي تمنحه أبعاده، بانفتاح الرمز على رصيد المتلقي الثقافي وتجربته ومقدرته على التأويل .

تُستنتجُ الأبعادُ الرمزية من النص المتسم بالغموض، ويكون الوصول إلى دلالاته الممكنة عبر القراءة المتعددة، لأن « النص المفتوح هو الذي نستطيع أن نحاوره وأن نقرأه بأشكال مختلفة، وإلى ما لانهاية يظل النص مفتوحا للقراءات المحتملة، يختزل صفة داخلية عظيمة وليس صفة شكلية »¹، ويتطلب ذلك القدرة على الغوص في أعماق النص بالاعتماد على مجموعة من الركائز أهمها استحضار رصيد ثقافي يساعد على تحديد الأبعاد والدلالات.

¹ - مهدي النهامي وصالح عجينة : « الشعر ينطور لولبيا » حوار مع أدونيس، مجلة شعريات، ليبيا، العدد الأول، صيف 2007، ص 40.

¹ - جون ستروك: البيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى ديريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، 2006، 209، ص 20.

ثانيا: الأبعاد الرمزية في ديوان المتغابي

يتشكل البعد الرمزي في ديوان المتغابي في الألفاظ والفضاء والإيقاع، وتتفرع عن هذه الأشكال الرمزية أنواع من الرموز، منها الأسطوري، والصوفي، والطبيعي، والتاريخي، ورموز أخرى ابتدعها الشاعر، وهذه الرموز أبعاد مفتوحة على السياقات المصاحبة لإنتاج النص يصعب حصرها، ولذلك سنحاول في هذا الفصل التركيز على الأبعاد التي تصورنا أن الشاعر سلط عليها الضوء، من خلال التشكيل الرمزي في القصائد، والنصوص الموازية، والفضاء الطباعي، والعناوين والغلاف الخارجي، وأهم تلك الأبعاد الرمزية في ديوان المتغابي:

01) البعد الاجتماعي

تتطور تجربة الشاعر من خلال تكوينه الاجتماعي على الخصوص، لما في ذلك من تأثير نفسي وسلوكي وثقافي في حياته، فهو في الغالب لا يعبر إلا عن الجماعة التي ينتمي إليها، حتى من خلال تعبيره عن ذاته، لهذا كان « الأدب مؤسسة اجتماعية، أدواته اللغة وهي من خلق المجتمع. والوسائل الأدبية التقليدية كالرمزية والعروض اجتماعية في صميم طبيعتها »¹، استمدتها الشاعر من المجتمع، باعتبارها أسلوبا في التعبير، وطريقة في التواصل مع الأفراد، وإن لم يتواصل معهم إبداعيا من خلالها كانت تجربته غريبة عنهم، وبالتالي تكون لا قيمة لها .

وأغلب ما ينتجه الشاعر المعاصر متسم بالذاتية ومع ذلك فهو وثيق الصلة بالمجتمع، إما عن طريق تأثر الشاعر بالحيط في تكوينه الشخصي، أو استلهامه موضوعات تنبع من الوعي الجمعي، وإما أن يكون لإنتاج الشاعر فائدة تعود على المجتمع، فيؤدي الشعر وظيفة اجتماعية، لأن إبداعه « عمل يحمل دعوة موجهة منه إلى المجتمع لكي يشاركه فيه، ومهمة هذا المجتمع باعتباره متذوقا ليس تقبل عمله تقبلا سلبيا، بل إعادة تمثله مرة أخرى »¹، فتتحول عملية الإبداع الشعري إلى حلقات مترابطة، تنطلق من المجتمع إلى الشاعر، وتعود عبره إلى المجتمع، فيعيد بها بدوره إلى الشاعر، ليشكل منها تجربة إبداعية جديدة، وهكذا.

¹ - رينيه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ص 97.

¹ - نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، الشركة العالمية المصرية لوجمان، مصر، 1998، 392، ص 192.

في القديم كان الشاعر لسان القبيلة وسيفها، وكان الأدب مرآةً لواقع المجتمع، لأن مهمة الشاعر كانت تنحصر في تصوير المشهد ونقله كما هو، أما في التجربة الشعرية المعاصرة، فقد « حمل الشاعر العربي المعاصر مهمة تكوين رموز الحياة في جوانبها الاجتماعية والفكرية، ذلك أن تجارب الشعراء ورؤاهم كانت تضرب في أغوار الصلات بين الناس، وفي جنبات النفس المتلظية والحاملة»¹، فأى حديث عن الذات هو حديث عن المجتمع، وكل معاناة فردية توحى تلقائياً بمعاناة جماعية، وقد يُضَحِّي الفردُ في سبيل سعادة الجماعة، ويحمل همَّها وآلامها وأحلامها، مثلما هو الحال عند عثمان لوصيف في ديوان المتغابي.

يدل عنوان الديوان الذي يشير إلى التظاهر بالغباء، على أن قصائد "المتغابي" تشتمل على رموز ذات دلالات متعددة الأبعاد، ويدعم ذلك النص العمودي المبعثر الذي يحمل نفس عنوان الديوان، ما ينبئ بوجود أسلوب شخصي مقصود ومتعمد لمواجهة المجتمع، لـ «أنا باستمرار نقوم بعملية تحريف مستمرة لكي نعيش، تحريف يحقق كل الغايات، ولكننا لا نفظن إلى هذا»²، أما عثمان لوصيف فهو يدرك جيداً سبب تغايبه وإصراره عليه في قوله:

« يتغابي

مسرفاً .. في التغابي

فيلسوف .. سيم خسف

التراب

بين أميين

جاعوا .. فراحوا

يمضغون التبن .. مثل الدواب « [المتغابي، ص 55-56]

إنه لا يُقَرُّ بافتعال الغباء فحسب، وإنما يؤكد أنه يسرف فيه، وهي إشارة إلى درجة غباء المجتمع الكبيرة، ولذلك لجأ إلى التظاهر بالغباء، حتى يستطيع هذا الفيلسوف المختقر أن يتأقلم مع

¹ - فايز الدايبه : جماليات الأسلوب، ص 181.

² - مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل، ص 212.

عقلية مجتمعه، دون أن يتصادم معه إذ لا فائدة تُرجى من الصدام مع قوة غير مكافئة له فكرياً ومعرفياً؛ وقد قيل قديماً: "عدو عاقل خير من صديق جاهل"، وبالتالي فإن الأمية والجوع واجترار الماضي كلها علامات على تخلف كبير عبّر عنه الشاعر بقوله:

« وتوارت شمسهـم

فتعاورا ..

في ظلام الليل .. عبر الشعاب

صاح : ها .. إني!

فما تبعوه ..

وتصاكوأ .. في عمى واضطراب » [المتغابي، ص56]

يرمز الظلام هنا لغياب الوعي و المعرفة وانعدام الثقافة، وترمز الشعاب إلى الفرقة والتشردم، ويرمز التعاوي إلى الخلافات القائمة بين أفراد المجتمع، في سبيل لقمة العيش وما شابه ذلك، لأن الذئب لا يعوي إلا إذا أضر به الجوع.

ويبدو أن الجوع الذي قصده الشاعر نوعان: جوع مادي، لأن المجتمع أضر به الفقر، فأصبح يأكل ما تأكل البهائم، وأفراده من شدة الفاقة « يمضغون التبن .. مثل الدواب»، وجوع معنوي، لأن هؤلاء يحتقرون المعرفة ولا يقدرّون العلماء والمفكرين، وذلك ما دفع بالشاعر الفيلسوف إلى مخادعة المجتمع لإعراض أفراده عن نداء الإصلاح، وليت الأمر انتهى عند رفض هؤلاء لما جاء به من تنوير، لأنهم: «تصاحوا .. في عمى واضطراب».

إنه يتحدث عن عالم بشري تدنّى إلى عالم (القطيع) أو الحيوانية، فالعمى الذي يقصده الشاعر هو عمى الفكر والبصيرة، لقد توارت شمس هؤلاء، فباتوا يسرون خبط عشواء، لا يعرفون ما يفعلون، ولا يستبينون لدعوته سبيلاً.

لقد حاول هذا الفيلسوف، النبي، الشاعر، الصوفي، الملك، الملاك، الفارس، العارف، أن يخلصَ أفراد قومه مما هم فيه، لكنهم رفضوا الخلاص، حتى أنه كاد أن يصبح منهم لما فرضَ عليه أن يحيا حياتهم تلك، فقد:

« ساورته

لوثة المس .. لماً

سيق للإسطبل

مأوى الدواب .. » [المتغابي، ص61]

لقد نال الشاعر جزاء تلك الصيحة «ها .. إني!»، فهو في مجتمع مرغم على الجهل والتخلف؛ أي أن هناك سلطةً تفرض وجودها وقانونها على هذا المجتمع، ومن مصلحتها أن يبقى في جهل، لذلك حين قام الشاعر لأداء رسالته "سيق للإسطبل مأوى الدواب" لإسكاته وينال عقاب خروجه على قانون سلطة الجهل، فلم يجد إلا التغابي وسيلة للحياة بسلام، وقد صرح بذلك في قوله:

« لبس الجهل

العدو .. قناعا

وقماهى .. في ضباب الضباب » [المتغابي، ص63]

حيث لا يستطيع أحد أن يميّز بين هذا المتغابي وبين أي جاهل من أفراد المجتمع، بعد أن ارتدى قناع الجهل والغباء، فحاله في مجتمعه مثل حال "أبي العلاء المعري"، وللإشارة إلى تلك العلاقة بين المتغابي و"أبي العلاء" استحضر الشاعر بيتا لهذا الأخير يتفق ونظرته إلى مجتمعه هو:

لما رأيت الجهل في الناس فاشيا تجاهلت حتى ظن أني جاهل

في قصيدة "المتغابي" يبرز الشاعر ظاهرة اجتماعية خطيرة، تتمثل في قدرته على تقمص شخصية المتغابي، ويرمز ذلك إلى النفاق الاجتماعي السائد في المجتمعات المتخلفة التي لا تملك القدرة على التعبير بحرية، وتجنّب عن المواجهة، فتتخذ أساليب التوائيّة للتعامل مع الواقع المفروض، لذلك اختار الشاعر التغابي رغم إدراكه بأنه يتميز بالفرادة، بعد أن «أسلمته الأعالي لحضيض .. من دم وذباب»، وبعد أن «لبس الجهل العدو قناعا» وجد نفسه:

« بين أقزام

هنا .. تتباهى

وبغال

تزدهي في عجاب ! « [المتغاي ص63]

وهي إشارة إلى درجة التديني الفكري، فهذا المجتمع جاهل ولا يعلم أنه جاهل، تتباهى فيه الأقرام بالطول، وتزدهي فيه البغال بالجهل، كل ذلك جعل المتغاي يميل إلى النفاق الاجتماعي، رغم فداحة عواقبه ونتائجه الوخيمة على علاقات الأفراد، والخطر الأكبر أن هذا المتغاي:

« يتقن التمويه

ليس عليه ..

سمة .. من شبهة وارتياب « [المتغاي ص64]

وإذا شاع هذا الأسلوب في المعاملات بين أفراد المجتمع — خاصة بين من كان يحمل فكرا وفلسفة ورسالة اجتماعية — فسدت طباع الناس، وانحلت أخلاقهم، وتفككت الروابط بينهم، وانتشرت الأنانية، وكثر الغش والرياء، وهي أخلاق فاسدة مهلكة للمجتمع.

يرمز التغاي إلى الخداع الذي يفسد علاقات أفراد المجتمع، وبالتالي فهو يحمل بعدا أخلاقيا سلبيا يحكم تركيبة المجتمع، حيث وقع انفصام بين الطبقة المثقفة الواعية، وهي فئة غير قادرة على التغيير، وبين طبقة الدهماء أو العامة، التي تعودت على الجاهز، ونتج عن هذا الانفصام بين الطبقتين نفاق اجتماعي، فأصبح أفراد المجتمع يُظهرون ما لا يُبطنون، ويتشدقون بمبادئ وقيم لا يمارسونها في حياتهم الشخصية، ويرفضون مظاهر وأفكاراً يمارسونها في الخفاء، وخير دليل على ذلك صحوة ضمير الإنسان في الشاعر، وسخطه عليه في قوله:

« من أنت؟

نذل .. خسيس .. حقير

تدعي فقه فلسفة لست تدركها

وتروم سنى هو أبعد من أن تلامس

جوهره المستنير « [المتغاي، ص95] 05841

قد يتحول الفرد من خداع المجتمع إلى خداع الذات، فإن عجزاً عن تحقيق طموحاته عاد إلى الوهم، محاولاً إقناع نفسه بأنه على صواب، وهنا يصبح الخطر مضاعفاً، حين ينتقل النفاق إلى

الذات، لأن في النفاق الاجتماعي تفكك بنية المجتمع، فإذا وقع المثقف في الوهم انتهى إلى تفكك الذات، ويستحيل مع هذا الوضع إصلاح المجتمع.

يرمز تفكيك الشاعر لقصيدة "المتغاي" إلى تفكك ذات المتغاي و تفكك بنية المجتمع، دون سبب جمالي أو إبداعي مع الإحالة في هامش القصيدة بأنها تنتمي إلى الشعر العمودي، ويتمظهر ذلك في انتشار أشكال وقشور، تختلف عن الجوهر الأصلي الذي يُفترض أن يكون هو أساس بناء العلاقات الاجتماعية، فنتج عن ذلك وجود مظاهر شكلية خادعة، سببها اختلاف وجهات النظر وتجنب المواجهة مع الآخر، فأصبح معها الالتزام بما هو صائب استثناءً أمام القناعات السائدة، وأصبح التظاهر والخداع والغش والنفاق قاعدة وعرفاً سائداً.

من دلالات البعد الاجتماعي في قصائد "المتغاي" ما يشير إلى المظالم التي تحدث بين الناس في قصيدة "تظماً الأخوانة":

« تصدأت الأرض

من عقر الضوء؟

من هاج ريح الرمل؟

يا طائر البرق

إن المرايا رصاصية

والنوافذ مشرعة للدخان

وهذا المساء يصبُّ أنيناً وموتاً » [المتغاي، ص 11-12]

لا شك أنه يتكلم عن المجازر التي وقعت في الجزائر أيام العنف الدموي والإرهاب، أو ما يسمى "المأساة الوطنية"، ويصف ما عاناه المجتمع من إرهاب نفسي وفكري واجتماعي، وما حدث من اغتصاب وقتل وتشريد للمواطنين، وسنجد في نفس النص دلالات ذات بعد وطني يدعم هذا البعد الاجتماعي.

عبّر الشاعر عن عجز أفراد المجتمع، وشدة معاناتهم بانتشار البطالة، والتسويق، والتمني والوهن النفسي في قصيدة "شلل":

« قال أضرب في الأرض

لم يستطع !

قال : أنشط في عالم الشغل

كالآخرين .. فلم يستطع !

قال:

قال:

قال: فلم يستطع.. « [المتغابي، ص17]

يحاول الشاعر أن يجد لنفسه مبررا لما حل به من الضعف والانحدار إلى الحضيض الذي انتهى إليه غيره من الناس، فاستند إلى مجموعة من الرموز الدالة على عجزه، رغم امتلاكه روحا ثائرة راثية لحاله في قصيدة "الحمامة الأسيرة":

« غير أني هنا في الحضيض الحضيض

أسير الدجى .. والتراب

جناحي منكسران

دمي نازف

والمدى مُدْهِمٌ

أحاول أن أستعيد صباي

وريشي الذي مزقته الرياح

أحاول أن أتخلص من شرّكي

فيحاصرني الطين

والقهقهاتُ العَبِيَّةُ « [المتغابي، ص43-44]

فقد حاصره واقع اجتماعي مترد، واقع يسوده الجهل والتخلف، فهو أسير الدجى والضعف والعجز، فجناحاه منكسران، والمستقبل غامض مُدْهِمٌ، والنوائب تترصد به، إلى أن تحول هذا الواقع إلى مَصِيدَةٍ أو فَخٍّ، وقع فيه الشاعر، وأفسى ما في هذا الشَّرْكِ سخرية الناس من محاولاته التغيير، ومقابلة دعوته بقهقهات هازئة غبية.

هذا هو حال مجتمع فَتَكَ بأفراده الجهل والأمية والفقر والنفاق، وباتت الحياة فيه صراعا
مريرا مع سلوكاتٍ، ما كان ينبغي أن تشيع فيه، على حد تعبير الشاعر:

« صانعُ الورد

يُعَادَى .. فَيُنْفَى

ويؤاخي الكلُّ .. كُلُّ مُرَابٍ » [المتغابي، ص68]

ما يؤلم الشاعر في هذه المعادلة، أنها معادلة جائرة، يقابل بها المجتمع المثقفين والمبدعين
والعاملين على إصلاحه وتطويره، فيأخذهم بالشبهات، وبما يدعون إليه، فاستدعى الجاحظ من
الماضي المشرق، ليشكو له معاناته من حاضره المظلم:

«كل كواكبنا آفلات

وكل ينابيعنا غائرات

وخطواتنا أبدا تتأخر

ثم .. ها نحن نضرب في التيه

عبر الدجى

نتخبط في الشوك

صُمَّا ..

وبُكْمَا ..

وعميا .. » [المتغابي، ص90-91]

لقد تخلّى المجتمع عن مصادر الوعي والتنوير، ورفضَ مواكبةَ الحياة ومواكبةَ مسارها نحو
التطور والازدهار، واستكان إلى المادة وزخارف الحياة اعتقادا منه أنها السبيل الوحيد لامتلاك
السعادة والنعيم والبذخ والرفاهية، بسبب قصورٍ في تصور قيمة الحياة الحقيقية، ما دفع بالشاعر إلى
التساؤل عن حقيقة أفراد هذا المجتمع في قصيدة "بهايم وطيور":

« قال: ماذا أرى؟

بقراً؟ أم بغالا مدجنة وحمير؟

مدنا؟ أم زرائب تحشر فيها

بهايم صماء..

بكماء..

عمياء..

فهي تميم وتخبط في الظلمات

مرصعة باللجين

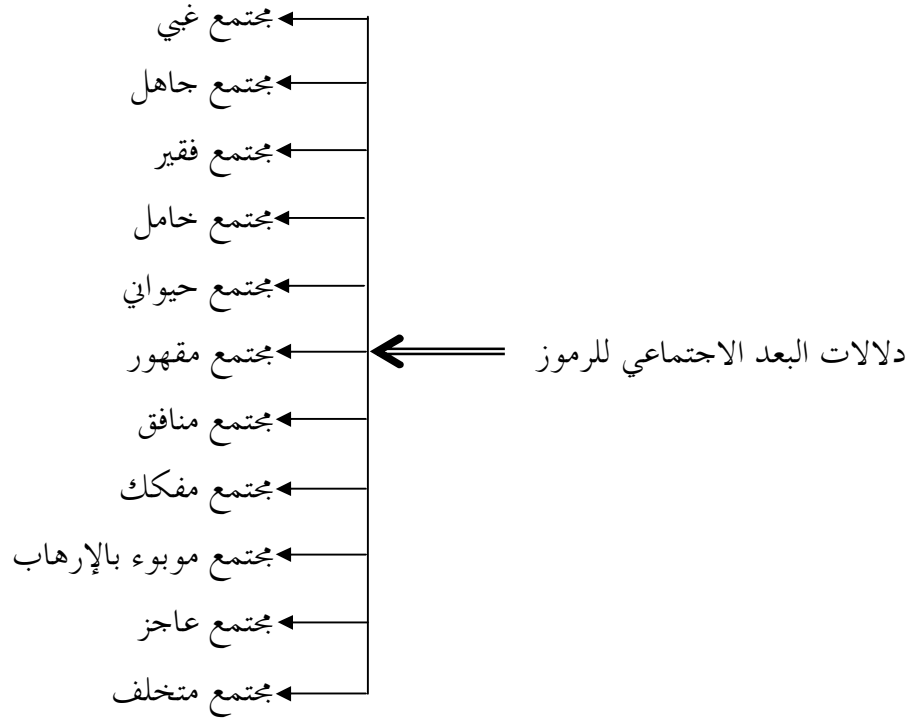
مزينة ببراذع من حملة وحرير!¹ [المتغابي، ص 100-101]

ينظر الشاعر إلى المجتمع من خلال جوهره؛ أي من خلال مبادئه وقيمه وأفكاره، وما يُنتجُه، وما يدل على تطوره وازدهاره، وليس بما يتباهى به، وبما يمتلكه من زخرف وأموال، خاصة إذا كان مجتمعا مسيرًا، لا سلطة له على ذاته، ولا علم له بما يدور حوله، ولا يعلم شيئًا عن مصيره، فهو مجتمع من بهايم صماء بكماء عمياء تتخبط في الظلمات.

وقد وظف الشاعر الفضاء الطباعي ليوحي به إلى واقع المجتمع « ذلك أن مساحة من البياض بقدر سطر تفصل بين كل مقطعين بحيث يبدو جسد القصيدة مقطع الأوصال، وكأني به يرمز إلى المجتمع البشري الذي يعمل النظام العالمي الجديد على تقطيع أوصاله »¹ كما في قصيدة "النار" و"المتغابي" و"السجناء" و"من يوميات العاصمة"... إلخ

توصل عثمان لوصيف من خلال قصائد المتغابي إلى الكشف عن مظاهر سلبية في مجتمعه، وأبدى رفضه للواقع المعيش اقتناعاً منه بتحمل مسؤولية التغيير المنوطة به كمتقف أو مبدع له رسالة في الحياة، وقد عبّر عن رفضه للانحطاط والتخلف بأساليب متنوعة فيها استهجان واحتقار وسخرية لتفكير أفراد المجتمع وعجزهم ورفضهم لنداء التغيير والثورة على أسباب التخلف، ويمكن تحديد ما توصلنا إليه من دلالات البعد الاجتماعي في الآتي:

¹ - نزار بريك هنيدي: في مهب الشعر مقالات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، 201، ص 49.



ومن خلال الدلالات السابقة نتوصل إلى اكتشاف الرؤية السوداوية، التي رسمها الشاعر عن مجتمعه الذي بلغ درجة من التديني لن تقوم له بعدها قائمة في تصوره، وسيظل على هذا الوضع، مادام يرفض الاستماع إلى صوت العقل والحكمة والمنطق ويرفض التغيير، ومع ذلك فإن الشاعر أبدى استعدادة للتضحية في سبيله، حين قال مخاطبا نفسه:

« ضع يديك على الجمر

حتى تصيرا شهابين ملتهبين

يضجان من غضب

ويخوضان بحر السدائم

كي يلمسا مهجة الأرض.. » [المتغابي، ص 28]

فهو لم يُعَدِّم الأمل في إنجاز مشروعه الإصلاحية، وسنكتشف في البعد الوطني للرموز كثيرا من الدلالات الموحية بأن الرخاء آتٍ، وأن هذا الوضع القائم طارئ سيزول لا محالة، وتعود الطيور التي هاجرت، وتشرق الشمس بعد المغيب.

02) البعد الثوري

يُعدُّ هذا البعد من أهم الأبعاد الرمزية في ديوان المتغاي، ويبدو أن هذا المتظاهر بالغباء وصل إلى قناعة راسخة باستحالة التغيير، فلجأ إلى أسلوب المخادعة والمصانعة، تجنباً لمواجهة لا فائدة ترجى من ورائها.

ارتبط الأدب المعاصر بالثورة، فكل أديب لا يحمل إبداعه بذور الثورة بمفهومها الواسع يعتبر إنتاجه أدباً ميتاً لا يستحق الخلود؛ « ذلك أن الأديب - وهو الضمير الواعي لمجتمع - لا بد وأن يبلور وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة ويرى ما لا يراه الشخص العادي»¹، ومن هنا كان لزاماً عليه أن ينبّه المجتمع إلى كل منفعة، ويثير فيه الإحساس بالوطنية والانتماء، ومواكبة المسار الحضاري، وكل ذلك يتطلب كسر الجمود، وإحداث خلخلة في الأعراف والعادات والتقاليد.

إذا كانت طبيعة الأدب ثورية، فإن الأسلوب المعتمد لذلك عادةً ما يكون مباشراً وصریحاً، في شكل دعوة للمواجهة أو التغيير، لأن المقام يتطلب الوضوح والصراحة والإقناع، ذلك أن أساليب الإيحاء قد لا تؤدي غرضها المأمول، ومع ذلك يميل الشعراء لسبب أو لآخر إلى استعمال أساليب رمزية في الصراع، لهذا عمد عثمان لوصيف إلى ترميز الواقع والمواجهة ورؤاه الثورية، واستغل طاقة اللغة بتوظيف جميع أنواع الرموز، لتحقيق الهدف الرسالي الذي أوجبه على نفسه، ولكن ممّ وعلام يثور؟ وأية أبعاد ثورية يمكن التوصل إليها في الديوان؟

تلك أسئلة، سنحاول الإجابة عنها بتتبع كل ما يرمز إلى الثورة في الديوان، سواء كانت ثورة على الذات، أو على الواقع الموبوء بالجهل والفقر والثورة على المجتمع الغبي الجاهل أو السلطة الرافضة لصوت العقل والدعوة للتغيير، ولذلك يمكن أن تُحصَرَ مدارات البعد الثوري في ثلاثة مواقف هي الثورة على الذات والثورة على الواقع والثورة على المجتمع:

¹ - نبيل راغب : التفسير العلمي للأدب، ص 214.

أ- الثورة على الذات

لم يكن عثمان لوصيف راض عن نفسه في ديوان المتغاي، فهو يكره الخمول والخنوع والتشبث بما هو سطحي وتافه، وهو غير مقتنع بما هو عليه، رافض لواقعه الشخصي، تائر على ذاته، ودليل ذلك أنه رمز إلى نفسه في ضعفها وعجزها بالحشرات وبمخلوقات محتقرة في العرف الاجتماعي قائلاً في قصيدة "هجائية":

« أنت .. من أنت؟

عثمانُ يسألني الآن

عثمانُ يلعني الآن

من أنتَ ؟

نذلٌ .. خسيسٌ .. حقيرٌ

تدعي فقه فلسفة لست تدركها

وتروم سنى .. هو أبعد من أن تلامس

جوهره المستنيرُ » [المتغاي، ص95]

قد يكون عثمان التائر هو الشاعر، تارَ على عثمان الإنسان، أو هو الإنسان عثمان تار على عثمان الشاعر، أو هو الرأي العام تار ضد الشاعر والإنسان معاً، أو أن عثمان يرمز إلى ضمير الأمة الصاحي في الشاعر، ومهما يكن من أمر هذا التائر، فهو يمثل دعوة للعمل بالمبادئ والقيم التي آمن بها وأن يتجنب أن يقول ما لا يفعل، كما هو حال المجتمعات العربية اليوم.

في المقطع الثاني من نفس القصيدة، يكشف الشاعر عن ضعف الإنسان فيه، فهو:

« دودة تنزحلق بين الشقوق

وضب تكوم بين الصخور

أنت من أنت؟

حرباء تزحف مأخوذة

بطنين الذباب

وصهد المهجير

ضفدع ينطوي

وينقنق بين الطحالب .. « [المتغابي، ص96]

يرفض الشاعر في الإنسان ضعفه والتصاقه بالحضيض والإحساس بالخوف والاستكانة، ويتابع تأنيبه وتقريره وهجاءه ومساءلته عن سبب وضاعته، ويثير فيه الشعور بالأنفة والعزة والكرامة:

« بزاقُ قوقعةٍ

زيتنّها تراويق خادعةً

وغرابٌ يحوم على الجيفِ العفّيناتِ

ويأكل من فضلات الصقورِ

أنت .. من أنت؟

وطواطُ كهفٍ يهاب الضياءُ

ويهوى الدجى

وبومٌ يعيشُ بين الخرائب

ثم ينام

ويتنظر الليلَ

كيما يطيرُ ... « [المتغابي، ص96-97]

يرفض الشاعر أن يكون الإنسان وضيعا حقيرا، يعيش على هامش الحياة، يقتات من فضلات الآخرين في ظلمة الجهل، ويخشى الانطلاق في النور، لا يعرف طعم وجوده الحقيقي؛ إذ يعيش الإنسان الذي ثار عليه عثمان لوصيف الشاعر حياةً ملؤها الخوف والزيغ والخداع والغش، فقد اهتم هذا الإنسان بالمظاهر الخداعة وترك الجوهر خاوٍ، فحياته جوفاء ليس فيها إحساس بمعنى الحياة الحقيقية أو الوجود.

ومن أسباب ثورة الشاعر على ذاته: وضعه الاجتماعي المتردي، ورضاه بالمهانة، وعدم

قيامه بما هو موكل إليه من تعمير الأرض وتطوير حياته، وخيانة الأجيال اللاحقة فقال لنفسه:

« لعنات الورى كالسهام تلاحق ذلك

والذل يلويك

والجوع يطويك

والصرصر النحس

والرعد .. والزمهير

أين .. أين المفر؟ » [المتغابي، ص 97]

يُحَمِّلُ الشاعر نفسه مسؤولية مواصلة بناء الحضارة، حيث ترمز لعنات الورى إلى غضب الأجيال اللاحقة، وسخطها على إنسان هذا العصر الذي لم يُقْم بواجبه تجاه المرحلة التي هو فيها، مثلما قام أسلافه بدورهم في إضافة رصيد يستند إليه هو لمواكبة تطور الحياة، وبما أنه إنسان ذليل، جائع، يقتله البرد، فهو محاصر من جميع الجهات، لذلك تساءل الشاعر عن سبيل الخلاص، ولا مفرَّ له مما هو فيه إلا بالانتفاضة على الذات قبل أن ينتفض على الواقع.

ويتابع الشاعر عتابه لإنسان هذا العصر ممثلاً في شخصه، هذا الإنسان الذي يعيش على اجترار الماضي، وحلم عودة الزمن المُشْرِق، وبقي قابعا لا يحرك ساكنا، يخشى المغامرة صوب المستقبل، ويخشى التغيير، فيستفز نافتا في صدره الانتباه من الغفلة والاستكانة:

« جبان من اعتزل البحر

والعاصفات

وعاد إلى هدهدات النخيل

ليقع مثل الأسير » [المتغابي، ص 98]

يريد الشاعر من الإنسان أن يغامر، أن يكتشف المجهول، وأن يسعى في تحقيق عيش أفضل، ويطور حياته، ويبنى للأجيال المقبلة درجة في سلم الحضارة، أما أن يقع في قوقعة الماضي، يجتر تاريخ الأجداد والحديث عن أمجادهم وأصالتهم، ويركن إلى الراحة، فهو إنسان أسير الذكريات، ليس في مخيلته إلا تصورات مشوهة لا ترقى به إلى المستوى الذي يجب أن يكون عليه، لذلك يذكر الشاعر إنسان هذا العصر الذي تخلى عن رسالته بقوله:

« أنت .. من أنت؟

لا .. ثم لا !!..

أنت سيد كل الخلائق .. » [المتغابي، ص 98]

إلى أن يقول له مشجعا مستثيرا:

« تغشى الطلاسم

تغشى العباب

وتغشى الظلام الأخير .. » [المتغابي، ص 99]

إنه يذكر نفسه بأنه يستطيع أن يخرج من أسره الفكري والاجتماعي، لأن الله كرمه بالعقل وجعله خليفته في الأرض، وأنه بإمكانه أن يتحدى الضعف والعجز والعيش في الحضيض.

ومن دلالات البعد الرمزي للثورة على الذات، استناد الشاعر إلى الرمز الخاص ليحاسب الإنسان العربي على تخاذله وهوانه، وقبوله بالعيش في الحضيض والوهم، كما رمز إليه بالحشرات والحيوانات المعروفة بالخوف من النور دلالةً على الجهل والتخلف والانطواء، ثم حاول بعد ذلك تذكيره بواجبه تجاه الإنسانية والأجيال القادمة، وشجعه على الانطلاق نحو المستقبل والخروج من الموت الاجتماعي والثقافي والفكري، ودعاه إلى مساءلة الذات قبل معاتبة غيرها.

ب- الثورة على المجتمع:

قسم الشاعر المجتمع — من خلال قصيدة "بهائم وطيور" — إلى فئتين: فئة تعيش في جهل وخضوع، رمز إليها بالبهائم التي لا هم لها سوى الأكل والشرب والصراع داخل الزريبة، وفئة رمز إليها بالطيور، تمثل صفوة المجتمع من مثقفين ومبدعين ومفكرين، وهم الذين سموا بأفكارهم ورؤاهم، وانطلقوا في فضاءات المعرفة والفن، مُتحدِّين الواقع، الذي فرض على الفئة الأولى كي تكون قطيعا من الدواب، لا يملك فكرا ولا إبداعا ولا وعيا بالوجود.

يقول عثمان لوصيف في قصيدة "بهائم وطيور" عن الفئة التي رضيت بالجهل والتخلف:

« قال: ماذا أرى؟

بقرا؟ أم بغالا مدجنة وحمير؟

مدنا ؟ أم زرائب تحشر فيها

بهايم صماء ..

بكماء ..

عمياء ..

فهي تميم وتخط في الظلمات .. » [المتغابي، ص101]

هذه هي الفئة التي ثار عليها الشاعر، بعد أن يئس من قبولها دعوته بالخروج من العالم الحيواني إلى عوالم الإنسانية الحقيقية، واضطر إلى التغابي حتى يسلم من شرها، ومن شر السلطة التي تريدها أن تبقى على هذا الوضع، فهو يعيش كما قال في قصيدة المتغابي:

« بين أميين

جاعوا .. فراحوا

يمضغون التبن .. مثل الدواب

وتوارت شمسهم

فتعاورا

في ظلام الليل .. عبر الشعاب » [المتغابي، ص 55-56]

إنها فئة في الجهل والامية، حتى وإن نالت حظها من المال والجاه، متشبثة بعبادات وتقاليد بالية، وترفض الارتقاء الحضاري، فإذا تمكنت بفضل المال والجاه، حاربت الفئة المثقفة، لأنها تعلم بأنها تشكل خطرا عليها:

« آه بئس البهائم تخصي الفحولات

بئس البغال .. وبئس الحمير » [المتغابي، ص 102]

هذا الوضع المتدني يتطلب ثورة ترفع من شأن الإنسان، وتحافظ على كرامته وتجعله عنصرا فاعلا في الحياة، ومواطننا له آمال وطموحا كطموح الطيور التي رمز بها إلى الفئة المستنيرة من أفراد المجتمع، التي تدرك أن لها وظيفة بناء ورسالة إصلاح في الأرض، افتخر بها الشاعر قائلا:

« الطيور التي تتدافع نحو الفضاءات

تصدح بالأغنيات

وتسبح عبر الأثير

وتموت لتولد مأخوذة بالبعيد » [المتغابي، ص 103]

فضّل الشاعر الفئة المستنيرة بالعلم والمعرفة، لأنها اكتسبت دون غيرها من الناس ما يضمن لها الحياة الكريمة أو الحياة الحقيقية التي تليق بالإنسان، فهي:

« تتدافع من بهرج قرحي

إلى بهرج قرحي

تعانق كل النجوم وتلثم كل البدور

ثم تمضي .. وتمضي

تشق العواصف

تخترق البرق

والودق

مشوبة الجرح .. » [المتغابي، ص 103-104]

شَتَّان بين أشخاص قابعين، خائفين، مستكينين، متعلقين بالحضيض، لا يتجاوزون الجدار الخرافي الذي فرضوه على أنفسهم، وبين أشخاص محلّقين في آفاق الفكر والإبداع، ينيرون للبشرية طريقها وييسرون لها سبل الحياة بالبحث في مجالات المعرفة والفكر، ويربُّون أذواق الناس، ويمتّعونهم بالفنون والجمال.

يعتبر الشاعرُ أحدَ هؤلاء المستنيرين، فهو يؤمن بأن رسالته هي تخليص الفئة التي نزلت إلى الحضيض من الوحل الذي هي فيه:

« آه .. قضاؤك أن تتمزق

كي تتوحد بالأرض

والنبض

أو تتحول فهراً

يشق صحارى الرماد

فتتفض الشجرات العذارى

وتقفو الغصون الغصون « [المتغابي ص 14-15]

يرى الشاعر أنَّ قدره الاحتراق في سبيل أمته، فمن واجبه أن يتمزق في سبيلها، وتحقيق ذلك لا يتم إلا بالصراع مع قوى متعددة، ليس من السهل مواجهتها، ومع ذلك، فهو يرى أن الانبعاث متيسر، وأن المستقبل زاهر، وأن التغيير ممكن، شريطة أن يتخلص المجتمع من السلبية، أو التفكير الانهزامي، وأن يتوق أفرادُه إلى بناء مستقبل زاهر، وأن يضيفوا لبنة في مسار الحضارة.

ج- الثورة على الواقع

يتعلق الواقع بالمستوى الاجتماعي والفكري والسياسي، ويكون في حال الرخاء والارتقاء المعرفي والحريات السياسية مزدهراً، أما إذا انعدمت أسباب الرقي في المجتمع، فذلك يعني أن هذا الواقع متدنٍ، ويحتاج إلى إعادة نظر من جميع الجوانب، وعثمان لوصيف ثائر على واقع أمته في أغلب قصائد ديوان المتغابي، ودليل ذلك استحضاره لشخصيات دينية وأدبية، كان لها تأثير في مجتمعاتها مثل نوح والجاحظ أو كانت متمردة على الواقع مثل امرئ القيس.

استدعى عثمان لوصيف الجاحظ، باعتباره رمزا أدبيا، كان له فضل ازدهار الفكر والنقد والأدب، ليطلب منه النصرة والعون على تغيير الوضع القائم، فواقع الأدب (هرج صبيان) ورجل السياسة إما (حجر) أو (أخطبوط لعين) وأفراد المجتمع (ديدان وبغال) والطريق (ظلمات) والحاضر (رماد ووحل وأنقاض) والمستقبل (تبه وضياح) ما جعله يتوسل للجاحظ قائلاً:

«آه .. يا جاحظ الأمس

واليوم!

أدعوك أن ترفع اللحد

ثم تقوم

لتزرع فينا لقاحاً جديداً

ونورا .. وفلسفة
آه .. انهض .. ولا تتأخر
أعطنا أن نغذي العقول
وأن نتعلم

كيف نناجي الظلام ونسهر ... » [المتغابي، ص 93-94]

إنه واقع يسوده الجهل والتخلف، والإعراض عن العلم والمعرفة، وإذا تفشى الجهل في أمة
تفشت معه جميع الأمراض الاجتماعية التي لا شفاء منها إلا بالقضاء عليه، والشاعر يدرك أن
الثورة على الواقع إنما تكون بالعلم، لذلك وجد في شخص الجاحظ مُنقِذاً من الموات المعرفي.

هناك واقع آخر يعيشه العالم المتخلف، هو الشعور باليأس تجاه الانفلات من الحضيض،
والاعتقاد بأن قدر هذه المجتمعات أن تعيش مستضعفة متخلفة، ولا يمكنها اللحاق بركب التقدم
الحضاري الذي بَلَغَهُ الغرب، وقد رمز الشاعر إلى هذا اليأس بالجدار الخرافي في حديثه للجاحظ:

« أعطنا شررا من عيونك

لحا

وإيماءة

وسنى

ثم .. ثم أعطنا

أن نفجر هذا الجدار الخرافي

أو .. نتفجر » [المتغابي، ص 94]

يحمل رمز الجدار الخرافي عدة أبعاد دلالية، منها الضعف، والجهل، والعجز، واليأس،
والتصور المسبق بأن أية محاولة للتغيير سيكون مآلها الفشل الذريع، وما يستجديه الشاعر من
الجاحظ هو القدرة على الفعل، وقوة العلم والمعرفة، فمشكلة الواقع العربي اليوم هي العجز عن
الفعل والتخلف المعرفي والفكري.

يشعر الشاعر بالتردد في طلبه من الجاحظ أن يمدنا بتلك الروح المعرفية المتوهجة، ويرمز إلى تردد الشاعر توظيفه الشاعر لـ (ثُمَّ) الأولى، وبعدها نقاط حذف متتالية، تلتها (ثم) الثانية، وكأن الشاعر يتلعثم في الكلام خوفاً من الجدار الخرافي، أو تردداً في اختيار ما سيطلبه من الجاحظ، خاصة إذا كان الموت هو الخيار الحتمي الثاني، وهو أفضل من الإحساس بالعجز.

أما الشخصية الثانية، التي استدعاها الشاعر طلباً للتغيير والثورة على الواقع، هي شخصية امرئ القيس، الذي عاش شبابه ثائراً على أعراف القبيلة، وقضى نحبه ثائراً مطالباً بالثأر لمقتل أبيه، ومن خلال الدلالة التراثية لعنوان القصيدة "قفا نبك" يشير الشاعر إلى أن الواقع أشبه بالأطلال، وأنه يستحق البكاء والرتاء:

«صاحبي»

قفا بين هذي الطلول الطلول

لنفرطَ وردتنا في مهبّ السهاذ .. « (ص 76)

وفي نفس القصيدة يطلب الشاعر من صاحبه أن يثوراً معه على الجهل، حتى وإن كانا لا يملكان القدرة والثقة في النفس، فإن ما يحمله الشاعر من رغبة داخلية في السعي للتغيير، قد يساعدهما على أداء المهمة التي طلبها منهما، حيث تكفي المغامرة لكسر ذلك الجدار الخرافي:

«صاحبي !

هَلُمَّا .. إذنْ

وخذاً من دمي جذوةً

تتوهج كي يهطل الغيثُ

يغسل كل الشعاب .. وكل المدنْ

ولنهاجر معاً

عبر هذا السديم البهيم

ونبحر بغير سفنْ

آه .. ولنغمس كلنا في اللهب .. « (ص 73)

يؤمن الشاعر بأن العمل الجماعي يؤدي إلى تغيير الواقع، إذا تضافرت الجهود، وكان الناس على رأيٍ وموقفٍ واحد، ومهما كانت التضحيات جسيمة، فإن مجرى الحياة سيَتَغَيَّرُ حتماً.

في ديوان المتغابي أبعاد أخرى، منها الثورة على المتسببين في تدهور مستوى الإبداع والركود الأدبي، وقد طالب الشاعر نفسه بمواجهة هؤلاء بقوله:

« واركل سَماسرةَ الكلماتِ العذارى

وكلَّ بغي... متاجراً

ثم قل: أنا شاعر! » [المتغابي، ص 33]

أبدى الشاعر نقمته على فئة من الأدباء والشعراء ركبت موجة التطبيل والتهريج لجهات إعلامية وسياسية نافذة، فبلغت من الشهرة مكانة لا تستحقها، وقد رمز لرداءة إنتاجها بهرج الصبيان في قوله:

«... هزَّ عينيه وحيًا زُمَرَ الخلان

في عفوية... ثم انتحى زاويةً

مبتعداً عن هرج الصبيان

والفوضى الهزيلة » [المتغابي، ص 84-85]

ذلك هو المشهد الإبداعي والثقافي في وطن الشاعر، صورها كما هي، وكما عايشها في نادي الجاحظية بالجزائر العاصمة، فقد أضاف في هامش القصيدة إحالة تحدد المكان والإطار الثقافي والأدبي، ولكنه عبر عن غضبه من ذلك المشهد، ورمز إليه بالفوضى الهزيلة وهرج الصبيان.

ثار الشاعر على الساسة ورموز السلطة الحاكمة، الذين تحولوا إلى طبقة متسلطة تحتقر الفكر، وتسلب الحريات، بدل أن ترعى شؤون المواطن، وبالتالي فهم يستحقون في نظره الزوال:

« ضع يديك على شفرة الموت

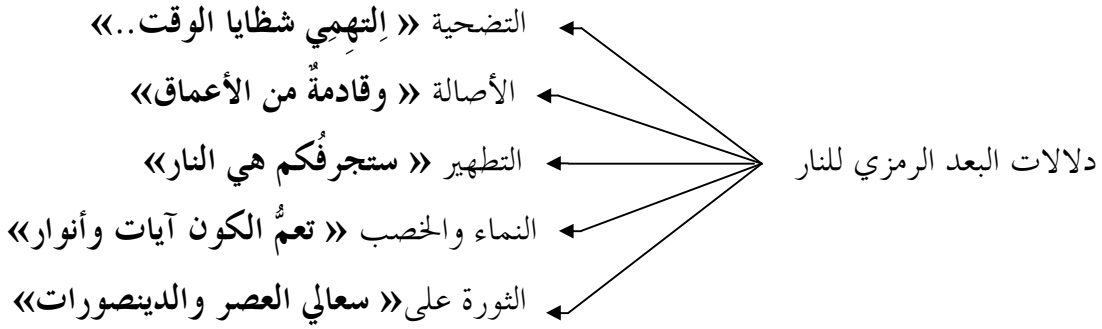
دك عروش الطواغيت

زلزل مدائنهم

أضرم النارَ

كي تمحو العار...» [المتغابي، ص 32-33]

على الشاعر أن يثور ويضحى في سبيل حريته التي حرّمه منها استبداد السلطة، وعليه أن يضرم نار الحقد والغضب والانتقام، إنها نار الثورة التي أعطاها في قصيدة "هي النار" عدة أبعاد منها:



عبّر الشاعر عن الثورة بأسلوب رمزي متفاوت، من حيث الغموض والوضوح، ومن حيث الأهمية، فرمزاً للواقع المتردي بالطحلب المتصدئ، والسعالِي والدينصورات والأخطبوط، والسديم، والبهائم، والجدار الخرافي، والوحل، والبرق، والليل.. إلخ

لهذه الأسباب ثار الشاعر على ذاته، وعلى مجتمعه، وعلى الواقع والسلطة المهيمنة، والأدباء المزيفين، وكل الرداءات التي جعلته يتزل إلى الحضيض، ويسقط في الوحل، وهو الشاعر النبي والمواطن الصالح الذي يسعى لبناء وطنه والتضحية في سبيل أمنه وازدهاره.

03) البعد الوطني

تتجلى الروح الوطنية في مدى اهتمام الشاعر المعاصر بقضايا وطنه، ووصفه لجماله، وتغنيه بأبجاده وانتصاراته، والتحسر عليه في انكساراته ونوائبه، والغيرة عليه، والثورة على النفعيين فيه والعاثين بمصيره؛ وعثمان لوصيف في ديوان المتغابي لم يشذ عن هذه القاعدة إلا بما ميّز تجربته الذاتية بأحداث الوطن، فهو ناقد على ما يقع من أحداث مؤلمة، وما يحدث في الوطن من خطر الساسة والإرهاب والجاهلين، لذلك ارتسمت في قصائد الديوان مسحة من الحزن والأسى، يكاد يختفي في هيمنتها بريق الأمل، ولم يجد الشاعر سبيلاً للخلاص سوى الثورة والتضحيات.

للوطن عند عثمان لوصيف مرتبة القداسة، وما كان مقدسا يصعب الاقتراب منه، ويصعب تدنيسه، وبالتالي جاءت مكانة الوطن في شعره أرفع من أن تبتذل أو تنتهك، فبالرغم من الحزن على ما يحدث للوطن من مأس، وما يعانیه الشاعر من إقصاء وتميش، ظلت الرموز الموحية بالبعد الوطني محافظة على مكانة الوطن الراسخة في ذات الشاعر، ويتجلى ذلك في قصيدة "قفصا نيك":

« آه .. ولنغمسُ كلنا في اللهب

نُسيحُ باسمِ الحبيبةِ

باسمِ المهيمِنِ واهبِ كلِّ المننِ » [المتغابي، ص73]

رمز الشاعر إلى الوطن بالمرأة، فوصفه بالحبيبة تعبيرا عن تعلقه به، أما التسبيح باسمها فيرمز إلى مرتبة العلو، لأن "جوهر الأنثى" عند المتصوفة يدل على الخصب والنماء والعطاء الكثير، فهي التي تلد وتنجب ومنها التكاثر واستمرار الحياة؛ كما ترمز إلى الفضل والنعمة والخيرات التي يغدقها الوطن على الأفراد المنتمين إليه.

يوحي تسبيح الشاعر "باسم المهيمِنِ واهبِ كلِّ المننِ" إلى قداسة الوطن، إذ لا يمكن للإنسان أن يعيش دون أرض، لها حدود يشعر داخلها بالأمان، ويحس أنها تملكه ويملكها، فهي جزء من كيانه، وهو جزء منها، ويدرك أنه من دونها لا كرامة ولا هوية له، فوجوده متعلق بوجودها، وحياته لا تتحقق إلا بما تمنحه له تلك الأرض الحبيبة، فهي وطن يستحق التقديس ويستحق الفداء بالدم والروح، يتشرف المواطن أن ينال الشهادة والخلود في سبيله:

« صاحبي !

سلام على من توغل في موته

ثم شقَّ الكفن

واستوى عاشقاً

يتغنى لمجد الحبيبة .. مجد الوطن

وطن .. هو أكبر من موتنا

وهزائمنا ..

وطن يتجذّر في جسد امرأة

من لظى تتأجج

أنفاسها الحارقات.. « [المتغابي، ص75]

يرمز التوغل في الموت إلى الرغبة في الاستشهاد، ويرمز شق الكفن إلى الخلود، ويتناص ذلك مع قوله تعالى: (وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ)¹، ولولا حب هذا الشهيد وتعلقه بوطنه ما ضحى في سبيله بحياته، إنه وطن أكبر من موتنا، فمهما قدّمنا من تضحيات، ومهما فديناه بأرواحنا، يبقى أكبر من كل شيء، وتبقى له تلك القداسة والعلو، وتلك المكانة المتميزة في النفوس.

يتجسد تعلق عثمان لوصيف بوطنه في افتتاحه بالمرأة، فهي نصفه الآخر الذي يقضي حياته مولعاً بها، يشده إليها جوع الروح والوجد بالجمال الإلهي فيها، إلا أن هذه المرأة (الوطن) عند عثمان لوصيف لا تستقر على حال، ولا تثبت في صورة معينة، فهي في قصيدة "فقا نيك" امرأة تحب بعنفٍ وتحترق في سبيل سعادة حبيبها، فهي « من لظى تتأجج »، وإذا تعرضت للخطر فهو مستعد للتضحية في سبيلها، وبدل أن يدعو الشاعر صاحبيه للبكاء على بقايا ديار الحبيبة، دعا صاحبيه إلى مساعدته في إعادة الحياة لتلك الحبيبة (الوطن) وتطهيرها من دنس العابثين بها:

« صاحبي !

هلمّا .. إذن

وخذاً من دمي جذوة

تتوهج كي يهطل الغيث

يغسل كل الشعاب .. وكل المدن « [المتغابي، ص73]

إن الشاعر يحترق، ويريد أن يتحول دمه المتوهج بالحب والثورة والوطنية إلى مطر، يطهر الأرض، ويخلص حبيبته مما هي فيه من احتراق وعذاب.

¹ - سورة آل عمران، الآية 169.

يتميز الشاعر عن غيره من الناس برؤية ما لا يراه الآخرون، لذلك جاءت علاقته بالوطن المقدس علاقة رفيعة متممة بالارتقاء إلى العالم العلوي، فقد وصف نفسه بالصوفي والنبوي، فهو في اتصال دائم معه يتلقى منه الإلهام والوحي، لأنه مكلف برسالة مقدسة هي المحافظة على الوطن (الحبيبة):

« قال: أرسل أخيلتي

ثم أبسط أجنحتي

وأخوض في الشفق المتوهج

أقطف يا قوتة للحبيبة

قال: .. وعضّ على شفتيه

توسّد نارَ الفجيرة ..» [المتغابي، ص 13]

يريد الشاعر أن ينطلق عبر الأخيلة للبحث عن شيء جميل، يقدمه للوطن المحترق، وليس هناك شيء أجمل من الروح يجود به، وليس من سبيل سوى الخوض في الشفق المتوهج، إلا أن رغبته في التحول إلى كائن أسطوري أو إلى ملكٍ يبسط أجنحته لإنقاذ الحبيبة لا تتحقق، فتوسّد نار الفجيرة، وبات مسهدا في حيرة وقلق حول مصير تلك الحبيبة (الوطن).

كل ما يربط الوطن بالشاعر فيه نار، نار الحب، ونار العذاب، ونار النعيم، والوطن متجذر في امرأة من لظى، والشاعر يطلب من صاحبيه أن يأخذا من دمه جذوة تتوهج، ويطلب منهما الانغماس — جميعاً — في اللهب للتسييح باسم الحبيبة، والخوض في الأفق كي يقطف لها يا قوتة من الشفق المتوهج.

إن ارتقاء الشاعر واتصاله بعالم الغيب، وصفاءه الروحي مع الوطن (الحبيبة) ألهمه تذكر المفاداة حين قرّر الاستسلام عجزاً عن التضحية والفداء:

« ... »

لكنه حين أغمض عينيه

كي يستريح لبضع دقائق

ناداه صوت من الغيب:

قم ! أهلك العُرُّ قد غادروا

والحبيبةُ حفت بما الظلمات

وحاصرهما الموجُ

والأخطبوط اللعينُ» [المتغابي، ص13]

يبدو أن الوطن في خطر داهم، يحدق به من كل جانب، ويرمز إلى ذلك الموج المحاصر والأخطبوط اللعين، وسواء كانت الظلمات التي حفت بالوطن من الداخل أو من الخارج، فإن الشاعر مُكَلَّفٌ من عالم الغيب بإنقاذ الحبيبة (الوطن)، بعد أن تخلى عنها الآخرون.

يرمز الأخطبوط اللعين والموج المحاصر إلى الإرهاب بشق ألوانه وأشكاله، فهناك إرهاب التطرُّف الدِّمويّ الذي تعرضت له الجزائر وطن الشاعر، وهناك إرهاب مضاد وإرهاب سياسي فكري، وقَدَّرُ الشاعر أن يواجه هذا الخطر المتعدد بمفرده:

« آه .. ها أنت مبتهل

تتعمَّقُ في لجج الليل وحدك

توقد جذر الصباحات

ترفع في العاصفات شراعا

وتُدَلِّجُ نحوَ رموش الحبيبة» [المتغابي، ص14]

استجاب الشاعر لنداء الغيب، وبدأ المواجهة بالابتهاال والضراعة، علَّ الله يستجيب له، فينقذ البلاد والعباد من الظلمات، ثم ها هو يغرق وحده في لجج الليل ليصنَع صباح الوطن، ويسافر في الضياع بحثا عن الحبيبة (الوطن) وسط الليل والعاصفات.

هناك مشهد آخر لمعاناة الوطن، يبدو فيه البعد الرمزي خافتا بسبب وضوح دلالة عنوان القصيدة، حيث يكفي أن يكون النص الموازي مضغوطا في عبارة "مرثية لبلادي"، ليعرف القارئ أن النص الذي تحت العنوان يتحدث عن مأساة ومصائب يتجرع الوطن ويؤلاتها، فأحس الشاعر بالمرارة في تلك المأساة فقال للحبيبة:

« مُرَّةٌ كلماتك هذا المساء

وطعم شفاهكِ طعم الرمادِ

مُرَّةً هذه الزهرات التي

مسَدَّتْهَا يداكِ

ومرُّ أريجكِ

مرُّ مديحي

وتفاحُ هذا المدادُ « [المتغابي، ص21]

لقد تغير كل شيء بالنسبة للشاعر، إنه يعيش الأسى والحزن الذي أبدل سعادته مرارة، وبات طعم الحياة كطعم الرماد، وباتت مُرَّةً عنده الكلمات والشفاه والزهرات والأريج والمديح وجمال الكتابة، ويزداد حزنه كلما تذكر الماضي السعيد، حين كان يتغنى بجمال وطنه:

«كنتُ غنيتُ أعيادكِ البيض

بالأمس

حتى استبدَّ الظلامُ

وأوغلتِ في بحر هذا الحدادُ « [المتغابي، ص22]

بدأ شقاء الشاعر حين ارتدت الحبيبة السواد حدادا على ما أصابها من جراح، ورغم محاولات الشاعر الاستماتة والثبات والصبر كي يتحمل المشهد الدموي لكنه لم يستطع :

« جفاني الهفيف

جفاني الوسادُ..

والكمنجاتُ .. أحكمتُ أوتارها

غيرَ أنَّ الجنازاتِ

ظَلَّتْ تَمُرُّ..

إلى أن تسربلَ شعري

بهذا السَّوادُ « [المتغابي، ص22]

يؤلم الشاعر أن يشاهد أبناء وطنه يُقتلون غيلةً، والجنائز تمرُّ كلَّ يومٍ، فهو متعلق بالوطن حدَّ القداسة، فارتبطت سوداوية شعره بمرور الجنازات، وتحوَّل شعره من غناء إلى رثاء؛ وللتعبير عن عمق الجرح تابع نداءاته:

« يا زمردتي المستتيرة بالموت

يا امرأة من دم ولظى

يا بلادي الحبيبة

يا .. يا بلاد الهوى

والغوى

يا بلاد !.. » [المتغابي، ص75]

هكذا يتحول الموت إلى طاقة للحياة، في سبيل هذا الوطن الغالي "زمردة الشاعر المستتيرة بالموت"، ويكرِّر النداء رغبة منه في الظَّفَر بالإجابة؛ وقد تطرقنا في رمزية التكرار إلى الأثر النفسي الذي يتركه تكرار حرف النداء (يا) في نفس المتلقي، فهو يرمز إلى إلحاح الشاعر في البحث عن إجابة تُحدُّ من حيرته وقلقه وعذابه.

يستمر الشاعر في عرض المأساة الوطنية التي مرت بها الجزائر في فترة التسعينيات، وهي الفترة التي أنجز فيها ديوان المتغابي، ويستمر في إجبار نفسه على حمل مشعل التضحية حباً وإخلاصاً للوطن وتضحيةً في سبيله، لأنه يستحق أكثر من ذلك، فهو "وطن أكبر من موتنا"، إذ نجده في قصيدة "ثم قل أنا شاعر" يلزم نفسه بحل مشاكل الوطن قائلاً:

« ضع يديك على ناردين¹ الحبيبة

فكِّكْ جدائلها سُندسا

وغماما..

تمجِّدْ بقرآن أجفانها الناعسات

أرقِّ كلماتك شعراً

¹ الناردين: نبات طيب الرائحة يزرع للزينة في أوروبا وآسيا الغربية، يستخرج من جذوره نوع من العطور، ويقال له السنبل الرومي.

وَهَمْرًا
تَوْضًا بِكَاسِينِ
مَنْ دَمِكَ النَّبِيُّ
وَصَلَّ لَهَا..
صَلَّ حَتَّى تَصِيرَ مِفَاتِنُهَا
سَوْسَنًا وَقِيَاثِرُ

ثم قل : أنا شاعر! « [المتغابي، ص31]

كان لهذه الحبيبة (الوطن) من الجمال والروعة ما ميّز علاقة الشاعر بها، فكأنها خاصته، لذلك حمل نفسه مسؤولية التضحية والاحتراق في سبيل سعادتها وإيمائها، بعد الذي أصابها في سنوات الإرهاب والتخريب، وذا هو يأمر نفسه بأن ينتبه إلى مفاتنها ويحاول أن يخلصها مما بقي عالقاً بها من أسباب الأسى والحزن.

أعطى الشاعر دلالات جديدة لبعض الألفاظ، فأخرجها عن المألوف باتخاذها رمزا مخالفا تماما لما هو شائع، فإذا كان وضع اليدين على ناردين الحبيبة يوحي بالطمأنينة والراحة النفسية والاستمتاع بجمال الوطن ورائحته الزكية، فإن الشاعر نظر إلى الجدائل التي هي في الواقع خصلات الشعر الطويلة المجدولة، أمراً نفسه بفكها حتى يغطي شعرها الجسد فيزداد جمالا، فجدائل الحبيبة في النص ترمز إلى العُقدِ والمصائب المتشاكلة كالضفائر في رأس هذه الحبيبة (الوطن) والسواد الذي تسربت به في محتتها، وحين يفكك الشاعر تلك العقد والمشاكل، يتحول الوطن إلى سندس وغمام، ويزول الأسى والحزن المنسدل على الوطن.

قد لا يكفي الاستمتاع بجمال الحبيبة "الوطن"، فيصبح جماها وسيلة للإلهام والارتقاء والتطهر والصلاة من أجلها، حتى تصير مفاتنها سوسنا وقياثر، وحينها بإمكان الشاعر أن يعتز ويفخر بأنه شاعر، ويرسل شعره فيها، كما كان قبل المأساة الوطنية.

لقد صرّح الشاعر بافتتانه بجمال وطنه، فإليه ينتمي ومنه يستمد وجوده، لذلك وَصَلَ سحره بسحر المرأة كرمز للجمال، وهو وَصَلَ بالجمال الإلهي وبالعطاء والخصب، فقد رأى

الشاعر في جمال تلك المرأة المسماة "آسيا" القدرة الإلهية التي منحت وطنه قوة جَمال لم تمتلكه
لا أمريكا ولا روسيا:

« آسيا ..

جمرٌ وحمياً يمتزجان

نوافيرٌ تهتف

وجدٌ يعصف

ومواويل من أرض بلادي

من عنابة

لا أمريكا ولا روسيا » [المتغابي، ص 110]

قد تُماثلُ قوةَ الجمال في الجزائر القوةَ العسكرية النووية والاقتصادية والسياسية التي تمتلكها
الدول العظمى، إنها قوة أبدية إلهية، أعظم من أدوات والدمار والخراب والموت، لأنها تبعث الحياة
في الكائنات، وقد فصلَ الشاعر ذلك في قصيدة "مررت" فقال:

« مررت .. توهجت الكائنات الخفيه

وراح الضياء يرفُّ

وراح الوجود يشفُّ

ورحت أنا

ذاهلاً

مستهما

أعانق قوسَ البشاشة

وأسبح في فلك الأبدية » [المتغابي، ص 112]

يقف الشاعر مذهولاً أمام جمال سرمدى، يهيم به، ويعانق فيه السعادة الغامرة، ويبحر فيه
نحو الخلود.

ويتابع الشاعر ارتكازه على رمز المرأة، ففي قصيدة "مرثية لبلادي" يتابع حديثه إليها بعد انتصاره على الظلمات والنار والغاصيين والأخطبوط اللعين، وبعد انقشاع الغيوم، قائلاً لها:

«... وَتَمَيَّنَ أَنْتِ

مطرزةً بالدراري

مكللة بالزنابق والياسمين

فتبتهلُ الشمس حين تراكِ

ويسجدُ لله كلُّ العبادِ

وتظللنِ معبودتي الأزلية

يحرسنا الحب والأغنيات

ليوم المعاد « [المتغابي، ص 24-25]

في الوقت الذي تبتهل فيه الشمس لرؤيا هذه المرأة (الوطن)، ويسجد لله كل العباد تعظيماً وتقديساً لقدرته الإلهية في إتقانه لبديع جمالها، تظل تلك المرأة (الوطن) معبودة الشاعر يحرسهما الحب وما يكتبه فيها من شعر يستحق الخلود، وأروع ما في هذه المرأة أن المحن لا تؤثر فيها؛ فرغم النهب والسلب الذي تعرضت له قبل الاستقلال وبعده، ومع ذلك فهي تزداد قوة وجمالاً:

«آه ! يا امرأة

كلما هبَّت الريح تزداد سحرا

شفافيةً

هوساً

واتقادُ

آه! من أنت .. من؟

زهرتي في اللظى

وأحبك .. إمّا تغاوى سنىً

أو ترنمَ شادُ « [المتغابي، ص 25]

ذلك هو وطن الشاعر، امرأة كلما تعرضت للمصائب والنكبات ازدادت سحرا، وازداد حب الشاعر لها، وتلك قَمَّةُ الروح الوطنية، وهي أن يتألق إحساس الشاعر بالانتماء أكثر من الأوقات العادية كلما تعرض الوطن للخطر، ومع ذلك فهو يصرح باحتراقه في سبيل هذا الوطن (المرأة) في السلم والأمن وفي الخطر.

يختتم الشاعر قصيدة "مرثية لبلادي" بالاستناد إلى الرمز التاريخي "بلقيس" ملكة سبأ، للإشارة إلى القوة والحكمة والإيمان الذي تتمتع به معبودة الشاعر (الوطن)، فهو طفلها المشغوف بها الذي يخشى اليتيم والوحدة والعذاب وشاعرها الثائر:

«... وأنا لك

منك

فلا تتركيني يتيماً

أنا طفلك المتورط فيك

وشاعرك المتأجج

من صبوة .. وسهاد» [المتغاي، ص 26-27]

يكشف الشاعر في هذه السطور الشعرية عن علاقة جديدة تربطه بالوطن، فبعد كل تلك الدلالات التي حملتها (المرأة) لا ينسى الشاعر أنه جزء من الوطن، وبالتالي، فارتباطه بهذا الوطن يتمثل في الأمومة، وهو يخشى أن تقضي عليها المحن، ويفتقدها إلى الأبد.

ويمكن تلخيص البعد الوطني في ديوان "المتغاي" في الدلالات الآتية :



وقد أوحى الشاعر بهذه الدلالات من خلال أساليب رمزية متعددة، إلا أنه ركز على رمز المرأة، حتى ليكاد يهيمن على أغلب دلالات البعد الوطني في الديوان.

04) البعد السياسي

يتمثل البعد السياسي للرمز في ميل الشاعر إلى التعبير عن رفضه للوضع القائم، ورغبته في تغيير أسلوب تسيير شؤون البلاد، ولذلك فهو بُعدٌ وَسَطٌ بين البعد الاجتماعي والبعد الوطني، حيث يقع التداخل بين أجزاء من هذه الأبعاد، لأن التعبير عن معاناة المجتمع وطموحاته ناتجة عن نظام سياسي، إما أن يكون عاملاً على رخاء المجتمع، وفي هذه الحال يعبر الشاعر عن صلاح هذا النظام، وإذا كان النظام السياسي فاسداً، أثار ذلك سلباً على المجتمع، وهنا يجد الشاعر نفسه مجبراً

على إبداء رأيه والتعبير عن مواقف مواطنيه، إما بأسلوب مباشر، فيكون خطابه تقريرياً، أو يكون بأسلوب رمزي يعني فيه التلميح عن التصريح.

في ديوان المتغابي عبارات وألفاظ رمزية، تحمل في طياتها غضب الشاعر من السلطة في وطنه، ودعوته لأفراد المجتمع أن يرفضوا تلك السياسة، وذلك الحاكم المستأثر بخيرات البلاد، لذلك اتخذ دعوة الشاعر للتغيير والتعبير عن رؤاه أشكالاً مختلفة، منها رفض الوجوه القديمة للسلطة، ومنها تلوين هؤالء لطهارة الأرض، والتضييق على المثقفين والمبدعين .. إلخ

عبر الشاعر في قصيدة "هي النار" بأسلوب رمزي عن غضبه وسخطه من الواقع السياسي، وأبدى أمله في أن تكون هناك ثورة تطهر الوطن من أيدي المتحكمين سياسياً واقتصادياً بقوله:

« وقادمة من الأعماق

تبعها

أعاصير .. وأمطار

سعالى العصر هاربة

وكل الدينصورات التى هربت

على الأنقاض تنهار » [المتغابي، ص 04-05]

يحمل رمز (سعالى العصر، والدينصورات التى هربت) بعداً سياسياً، يبرز مدى تسلط فئة معينة في المجتمع، تجردت من الإنسانية وأكثر الفساد في الوطن، وطالت مدة تسلطها باسم الشرعية التاريخية أو التقادم في سدة الحكم، ويرى الشاعر أن التعاقب على السلطة ضرورة، تستوجب تطهير الوطن من هذه النماذج القديمة المتمكنة التي ضربت جذورها، وامتدت وأصبحت واقعا مؤلماً لا مفر منه.

لا شيء ينقذ الوطن من هذه الدينصورات والسعالى إلا ثورة تنبع من أعماق المجتمع، ثورة صادقة، أصيلة، ذات أهداف نبيلة، غايتها القصى إيجاد نظام سياسى عصري، يواكب مستجدات الحياة ويحقق طموح الشعب، وأمل الشاعر معقود في همة المجتمع، وإلا فهو يرفض

الانتماء إلى أولئك الطغاة المستبدين لأنه ليس منهم، كما يرفض الانتماء إلى أولئك المستضعفين المغلوبين على أمرهم في قوله:

«أنا من معدن حر

وما في الأرض

ديدان .. وأحجار!» [المتغابي، ص 05-06]

يقيم الشاعر من خلال السطور الشعرية مفاضلة بينه وبين أفراد المجتمع ورموز النظام الحاكم، وهي مفاضلة بين ثلاث فئات من أفراد الوطن؛ رمز إلى الفئة الأولى (بأنا المتكلم)، وهي التي ترى أنها من معدن حر نقية مترفعة عن طغيان النظام وذل الحكوميين، ورمز إلى الفئة الثانية بالديدان لحقارتها ووضعيتها، لأنها تعيش في الحضيض وملتصقة به، ولا تقوى على الخروج من الجهل والاستعباد، ورمز إلى الفئة الثالثة بالأحجار، لفقدانها الإحساس بالإنسانية ولم يعد يهمها سوى ما تملك من مال وجاه وسلطة، فهي كالحجارة قسوة، لذلك طالب المجتمع (بمجتمع الديدان) بالثورة عليها.

أقام الشاعر في قصيدة "المتغابي" مفاضلة بينه وبين أفراد المجتمع المتخاذلين وبين فئة الدينصورات والسعالي فنظر إلى نفسه بأنه:

«عقبري ..

حين يشتاق .. يصحو

كل نهر

يكتسي كل غاب

وإذا غنى الهوى

عانقته

هينمات .. وشذى .. ورواب» [المتغابي، ص 56-57]

فهو ذات مفعمة بالفكر والعواطف المرهفة، ويملك قدرة ساحرة على التغيير عن طريق الجمال والفن، كما أن له قدرة على التغيير بالفكر الثوري، وبأساليب سحرية أخرى:

« هو من كينونة

تتلظى

فتهب النار .. من كل باب

يده

بيضاء .. من غير سوء

وعصاه .. فصل كل خطاب

شف روحانية

وسناء ..

فهو نور قد سرى .. في انسياب « [المتغابي، ص 59]

لقد كانت آية موسى (عليه السلام) إلى فرعون أن يلقي عصاه فتتحول إلى أفعى، وأن يخرج يده فإذا هي بيضاء من غير سوء، أما آية الشاعر فقلمه، هو عصاه السحرية التي ترمز إلى فكره، خاصة وأنه يدعو إلى التغيير الشامل، وآيته الثانية يده البيضاء النقية، التي تم تلوث بأخذ الحقوق ونهب أموال الدولة والاعتداء على الحريات، وكل ذلك لا يصدر إلا عن النظام الحاكم الذي يمارس سياسة الاستعباد والإبعاد في المجتمعات المتخلفة.

أما الفئة الثانية (فئة المجتمع الذي يعيش في الحضيض)، فقد استعار لها أبشع الرموز الحيوانية، مثل البغال والحمير والبقر والدواب، لأنه وجد نفسه في الواقع:

« بين أقزام

هنا .. تتباهى

وبغال

تزدهي في عجاب « [المتغاي، ص 63]

إن مأساة هذا المجتمع في ضعفه وعجزه بسبب الجهل، فإذا استطاع الشاعر أن يضع يديه على الجرح، وانتبه أفراد مجتمعه إلى واقعهم، ربما تمكنوا من امتلاك القدرة على التغيير، لكنهم أقزام تتباهى وبغال تزدهي، فرضت على الشاعر أن يتغاي، ويتظاهر بالجهل:

« لبس الجهل

العدو .. قناعا

وقماهى .. في ضباب الضباب

حاضر

لكنه يتبدى

موغلا .. في عتمات الغياب

عارف

لكنه يتغاي..

من رأى .. أسطورة في ثياب؟ « [المتغاي، ص 62-63]

يصرِّح المتغاي بأنه يتقن التمويه، ولا يمكن أن يُشتَبَه به، فقد رأى أن الحكمة تقتضي التظاهر بالغباء، ومعنى ذلك أن هناك سلطة تفوقه قوة، قد تكون سلطة الجهل المتفشي في المجتمع، وقد تكون السلطة السياسية في البلاد، فهي التي تريد لهذا المجتمع أن يبقى جاهلا، ومنعت الشاعر من أداء رسالته التنويرية، فلجأ إلى الاحتيال على هذا النظام المستبد، وأن يتماهى بين أفراد المجتمع الأغبياء، داعيا إياهم في الخفاء إلى الإيمان بأفكاره ورؤاه، فهو حاضر يتبدى في الغياب، وكأنه غير موجود، وعارف يتغاي، وكأنه لا يعلم شيئا.

قد يرفض أفراد المجتمع ما يدعو إليه الشاعر من تغيير، ولكن هذا الرفض قد لا يتعدى الإعراض والمقاطعة، وقد يتجاوز ذلك إلى ما يثني الشاعر عن أفكاره، لأن المجتمع لا يواجهه

الشاعر من تلقاء نفسه، وإنما هناك أياد خفية توجّه أفراد المجتمع عبر ذيوها إلى الإعراض عن الإصلاح والتجديد، ومأساة الشاعر الكبرى أنه يجيا كما قال:

« بين أميين

جاعوا .. فراحوا

يمضغون التبن .. مثل الدواب

وتوارت شمسهم

فتعاورا

في ظلام الليل .. عبر الشعاب

صاح : ها .. إني!

فما تبعوه ..

وتصاخوا .. في عمى واضطراب » [المتغابي، ص 56]

إذا كانت مشكلة المجتمع في جهله وتخلفه، فإن مشكلة النظام السياسي القائم تكمن في يقظة المجتمع، ولكي يحافظ الساسة على خضوع المحكومين عليه أن يمنع عنهم روافد المعرفة؛ وهي روافد لا يحملها إلا العباقرة من أبناء المجتمع كالمثقفين والمفكرين والدعاة والأدباء، فتحتم على الفئة الحاكمة المستبدة أن تقضي على هؤلاء ضمانا لاستمرارها في الحكم، وقد رمز الشاعر لذلك بقوله :

« هكذا

يخصى الفحول .. وتبقى

نسوة .. في جيئةٍ وذهابٍ

في بلادي

يُنسلُ الصقرُ حياً

ويُزَفُّ الريشُ .. لابن الغرابِ

صانعُ الوردِ

يُعَادَى .. فيُنْفَى

ويؤاخي الكُلُّ .. كُلُّ مُرَابٍ « [المتغابي، ص 68]

ترمز هذه المقاطع إلى الأساليب التي تمارسها السلطة في المجتمعات المتخلفة، للقضاء على المعارضين وحاملي المشاريع السياسية البديلة، وإن حصر الشاعر المشكلة في سياسة وطنه، باعتبارهم أئمة هذه الأنظمة المستبدة، التي تعمل على إبعاد المعارضين والمفكرين السياسيين، الذين يشكلون خطراً عليه، إذا كانت لهم الفاعلية في التأثير على أفراد المجتمع.

من طبيعة الأنظمة السياسية المستبدة أنها تكيل لمواطنيها بمكياطين، فهي تقرب من تشاء وتبعد وتنفي من تشاء، قانونها في ذلك مبدأ الموالاة، فهي لا تبقى إلا على من عدم الرجولة والفحولة، لأنها تريد المجتمع «نسوة ... في جيئة وذهاب»، ويرمز ذلك إلى خضوع المجتمع إلى هؤلاء السياسة خضوع المرأة للرجل في التفكير القبلي، فمن رفض التسلُّط كان مصيره التغييب المادي والمعنوي، بينما يُمنَحُ من لا قيمة له ولا كرامة مكانة مرموقة.

هناك فئة أخرى من المجتمع تعتقد أنها تحمل مشروعاً بديلاً، حاولت أن تصل من خلال استغلال المجتمع إلى الحكم، لكنها اصطدمت بفئة السعالي والدينصورات، منعتها من تحقيق مشروعها، فلجأت إلى استعمال العنف الدموي لمواجهة العنف السياسي، وقد عبر الشاعر في "المتغابي" عن رفضه واستهجانته لهذا الأسلوب غير الحضاري المنافي لما دعت إليه تلك الفئة في البداية، فقد نتج عن هذا الصراع (السياسي والدموي) دخول الوطن في دوامة من إرهاب متعدد الوجوه، حيث فُتِحَتِ المعتقلات وكثُرَتِ الاغتيالات والتخريب وانتشرَ الدمار.

كان على الشاعر أن يتأثر بما يحدث لوطنه، وأن يرسم صوراً قائمة للمشهد السياسي، « فالدمار والقتل وما يجري في الجزائر ليس أمراً سهلاً، وليس له علاقة به فقط، إنه يرتبط بكل الجزائريين والأحرار، الذين هم في مرحلة صدام حقيقي مع قوى الشر والجبروت المدعومة من الاستعمار الذي يحن إلى العودة لاحتلال الجزائر من جديد ونهب خيراتها

ومقدراهما»¹، وقد اتخذ الشاعر موقفا معارضا يتداخل فيه البعد الوطني بالسياسي، ويتجلى ذلك في قوله:

« تظماً الأقحوانة

طعم السماوات ملح

وطعم الكمنجات ملح

دمّ يتأجج ..

والليل قافلة للنشيج

تصدأت الأرض

من عفر الضوء؟

من هاج ريح الترمّل؟ » [المتغابي، ص 11]

لم يعد لحياة الشاعر طعم سوى مرارة الملح، فالدماء تُراق تحت جناح الظلام بفعل الإرهاب، ونحيب المآتم على القتلى يتعالى وسط سكون الليل، وقد رمز الشاعر إلى هذا الفساد بقوله: « تصدأت الأرض»، ثم تساءل عن حقيقة الذين لطحوا مشروعهم المنقذ بدماء الأبرياء، وأعطوا صورة سيئة عن نقاء وصفاء وسماحة الدّين:

« من عفرّ الضوء؟

من هاج ريح الترمّل؟ »

هو تساؤل فيه استنكار لما يحدث من جرائم، يمارسها هؤلاء الراغبون في الوصول إلى السلطة عبر دماء الأبرياء وآهات الثكالي، وقد رأى الشاعر فيهم عدوا للوطن، عليه أن ينحت الجمر وأن يتسربل بالموت، وأن يتوسد نار الفجيرة لإنقاذه منهم، فإذا هم بالاستراحة صحا ضميره ودعاه إلى الحذر واليقظة ومواجهة هذا الخطر الداهم:

¹ - نعيم إبراهيم الظاهر وعماد أحمد الخطيب: «في الميثم المعلقة والمخفية في قصيدة جرس لسماوات تحت الماء للشاعر عثمان لوصيف» مجلة علوم إنسانية، السنة الخامسة: العدد 34: صيف 2007، الموقع: <http://www.ulum.nl>، تاريخ الدخول: 2009/04/10

« ناداه صوت من الغيب:

قم ! أهلك الغُرُّ قد غادروا

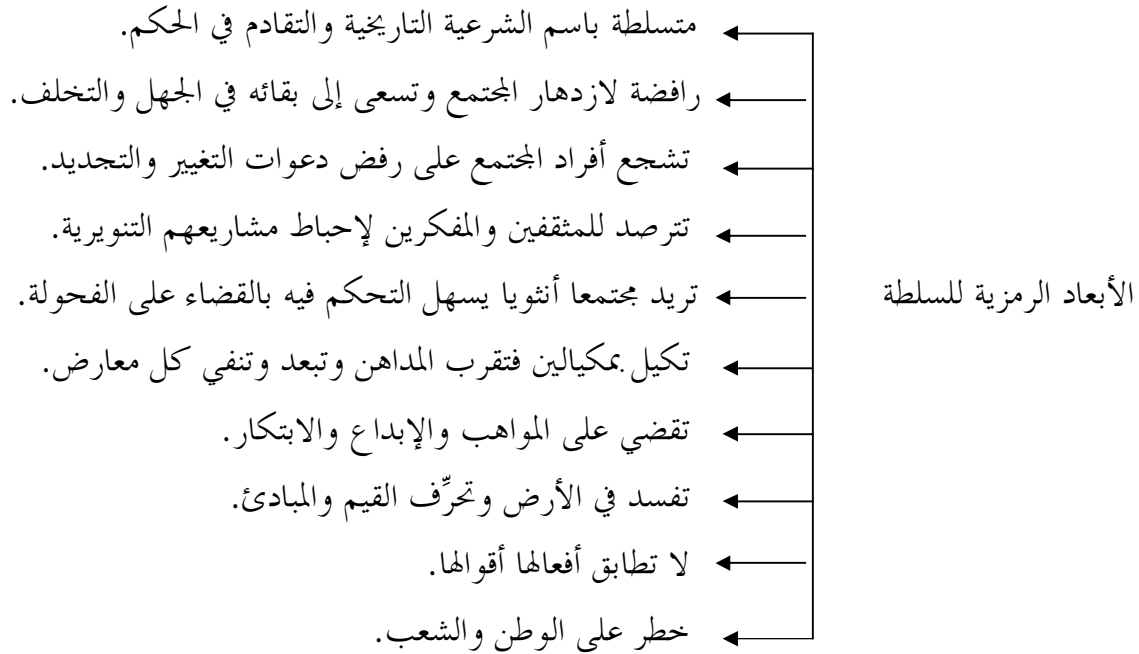
والحبيبة حَفَّتْ بِهَا الظلماتُ

وحاصرَها الموجُ

والأخطبوطُ اللعينُ » [المتغابي، ص 13]

يحمل هذا المقطع بُعدا وطنيا، يتمثل في الدفاع عن الوطن والاستماتة في سبيل إنقاذه، ويحمل بُعدا ثوريا، ضد هؤلاء الظلاميين، وضد أعداء الوطن من الداخل الذين رمز إليهم الشاعر بالموج المحاصر والأخطبوط اللعين، ومع ذلك فإنه يوحى بموقف سياسي خفي، يتمثل في رفض الشاعر لسياسة من رمز إليهم بالظلمات.

وخلاصة ما يمكن حصره في البعد السياسي من دلالات رموز السلطة نجسده في الآتي:



وبهذا يُعتبر عثمان لوصيف معارضا سياسيا على مستوى نصوص ديوان المتغابي، عبّر عن رفضه للوضع السياسي تصريحاً وتلميحاً، فجاءت لغته مفعمة بأبعاد دلالية يتداخل فيها الوطني

بالسياسي والثوري، وكان هذا الأخير أكثر حضوراً من البعدين السابقين، لأن الشاعر ثائر والأدب ثورة وإبداع، وإلا فلا قيمة له رسالياً وفكرياً وفنياً.

05) البعد الرسالي

يبدو أن عثمان لوصيف — من خلال ديوان المتغابي — يؤمن بأن للشاعر رسالة في الحياة، تشبه رسالة النبي مع فاروق المرجعية بينهما، وأن الإنسان مستخلف في الأرض، من واجبه بث الحياة فيها وإرساء القيم الأخلاقية البناءة، ولذلك أراد أن يكون أنموذجاً لهذا الخليفة في الأرض عبر الرمز الخاص، ومن خلال شخص "عثمان" قام بإنتاج إنسان، «تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو في العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد، أو متفرقة في مختلف الأشخاص»¹، فأرواح في المثالية بين الشاعر والإنسان، لذلك جاء الرمز الخاص إنساناً واعياً كل الوعي بأن المجتمع سيواجهه ويصده عن رسالته، فقرر التغابي، كي يمرر أفكاره بيسرٍ.

توصل الشاعر إلى إنتاج أنموذج للإنسان الرسالي، وأضفى عليه من رؤاه ما يجعل منه في الأدب مثلاً ينبض بالحياة، ويحيا في سبيل سعادة الآخرين، وفي نفس الوقت عليه أن يشقى هو أو يمتلك قوة حارقة تيسر له ما خلق من أجله؛ «فالشاعر إذن يتصل بأهله، ولكنها ليست آلهة الشعر التي كان يقول بها القدماء. وإنما هي قوة علوية روحية تتيح له أن يكون رسولاً، ذا رؤيا شعرية»¹، ويتجلى البعد الرسالي الذي يسعى الشاعر لتحقيقه من خلال النص الشعري في قصيدة "ثم قل أنا شاعر":

«ضع يديك على الجمر ...»

... ثم قل أنا شاعر» [المتغابي، ص 28]

يصور عثمان لوصيف المعاناة التي يجيهاها الشاعر في سبيل إسعاد الآخرين، فهو يتألم ويجسبه الناس يعني، وفي قصيدته "القيامة" يمنح نفسه — باعتباره رمزا خاصا في النص — وظيفة أسطورية،

¹ - محمد غنيمي هلال : الموقف الأدبي، ص 69 .

¹ - عبد المجيد زراقت: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، 1991، ص 320، 170، 169.

تمثلت في الانبعاث من الموات وامتلاك قوة خارقة يزرع بها الحياة في الملكوت، وكأنه يتحمل المسؤولية وحده في إعادة التعمير والبناء، حين رأى الخراب والفساد وانهمار القيم الإنسانية، فتحول إلى مسيح منقذ، يخاطب الأرض قائلاً:

« آه .. يا هذه الأرض!

كُوني له سدّة

ثم غني لمعجزة البعث

واحتفلي بفتاك النبي

وصوفيك المحترق » [المتغابي، ص 20]

هكذا يتحول الشاعر إلى باعث للحياة نبيا كان أم صوفيا، ولكن على المجتمع أن يؤمن بتلك الرسالة العلوية.

لقد عمل الشاعر عثمان لوصيف في قصيدته "القيامة" على أن يركز الدلالات في الرمز الخاص (عثمان)، ذلك أن "جوهر الرمز الشخصي والخاص هو فرادةً توظيف الدلالات التي تُشكّل الرؤيا، فنّ توجيهها وابتكارها، وليس بالضرورة التعبير عن هموم وهواجس وقضايا شخصية أو خاصة" ¹، وهو ما نلمسه في جميع الرموز الخاصة التي وظفها الشاعر في ديوان المتغابي، سواء في قصيدة "القيامة" أو "هجائية" أو "المتغابي" أو "آسيا"، حيث تجاوزت تلك الرموز طبيعتها اللغوية إلى رؤيا تلامس الواقع من عدة زوايا.

في قصيدة المتغابي أعطى الشاعر لذاته وظيفة إصلاحية، وفتح النص على أبعاد لا متناهية أخذت مساراتها من تعدد الرموز الجزئية، التي اجتمعت كلها في الرمز الكلي "المتغابي"، ومنها البعد الرسالي في قوله:

« صاح: ها .. إني!

فما تبعوه

¹ - هاني نصر الله: البروج الرمزية، ص 39.

وتصاكووا .. في عمى واضطراب « [المتغابي، ص 56]

يرمز قوله : « صاح: ها .. إني! » إلى تحمل مسؤولية الإصلاح والتغيير، لكن نداءه قوبل بالرفض والنفور، رغم ما جاء به من دعوة للحب والسلام والأمن:

« صاغ

من فيض المحبة دينا

أيها الضالون .. هذا كتابي! » [المتغابي، ص 60]

يتحول المتغابي إلى موسى (عليه السلام)، يدعو إلى المحبة، ويحمل معجزة سحرية، تثبت صحة دعوته، إن « يده بيضاء من غير سوء»، نظيفة، لأنه لم يحكم، ولم يتسلط ولم يختلس أموال الشعب، ولم يحرم مواطنا من حق مشروع، ولم يقتل، ولم يلوث شرفه وعرضه بالدنايا:

« يده

بيضاء من غير سوء

وعصاه .. فصل كل خطاب « [المتغابي، ص 59]

يدل ذلك على أنه قدوة حسنة، وأنه يفعل ما يقول، وأن الرسالة التي جاء بها صادقة تستحق أن تُتَّبَع، إلا أن طبيعة الرسائل التي تأتي للتغيير تصطدم — عادةً — بما درج عليه الناس والمجتمعات من أعراف وعادات وتقاليد، تمثل مقدسا يصعب تجاوزه، وهو ما حدث مع جميع الأنبياء والمرسلين وأصحاب الدعوات من مصلحين ومفكرين.

ويواصل المتغابي إلحاحه في تبليغ رسالته بعد قوله : «ها .. إني !»، وبعد أن أعرضوا عنه « وتصاكووا في عمى واضطراب» قال: « أيها الضالون .. هذا كتابي!»، وهنا يتجلى البعد الرسالي لرمز المتغابي، الذي تحول إلى نبي دينه المحبة، فهو يحمل رسالة الحب والسلام والأخوة إلى البشر، بعد أن انتشرت الضغائن والأحقاد بين الناس، وطغت بعض الفئات من المجتمع على فئات أخرى، وبعد أن انتشر الظلم بين الدول والشعوب بسبب الطمع والجشع وحب التسلط.

يتجاذب (المتغابي) في رسالته عاملان: أولهما عامل الطبيعة البشرية المتصفة بالضعف والعجز، وثانيهما: عامل القوة والقدرة على التغيير، كي يكون أقرب إلى إله منه إلى بشر في قوله:

« كل من رام

انتهاك سمائي ..

يعتريه ألف ألف شهاب » [المتغابي، ص 64]

لكن طبيعته البشرية تعود به إلى الحقيقة التي هو عليها، ليعترف في الأخير:

« هكذا

يُقتل كلُّ نبيٍّ ..

هكذا يُرجمُ ..

يا .. للمصاب !.. » [المتغابي، ص 67]

إنها الحقيقة الأزلية التي اقتنع بها الشاعر في نهاية الأمر، فقد نتج عن هذه القناعة موقف متطرف، جاء في شكل رد فعل لإعراض الناس عن دعوته، ومُنَاصِبَتِهِمُ العَدَاءَ له، فانتهى في الأخير إلى المطالبة بالعقاب الجسدي لكل معارض:

« لا يفل الدهر

إلا بعزم .. من حديد

ولظي .. واصطخاب

حين

لا يُعطى المدى

عبقريُّ

فعليه .. ضرب كل الرقاب! » [المتغابي، ص 71]

إنها مفارقة فرضتها طبيعة البشر، إذ ما كان لمن يحمل رسالة الحب أن يدعو إلى "ضرب كل الرقاب"، ولكنها الحياة، فهي صراع بين الخير والشر، والبقاء فيها للأصلح والأقوى، وأغلب الأنبياء خاضوا صراعا مريرا مع أقوامهم، انتهى إلى حروب دامية انتصر فيها الحق على الباطل، ومن كان منهم ضعيفا لا سند له أو كَلَّ أمره إلى الله، ودعاه بما جاء في قوله تعالى ﴿ وَقَالَ نُوحٌ

رَبِّ لَّا تَذَرْ عَلَيَّ الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا (26) إِنَّكَ إِن تَذَرَهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا
فَاجِرًا كَفَّارًا (27) ¹، وقد استجاب الله لعبده ورسوله، فطهر الأرض من الباطل بالطوفان،
ولذلك تخلص الشاعر شخصية نوح عليه السلام فقال:

« أنا نوح ومن وهجي

تعم الكون آيات

وأنوار » [المتغابي، ص 05]

لقد تلقى الوحي وكلفه بأداء رسالة إنسانية:

« ناداه صوت من الغيب

قم ! أهلك الغر قد غادروا

والحبيبة حفت بها الظلمات

وحاصرها الموج

والأخطبوط اللعين » [المتغابي، ص 13]

أعلن الشاعر في قصيدة المتغابي عن دعوته إلى الحب دينا سماويا، يجمع بين الناس، وهو في
قصيدة "براءة" يصرح بإبداء نفس الحب لامرأة كانت طاهرة الروح إلا أن شيئا ما دتس فيها
البراءة، فأعرضت عنه وعن نداء الحب والأمان والجمال:

« آه يا طفلي الغابره

تنكرين غرامي

وديبي

وفني » [المتغابي، ص 38]

وفي آخر قصيدة بالديوان وعنوانها "يا خالقي" يخاطب الشاعرُ الله قائلا:

¹ - سورة نوح، الآيتان: 26 - 27.

« هكذا صُغتَ من عصبي

وترّاً عبقرياً

فمّا نبويّاً

وحجرّةً تتقاذفُ نحو بهاء محياك » [المتغابي، ص 123]

ويسأله أن يمنحه العون على الإخلاص في أداء تلك الرسالة:

« ثم قل : آه! يا شاعري الفدّ

سرّ مستنير الخطى

وأعني على الموت فيك

أعني على التّيه في بحرك المستفيض

وآفاقك الساطعات... » [المتغابي، ص 124]

آمن عثمان لوصيف أنه يحمل في حياته رسالة نبيلة للآخرين، وأنه لم يخلق عبثاً، وإنما أودع روحاً شاعرة متفردة، فهو نبيُّ رسالته الإبداع والإمتاع وبثُّ الحياة في النفوس اليبائسة المستكينة، لذلك هو في اتصال مع عوالم غيبية، جعلته يرى ما لا يراه الآخرون، ويتكلم بما لا يستطيعه غيره، فهو صاحب مهمة في الحياة، وآيته فيها « قضية الخلق الفني، معجزة الشعر، أو بتعبير آخر قضية التحول بالمعطيات الحياتية أو الذهنية، أو بهما معاً، إلى فنّ شعري »¹، فهو بفضلها في ارتقاء روعي، يصنع الجمال من المعاناة، ويعترف للخالق بالجميل متساوياً:

« كيف بوأتني سدة الشعر

كيما أرتل للعالمين نشيدك.. ؟ » [المتغابي، ص 122]

ويضيف راضياً بالقدر، مقتنعاً بأن رسالة الشاعر لا تختلف عن رسالة النبي:

« هكذا شئت يا خالقي

وقضت حكمة الخلق

¹ - عبد المجيد زراقت: الحدائث في النقد الأدبي المعاصر، ص 165.

أن تفتح برعمتي في الحريق

لكي تنضوع منها عطور السماء» [المتغابي، ص 122]

فقد شاءت إرادة الله أن يحمل رسالة الشعر وأن يحترق لإسعاد الآخرين بفنه.

وخلاصة البعد الرسالي في رموز ديوان المتغابي يرى الشاعر أنه مستخلف في الأرض، كونه إنسانا ينتمي إلى من كرمهم الله بالعقل وأوجب عليهم العبادة والعمل، ووقوفا عند التكليف الشرعي اعتقد أن له وظيفة إصلاحية عليه أن يقوم بها وإلا عُدَّ مقصراً في الواجب، وباعتباره شاعرا تختلف تركيبته النفسية عن غيره، فهو يتميز بالقدرة على التعبير الجميل المؤثر الذي يعتبر رسالة تدعو إلى المحبة والسلام والأخوة بين الناس.

06) البعد الاستشراقي

نظر الشاعر من خلال المتغابي إلى المستقبل نظرة تفاؤل، ولكنه تفاؤل حذر، لأن الواقع رهيب، مرعب، يوحى بالسوداوية والتشاؤم، فقد استبد الظلام، فأحكم الشاعر أوتار الكمنجات ليشرع في البكاء على ما أصاب وطنه من دمار، فقال في قصيدة "مرثية لبلادي":

« إلى أن تسربل شعري

بهذا السواد...

آه! يا نجمتي في المتاهة» [المتغابي، ص 22]

يرمز السواد والمتاهة إلى الحزن وغموض المستقبل وضبايته، وضعف الأمل في وجود قسب من النور والضياء أو الإشراق، يزيل به سجن الظلمة واليأس، وإلى عراقيل وصعوبات أخرى عبر عنها الشاعر بقوله:

« زمهرير

دجي

سيخة

وأعاصير تنهش أشلاءنا

يتخطفنا البرق عبر الدياميس

ثم يغور في عتمة الليل منطفئاً

والنهار بعيد... بعيد» [المتغابي، ص 78-79]

يشير بُعدُ النهار في هذا المقطع الشعري إلى المسافة التي تفصل حاضر الشاعر عن مستقبله، ويدل ذلك على اتساع دائرة الحيرة والضبابية والظلام وعدم القدرة على الرؤية، إلا أن الأمل قائم والمستقبل واعد والتغيير واقع لا محالة:

« ثم تصحو السَّماء

وتشرق عيناكِ

يبتسم الزهر بين الروابي

وبين الوهاد

وتعود الطيور التي هاجرت

لتغني ربيع الضياء

وعيد الحصاد. » [المتغابي، ص 24]

يقول الشاعر هذا، وكأنه على يقين بأن بعد العسر يسرا، وأن بعد الخراب والجدب عَمَارًا وخصبا، وتعود الأدمغة التي هاجرت، كي تمارس إبداعها وابتكاراتها في موطنها، وتسهم في بنائه، وتعود الحبيبية (الوطن) التي حاصرها الموج والأخطبوط اللعين كما كانت من قبل جميلة ساحرة:

« وتعودين أنتِ

مطرزةً بالدراري

مكللةً بالزنابق والياسمينُ

فتبتهل الشمسُ حين تراكِ

ويسجد لله كلُّ العباد... » [المتغابي، ص 24]

ويسترسل الشاعر في رؤاه الاستشراافية عبر الأبعاد الرمزية الموحية بالخصب والنماء، فهو يرى أن هذه المرأة (الوطن) لن تسترجع عافيتها وسحرها فحسب، وإنما ستزداد بعد المحنة جمالا، ويزاد بها الشاعر هوساً وافتنانا:

« آه! يا امرأةً

كلما هبت الريح تزداد سحراً

شفافيةً

هوساً

وانقأذ» [المتغابي، ص 25]

وبالإضافة إلى رحيل الشاعر صوب المستقبل لا يخفي رغبته في العودة إلى الماضي، لأنه رأى فيه صورة مشرقة يتوق إليها حيناً، ويتأسف على فقدانها حيناً آخر، وذلك « لا يعني استعادة صورة لتأثيرات سالفة، بل يعني إعادة خلق الماضي، فهو عملية خلاقية بناءة، فالتذكر في الفكر الفني بقدرته على التحليق في بعد آخر هو بعد المستقبل، والقدرة على التأمل والتطلع. وهو خطوة في سبيل خلق العالم المرغوب والحضارة من جديد»¹، إذا كان الحاضر لا يسمح برسم المشهد بشكل واضح نظراً لرداءة الوضع القائم، فيجد الشاعر نفسه مضطراً إلى اللجوء للذاكرة والتاريخ يستمد منهما قبساً من الأمل والاعتزاز يرحل به إلى المستقبل كقوله:

«....»

علّ شمس العروبة

تسطع بين دياميسنا ذات فخر

وتسطع بين أصابعنا النازفات

وعلّ العطور ترنّ

وترفّ العصافير في كل بيتٍ

¹ - نعيم إبراهيم الظاهر وعماد أحمد الخطيب: «في الميثيم العلنة والمخفية في قصيدة جرس لسماوات تحت الماء للشاعر عثمان لوصيف» مجلة علوم إنسانية، الموقع: www.ulum.nl. مرجع سابق.

وينجاب عن أفقنا المكفهر

دخان الشجن « [المتغابي، ص 74]

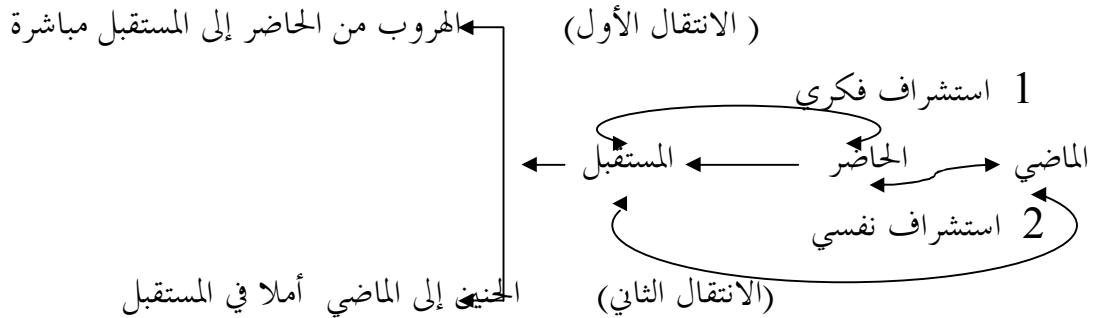
إنه يرحو من شمس العروبة التي أفلت أن تعود من جديد، لتزرع الفكر والإبداع بين الأنامل، وتعيد البهاء والجمال إلى جيل فقد السعادة واكفهر أمامه الأفق؛ وهو في رجائه هذا يريد أن يبكي أسفاً على حضارة انهارت، وما من سبيل لعودتها إلا الرجاء، ومن خلال استحضار الموروث في قصيدة (قفا نبك) يحلم بالعودة إلى الماضي ليستعيد زمننا مأمولاً:

« كانت الشمس تمرح فيه

وكان الفراش يهفهف

والنحل كان يطن.. » [المتغابي، ص 77]

يهفو الشاعر إلى هذا الماضي الجميل النقي الرفيع، لينتقل منه إلى المستقبل المرجو رفضاً للواقع، و« هروبه من الحاضر، أو ملاذه بالماضي، كلاهما ذو طابع إيجابي، وفيه تتمثل الحركة النفسية من الحاضر البائس إلى الماضي المشرق، نشداناً لمستقبل يليق بذلك الحاضر»¹، فيجد في العودة إلى الماضي متنفساً ذاتياً يتطلع من خلاله إلى مستقبل يعوض انتكاسة الحاضر، وهو نوع من الاستشراف النفسي يرد في شكل تمنٍّ أو رجاءٍ، أو الغوص في ثنايا الماضي أملاً في عودته كي يكون المستقبل زاهراً مثله، ويمكن تشكيل الصورة في الترسمة الآتية:



ويمثل هذا الشكل وجهتي انتقال الشاعر إلى المستقبل، إذ يتم الانتقال الأول عبر معطيات واقعية، يرسم من خلالها الشاعر صورة متخيلة عن نتائج التغيرات الحاصلة في الحاضر، وبالتالي

¹ - محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، ص 115.

يمارس الهروب من الحاضر إلى المستقبل مباشرة؛ بينما يتم الانتقال الثاني في شكل استشراف نفسي لا يملك فيه الشاعر أية معطيات، فيلجأ إلى الماضي ليرى من خلاله صورة المستقبل المأمول.

وتتخلص الرموز ذات البعد الاستشرافي عموماً في رغبة الانتقال من حاضر بئس إلى مستقبل زاهر، رمز إليه الشاعر بـ "النهار البعيد"، و"صحو السماء"، و"إشراق عيني الحبيبة (الوطن)" و"ابتسام الزهر" و"عودة الطيور التي هاجرت".

07) البعد الإنساني

يهيب الشاعر — من خلال حديثه عن ذاته — بإنسانية الإنسان عبر مجموعة من الرموز الموحية بالثورة على الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، وفي علاقة الإنسان بما يحمله من هواجس وأفكار وطموحات، لذلك كان (عثمان) في قصيدة "القيامة" رمزا للإنسان الجزائري أو العربي أو إنسان العالم الثالث ورمزا لكل من يحاول الخروج من العجز والهوان، يريد الشاعر أن يثور على ذاته أولاً، حتى يكتشف وجوده في هذا العالم، وينبعث من جديد إنساناً واعياً قوياً:

« من أتاح القيامة

للجسد المتكور

من مزق وخرق

من غواه

فأسلم أهدابه للغمام » [المتغابي، ص 19]

يرى الشاعر أن الإنسان لا يكون إنساناً إلا بالحياة والأمل وإحساسه بإنسانيته، فهي التي تمنحه المكانة التي خصه بها الخالق تعالى، وقد رمز الشاعر إلى هذه المكانة بـ "سيد الكون" في قصيدة "الفجأة":

« فجأةً أيقنتُ أني سيدُ الكون

قوي... وغي » [المتغابي، ص 48]

وفي قصيدة هجائية يقول الشاعر لذاته، حين تدن إلى مستوى الحيوانية:

« أنت.. من أنت؟

لا.. ثم لا..!!

أنت سيّد كل الخلائق

كل الورى

ملكُ الشمس والأغنيات « [المتغابي، ص 98]

وحتى يكون سيد الخلائق، عليه أن يتصف بمجموعة من الأخلاق الحميدة التي توطد علاقته بالآخرين، وتجعله فردا متفاعلا إنسانياً، غايته نشر السلم والأمن والرخاء في الأرض؛ وحتى تتحقق له هذه الصفات والغايات عليه أن يرتفع بمشاعره، ويتنزه عن الصغائر، ويتخلص من الحيوانية، التي رمز إليها الشاعر في قصيدة "بهايم وطيور" بالبغال والحمير ومدنٍ من زرائب، فيها حيوانات "تتهارش" على حد تعبيره.

يحفظ انتشار القيم العليا للإنسان كرامته وأدميته، فيحيا وهو محمل بالمعرفة والقدرة على تجاوز ما يعيقه في صراعه مع الواقع بأسلوب يجنبه ويجنب العالم بأسره أي خطر يتهدهده، كما عليه أن يحافظ على نفسه من التأثير السلبي للتطور المادي على مبادئه وإنسانيته:

« ها.. ثملنا من السُمِّ

والغاز

والعلقم المر

كلُّ شراييننا جامدات

وكلُّ قصائدنا هامدات

عواطفنا حجرٌ

ومواعيدنا حجرٌ

والحروف تنزُّ.. تنزُّ

وأشواقنا من حديدٍ « [المتغابي، ص 80-81]

لقد فقد إنسان هذا العصر إحساسه بوجوده، وفقد الروح وطعم الحياة الحقيقية، حتى الشعر الذي كان ديوان العرب لم تعد له قيمة مؤثرة في النفوس، وأصبحت العلاقات بين أفراد

المجتمع من حجر أو حديد، ولم يعد الإنسان إنسانا بمعنى الكلمة، حين فقد مشاعر الحب للآخرين، وتبدلت براءته فأصبح قاسيا، كآتي قال لها في قصيدة "براءة":

« آه.. يا نجمتي الساحرة

ما الذي مسخ الجوهر

المتأصل فيك...

من صبَّ فيك دَيَافِينَهُ

وتغلغل بين حناياك

فاستلَّ قلبك منك

ولوَّثَ مهجتك الطاهرة » [المتغاي، ص 38]

عندما يصاب جوهر الإنسان بالمسخ، وتتلوث فطرته بما يخالف طبيعته، يفقد إنسانيته، ويفقد معها الرحمة والحب والألفة، فتتفكك الروابط الاجتماعية والروحية، ويسود المجتمع قانونُ الغاب، يحدث ذلك في زمن طغت فيه المادة على الروح، وتسلبت فيه الأقوياء على الضعفاء، وأصبح العالم قرية يسيرها القوي الذي يسن القوانين بما يخدم مصلحته، ونحن:

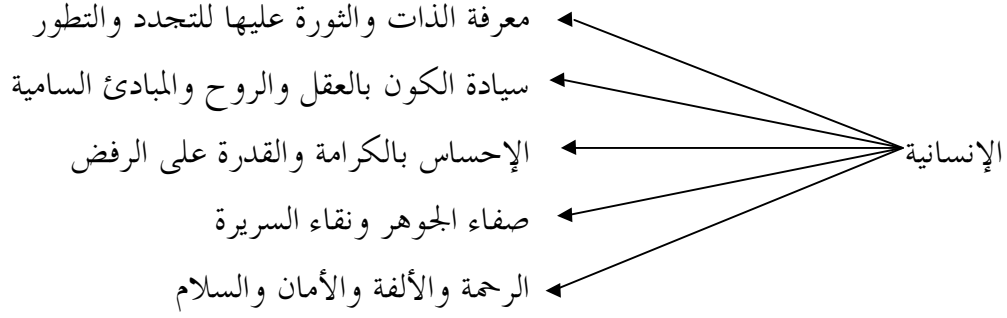
« نردد ما قد حفظناه

من زيف أيا منا القاحلات

وما لوَّثَنا به المدن الوثنيَّةُ

من همأ... ودم يتخثرُ » [المتغاي، ص 93]

لقد أثرت المدنيَّة على حياة الإنسان فأفقدته البراءة والطيبة والإيثار، وهي قيم معنوية تتجلى فيها مكانة الإنسان الحقيقية، إلا أن لهائه خلف المادة وصراعه من أجل السيطرة جرده من إنسانيته التي رأى الشاعر أنها تتلخص في الدلالات المعنوية الآتية:



ولهذا يفترض أن تكون الإنسانية نقية خالصة من شوائب الزيف والنفاق، وكل ما يؤثر سلباً في الجوهر العلوي الذي حصّته به العناية الإلهية البشر عن سائر المخلوقات، فإن تجرّد من تلك الخصوصية خرج عن طبيعة ذلك الجوهر، ونزل إلى مرتبة الحيوان أو الجماد.

08) البعد الروحي

يستمد هذا البعد ملامحه من خلال علاقة الشاعر بكل ما هو علوي وغبي، وفيه ارتقاء بالروح إلى الصفاء والتطهر والذوبان في المتسامي طلباً للكمال، وقد أشار الشاعر إلى تلك العلاقة في رمزه لذاته بالمتصوف والني والأسطورة، وهي الروافد التي يمكن الاعتماد عليها للكشف عن البعد الروحي في ثنايا ديوان المتغاي.

شبه الشاعر نفسه بالني عندما تطلّع لأداء رسالة عليا، لهداية البشر، كما في قوله:

« كُنْ رَسُولاً »

يشعُّ بمجد النبوءات.. « [المتغاي، ص 33]

أو تطهير الأرض من الفساد في قصيدة "هي النار":

« أنا نوح... ومِن وَهَجِي »

تَعْمُ الكونَ آياتٌ

وأنوارُ ! « [المتغاي، ص 05]

أو الاتصال بعالم علوي والإيحاء بأنه مكلف بالإصلاح في قوله:

« ناداه صوتٌ من الغيب :

قم! أهلك الغرُّ قد غادروا

والحبيبة حَفَّتْ بها الظلمات... » [المتغابي، ص 13]

لهذا أوجبَ على نفسه افتدائها بروحه، كي يتطهَّرَ من النجاسات التي علقت به في ركونه إلى الاستسلام، فَحَتَّ نفسه على القيام بما يتوجَّب فعله:

« توضعاً بكأسينِ

من دمك النبويِّ

وصلُّ لها

صلِّ حتى تسيل مفاتها

سوسنا وقيثر

ثم قل: أنا شاعر! » [المتغابي، ص 31]

وها هو يحمل رسالة الثورة إلى الكون، وعليه مواجهة مصيره، وصدِّ المُعرضين عن دعوته بأية وسيلة ممكنة لديه:

« يا نبيَّ النار

لا تتوجس...

وارم عظاماً.. مالخاً للكلاب! » [المتغابي، ص 69]

يرى الشاعر أن قبول دعوته والإيمان بها واجب على أفراد مجتمعه، ولذلك طلب منهم بأن يساندوه في أداء رسالته الروحية:

« آه.. يا هذه الأرض!

كوبي له سدة

ثم غني لمعجزة البعث

واحتفلي بفتاك النبي

وصوفيك المحترق» [المتغابي، ص 20]

ومع ذلك فهو يدرك أن مصير الأنبياء محفوف بالخطر والمعاناة والقتل أحياناً، فصرّح بما سيؤول إليه الصراع مع المجتمع والمصير الذي سينتهي إليه بقوله:

« هكذا

يقتل كل نبي..

هكذا يرحم

يا.. للمصاب..! » [المتغابي، ص 67]

ويتضح من خلال المحطات السابقة أن علاقة الشاعر بالنبي مختزلة في الإلهام أو الوحي، « وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوة، تجعل منه مبشراً بعقيدة ليست من صنعه في آخر المطاف »¹، وهي نفس الخاصية التي يرى المتصوفة أنهم يتميزون بها عن غيرهم من عامة الناس، في مقامات المجاهدة وأحوال التجلي، ولذلك نجد (عثمان لوصيف) على مستوى النص الإبداعي صوفيًا بمعنى الكلمة يؤمن بأنه موكل بأداء رسالة نبيلة لا تختلف عن رسالة النبي.

ارتسم المعجم الصوفي في كثير من الرموز الموحية بأبعاد روحية، ارتقى فيها الشاعر إلى الكشف من خلال تعذيب النفس (المجاهدة)، ومن خلال الانفلات من سطوة الطين ومعاناة الجسد، وفي التعلق بالجمال الإلهي المتجلي في جمال المرأة وفي مظاهر الطبيعة؛ أي في كتاب الله المنظور، ومن ذلك قوله في قصيدة "ثم قل أنا شاعر":

« ضَعْ يَدِيكَ عَلَى الْمَلَكُوتِ

تَوَحَّدْ بِأَضْلَعِ كُلِّ الْخَلَائِقِ

وَالكَائِنَاتِ

تَدَثَّرْ بِرَيْشِ السَّمَاوَاتِ

عَانِقِ سَنَى اللَّهِ... » [المتغابي، ص 32]

¹ - جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحدائث العربية في الشعر، ص 338.

يتطلع الشاعر إلى الاتحاد بعناصر الوجود، والارتواء بالنور الإلهي وإشراقه في الكائنات، وهذا التطلع فيه حصول على المعرفة بالغيبات، أو ما خفي عن الأبصار والمدارك في الظروف العادية، إذ نجد في نفس النص يأمر ذاته بوضع يديه على الرمل وأن "يتمرغ على صهد رمضائه" وأن يكتشف المعجزة الإلهية المتمثلة في بث الحياة في الأجساد والأشياء، فيقول:

« فُضَّ خَتَمَ رَوَاهِصِكَ الْبَاطِنِيَّةَ

وَافْرَطُ عَلَى السَّافِيَاتِ

بِنَفْسِجَةِ الْقَلْبِ

وَالْأَغْنِيَاتِ الْنَوَافِرُ

ثم قل: أنا شاعر! » [المتغابي، ص 29-30]

يريد الشاعر أن يوزع محبة الصوفي وتعلقه بجمال العلو على الكون، ويمنحه الجمال المتحذر في أعماقه، وذلك الصفاء الروحي الذي وجدته في صلته الوثيقة بالخالق صاحب الكمال الأعظم والجمال السرمدى.

رمز الشاعر إلى الروح بالوردة والبنفسجة والسوسنة والربابة والحمامة، وكلها تحمل أبعادا متعلقة بجمال الروح وعدوبتها، حتى في حال شقائها وتعاستها، لأن عذاب الروح إذا كان في سبيل التطهر أو التقرب من الله يكون ممتعا وشهيا، لذلك طلب الشاعر من تلك الحمامة الأسيرة التي هي روحه الظمأى بأن تواصل البكاء:

« آه! بالله لا تصمّي يا حمامة

لا تصمّي..

أنا مثلك أبكي بكاء الأرامل

عيناى تنفجران لظى ونجيعا

أحنُّ إلى موطن النور والأغنيات

إلى أيكّة الظلِّ والمهددات

أحنُّ إلى غفوة سرمدية ! » [المتغابي، ص 42-43]

ذلك هو الصُّوفيُّ المتعطش للقاء الله، كي يتمتع بنوره وجماله، فهو شقي ومتألم، يبكي علَّه يتخلص من رغبات الجسد، ومن معاناة الروح المسجونة داخل كيان تحاصره الغرائز والتزوات، فيخرج الشاعر أحياناً عن كونه إنساناً عادياً، ويلتقي فيه الشاعر بالصُّوفي والنبي، فيرتقي في مدارج المعرفة الكلِّية، عبر الصفاء الروحي، فتشرق فيه الأنوار، وتغشاه الحال، كما في قوله:

« كان لمحّ خاطفٌ سر بلني

عشقاً

وبرقاً

فتحررتُ من الطين

وعانقتُ... أنا الصوفيُّ

آياتي.. واسمي الجوهري! » [المتغابي، ص 51]

هكذا يبلغ المقام الذي يقارب أن يصل فيه إلى درجة الكمال، ببلوغه بدايات المعرفة المطلقة، حين يتخلص من وحلّ الطين ورغبات الجسد وشهواته، وتتكشف له الحجب الغيبية، ليَرى ما لا يراه إلا الأنبياء والصالحون وما ينسبه المتصوفة لأنفسهم من خوارق وكرامات.

رمزَ الشاعر إلى نفسه بالأسطورة، ومنح هذا الرمز بعدا روحيا، لتداخل العنصر الأسطوري بما هو نبويّ، وكلاهما يحمل دلالة الفداء والتضحية والتغيير، عبر قدرة غير بشرية؛ أيّ قدرة ذات قوّة علويّة أو أسطورية:

« قال: أرسل أخيلتي

ثم أبسط أجنحتي

وأخوض في الشفق المتوهج

أقطف يا قوتةً للحبيبة... » [المتغابي، ص 13]

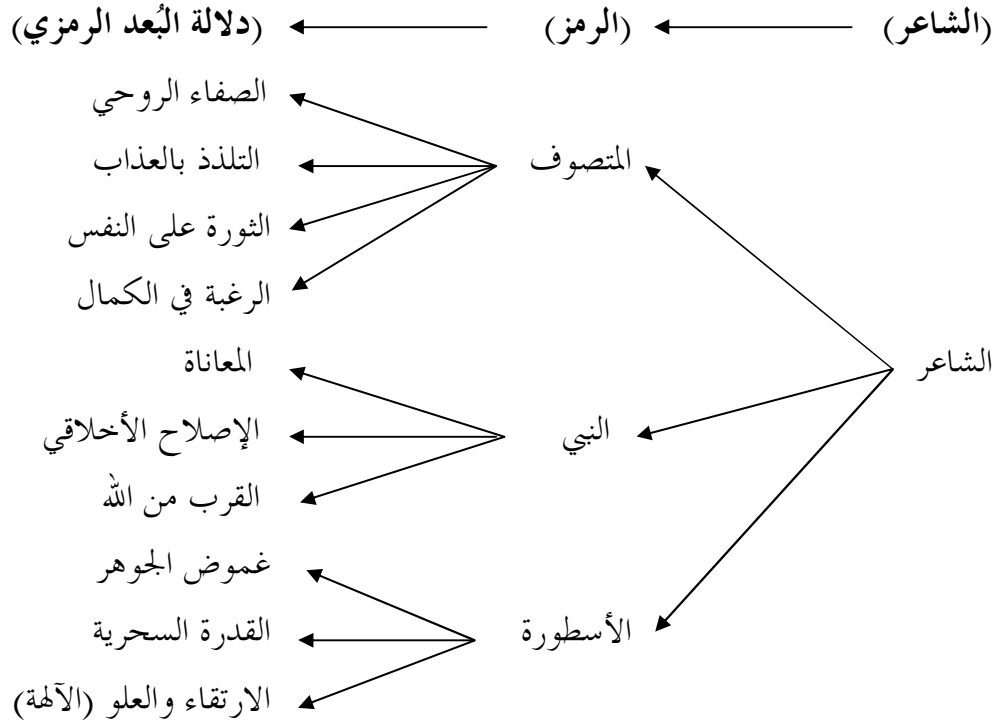
وبعد اكتسابه قدرة عظيمة مكنته من تخليص الوطن، يتابع الشاعر الارتقاء في مدارج العلوّ، ليتحوّل إلى نبي في قوله:

« ناداه صوت من الغيب:

قم! أهلك الغر قد غادروا

والحبيبة حفّت بها الظلمات.. » [المتغابي، ص 13]

لقد رمز الشاعر لقدرته السحرية على التغيير بكائن أسطوري، له أجنحة يتوغل بها في الشفق المتوهج، كما رمز لغموضه في قصيدة المتغابي بالأسطورة متسائلا متعجبا: « من رأى أسطورة في ثياب! »، وجعل من نفسه طائر الفينيق في قصيدة "القيامة"، ومن هنا يتضح أن البعد الروحي يركز على ثلاثة رموز رئيسة، ارتسم فيها حضور الشاعر، وهي: الصوفي والنبوي والأسطورة، يُبينها الشكل الآتي:



وتضاف لهذه الأبعاد الدلالية المتعلقة بالروح أبعاد أخرى مصدرها الإحساس كالفرح والسعادة والأنين والحيرة وكل ما له علاقة بأحاسيس الإنسان الروحية مثل الراحة النفسية أثناء العبادة، والشوق إلى رؤية الجمال الإلهي، كما في قصيدة "يا خالقي.. وقصيدة "الحج" و"اليقظة".

09) البعد الفلسفي

يمثل ديوان المتغابي عملاً أدبياً يستمد موضوعاته من فلسفة الحياة لدى الشاعر، لأن بعض ما اشتمل عليه من قصائد عبارة عن مواقف وآراء فكرية وفلسفية، إلا أن اتصالها بالمجتمع والسياسة والوطن والإنسان جعلنا نحيلها إلى الأبعاد الاجتماعية والرسالية والنفسية... الخ، وحصرتنا في البعد الفلسفي رؤى الشاعر المتعلقة بالوجود، والتي جاءت في سياق رمزي، مثل قصيدة "القطرة" التي يقول فيها:

« قطرة... إنه البحر

موطنها

طلسم الآله

قطرة... أيّ معجزة

فجّرت لحنها

فاستفاقت على الصّوء

كلّ الفقاقيع

والسّحب الوالهة» [المتغابي، ص 113]

ترمز القطرة إلى أصل الكون، وترمز إلى الحياة، وإلى الشيء إذا كثر وتعاضم شأنه، والشاعر في هذا المقطع إما أنه يرمز بها إلى دورة الحياة، حيث يتبخّر ماء البحر ويتحول إلى سحب ثم تمطر السماء فتعشب الأرض، وإما أن الشاعر يشير إلى عِظَم القطرة التي شكل منها الله الكون في البدء، بعد حالة السديم، فالقطرة أصل الوجود، وهي المعجزة التي منحت للكون الحياة، لذلك أعطاهما الشاعر قوة معجزة في قوله:

« قطرة

ثم كان على الماء

عرشك.. سيدتي

آه!

فلتسقط الشعوذات

وكل الأراجيف

والخطب التافهة» [المتغابي، ص 114]

ترمز القطرة في هذا المقطع إلى إله تنتهي أمام معجزاته كل الشعوذات والأكاذيب والخطب الجوفاء، فهي رمز للفكرة المقنعة، وبالتالي فإن قصيدة القطرة تحمل بعدا فلسفيا يدعو إلى التفكير في أصل الوجود، ومصدر الحياة، وماهية القدرة، والقوة المعجزة وأهمية ما هو تافه... إلخ

احتفى الشاعر برمز "الربابة"، فأفرد لها قصيدة، يقول في ختامها:

« لن تموت الربابة ما عمّر الكونُ

لن تتبدد أغنيّةُ

أحكمَ الله إيقاعها المستعرُ

وحباها من الروح

ما سوف يبقى... ولا يندثرُ» [المتغابي، ص 46]

قد ترمز الربابة إلى السعادة الأبدية، وقد ترمز إلى القصيدة أو إلى الشاعر، والمقصود بالربابة في هذا البعد هو صوتها أو إيقاعها الموسيقي، وهو إيقاع الجمال في الحياة، وإيقاع الكلمة الطيبة، ولذلك فالربابة ليست تلك الآلة الموسيقية، وإنما هي صوت الحياة الراض للنفاء، وهي فكرة فلسفية منحها الشاعر بعدا رمزيا من خلال لفظ الربابة.

يطرح الشاعر في قصيدة "شلل"، فكرة الصراع بين القدرة والعجز، والبحث عن الخلاص

في حالة ثالثة للتّوضّع بين القول والفعل:

« قال: أضرب في الأرض

لم يستطع!

قال: أنشط في عالم الشغل

كالآخرين.. فلم يستطع!

قال:...

قال:....

وقال: ... فلم يستطع ! « [المتغاي، ص 17]

يبدو النص واضح الدلالات من خلال القول والنفي، أو الرغبة في القيام بالفعل، والتصريح به وإصدار حكم بالعجز عنه، إلا أن تكرار القول الذي يرمز إلى الإصرار في المحاولة ونقاط الحذف التي ترمز إلى كلام سكت عنه الشاعر، توحى كلها بفكرة الصراع بين ثنائيتي القوة والعجز، والبحث عن بدائل أخرى من خلال المحاولة وإعادة المحاولة، وهي فكرة ذات بعد فلسفي تبرز فيها وظيفة الأنا الفاعلة في تحريك قدرات الإنسان الكامنة.

لقد صاغ عثمان لوصيف من ألفاظ كالقطرة والشعوذات والربابة رموزاً ذات أبعاد فلسفية توحى بنظرته إلى ذاته وشعره والوجود الذي يحيط به وإلى تفاعله معه وصراعه فيه.

10) البعد الوجداني

لم يكن حضور المرأة في ديوان المتغاي ممثلاً لها في إطار علاقتها الطبيعية بالرجل، وفي حينه إليها وتغزله بها ووصفه لتعلقه بها، وإنما جاء حضورها رامزاً إلى الدلالة على العطاء والخصب والجمال الإلهي، والوطن باعتباره مصدراً للحب والجمال والخير.

وجد الشاعر في المرأة رمزا صوفيا، يحمل أبعاداً إيجابية متعددة الدلالة، منها أنه رأى فيها كتاب الله المنظور، فهي آية من آيات الله في الكون، يتقرب إلى الله بتأمل جمالها في قوله:

« ضع يدك على ناردين الحبيبة

فكك جدانلها سندساً

وغماماً...

تهجد بقرآن أجفانها الناعسات

أرق كلماتك شعراً

وخمراً... « [المتغاي، ص 31]

سبقت الإشارة في البعد الوطني أن الحبيبة في هذا المقطع هي الوطن، وأن الجدائل هي المشاكل التي يعاني منها، وتفكيك الشاعر للجدائل يعني تحويلها من ظلمة إلى جمال وخير، إلا أن تحول المرأة إلى رمز للطبيعة بحضور ألفاظ مثل: النارين والسندس والغمام يعطيها بعدا وجدانيا صوفيا، تحولت فيه "الحبيبة" إلى رمز لجمال الكون الذي يرى الصوفي أنه مُتَّحد الحضور، للدلالة على الجمال الإلهي وعظمة العلوِّ والعطاء والخصب.

جاءت المرأة كتابا منظورا يتأمل الشاعر مرآةً للتقرب إلى الله لنيل مرضاته وثوابه، في قوله: « تمجد بقرآن أجفانها الناعسات »، ومصدرا للإلهام بالنسبة للشاعر الصوفي لارتباط حضورها بالشعر والخمر في قوله: « أرقُ كلماتك شعرا... وحمرا »، فالشعر عند الصوفي كلام تجود به الحال لحظة المكاشفة، والخمر رمزٌ للسكرة الروحية والغياب عن الوعي في حضرة التجلي والاتصال الروحي مع قوى غيبية متسامية.

وفي مقطع آخر تتحول المرأة إلى معادل لتجلي الخالق في الأجساد، ويرمز الشاعر بذلك إلى شدة تعلقه بجمال المرأة الدال على جمال الخالق، واعترافه بفضله عليه:

« آه.. ولتَنغمِسْ كلُّنا في اللهبِ

نُسبِحُ بِاسْمِ الحبيبةِ

بِاسْمِ المهيمِنِ واهبِ كلِّ المننِ » [المتغابي، ص 73]

ويزداد تعلق الشاعر بالمرأة، فتصبح عينها مقصدا ومحجا لروح الشاعر في قوله:

« حين يأتي موسم الحجِّ

إلى عينيكِ

أبكي فرحاً.. ثم أغني

آه! يا معبودتي في آخر الدنيا

أناديكِ

وأمشي في صحارى الليل وحدي... » [المتغابي، ص 117]

قد ترمز المرأة هنا إلى موضع مقدس كالبقاع المقدسة أو بيت المقدس أو مسقط الرأس أو جنة الخلد أو مدينة تعودّ الشاعر أن يزورها مرّة كل عام أو امرأة حقيقية، صار لقاءه بها موسماً للهوى والتعبد في محراب الجمال:

« حين يأتي موسم الحجّ

نصلي للهوى.. نسجد لله

كطفلين

يتيمين

نغني.. ثم نبكي

نسند القلب إلى القلب

ونرمي الجمرات » [المتغابي، ص 118-119]

ترمز المرأة في هذه القصيدة إلى شيء غامض، أو إلى قوة تهبّ الشاعرَ والجمادات الانبعثَ والحيوية والنشاط، وفي قصيدة "مررت" يجعل الشاعر منها مصدراً لحياته كإنسان، أو مصدر إلهام بالنسبة له كشاعر، ففي حضرة المرأة تنبعث الحياة في المبدع، فيدخل من خلالها إلى عالم سحري شفاف كله جمال وفن وامتعة:

« مررت... تفتحت الوردة الآدمية

ورفت على وجنتي فراشه

نثرت الثواني

ذرفت الأغاني

وخوّضت في ملكوت الهشاشة » [المتغابي، ص 111]

ويأتي حضورها مصدراً لحيات بقية الكائنات بما لها من قوة إضاءة أو إحراق، « فإن أهم وأبرز الكائنات النارية على الإطلاق هي (المرأة) تلك التي شغلت الشعراء، وأشعلت الثقافة

بكل ما من شأنه أن يجعل المذكر ينجذب إلى ضياء الأنثى وتمتد علاقته بها عبر درجات تصل عند بعضهم إلى حد الاحتراق عشقا¹ وقد تتجاوز التأثير في الرجل إلى سحر الوجود في قوله:

« مررت... توهجت الكائناتُ الخفيةُ

وراح الضياء يرفُّ

وراح الوجودُ يشفُّ... » [المتغاي، ص 112]

كان حضور المرأة كرمز للوطن مكثفا، فهي الحبيبة المحاصرة، والمرأة المتوهجة، والمرأة الصامدة، والمرأة الوطن، وجمال الوطن، ولذلك فإن البعد الوجداني في هذه الحال غير متعلق بالمرأة بقدر ما هو متعلق بالوطن الذي يمنح الحنان والأمان والسكينة والسعادة، وكل ما يصيبه من أذى يألّم الشاعر منه، وهو مستعد للتضحية في سبيله دفاعا عن الشرف والحب.

وَضِمَّنَ بَعْدَ وَجْدَانِي آخِرَ، وَلَسِبَّ مَا قَالَ الشَّاعِرُ عَنْ هَذِهِ الْمَرْأَةِ:

«كنت أحببتها شاعره

تتوثب من نزقٍ

وتطيرُ

مع النسمة العابرةُ » [المتغاي، ص 36]

لقد أحب في هذه المرأة حيويتها ونشاطها وروحها المرحية وإحساسها بوجوده معها، فالجسد لا قيمة له في نظر الشاعر، لأنه حين جاءها وهي لا تُكِنُّ له أية مشاعر، وحين قابلته ببرودة وجمود، وَجَدَهَا كَمَا قَالَ "نصف ميتة"، لأنها لم تكترث لوجوده ولم تتفاعل مع بَوَجِّهِ لها:

« قلت : إنِّي أحبكِ

لم تكترثُ

قلت : أعبدُ عينيكِ

لم تكترثُ... » [المتغاي، ص 37]

¹ - جريدي المنصوري: النار في الشعر وطقوس الثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، 176، ص 37.

وتابع الشاعر إلحاحه، وتابعت هي عدم اهتمامها به، فقال لها حين يئس من استجابتها لشكواه:

«آه... يا طفلي الغابرة

تنكرين غرامي

وديبي

وفني

و.. إذن لستُ منك

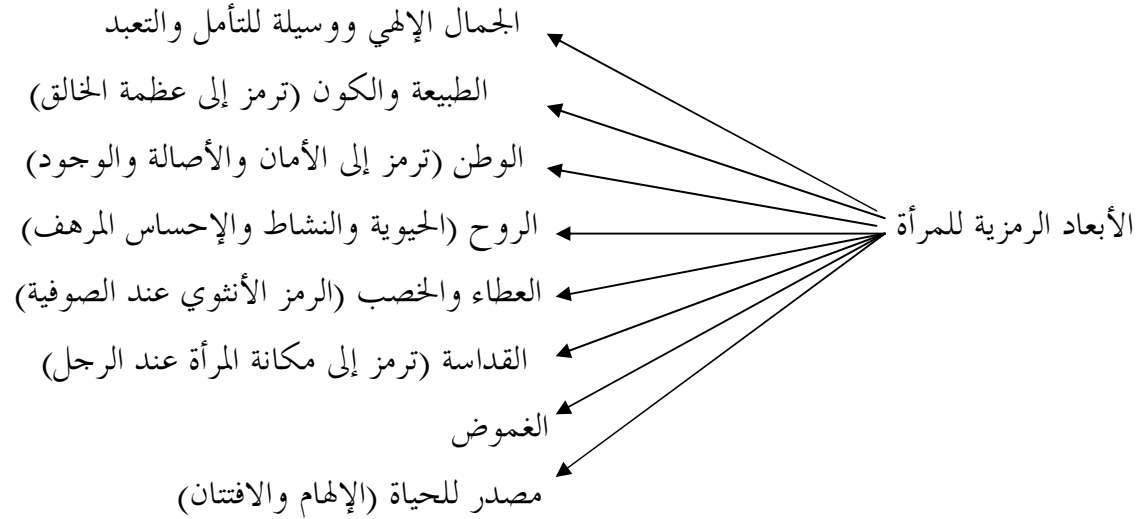
ولا أنتِ مني..

(فراغ)

كنتُ أحببُها شاعِرةً « [المتغابي، ص 38-39]

يرفض الشاعر أن تكون المرأة دون إحساس مرهف، أو شعور فياض، يثير فيه الإحساس بوجودها، لهذا تبرأ منها عندما لم يجد تلك الروح الشاعرة التي أحبها فيها.

تجلى رمز المرأة في البعد الوجداني ضمن مسارات دلالية متعددة، اتجهت إلى إبراز قيم جمالية وروحية عليا، نوضحها في الآتي:



ومن خلال دلالات البعد الرمزي للمرأة، باعتبارها مصدرا رئيسا في إثارة وجدان الشاعر، نجد أن الشاعر لم ينظر إلى المرأة على أنها جسد للمتعة، وإنما ارتقى بها إلى ما فيه إحساس نبيل

وعاطفة جياشة، فهو لم يفتتن بها لذاتها، وإنما لأشياء أخرى، فجمالها لا يدفعه إلى الشهوة، وإنما يرفعه إلى التعبد، وما جسدها إلا الطبيعة الموحية بعظمة الخالق.

11) البعد النفسي

يتعلق البعد النفسي بذات الشاعر، بأحزانه وأفراحه ويأسه وأمله وانفعالاته، « لأن الرمز يمثل الصور الحبيسة في اللاشعور، عندما تطفو على السطح في حالة إغفاء من الشاعر، فتظهر في نظام كأنه لا نظام»¹، ولذلك يستمد هذا البعد وجوده من جميع أنواع التشكيل الرمزي اللغوي والفضائي والإيقاعي.

رسم الشاعر على مستوى اللغة في قصيدة المتغابي مشاهد مفزعة عن التعذيب والتنكيل الجسماني بشخص "الرمز الخاص" كائنا من يكون، وقد أمعن الشاعر في وصف ما تعرض له من عقاب على يد المجتمع، وعلى يد القوة الرافضة للتغيير، وهو وصف رمزي لمعاناة نفسية، حاول الشاعر أن يجسدها في عقاب جسدي، كي يؤثر في نفسية المتلقي، ولكي ينفس هو الآخر عن مكبوتات إحساسه بالظلم والهوان، ومن السرد الرمزي للتعذيب قوله:

« لعنوه

حين قام.. يغني

رشقوه بالحصى.. والتراب

تهمة الشعر!

وجرّوه حتى..

ذاق منهم شرّ... شرّ عقاب

أحكّموا

كلّ رتاجٍ عليه..

حاصروه.. بالمدى والحراب

¹ - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1984، ط4، 270، ص 88.

شنقوه

فقأوا مقلتيه

واغثدوا... من لحمه المستطابِ « [المتغابي، ص 65-66-67]

تدرج الشاعر في سرد أنواع التنكيل من السيء إلى الأسوأ، حيث توالت الأفعال هكذا: لعنوه، رشقوه، نبذوه، قاطعوه، جرّوه، أحكموا عليه كل رتاج، حاصروه، حاكموه، اشربوه سم سقراط، شنقوه، فقأوا مقلتيه، واغثدوا من لحمه المستطاب، كل هذه الأفعال وقعت في الماضي، ليقف الشاعر متسائلاً بعدها:

« من رأى الضرغامَ

يُنْهَشُ.. فُهْشَا..؟

من رأى المغلول.. بين الذئاب؟ « [المتغابي، ص 67]

وتنتهي معاناة التعذيب والمتابعة والمحاصرة بالقتل:

« هكذا

يُقْتَلُ كلُّ نبيٍّ..

هكذا يُرْجَمُ

يا... للمصاب...! « [المتغابي، ص 67]

ما أورده الشاعر من ألوان التعذيب، ومعاناة هذا المتغابي الشاعر الفيلسوف، الرفض للوضع القائم، الذي صاح في المجتمع: « ها... إني فما تبعوه » وأحس بـ « لَوْنَةُ الْمَسِّ » حينما « سيق للإسطبل مأوى... الدواب»، كله من صنع خيال الشاعر، قد لا يتعدى الحرمان النفسي، ولكن الشاعر صيَّره واقعا ملموسا ومعاناة جسمانية حقيقية لهذا "المتغابي".

يتجلى البعد النفسي كذلك في رمزية الفضاء الطباعي للقصائد، والمساحات البيضاء والسطور الشعرية، والنقاط المتتالية بعد بعض العبارات أو داخلها، وهي توحى بقلق الشاعر لحظة

الكتابة، حين تضيق به العبارة عن المعنى، فيلجأ إلى ترك فراغات للمتلقي كي يملأها بما سكت الشاعر عن الإفصاح به.

ومن أمثلة خلخلة النص الدالة على قلق وحيرة الشاعر تشكيل الشاعر للفضاء الطباعي في كثير من قصائد الديوان مثل قصيدة المتغابي وقصيدة "شلل" التي قال فيها:

« قال: أنشط في عالم الشغل

كالآخرين.. فلم يستطع!

قال:...

قال:...

وقال: ... فلم يستطع! » [المتغابي، ص 17]

لقد أعاد الشاعر شبه الجملة (كالآخرين) إلى بداية السطر وهي تابعة من حيث المعنى إلى الجملة التي قبلها، وترك بينها وبين الجملة المعطوفة نقطتي حذفٍ، وفَعَلَ نفس الشيء بعد الفعل (قال) دلالة على كلام محذوف، ما يوحي باتساع أفق التعبير وانفلات مجال وحدود الرؤى، وفي ذلك شعور بالتحرُّر النفسي من أي قيد تفرضه اللغة أو الواقع.

أما بالنسبة لتفكيك الأبيات في قصيدة المتغابي، وتوزيع السطور الشعرية في غيرها من القصائد، فيرمز إلى اضطراب الشاعر نفسياً، وإلى تشتت أفكاره وعدم إحساسه بالاستقرار، فجاء الفضاء الطباعي ممزقا مبعثراً، دون حاجة لذلك، كما في قصيدة "الطائر الأبكم":

« إنه الآن مهيبض

ومريض

روحه الهوجاء

ترتج

وترغي

من حوالبه

لظى... أو زفرات

والعدارى

من بنات الريش

طارت

كلها

للهجرة الخضراء...» [المتغابي، ص 09]

لو لم يكن الشاعر متأزماً، قلقاً، مشتت الذهن، بسبب المرض الذي أشار إليه في هامش القصيدة¹ لما جاء شكل القصيدة هكذا، وبالإمكان أن يعاد توزيع السطور الشعرية كالاتي:

« إنه الآن مهيض ومريضٌ

روحهُ الهوجاءُ ترتجُ وترغي

من حوَالِيهِ لظيِّ أو زفراتِ

والعدارى من بنات الريش

طارتُ كلها للهجرة الخضراءِ »

وبالتالي يتكون لدينا فضاء طباعي آخر، متراص، متضام، تأخذ فيه الألفاظ مواضعها التركيبية في البنية اللغوية، وقد يمنحها هذا الفضاء بعداً آخر غير الذي توصلنا إليه في حالته المفككة في النص الأصلي.

وزع الشاعر قصيدة المتغابي توزيعاً غير مطابق لإطارها التقليدي، الذي أشار إليه هو الآخر في هامش القصيدة، مشيراً بأنها من البحر المديد، وبدلاً أن يأتي الفضاء فيها عمودياً، مكوناً من الشَّطْرَيْنِ: الصدر والعجز، إلا أن الشاعر شكَّلَهَا في هيكلٍ مفكِّكٍ مبعثرٍ الألفاظِ والسطورِ، مليء بنقاط الحذف، تعبيراً عن حالة نفسية ذاتية، وقد يتعدى البعد النفسي حدود ذات الشاعر إلى اللاشعور الجمعي، لأن النص يوحي بتفكك بنية المجتمع، كما يوحي بثورة المكبوت النفسي الناتج عن الرغبة في تدنيس المقدس.

¹ - هَمَّشَ الشاعر لهذه القصيدة بقوله: « كنت مريضاً حتى أنني لا أكاد أتكلّم إلا بالإشارات في كثير من الأحيان؛ عندما كتبت هذه القصيدة » ينظر - عثمان لوصيف: المتغابي، ص 10.

أما بالنسبة للبعد النفسي في التشكيل الرمزي للإيقاع، فيبرز في تكرار الشاعر لبعض العبارات والألفاظ، فهو يحاول نفسياً أن يفرغ في المكرر شحنةً نفسيةً غامرة، ويعتقد من خلال ذلك أنه يوحى للقارئ بدلالة ما؛ وبالتالي فهو يُعيد ما قال، لتأكيدهِ وإصراره عليه، وربما لم يجد عبارة مناسبة تُعقب ما قاله سابقاً، فكرّره كي يقطع لحظة الصمت بالتكرار، في انتظار ما تجود به القريجة، كقوله:

« قلت روعي تعانق رويك

لم تكثرث

قلت ...

قلت ...

وقلت ... فلم تكثرث » [المتغابي، ص 37]

أو الإلحاح في الطلب في قوله يسأل الله تعالى:

«كيف كورّنتني؟

كيف صورّنتني؟

كيف بوأّنتني سدة الشعر؟ » [المتغابي، ص 122]

إذا تأملنا إيقاع الوزن، أو المسافات الموسيقية في قصائد الديوان، وجدناها موزعة بين التفعيلات الآتية: "مفاعلتن" في قصيدة "هي النار"، و"فاعلاتن" في قصيدة "الحج"، و"مستفعلن" في قصيدة "بحرية"، و"فعولن" في قصيدة "مررت"، و"تفعيلات المديد" في قصيدة "المتغابي"، أما بقية القصائد وعددها عشرون، فجاءت على إيقاع تفعيلة المتدارك "فاعلن"، ما يوحى بحال نفسية متأثرة بنفس الوتيرة الإيقاعية، أو تدل على تعلق الشاعر بهذه المسافة الزمنية الصوتية، فاختارها لتكون جرساً ترنّ مع إيقاعه أفكاره ومشاعره.

12) البعد الجمالي

قد لا يعبر الرمز عن حالة نفسية أو تجربة شعورية فحسب، لأن « الرمز في الفنون له قيمة المتعة بغض النظر عن أهميته الاجتماعية الأخرى»¹، فهو وسيلة إبداعية تعبيرية تؤدي وظيفة جمالية، لها من السحر والجذب تأثير كبير على المتلقي.

لا شك أن الشاعر المعاصر على دراية بأهمية التشكيل الرمزي الجمالية، ودورها في إضفاء بُعدٍ فنيٍّ على النصوص الإبداعية، لذلك تعتبر « الأبعاد الجمالية في النص، أي تلك المتولدة عن صورَه ومجازاته وإيقاعه ورموزه وكيفيات ابتناؤه لدلالاته... إلخ، بمثابة حلقة تنضاف إلى الكلام فتسهم في بلورة المعنى وإيضاحه وإيصاله»²، إضافة إلى ما يقدمه الفضاء الطباعي على مستوى الشكل الخارجي للنص من أبعاد فنية تضيف على معانيه جمالية تتحقق في التذوق والإمتاع.

يتجلى البعد الجمالي في حضور كثير من الرموز، ذات العمق التاريخي والتراثي والأسطوري، فهي تتوغل بالمتلقي في أعماق التاريخ والفن الأصيل المتجذر في ثقافته المعاصرة، فيشعر بالإثارة وهو يفكك تلك الرموز ويبحث في ثناياها عن دلالة جديدة ثاوية خلف دلالاتها السطحية، ومن أمثلة ذلك حضور الجاحظ والمعري وامرئ القيس في بعض قصائد ديوان المتغابي.

أما بالنسبة للبعد الجمالي للإيقاع فيتجلى في التكرار والقافية، رغم أن قصائد الديوان من الشعر الحر باستثناء قصيدة المتغابي إلا أن الشاعر ارتكز على تشاكل الأصوات في أغلب القصائد مثل النون الساكنة في قافية قصيدة "شلل":

« ما الذي يفعل العبقري

إذا الليل جنُّ

غير أن يتلظى جوى

أو يجنُّ !! » [المتغابي، ص 17]

¹ - جريدي المنصوري: النار في الشعر وطقوس الثقافة، ص 45.

² - محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد، ص 68.

فقد ركز الشاعر الدلالة الرمزية للإيقاع في كلمات محددة هي: "جَنُ ، جَوَى، يُجَنُّ" ، فهي تحدث رنيناً يشبه الأنين والتضجر تعبيراً عن الألم.

ومن أمثلة البعد الجمالي لرمزية الأصوات في قصيدة "القيامة"، اختياره لحرف "القاف" وهو حرف يوحي بالقلق والاضطراب، لكنه أعطى القصيدة إيقاعاً صوتياً جذاباً، خاصة وأنه جاء ساكناً في نهاية كل سطر عبارة عن قافية للقصيدة، فتشاكلت أصواتها كالآتي:

« هذا الهزار الترقُّ..

ينعتقُ..

يشق نفقُ..

يدلج نحو الفلقُ..

سوسناً وحبقُ..

وتزهو رؤى وطرقُ..

صوفيُّك المحترقُ » [المتغابي، ص 18-19-20]

اعتمد الشاعر في إثراء البعد الجمالي على تكرار حرف النداء "يا" وبعض الألفاظ والعبارات مثل قوله في قصيدة "مرثية لبلادي":

« آه! يا امرأة

آه!

من أنت من..

آه! من أت من؟ [المتغابي، ص 25]

أما على مستوى الشكل الفضائي فقد ركز الشاعر على استعمال « تلك العلامات الترقيمية التي تدخل الشعر لا للدلالة على محذوف، كما الحال في الكتابة العادية، وإنما لدلالات جمالية تختص، لا بالإيقاع وحده، وإنما تتدخل كذلك في تأدية مضمون لا لغة له، فيما

عرف بدلالات الصمت»¹ من خلال ترك مسافات بيضاء بين السطور ونقاط الحذف في آخر الجمل، إيجاء بأن الصمت أبلغ من الإفصاح أحيانا، إضافة إلى ضغط العبارات أو تفكيكها، وتقطيع جسد النصوص دون داعٍ تركيبياً، تعبيراً عن مضامين لم تسعها الكلمات.

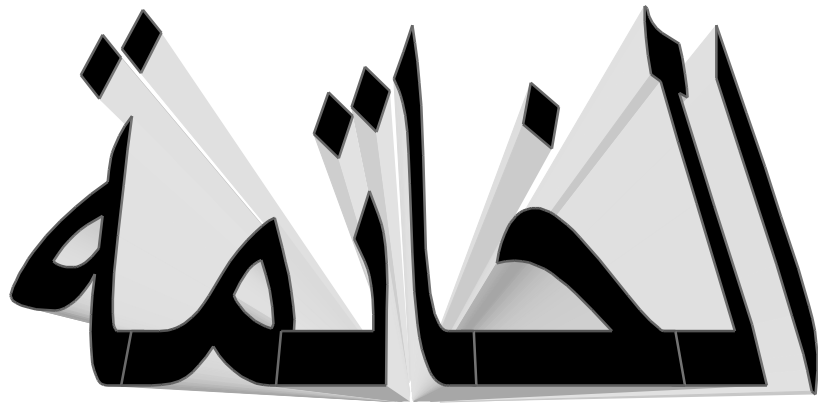
ومن دلالات البعد الجمالي اعتماد الشاعر على تفعيلة واحدة - تقريباً - في عشرين قصيدة وهي تفعيلة المتدارك " فاعلن"، فاستمرارها كمسافة زمنية إيقاعية، وتتابع نفس النغمة يخلق لدى المتلقي انسجاماً مع قصائد الديوان، حيث يكون عبارة عن قصيدة واحدة مجزأة إلى عدة قصائد مختلفة الموضوعات والمضامين والأشكال الطباعية.

وفي ختام هذا الفصل يكون البحث قد انتهى إلى الكشف عن الأبعاد الدلالية للرموز التي تصوّر الباحث أن ديوان المتغابي قد اشتمل عليها انطلاقاً من الصيغ التعبيرية، ومما أوحى به الفضاء الطباعي للقصائد، وإيقاع أوزانها وأصواتها.

تتجلى الأبعاد الرمزية في ديوان المتغابي من خلال التشكيل الرمزي الذي صاغ فيه الشاعر تجربته الشعورية، فاستند إلى الإيجاء، ليعبر عن رؤاه ومواقفه علاقته بالآخر، ومن ثم حملت رموزه أبعاداً اجتماعية وثورية ووطنية وسياسية ورسالية واستشراعية، كان سببها تفاعل الشاعر مع محيطه، وأبعاداً أخرى مرتبطة بالشاعر، مثل البعد الروحي والفلسفي والنفسي والوجداني والجمالي، أوحى بهواجسه وأحاسيسه وتصوراتهِ لما يفترض أن يكون عليه الإنسان.

عبّر عثمان لوصيف عن إنسان عصره من خلال ذاته في مواقف مختلفة، فنتج عن ذلك إبراز قيم ومبادئ وتصورات ورؤى ارتبطت بطموح الشاعر وبآماله ورفضه، فجاءت لغته مفعمة بالإيجاء والتلميح، بحسب مسافة التوتر بين الدال والمدلول في مسارات دلالية يفرضها السياق، فيتعدد المعنى باتساع درجة التجريد، لذلك تقاربت بعض الأبعاد الرمزية وتداخلت، حيث يوحى الرمز ضمن سياق واحد بعدة دلالات، كتداخل البعد الثوري بالوطني وبالسياسي والاجتماعي والرسالي في قصيدة "هي النار" و"مرثية لبلادي".

¹ - محمد فكري الجزائر: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، 321، ص 69.



بعد تتبع حقيقة الرمز وجذوره الفلسفية في الفصل الأول، ومحاولة اكتشاف أنواع الرموز في ديوان المتغابي للشاعر الجزائري عثمان لوصيف في الفصل الثاني، ومواصلة الغوص في أعماق تلك الرموز لإبراز أبعادها الدلالية في الفصل الثالث، توصل البحث إلى تحقيق مجموعة من النتائج نورد أهمها في النقاط الآتية:

1- يرتبط البعد الرمزي بالغموض والتجريد، وانفتاح الدلالة على تعدد المعنى، سواء داخل السياق الواحد أو ضمن سياقات متعددة، ويتسم بالعمق كلما كانت درجة الغموض أكثر إيغالاً في الرمزية.

2- يُعدُّ الرمز وسيلةً للتمثيل في عدة ميادين مختلفة، غايتها إيجاد كينونة الأشياء، وتجسيد ما هو معنوي، والتعبير والتواصل بأساليب إيحائية متعددة الأشكال، لذلك اتصف الرمز بالعمومية، فهو يوجد في جميع الميادين المعرفية والاجتماعية والإبداعية.

3- وجد الرمز طريقه في الشعر المعاصر انطلاقاً من غموض الرؤى الإبداعية، باعتباره شكلاً تعبيرياً، يوافق ما في ذات الشاعر من قلق وحيرة، وخوفٍ من المستقبل، وغضب على الحاضر، وحنيناً إلى الماضي، وغوصاً في أعماق التاريخ بحثاً عن الاستقرار النفسي.

4- يمثل الرمز في الإبداع الشعري المعاصر عنصراً جمالياً فنياً، يخلق المتعة لدى المتلقي من خلال الغموض، فهو يدفع إلى استحضار مجموعة من القدرات، لاستكناه خباياه وتفجير دلالاته وملاحقة أبعاده، واكتشاف القيم والرؤى الكامنة خلف جدار الإيحاء الرمزي.

5- يتم الحضور الرمزي في الشعر عبر ثلاثة أنواع من الأشكال الرمزية في النص وهي: التشكيل اللفظي والفضائي والموسيقى، تتفرع عنها أنواع من الرموز الإبداعية، وتتولد عن هذه الرموز أبعاد دلالية، يفيض بها ما وراء تلك الأشكال من معانٍ وقيم جمالية واجتماعية وروحية... الخ.

6- يستند الرمز في التركيب اللغوي إلى الكلمات، حين تخرج عن دلالاتها التي تتجلى في ظاهر القول، فتحمل أبعاداً رمزية يستمدّها القارئ من الأسطورة والتاريخ والطبيعة ومما

يبتكره الشاعر من رموز خاصة، كما يوحي الفضاء الطباعي للنص والإيقاع والتكرار بدلالات رمزية متعلقة برؤى الشاعر وبمجالته النفسية.

7- يعتبر ديوان المتغاي للشاعر الجزائري عثمان لوصيف أمودجا متميزا في التشكل الرمزي، وفي أساليب حضوره من حيث أنواع الرموز، والقدرة على استغلالها فنيا، وفي انفتاح النص على مسارات دلالية ذات أبعاد متفاوتة.

8- يوحي عنوان الديوان "المتغاي" بأن الشاعر عثمان لوصيف سيمارس حضوره بطريقة غير مباشرة في قصائد الديوان، وأنه سيقول كلاما يقصد به غير ظاهر معناه، وأنه سيتخذ مع المتلقي أساليب التوائية في التبليغ؛ ولفظ "المتغاي" رمز يدفع القارئ إلى الاستعداد النفسي والفكري لما سيواجهه به الشاعر من غموض، وما سيشعر به من حيرة وهو يفكك تلك الرموز.

9- اشتمل غلاف ديوان "المتغاي" على عدة عناصر رمزية، منها: صورة الشاعر، والتواء الخط الذي كتبت به كلمة المتغاي، خاصة وأن الشاعر لم يضع صورته على الواجهة الأمامية للغلاف الخارجي في دواوينه الشعرية الأخرى، ما يوحي بأنه تعمّد أن يُرمزَ غلاف الديوان كي يكون عنصرا إضافيا دالا، لا فرق فيه بين الصورة والعنوان والنصوص الشعرية التي اشتمل عليها الديوان.

10- ركز الشاعر في التشكيل الرمزي اللغوي على مجموعة من الرموز دون غيرها، فقد جعل من ذاته رمزا يحاور من خلاله الواقع، وكثّف من الرموز الطبيعية التي هيمنت على أغلب قصائد الديوان، بينما جاء الرمز الصوفي والتاريخي والرمز الخاص متقاربا في الحضور؛ أما من حيث الامتلاء، فإن جميع الرموز التي وظفها الشاعر أدّت الغرض من وجودها لتَمَوْضُعها في سياقها المناسب.

11- لم يكن التشكيل الفضائي لنصوص "المتغاي" عبثيا أو اعتباطيا، لأن الشاعر عمّد إلى ترميز الشكل الخارجي لبعض قصائد الديوان، من خلال مساحات البياض، ونقاط

الحذف، وعلامات الترقيم، وكذلك تفكيك قصيدة المتغابي، وكتابتها في شكل قصيدة حرّة وهي قصيدة عمودية.

12- جاءت أغلب قصائد الديوان على إيقاع تفعيلة المتدارك في الشعر العربي "فاعلن"، وهي مسافة صوتية قصيرة، وتتبعها يحدث نوعا من الانسجام والارتباط، ووجودها في عشرين قصيدة من أصل خمس وعشرين قصيدة، يجعل من الديوان نصا واحدا، ويرمز ذلك إلى الحال النفسية للشاعر، ومحاولته التأثير على المتلقي بنغمة واحدة، إضافة إلى تكرار بعض العبارات.

13- أوغل الشاعر في الصوفية بارتكازه إلى عدة رموز صوفية توحى بالعلاقة الوطيدة بين الشاعر والوصفي والنبوي، في الارتقاء والتلقي من الغيب، وفي رؤية ما لا يراه الآخرون، وقد بحث من خلال التصوف والنبوة عن الخلاص من الطين، والانفلات من أسرته، والانعقاد في الاتصال بالعالم العلوي، والتطهر والذوبان في الذات الإلهية، والتوحد بالكون والإشعاع في الكائنات... الخ

14- رجع الشاعر إلى الماضي، فاستدعى بعض الشخصيات الأدبية كالجاحظ وامرئ القيس وأبي العلاء المعري، ليظل من خلالها على الواقع، ويمارس باستحضارها الثورة، ويدعوها للعودة والانبعث للتغيير أو التأسّي بالماضي؛ وهي رموز أراد الشاعر أن يعبرَ بها إلى المستقبل المأمول هروبا من الواقع المفروض.

15- تم التركيز على الأبعاد التي غصَّ بها الإيحاء الرمزي، لأن بعض الرموز اتخذت لها مسارات دلالية ضمن أبعاد متعددة، حيث يكون للرمز الواحد بُعد وطني، وبُعدٌ ثوري، وبُعدٌ سياسي، وبُعدٌ اجتماعي في آنٍ واحد، ما يجعل حضور هذا الرمز متعددا بتعدد الأبعاد الدلالية، والقيم التي يوحى بها.

16- أكثر الأبعاد الرمزية حضورا في ديوان المتغابي البعد الاجتماعي والبعد الثوري، لأن أغلب الرموز التي لجأ إليها الشاعر، حملت في ثناياها دعوة أو رغبة أو عملا على تغيير

الواقع الاجتماعي عن طريق الثورة على الذات وعلى الركود والتخلف والعادات البالية والتصورات القديمة التي تحد من تقدم وازدهار المجتمع فكريا واقتصاديا وسياسيا.

17- هناك رموز أخرى حملت أبعادا سياسة ورساليّة ووطنية واستشرافية، تأمّل الشاعرُ من خلالها حال وطنه، فحمّل نفسه مسؤولية تخليصه من أحزان ومآسي الإرهاب والتخلف والجهل، ومن خلال رؤى الشاعر الإبداعية استشرّف مستقبلا زاهرا للوطن عبر مجموعة من الرموز، منها: الفجر والنهار الجديد البعيد، وصحو السماء، وانقشاع الدخان.

18- انحصرت دلالة الرموز الصوفيّة والدينيّة في البعد الروحي، بينما اختزل الشاعر البُعد الوجداني من خلال رمز المرأة في أبعاد أخرى مثل البعد الوطني والروحي والفلسفي والإنساني، لأن الشاعرَ أحب في المرأة روحها وحيويتها ونشاطها وإحساسها به، ورأى فيها الحياة والوطن والجمال الإلهي.

19- رسم الشاعر من خلال التشكيل الفضائي والموسيقي أبعاداً نفسية وجماليةً، كشف من خلالها عن دلالات مرتبطة بذاته لم يستطع التعبير عنها بالرموز اللغوية، فعبر عن قلقه واضطرابه وحرّيته وثورته وسكونه دون أن يرمز إلى ذلك بالكلمات.

وبهذا يكون الشاعر عثمان لوصيف قد حقق — عن قصد أو غير قصد — غايته من اللجوء إلى التشكيل الرمزي في ديوان المتغاي، من حيث تنوع الرموز وتعدّد أبعادها الدلالية، بحسب درجة التجريد، وطبيعة الرمز وعمق التجربة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر

- 01- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
02- لوصيف عثمان: المتغابي، دار هوم، الجزائر، 1999.

قائمة المراجع العربية والمترجمة

- 03- إبراهيم عبد الله وآخرون: معرفة الآخر، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.
04- ابن عربي محيي الدين: اصطلاح الصوفية، تحقيق عبد الرحيم مارديني، دار المحبة، دمشق، 2002.
05- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج06، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997.
06- أحمد عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.
07- أدونيس (أحمد علي سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ط03.
08- إسماعيل عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1984، ط04.
09- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ط05.
10- إليوت توماس ساندرس وآخرون: الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
11- إيكو أمبرتو: التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ط02.
12- بلعلی آمنه: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
13- بنكراد سعيد: السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س. بورس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.
14- بوسقطه السعيد: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونه للبحوث والدراسات، الجزائر، 2008.
15- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2003، ط03.
16- الجزائر محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.
17- حجازي محمد عبد الواحد: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، 2001.
18- الخال يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

- 19- خرفي محمد الصالح : فضاء النص / نص الفضاء، منشورات آرتيستيك، الجزائر، 2007، ط02.
- 20- خشبه دريني: أساطير الحب والجمال عند اليونان، دار تنوير للطباعة، بيروت، 2009، ج01.
- 21- خليل إبراهيم: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للطباعة والنشر، عمان، 2007.
- 22- داغر شربل: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
- 23- الدايه فايز: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996.
- 24- دوران جيلبير: الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ط2.
- 25- الراجحي عبده: التطبيق الصرفي، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2008.
- 26- رايش ويلهلم وآخرون: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، ترجمة أنطون شاهين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1975.
- 27- رضوان محمد: مملكة الجحيم (دراسة في الشعر العربي المعاصر)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2001.
- 28- رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
- 29- ريفاتير مايكل: دلاليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1997.
- 30- ريكور بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.
- 31- زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
- 32- زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008.
- 33- زراقط عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.
- 34- الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر: الكشاف، ج01، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001، ط02.
- 35- الزوي ممدوح: معجم الصوفية، دار الجليل، بيروت، 2004.
- 36- زيعور علي: التحليل النفسي للحرافة والمتخيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
- 37- سارتر جان بول: نظرية الانفعال، ترجمة هاشم الحسيني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دت.

- 38- ستروك جون: البنوية وما بعدها من ليفي شترتوس إلى ديريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 2006
- 39- السعدي مصطفى: التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.
- 40- السعدي مصطفى: التغريب في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1988.
- 41- سقال ديزيرييه: الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993.
- 42- شقروش شادية: سميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010.
- 43- صالح كامل فرحان: الشعر والدين (فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي)، دار الحدائث، بيروت، 2006، ط2.
- 44- صليبا جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978.
- 45- عباس إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
- 46- عبد الرحمن عبد الهادي: لعبة الترميز دراسة في الرمز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008.
- 47- العبد محمد: العبرة والإشارة (دراسة في نظرية الاتصال)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007.
- 48- عصفور جابر: رؤى العالم عن تأسيس الحدائث العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008.
- 49- علاق فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- 50- عوده أمين يوسف: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، عمان، 2008.
- 51- عيد رجاء: القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995.
- 52- عيد يوسف: المدارس الأدبية ومذاهبها القسم التطبيقي 2، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.
- 53- الفارسي سعيدة خاطر: على شفا حفرة (دراسة في الاغتراب الصوفي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2004.
- 54- فتوح أحمد محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1984، ط3.
- 55- فرويد سيقموند: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ت.
- 56- فضل صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995.
- 57- فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونيجمان، مصر، 1996.

- 58- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، دار أطلس للنشر، القاهرة، 2005.
- 59- فوكو ميشيل: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990 المجلد 01، الجزء 01.
- 60- قاسم سيزا و أبو زيد نصر حامد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
- 61- قاسم عدنان حسين: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر، القاهرة، 2000.
- 62- كريستيفا جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997، ط2.
- 63- كندي محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت، 2003.
- 64- لاكان جاك وآخرون: اللغة الخيالي والرمزي، ترجمة: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
- 65- الماكري محمد: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
- 66- مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، (سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، 1997.
- 67- مرتاض عبد الملك: نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، 2007.
- 68- مصطفى موهوب: الرمزية عند البحري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
- 69- مفتاح محمد: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط02.
- 70- المقداد قاسم: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1984.
- 71- الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ط06.
- 72- المنصوري حريدي: النار في الشعر وطقوس الثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002.
- 73- منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 74- الموسى خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991.
- 75- الموسى خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 76- مؤنس كاظم: دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، عالم الكتب الحديث، عمّان، 2006.

- 77- ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.
- 78- ناصف مصطفى: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
- 79- نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1998.
- 80- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 2003.
- 81- نصر الله هاني: البروج الرمزية، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2006.
- 82- نصر عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1977.
- 83- نصر عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998.
- 84- نصر عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، مصر، 1996.
- 85- هلال محمد غنيمي: الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، 1977.
- 86- هنيدي نزار بريك: في مهب الشعر مقالات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- 87- هووك صموئيل هنري: منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2004، ط3.
- 88- وادي طه: جماليات القصيدة المعاصرة الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، 2000.
- 89- وليك رينيه و آرن أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- 90- يوسف جمال حسني: صورة النار في الشعر المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009.
- 91- اليوسفي محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، 1992.

قائمة المراجع الأجنبية

Dictionnaire Encyclopédique, Emmanuel le Roy Ladurie-92
éditions Philippe Auzou, Paris 2005.

الدوريات والمجلات

- 93- عالم الفكر، المجلد 04، العدد 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2007.
- 94- عالم الفكر، المجلد 27، العدد 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1998.
- 95- علامات في النقد، المجلد 16، الجزء 61، النادي الأدبي الثقافي جده السعودية ماي 2007.
- 96- مجلة شعريات، ليبيا، العدد الأول، صيف 2007.

المواقع والمنتديات الإلكترونية

- 97- www.arkamani.org/vol-1/anthropology.htm
- 98- www.nizwa.com/articles.php?topic=2
- 99- www.arabiancreativity.com/othmans.htm
- 100- www.Maaber.org.indexa/al-dalil_kaf.htm#_joseph_cambel
- 101- www.fnonarabia.com/vb/showthread.php?t=1022
- 102- www.ulum.nl2007

فارس

أ	مقدمة
5	الفصل الأول: الرمز مفهومه واتجاهاته ومستوياته
6	أولاً: مفهوم الرمز
7	01) المفهوم اللغوي
10	02) المفهوم الاصطلاحي
13	03) الحدود الفاصلة بين الرمز والإشارة والعلامة
13	أ) الفرق بين الرمز والإشارة
15	ب) الفرق بين الرمز والعلامة
19	ثانياً: الخلفية الفلسفية للرمز واتجاهاته
20	01) الاتجاه النفسي
26	02) الاتجاه الوجودي
30	03) الاتجاه اللغوي
32	ثالثاً: مستويات الرمز
35	01) المستوى المعرفي
36	02) المستوى الاجتماعي
37	أ) الرموز التواصلية
38	ب) الرموز التعبيرية

39	ج) الرموز الدينية الطقسية.....
40	03 (المستوى الإبداعي (الشعري)).....
42	أ) ماهية الرمز الشعري.....
44	ب) خصائص التشكيل الرمزي وأنواعه.....
72	الفصل الثاني: أنواع التشكيل الرمزي في ديوان المتغابي.....
73	أولاً: التشكيل اللغوي للرمز.....
73	01 قراءة في العناوين.....
77	02 التوشیحات والتضمین والهوامش.....
81	02 الرمز الأسطوري.....
86	04 الرمز التاريخي.....
95	05 الرمز الصوفي.....
104	06 الرمز الطبيعي.....
121	07 الرمز الخاص.....
129	ثانياً: التشكيل الرمزي الفضائي.....
129	01 قراءة في غلاف الديوان.....
132	02 رمزية الفضاء الطباعي.....
141	ثالثاً: رمزية التشكيل الموسيقي.....
148	الفصل الثالث: دلالات البعد الرمزي في ديوان المتغابي.....

149	أولاً: مفهوم البعد.....
151	ثانياً: الأبعاد الرمزية في ديوان المتغاي.....
151	01) البعد الاجتماعي.....
161	02) البعد الثوري.....
173	03) البعد الوطني.....
184	04) البعد السياسي.....
192	05) البعد الرسالي.....
196	06) البعد الاستشراقي.....
202	07) البعد الإنساني.....
203	08) البعد الروحي.....
209	09) البعد الفلسفي.....
213	10) البعد الوجداني.....
218	11) البعد النفسي.....
221	12) البعد الجمالي.....
228	الخاتمة.....
232	قائمة المصادر والمراجع.....
237	الفهرس.....



خلاصة

يتمحور مدار هذا البحث حول البعد الرمزي في ديوان (المتغابي) للشاعر الجزائري "عثمان لوصيف"، ونظرا للغموض الذي اتصف به مفهوم الرمز، حاولنا تتبعه في مستويات متعددة انطلاقا من المرجعيات التي تناولته بالدراسة؛ وهي التحليل النفسي والفلسفة والنقد الأدبي.

يعرف الرمز على أنه "شيء يمثل شيئا آخر"، حيث يتصف الرمز بالحسية (التجسيد)، والرموز بالمعنوية (التجريد)؛ أي أن الرمز شكل يظهر معنى خفيا، ما يجعله عنصرا ديناميكيا يستعمل في عدة ميادين مختلفة: معرفية، واجتماعية، وإبداعية، فهو في التحليل النفسي تعبير عن رغبات وغرائز مكبوتة، أو تعبير عن مكبوتات اللاوعي الجمعي، وهو في الفلسفة تمثيل لوجود الأشياء حيث يمنحها كينونتها لدى الإنسان، وينظم علاقة هذا الأخير بما حوله من موجودات، كما يمثل أسلوبا في التواصل والتعبير عبر أشكال مختلفة في التداول اليومي، وهو في الإبداع طاقة إيجابية حيوية، تمنح الفنون قيمتها الجمالية والفكرية، واستعماله في هذه المجالات المختلفة جعله متصفا بالتعدد والغموض.

بالنظر إلى خصائص الرمز التي تميز بها، منذ تجربة الإنسان الأولى، في تفسير ظواهر الطبيعة، يصعب تحديد مفهوم يؤطر ماهية الرمز، لاختلاف منابعه (مصادره) وأشكاله ووظائفه والمجالات التي يستعمل فيها، ومع ذلك يمكن تبين مفهومه من خلال مستوياته الوظيفية وهي: 01/ المستوى المعرفي — 02/ المستوى الاجتماعي — 03/ المستوى الإبداعي.

يؤدي الرمز في المستوى الأول (المعرفي) وظيفة نفعية، مثل الكتابة والرسم والصور والرموز الرياضية والكيمائية، وغالبا ما يُستعمل للاقتصاد في اللغة عبر قانون اصطلاح، وفي المستوى الثاني يتشكل الرمز ليؤدي وظائف تواصلية وتعبيرية في الممارسات الروحية والاجتماعية اليومية؛ أما في المستوى الثالث (الإبداعي) فيؤدي وظيفة فنية إمتاعية (جمالية)، ويتميز في الشعر بدرجة من التجريد، يتحول فيها إلى دال له عدة مداليل، ويتنوع حضوره في النص الأدبي عبر أشكال رمزية مختلفة، ما يساعد على إثراء تجربة الشاعر الإبداعية.

يتمظهر الرمز داخل النص الشعري عبر ثلاثة أنواع من التشكيل:

01/ من خلال ألفاظ اللغة المكتوبة (الكلمات)، وتندرج ضمنها الرموز الأسطورية والصوفية والتاريخية والطبيعية، والرموز الخاصة التي يستحضرها الشاعر ويرتديها أقتعة، يتخفى خلفها، للتعبير عن موقف رافض للواقع، أو يتطلع من خلالها إلى ربط التجربة الشخصية بالتجربة الإنسانية عامة.

02/ من خلال الفضاء الطباعي، ويندرج ضمنه مساحات البياض والسواد في الصفحات، وعلامات الترقيم، والمساحات البيضاء المعبرة عن الصمت، وأنواع الخطوط والرسوم والصور، فكل علامة تحيل إلى ذاتها ويكون مدلولها متعددًا تتحول في النص إلى رمز.

03/ من خلال التشكيل الموسيقي المتمثل في الإيقاع والتكرار، حيث تمنح الأصوات في الكلمات — بتشاكلها أو تباينها — دلالات نفسية موحية، كما تشكل المسافات الإيقاعية للتفعيلات (الوزن)، وطول وقصر الجمل الشعرية، وتكرار بعض الألفاظ والعبارات في النص الواحد أو في عدة نصوص مصدرًا إيحائيًا هامًا، يضيف إلى الدلالات اللغوية دلالات متنوعة.

وقد تم الكشف، من خلال هذا البحث، عن أنواع الرموز التي وظفها الشاعر عثمان لوصيف في التشكيلات الرمزية السابقة (اللغة والفضاء والإيقاع)، كما تم تحليل الرموز وإبراز المسارات الدلالية وفق ما اصطلح عليه بالأبعاد الرمزية، وذلك بإعادة القراءة والتأويل السيميائي للرموز، فتوصلنا إلى اكتشاف شبكة من العلاقات الرمزية التي تجتمع في أبعاد رمزية، منها التاريخي والثوري والوطني والقومي والإنساني والروحي.

وخلاصة القول: يعتبر الرمز وسيلة تعبيرية إيحائية، تجريدية، فنية، يشكلها الشاعر من أدوات متعددة، ليعبر بها عن حالات نفسية غامضة، ولذلك فالرمز ليس هروبًا من المباشرة إلى الغموض، بقدر ما هو تعبير عن الصراع الداخلي في ذات الشاعر، ولا يؤدي وظيفته الإيحائية إلا بكسر حواجز خطية العلاقات المنطقية بين اللغة الشعرية والمتلقي، ويفترض فيه أن يكون على اطلاع واسع بثقافات الأمم المختلفة، وأن يمتلك القدرة على التأويل، حتى يتوصل إلى الدلالات الممكنة التي يوحى بها النص.

Résumé

Notre recherche s'est articulée autour de « la dimension symbolique inhérente au recueil poétique EL MOUTAGHABI de Athman Loucif », poète algérien, intitulé ayant pour ancrage l'analyse psychanalytique, philosophique et critique littéraire.

Considérant le symbole comme « un objet représentant un autre objet », le référent doté d'un pouvoir de signification implicite s'institue alors en élément dynamique recouvrant un éventail de domaines : cognitif, sociologique et créatif.

En psychanalytique' le symbole renvoie aux désirs et instincts refoulés et à ceux de l'inconscient collectif.

En philosophie, il représente des objets existants pour l'homme et organise sa relation duelle dans un style communicationnel à travers des attitudes comportementales mues par une synergie positive revêtant les arts d'une valeur esthétique et culturelle, ce qui lui confère en effet, multiplicité et confusion.

Au regard des caractéristiques spécifiques du symbole, depuis l'expérience première de l'homme dans l'interprétation des phénomènes naturels, il paraît difficile de cerner le concept de symbole selon les diverses utilisations. Cependant, il est aisé, au plan fonctionnelle préciser le symbole au niveau cognitif, sociologique et créatif.

Au plan cognitif, le symbole est doté d'une fonction utilitaire,

Au plan sociologique, sa fonction est communicationnelle,

Au plan créatif, sa fonction est esthétique.

En poésie, le symbole se manifeste sous 3 formes :

a -En langue, les termes sont floués pour remettre en cause le Réel où l'expérience individuelle s'inscrit dans l'expérience globale de l'humanité,

b- En mode impressif, les manières expressives sont plurielles

c-En musicalité, la courbe mélodique est accentuée de cadences signifiantes.

Notre recherche a mis en lumière les différentes utilisations symboliques opérées par le poète Athman LOUCIF ainsi que l'analyse sémiologique contribuant à une interprétation sémantique du texte poétique.

En somme, le symbole s'affiche comme outil d'expression plurielle, non comme un évitement du Réel. Il assure la signifiante et garantit le plaisir du texte dans une esthétique de la réception.