

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري - قسنطينة

رقم التسجيل:

قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي:

الموضوع

الصدورة الفنية في شعر عثمان لوصيف

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إشراف الأستاذ دكتور:

إعداد الطالب:

يحي الشَّيخ صالح

لزهر فارس

أعضاء لجنة المناقشة:

1- الدكتور: - جامعة - رئيسا.

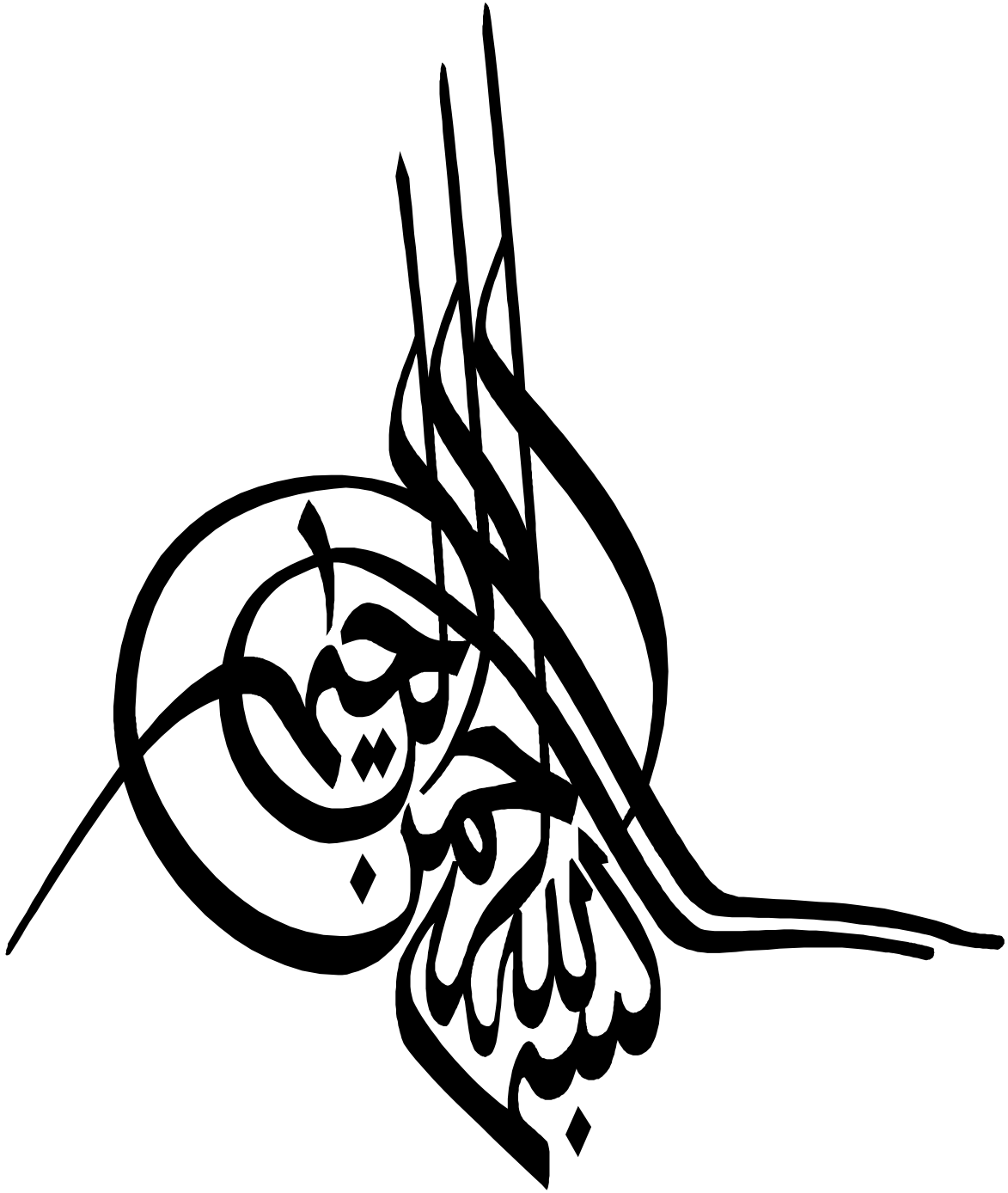
2- الدكتور: يحي الشَّيخ صالح - جامعة منتوري - قسنطينة - مشرفا

ومقررا. 3- الدكتور: - جامعة - عضوا مناقشا.

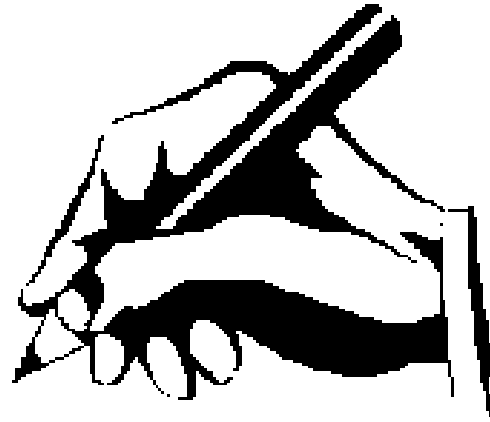
4- الدكتور: - جامعة - عضوا مناقشا.

تاريخ المناقشة : / / 200.

السنة الجامعية: 2005/2004.



مقدمة



إن الملتفت إلى الأدب الجزائري المعاصر لا يعدم أن يجد فيه كمًّا معتبراً من الإبداع يربو كثيراً عما يرافقه من نقد ودراسات، وممن أبدعوا بغزارة على مستوى الشعر

عثمان لوصيف، حيث قدّم إلى غاية عام 2002م ست عشرة مجموعة شعرية مطبوعة، ولكنها لم تحض بالدرس والتّقيب الكافيين، فكان التفكير في سدّ شيء من هذا النقص في أدبنا أمرا مستساغا. وإن القارئ لتلك المجموعات بنوع من التّأني ليشدّ انتباهه ذلك الخيال المحلّق في الأجواء البعيدة للقصائد، ومن ثمّة يبرز أمامه سؤال كبير مفاده: ماذا عن الخيال عند هذا الشاعر؟، أو لنقل بلغة نقدية حديثة ماذا عن الصورة الفنية في شعر عثمان؟، على اعتبار أن الفائدة من إعمال الخيال في الشعر هي إيجاد الصور.

وانطلاقا مما سبق يمكن تحديد مجموعة من الدوافع الذاتية (الشخصية)، والموضوعية، التي وقفت وراء اختيار هذا الموضوع دون غيره، ونقصد بالموضوع على وجه التحديد الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف.

أما الدوافع الذاتية فقد تمثلت في:

1- الميل الخاص نحو الدراسات النقدية الفنية؛ لما يلحق المُخلَصَ لها من لذة الاكتشاف، ومتعة الفن.

2- المعرفة الشخصية بالشاعر عثمان، والقدرة على الاتصال به مما قد يثري الدراسة وينميها، فمن تكلم عن ليلي ناظرا لها أدقّ ممن تكلم عن ليلي سامعا عنها.

3- الشعور بمسؤولية تجاه أدبنا الجزائري المعاصر؛ لما يتعرّض له من تهمة تحاول من حين إلى آخر تجريده من خصائصه الفنية، واتهامه بالركاكة والهشاشة، وإن البحث العلمي هو وحده الكفيل بالتقييم الحقيقي لهذا الأدب وليس ما يصدر حوله من أحكام اعتباطية جزافية.

أما الدوافع الموضوعية فقد تمثلت في:

1- جِدَّةُ البَحْثِ فِي المَوْضُوعِ وَاسْتِحْقَاقُهُ لِلبَذْلِ وَالعِطَاءِ كَمَا وَكَيْفًا، إِذْ أَنْ الخَوْضَ فِيهِ سِينِيرٌ جَانِبًا فَنِيَا مَهْمَا وَهُوَ الصُّورَةُ، وَيَكْشِفُ عَنِ بَعْضِ أَسْرَارِهَا بِصَفْتِهَا شَاهِدًا بِالِإِيجَابِ أَوْ السَّلْبِ عَلَى القِيَمَةِ الفَنِيَّةِ لِشِعْرِنَا الجَزَائِرِيِّ المَعَاوِرِ.

2- جِدَّةُ المَوْضُوعِ، فَحَسَبَ حُدُودِ عِلْمِنَا أَنَّ هَذِهِ أَوَّلُ دِرَاسَةٍ أَكَادِمِيَّةٍ تُفْرَدُ لِمَتَابَعَةِ صُورِ عَثْمَانَ حَصِيصًا.

3- غِنَى شِعْرِ عَثْمَانَ وَثِرَاؤُهُ بِالتَّصْوِيرِ، حَتَّى أَضْحَى ظَاهِرَةً مَتَكَرِّرَةً مَعَ كُلِّ قَصِيدَةٍ، وَمِنْهَا مَتَّبَعًا فِي الكِتَابَةِ الشَّعْرِيَّةِ يَجْدُرُ بِالْبَاحِثِ الِاتِّفَاتُ إِلَيْهِ.

4- أَهْمِيَّةُ الصُّورَةِ فِي الدَّرْسِ النَّقْدِيِّ الحَدِيثِ، حَيْثُ كَثُرَ فِيهَا التَّنْظِيرُ، وَتَنَوَّعَ التَّطْبِيقُ، وَحَرِيٌّ بِدِرَاسَاتِنَا وَنَقَدْنَا اللَّحَاقَ بِهَذَا الرِّكْبِ المَتَقَدِّمِ المَتَسَارِعِ.

5- صِلَاحِيَّةُ دِرَاسَةِ الصُّورَةِ أَنْ تَكُونَ مَعْيَارًا لِقِيَاسِ شَاعِرِيَّةِ المَبْدَعِ، وَمَحْكَأً مَلَائِمًا لَتَقْوِيمِهِ تَقْوِيمًا فَنِيَا؛ لِأَنَّ الصُّورَةَ مِنْ إِنتَاجِ القُوَّةِ الِابْتِكَارِيَّةِ عِنْدِهِ، وَمِنْ ثَمَّةَ كَانَتْ دِرَاسَتُهَا دِرَاسَةً لِرُوحِ الشَّعْرِ وَجَوْهَرِهِ.

6- حَاجَةُ المَخْتَصِّ فِي الأَدَبِ لِلدِّرَاسَاتِ التَّطْبِيقِيَّةِ، وَمُوَاجَهَةِ النُّصُوصِ مَبَاشِرَةً، بَلْ أَنَّ هَذِهِ العَمَلِيَّةُ مِنْ صَمِيمِ عَمَلِهِ وَمِنْ أَحَقِّ وَاجِبَاتِهِ العِلْمِيَّةِ.

وَبِتَضَافِرِ هَذِهِ الدَّوَاغِ مَجْتَمِعَةً تَمَّ العَزْمُ عَلَى جَمْعِ مَادَةِ البَحْثِ، ثُمَّ تَوَزِيْعِهَا - فِيمَا بَعْدَ - عَلَى خِطَّةٍ تَشْمَلُ: تَمْهِيدًا، وَسِتَّةَ فِصُولٍ، وَخَاتِمَةً.

وَاشْتَمَلَ التَّمْهِيدُ بِدَوْرِهِ عَلَى جَانِبَيْنِ هُمَا: مَفْهُومُ الصُّورَةِ، وَشَخْصِيَّةُ مَنْتَجِهَا، حَيْثُ تَعَرَّضَ فِي المَفْهُومِ إِلَى مَعْنَى الصُّورَةِ الفَنِيَّةِ لُغَةً، ثُمَّ عَرَّضَ طَبِيعَةَ مَفَاهِيمِهَا القَدِيمَةِ، وَطَبِيعَةَ مَفَاهِيمِهَا الحَدِيثَةِ، ثُمَّ اخْتَارَ المَفْهُومَ الِاصْطِلَاحِي الَّذِي يَتَلَاءَمُ مَعَ مَادَةِ البَحْثِ، بَيْنَمَا تَنَاقَلَ الجَانِبَ الثَّانِي لَلتَّمْهِيدِ شَخْصِيَّةَ عَثْمَانَ بِأَبْعَادِهَا المَخْتَلِفَةِ الخُلُقِيَّةِ وَالخُلُقِيَّةِ وَالعَقْلِيَّةِ فِي تَفَاعُلِهَا مَعَ الحَيْطِ مَكْتَفِيَا فِي ذَلِكَ بِالقَدْرِ الَّذِي يَنْبَغُ دَرَبَ الدِّرَاسَةِ وَيُرْسِمُ مَعَالِمَهَا.

أما الفصول الستُ فقد تمَّ ترتيبها وفق تصوُّرٍ لعملية خلق الصور الفنية، حيث تنطلق من مواد متنوعة منها المحسوس وغير المحسوس يستحضرها الشاعر في ذهنه عَقِبَ توقُّد وجدانه، ثم يلتبس وسائل للربط بينها، وعند الربط تتكوَّن قواعد الصور، وإثرها ينطلق الشاعر في تنمية هذه القواعد بمجموعة من الفنيات الأساسية والفرعية حتى تصبح خلقاً سوياً يحتضن العاطفة والمضمون بكل تمكُّن، وهنا فقط يتحدَّد نوع الصور، هل هي بيانية أم وامضة أم رمزية... كما تتضح قدرتها على التعبير وما يمكن أن يتخلَّل بناءها من ثغرات.

وعليه عالج الفصل الأول المواد المحسوسة التي انطلقت منها صور عثمان بما فيها المواد الطبيعية - بشقيها الحي والجامد - والمواد الصناعية، مبيناً طرق استعمالها وتحريكها في الصور، ثم تطرَّق الفصل إلى قيمتها الدينية بصفاتها القيمة التي رافقت جُلَّ الصور الحسية حتى غدت ملمحاً فنياً لا يمكن التغاضي عنه.

بينما تناول الفصل الثاني المواد غير المحسوسة للصورة، وقد تبينَ أهمَّها تعود إلى أربعة منابع كبرى هي على التوالي: القرآن الكريم، والتراث الصوفي، والأدب العربي، والأساطير والخرافات، ولعثمان كصفات متنوعة ومخصوصة في الاستقاء من تلك المصادر.

أما الفصل الثالث فقد حدَّد وسائل تشكيل الصورة، وقد كانت تلك الوسائل تميل إلى الحدائث والمعاصرة، وعددها أربع هي على الترتيب: التَّجسيم، والتَّشخيص، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات. كما وقف هذا الفصل عند كل وسيلة ليتابع مدى إجادة الشاعر في استعمالها.

وقد عدَّد الفصل الرابع فنيات الصورة، حيث كشف عن تلك اللمسات الفنية التي يضيفها عثمان على ركيزة التصوير عنده، وهي مزج المحسوس بالجرَّد، وقد صنَّفَ الفصل تلك اللمسات أو الفنيات إلى شريحتين، الأولى: فنيات كثيرة الحضور، ترافق أغلب الصور، كالوحدة والترابط، والتفاعل والتزواج... أما الشريحة الثانية فهي: فنيات

متذبذبة الحضور، تظهر مع صور وتختفي مع أخرى، مثل تصوير عناوين بعض القصائد في نهاياتها، والتوسُّع، والقصُّ...

ودرَسَ الفصل الخامس أنواع الصورة، حيث قسَّمها وفق أساليب التصوير إلى خمسة أنواع هي: الصور البيانية، والمتضادة، والمتقابلة، والوامضة، والصور الرمزية، وقد بسط الفصل الحديث عن كل نوع محاولاً تحديد طبيعته ووظائفه الفنية.

وانفرد الفصل السادس بتسليط الضوء على عدد من الثغرات التي لاحظها على الصور خلال سير البحث، وقد جمعها في خمسة أمور هي: التنافر، وخلط التصوير بالتحريد، والافتتان بصورة لذاتها، والخضوع لقوانين الترابط، وتراكم الرموز. وتابع الفصل ما تسببه كل ثغرة من إعاقة للصورة مؤكِّداً على قدرة الشاعر على تجاوزها إن تعرَّفَ عليها، إذ أن معرفة الداء تُعين على وضع الدواء.

بعد كل هذا أتت الخاتمة لتسرد مجموعة من أهم النتائج التي توصل إليها البحث، والتي لها علاقة مباشرة بالموضوع الأم ألا وهو الصورة.

وقد حاول البحث في كل الفصول السابقة أن يجعل دعامته الأساسية وركنه الركين فيما يصدر من أحكام نصوص عثمان الشعرية، مصوباً ما جاء فيها من زلات مطبعية وفق دليل لتصحيح الأخطاء المطبعية¹ مكتوب بخط الشاعر ذاته، وقد تمثلت تلك النصوص في ست عشرة مجموعة شعرية طبعت ما بين عامي: 1982م، و 2000م، كما اعتمد البحث على عدد من الحوارات، واللقاءات، والرسائل المخطوطة والمطبوعة، وعلى المقابلات والمكالمات مع الشاعر ومع بعض زملائه، باعتبارها جميعاً موارد مفيدة خادمة للبحث.

أما الخلفية النقدية التي حاور بها البحث النصوص فقد شكَّلتها بالاستفادة من جهود الباحثين السابقين. بمختلف أنواعها نظرية، وتطبيقية، وجامعة بين التنظير والتطبيق.

1 هناك نسخة من هذا الدليل في ملحق البحث، ص: 379- 383.

وفي مقدمة الدراسات النظرية التي استعان بها البحث نذكر (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) لجابر عصفور، و(الصورة الأدبية) لمصطفى ناصف. وقد أظهر المؤلفان براعة في قراءة الأفكار النقدية للآخرين تحليلاً واستنتاجاً، إلا أن الأفكار المقروءة من الأول أغلبها عربي، بينما الأفكار المقروءة من الثاني أغلبها أجنبي.

ومن الدراسات التطبيقية المعينة للبحث نذكر رسالة الماجستير المخطوطة (الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر) لعبد الحميد هيمة، التي استقى لبها وضمّنه كتاباً سمّاه (البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر) فكانت لبحثنا عودة إلى هذا الكتاب من حين إلى آخر، ونذكر - أيضاً - رسالة الماجستير المخطوطة (البعد الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر) لمحمد كعوان. وهذان البحثان يتماستان تماساً مباشراً مع موضوعنا، إذ استشهدا بنصوص شعرية لعثمان. ورغم الاحترام الجمّ لهذين العاملين، إلا أن هذا الأمر لا يحول دون تسجيل الملاحظتين الآتيتين:

الأولى تتعلق ببحث عبد الحميد هيمة، حيث أنه تحصّ ونقّب وصنّف الصور ودرسها شكلاً ومضموناً، وطعمَ دراسته بأساليب حديثة كالتركيز على البنية الأسلوبية ومتابعة وضعيات الصورة، إلا أن حركيّة البحث مسحت العديد من الشعراء من بينهم عثمان، فكانت للباحث وقفات على المجموعات الثلاثة الأولى فقط للشاعر، وليس ذلك قدحا في جهده، بل هو أمر مفروض وحتمي، إذ أن الرسالة أُعدّت قبل طباعة ثلاث عشرة مجموعة ابتداء من عام 1997م.

أما الملاحظة الثانية فهي تتعلق ببحث محمد كعوان، حيث أنه خاض أشواطاً معتبرة في مجال النقد التطبيقي للشعر الجزائري المعاصر، لكن يده لم تطلّ المجموعات الستة الأخيرة لعثمان، والتي طبعت ابتداء من عام 1999م، بعد تقديم البحث عام 1998م، وهذا الأمر لا يعاتب عليه الباحث؛ لأنه خارج عن نطاقه تماماً، أما الصور التي تناولها فقد كانت في أغلبها تميل إلى الضبابية والقتامة، كما أن عملية الاحتكاك بالنصوص لم تكن عامة شاملة، بل كانت انتقائية بقدر ما تخدم البعد الصوفي فقط.

ومن الدراسات النظرية التطبيقية التي نهل منها البحث كثيرا نذكر (التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل) لمصطفى السعدني، و(الشعر الجزائري الحديث) لمحمد ناصر، و(التصوير الفني في القرآن) لسيد قطب، و(الصورة بين البلاغة والنقد) لأحمد بسام ساعي، وقد أظهر الدارسون الثلاث فطنة ودراية في تحقيق الانسجام بين مفاهيم الصورة وتطبيقاتها، فأتى الجانبان النظري والتطبيقي متلائمان يدعم كل واحد منها الآخر، وقد حاولنا الاستفادة من تقنية التكامل هذه قدر المستطاع.

ومع كل ما سبق لم يغفل البحث عن الاستفادة من بعض الكتب النقدية الحديثة الأجنبية والمترجمة، والتي تعرضت لموضوع الصورة، بالإضافة إلى عدد من المقالات المنشورة في المجالات هنا وهناك، كما أن البحث استقى بعض الأفكار النقدية من الكتب البلاغية التراثية لاسيما مصنف عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز).

وإنه لمن العسير أن يعدد الباحث في أسطر محدودة كل موارد بحثه، ولذلك تبقى قائمة المصادر والمراجع كفيلة بإعطاء فكرة أكثر وضوحا عن ذلك.

أما المنهج الذي ارتضى البحث السير وفقه فهو المنهج الفني التحليلي، " ويعتمد هذا المنهج أولا على التأثير الذاتي للناقد... ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار. فهو منهج ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم"¹؛ يواجه النصوص الشعرية مباشرة، بحيث لا تكون أحكامه جاهزة أو مسبقة، بل يستخرجها من النصوص ذاتها بعد عملية تحليلها ومحاورتها، فهو منهج يحاول استنطاق النص ولا يقوله ما لم يقله، ومع هذا لم نهمل الاستعانة بالمنهج الأخرى خاصة أثناء عملية التحليل كالمناهج الإحصائي، والنفساني، واللغوي، والاجتماعي... وذلك لاقتناعنا بأن لكل منهج نقائص وثغرات يمكن سدّها بتكامل هذه المناهج.

1 سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة وبيروت، (د.ت)، ص: 117.

ولعل تلك الثغرات تَقِلُّ مع المنهج الفني؛ لأنه "في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة: المنهج التأثري، والمنهج التقريري، والمنهج الذوقي أو الجمالي"¹، ويقي على الباحث لزاما حُسْن توظيفها؛ "إذ المناهج بصفة عامة تصلح وتفيد حين تُتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر إذا جُعِلت قيودا وحدودا"²، وهو ما حاول البحث تفاديته قدر الإمكان.

وإذا كان للبحث دوافع فمن الطبيعي - أيضا - أن تكون له صعوبات، ولعل أبرزها كثرة التنظير حول مفاهيم الصورة من عربية وغربية، قديمة وحديثة، حتى يقف الباحث - أحيانا - محتارا، أيُّ السُّبل يسلك؟، وأيُّ الوجهات يرتضي؟، ومن هنا يصبح ملزما بالقراءة المكثفة، ثم استخلاص ما يطمئن له ضميره العلمي، وما يتماشى ومنطق الحق والإنصاف في نظره.

وهناك صعوبة أخرى تمثلت في ارتباط الصورة داخل النص بالأدوات الفنية الأخرى من لغة، وأسلوب، وإيقاع، وهذا ما يجعل عملية تحريرها بغية مُعابنتها أمرا فيه من الوعورة والصعوبة ما فيه. ولكن الطبيعة الأكاديمية للبحث، والتي تَسْعَى للتدليل والإثبات تفرض ذلك، وبالتالي تستدعي من الباحث دَقَّة وحرصا متزايدين.

ونذكر صعوبة ثالثة تمثلت في عظم الكمِّ الشعري لعثمان، حيث بلغ ست عشرة مجموعة شعرية مطبوعة - كما أشرنا سابقا - بالإضافة إلى ما فيها من تشويش وتخييل غير مألوف، وما فيها من تنوع بين الشعر العمودي والحر، وما فيها من نزعة صوفية، ولذلك تستهلك من الباحث جهدا ووقتا طويلا عند متابعة ظاهرة فنية واحدة للصور ابتداءً من المجموعة الأولى وحتى الأخيرة، فما بالك بالعديد من الظواهر؟.

هذا عن الصعوبات العلمية، أما الصعوبات الشخصية فإننا لا نريد أن نثقل المقدمة بذكرها؛ لأننا نتصور أن الصعوبات والعراقيل سواء العلمية منها أو الشخصية

1 سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 225.

2 المرجع نفسه، ص ن.

جزء أساسي من عملية البحث في حدّ ذاتها، ولولاها لفقد البحث مصداقيته وتمعته، إذ كيف نشعر بالارتياح دون مكابدة العناء، وكيف نتذوق حلاوة الحرية دون أن نتذوق مرارة القيد؟، فلا بدّ لجامع العسل من وخز الإبر.

بعد هذا يبقى من الواجب أن نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد، مادياً أو معنوياً في إنجاز هذا البحث، وتوجّه إلى الشاعر عثمان لوصيف بعظيم التقدير على سعة صدره، وصدق حديثه معنا، كما نرفع امتناننا الكبير إلى الأستاذ المشرف الدكتور يحيى الشيخ صالح الذي جاد علينا بعلمه ونصحه وإنسانيته. ولا يفوتنا أن نتقدّم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة لما يبذلون من جهد في قراءة البحث وتقويمه وتوجيهه الوجهة السليمة.

وقبل أن نجتاز الصفحة الأخيرة لهذه المقدمة نوذّ أن نشير إلى أن الباحث الجاد لا يُنكرُ فضل أساتذته، ولا يُنكرُ جهد من سبقه، بل إنه يستفيد من كل توجيه، ومن كل قراءة، وشرط الإفادة لا يعني وجود أمر يخدمه صراحة، وإنما يكفي أن يُحيله إلى التفكير فيما شَرَدَ منه. وطالما أن هذا البحث استعان بجهود عديدة نرجوا أن يكون قد أثار بعض جوانب الصورة عند عثمان، فإن وُفِّقَ إلى ذلك فمن الله وحده، وإن جانبه فمن نَفْسِ الباحث والشيطان، والعُدْرُ الوحيد للباحث أنه نوى الوصول إلى الصواب واجتهد لتحقيقه، والله من وراء القصد عليم.

تمهيد:

1- مفهوم الصُّورة الفنية.

2- شخصيَّة عثمان لوصيف.

يتركب موضوع (الصورة الفنّية في شعر عثمان لوصيف) من ثلاثة فروع هي:
الصورة، والشعر، والشاعر، ومن الطبيعيّ قبل الحكم على الأمور التعرف عليها أولاً، فأما
الصورة سيتمّ تحديد مفهومها لغة واصطلاحاً، وأما الشعر فهو نصوص عثمان، وتؤخذ من
مجموعاته الشعرية، وأما الشاعر سنقترب من شخصيته آخذين منها ما يعين البحث على
السير فيما بعد، حتّى نحافظ على مساره وهدفه، وهو صور الشاعر لا الشاعر ذاته.

وإن الناظر في النقد العربيّ الحديث يجد العديد من النقاد¹ يقومون بدراسة شخصية
الشاعر قبل العكوف على دراسة شعره، ولهم في هذا مبررهم؛ فالنصّ الشعريّ ليس خطاباً
مبتوراً عن صاحبه، بل هو وليد شرعيّ لشخصية الشاعر، وهي التي تمنحه التميّز والتفرد،
وتبعده عن التقليد والمحاكاة، وعندما نعرف الشاعر "وندرك شخصيته وأسلوبه، وطريقة
تفكيره، يسهل علينا إذا أتينا بصورته إلى مخبرنا الأدبيّ محلّلين مفسّرين أن ندرك سرّ ما
تستثيره هذه الصورة في نفوسنا من عواطف وإحساسات"²، فشخصية الشاعر وسيلة
لإضاءة الصورة وليست غاية بذاتها، وإلاً أصبحنا نهرب من النصّ إلى صاحب النصّ، وهذا
ما لا ينبغي الانزلاق إليه.

وإذا تمكّنا من تمييز مفهوم الصورة فإننا إذا وقفنا أمام النصوص استطعنا - بتطبيق
ذلك المفهوم - أن نقول هذه صورة فنّية أو ليست كذلك، وإذا أضفنا إلى ذلك الاقتراب
من شخصية الشاعر نكون قد حصلنا مقدمات معرفيّة تعيننا على النظر السليم؛ لأنّ المنطق
يحكم بأنّه كلّما كانت المعطيات المتعلقة بأمر من الأمور واسعة كلّما كان الحكم عليه أكثر
قرباً من الصواب والسداد، وهو ما يسعى البحث جاهداً لبلوغه ابتداءً من هذا التمهيد.

1 من هؤلاء النقاد - مثلاً - شوقي ضيف، وإيليا الحاوي؛ فالأول حين أراد تبيان الصنعة في النثر العباسي قام بدراسة
شخصية كل من ابن المقفع، وسهل بن هارون، والجاحظ، ثم أتى على دراسة أدب كل واحد على حدة. وقام إيليا
الحاوي بدراسة العوامل المؤثرة في شخصية امرئ القيس عند إقدامه على تحليل جزء من معلقته.

أنظر: - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط6، دار المعارف، مصر، 1971، ص: 121- 188.

- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج1، ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986، ص: 160- 161.

2 أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ط1، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1984، ص: 33.

1 - مفهوم الصورة الفنية:

إن النظرة اللغوية لعبارة (الصورة الفنية) تكشف - للوهلة الأولى - عن جمعها بين عنصرين معجميين: الأول (الصُّورَةُ)، والثاني (الفَنِّيَّةُ). فماذا يعني كل منهما يا ترى؟.

الصورة كلمة عربية فصيحة، مُعرِّفة بالألف واللام (الـ) في أولها، ومؤنثة تأنيثاً أصلياً لا صناعياً¹ شأنها في ذلك شأن العديد من الألفاظ، مثل: امرأة، ومملكة، وحديقة... لا يمكن حذف تائها². جذرها ثلاثة حروف: الصاد، والواو، والراء (ص، و، ر)، وهي مشتقة من الفعل الماضي (صَوَّرَ) الذي مضارعه (يُصَوِّرُ)، ومصدره (تُصَوِّيرٌ)، وجمعها تجوز فيه أشكال ثلاثة هي: (صُورٌ)، و(صَوْرٌ)، و(صُورٌ)، مثل: بُسِّرُ جمع بُسْرَةٍ³.

والصورة - لغة - تعني الشكل؛ لقوله تعالى: [في أيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ]⁴، أما الفعل (صَوَّرَ) يعني إعطاء الشيء شكلاً معيناً؛ لقوله تعالى: [وَصَوَّرَكُمُ فَاَحْسَنَ صُورَكُمُ...]⁵.

وتكتسب كلمة (الصورة) في العربية معاني أخرى قريبة من (الشكل) حسب السياق الذي ترد فيه؛ فيمكن أن ترادف⁶:

-
- 1 التأنيث قسماً: 1- أصلي: لا تضاف إليه التاء، مثل: شمس، صورة، ليلي، حديقة...
2- صناعي: تضاف إليه تاء التأنيث، مثل: تلميذ - تلميذة، مؤمن - مؤمنة...
 - أنظر: محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة - قصر الكتاب ودار الثقافة، بيروت والجزائر، (د.ت)، ص: 13- 14.
 - 2 لا يجوز أن نقول: مذكر الصورة هو الصُّورُ (بحذف التاء).
 - 3 محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق مصطفى ديب البغا، ط4، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 1990، ص: 242.
 - 4 القرآن الكريم، سورة الانفطار، الآية: 8.
 - 5 المصدر نفسه: سورة التغابن، الآية: 3.
 - 6 أنظر: جمال الدين محمد بن منظور الإفريقي: لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت، 1968، ص: 474.
وأنظر أيضاً: المنجد في اللغة والأعلام، القسم 1، ط 31، دار المشرق، بيروت، 1991، ص: 440.

1. الصِّفَّة، كقولنا: الصَّدق صورة المسلم، أي: صفته.
2. الهيئَة، كقولنا: الضَّخامة صورة الفيل، أي: هيئته.
3. الخيال، كقولنا: في ذهني صورة عليٍّ، أي: خياله.
4. الوهم، كقولنا: التَّنِين صورة لا أكثر، أي: التنين وهم.
5. الحقيقة، كقولنا: التوحيد صورة الإسلام، أي: حقيقته.
6. النَّوع، كقولنا: الفواكه من صور النبات، أي: من أنواعه.
7. الحالة، كقولنا: السُّرور صورة الناجح، أي: حالته.
8. الوجه، كقولنا: للرضيع صورة جميلة، أي: وجه جميل.
9. الرَّمز، كقولنا: الحمامة صورة للسلام، أي: رمز له.
10. الخِلْقَةُ، كقولنا: للغزال صورة بديعة، أي: خِلْقَةٌ بديعة.

ولما كان المعنى اللغوي الشائع لكلمة الصورة هو الشكل، فإن مقابلها في اللغتين

الأجنبيتين: الفرنسية والإنجليزية يأخذ احتمالين¹:

- | | |
|---------|--------------------------|
| *الأول | - } Forme (بالفرنسية). |
| | - } Form (بالإنجليزية). |
| *الثاني | - } Image (بالفرنسية). |
| | - } Image (بالإنجليزية). |

ونلاحظ أن الاحتمال الثاني له الرسم نفسه في اللغتين الأجنبيتين، وهو المقابل

الأقرب والأنسب؛ لأنه يحافظ على تلك العلاقة اللغوية الاشتقاقية بين الصورة (Image) والخيال (Imagination)² في الفرنسية والإنجليزية، وتبرز تلك العلاقة أكثر على مستوى

1 أنظر: جروان السابق: معجم اللغات الوسيط (إنكليزي- فرنسي- عربي)، ط1، دار السابق للنشر، بيروت، 1993، ص: 332، 447.

وأنظر أيضا: Larousse de poche (Français-Anglais. English- French), Brodard et Taupin, France, 1989, P:124, 379, 401.

2 جروان السابق: معجم اللغات الوسيط، ص: 447.

المفهوم الاصطلاحي؛ إذ أن "الصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه"¹. كما سيتضح فيما بعد.

أما العنصر المعجمي الثاني (الفَنِّيَّة) فهو اسم منسوب إلى كلمة (الفَن) عن طريق تغيير لفظي تمثل في إلحاق الياء وكسر ما قبلها (الفَنِّيُّ)، ثم إضافة تاء التأنيث فتصبح (الفَنِّيَّة)؛ لتلائم تأنيث (الصُّورة)، حيث إن الكلمات العربية في التركيب تتلاءم وتتناسب ويشد بعضها بعضاً. ومن ذلك يتبين أن كلمة (الفَنِّيَّة) عند تجريدها تصبح (فَنُّ).

و(فَنُّ) اسم عربي فصيح، جذره (ف، ن، ن)، وهو مصدر للفعل الماضي (فَنُّ) الذي مضارعه (يَفْنُ) (بكسر الفاء)، أو يَفْنُ (بضمها)، أو يَفْنُ (بفتحها)، كما يجوز عند الجمع (فُنُونٌ)، و(أَفَانٌ)، و(أَفَانِينٌ)².

كما أن الفن - بالوضع اللغوي - كلمة جامعة للعديد من المعاني إلا أن المعنى الذي يطفو عليها جميعاً هو (التَّوَعُّ)³، فقولنا: فنون النبات يعني: أنواعه من خضر، وفواكه، وبقوليات... وفنون الشعر: أنواعه من غنائي، وملحني، وقصصي... ولهذا نجد كلمة (فَنُّ) تأخذ العديد من المعاني المقاربة لهذه الدلالة حسب التركيب الذي ترد فيه؛ فيمكن أن ترادف⁴:

1. التَّزْيِين، كقولنا: فَنُّ العروس، أي: زَيْنُهَا.
2. الطَّرْدُ، كقولنا: فَنُّ الإبل، أي: طردها.
3. التَّعْيِيرُ، كقولنا: فَنُّ رأيه، أي: غيره.

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص:14.

2 المنجد في اللغة والأعلام، القسم1، ص:596.

3 عبد العزيز البشري: المختار، ج2، ط4، دار المعارف، مصر، 1970، ص:14.

4 أنظر: - ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص:328.

- المنجد في اللغة والأعلام، القسم1، ص:596.

- الرازي: مختار الصحاح، ص:327.

4. الخَلْط، كقولنا: فنَّ الأشياء، أي: خلطها.

5. الطَّرِيقَة، كقولنا: الكلام فنون، أي: طرق وأساليب.

وعلى الرغم من هذا التنوع الدلالي لكلمة (فنُّ) فإنَّ مقابلها الحديث في الفرنسية والإنجليزية مشترك موحد ليس فيه خلاف من حيث الرسم أو المعنى؛ في المفرد (Art) وفي الجمع (Arts)¹، وعليه تصبح (الصورة الفنية) ترجمة للعبارة الفرنسية (Artistique Image)، والتركيب الإنجليزي (Artistic Image).

بعد هذا يمكن أن نستخرج المعنى اللغوي للصورة الفنية بالجمع بين دلالي الصورة والفن وفق التمثيل الآتي:

$$\begin{array}{ccc} \text{الصورة} + \text{الفن} = \text{الصورة الفنية.} & & \\ \Downarrow & \Downarrow & \Downarrow \\ \text{الشكل} + \text{النوع} = \text{الشكل النوعي.} & & \end{array}$$

من هنا يظهر أن الصورة الفنية - لغة - تعني الشكل النوعي، أي: الشكل المخصوص، والمخصوص يعني المتميز، والمتميز هو الذي يبحث عنه النقد الجاد حين "يقيم... حوارا بين الأدب والقارئ"²، حتى يجعل أحكامه النقدية أحكاما فنية دقيقة تُميِّزُ النصوص عن بعضها وليست أحكاما تعميمية تنطبق على أكثر من نص.

وإن الصورة الفنية يمكن أن نلمس على مستواها تمايز المبدعين، إذ تُعدُّ حيزا رحبا للابتكار والخلق والإبداع؛ حيث إن "الأديب يتصوّر ويتخيّل، ويتجه باللغة نحو تشكيل صورته وأخيلته لتأخذ خصوصيتها من خلال هذا التشكيل، والذي يظهر فيه التباين بين أديب وآخر"³، وإن الناقد أجدر القراء بكشف هذه الخصوصية في التصوير بما يمتلكه من

Larousse de poche , p: 23, 291.

1

2 عبد الفتاح أحمد أبو زائدة: الأدب والموقف النقدي (محاوّر بحثية في نظرية الأدب)، منشورات إلغا (ELGA)، مالطا، 2002، ص: 48.

3 المرجع نفسه، ص: 138.

مفاهيم نقدية حول الصورة باعتبارها مصطلحا نقديا لا باعتبارها مفردة لغوية كما رأينا قبل قليل، فماذا تعني الصورة في اصطلاح النقاد يا ترى؟.

إن الصورة في الاصطلاح الأدبي ترجمة حرفية للمصطلح النقدي الفرنسي الحديث (Image)، وأول من استعمله الشعراء الرومانتيكيون¹، ثم توالى بعدهم التنظير والتطبيق لهذا المصطلح حتى شهد مع الدرس النقدي الحديث اضطرابا كبيرا وتباينا جَمًّا في مفهومه، فلم يستقر النقاد العرب المحدثون على تحديد ماهيته بدقة، وتعريفه تعريفا جامعا مانعا، ويعود ذلك إلى عوامل عدة.

يتمثل العامل الأول في طبيعة الفن الأدبي التي تنفّر من القيود، وتتمرد على المقاييس؛ لأن "الأشياء المادية الحسية وحدها، يمكن تحديدها ووضعها في قوالب ومقاييس... أما الشعر، [بما فيه من صور] ومعه سائر الفنون، وكثير من المسائل الفلسفية الماورائية، فالعلم بها تصور أو تجربة شعورية أو تحسُّس ذهني خيالي"² لا يمكن ضبطه بقوانين علمية صارمة.

والعامل الثاني يتمثل في اختلاف الاتجاهات النقدية للدارسين، كالاتجاه الفني، واللغوي، والواقعي، والجمالي... ولكل اتجاه معاييرها التي يقيس بها الصورة.

وقريبا من هذا نجد العامل الثالث الذي تجسّد في تعدّد المنطلقات الفلسفية للدارسين كالفلسفة الإسلامية، والماركسية، والبرجماتية، والوجودية...

ومن العامل الثالث ينجر العامل الرابع، وهو تنوع المدارس الأدبية؛ فلكل مدرسة فلسفتها ورؤيتها الخاصة للتصوير في الأعمال الأدبية شعرية ونثرية.

1 الأخصر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، ع3، السنة 1996، قسنطينة، ص:148.
2 ياسين الأيوبي: في محراب الكلمة (بحوث ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999، ص:286.

أما العامل الخامس فينحصر في تباين الترجمات؛ إذ أن "الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها"¹، وطالما أن الترجمة اجتهاد فإنها تبيح الاختلاف والتعدد والتباين.

ويتجسّد العامل السادس في ارتباط الصورة بالمحسوسات من ناحية، وبالخيال الذي يستحضرها من ناحية ثانية، و" أمام هذه الثنائية ذهب الباحثون مذاهب شتى في تعريف الصورة مما جعلها تأخذ دلالات مختلفة"².

بعد هذا يبقى العامل السابع، وهو انفتاح الأدب الحديث على "العلوم الأخرى (كالفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال) وتأثره بمناهجها قد ساهم هو الآخر في اضطراب المصطلح"³. ونتج عن كل ذلك مفاهيم متنوعة للصورة الفنية يمكن اختزالها في مفهومين عامين: قديم، وحديث.

المفهوم القديم شكلي جزئي؛ فقد "جعل القدماء مفهوم الصورة قائما على تفكير ذهني منطقي يلغي الجانب النفسي الذاتي في عملية الإبداع الفني، وهذا من آثار الثقافة اليونانية"⁴، فحصرها في التشبيه، والمجاز بفروعه الأربعة: الاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي. ونادرا ما التفتوا إلى الذات المبدعة ودورها في تكوين الصور.

أما المفهوم الحديث فقد كان أكثر مرونة، و اعترافا بذاتية المبدع، ولكن هذا الاعتراف تتباين درجته من اتجاه أدبي إلى آخر حتى تشكل على مر الأيام كمًّا من التعاريف المتنوعة، فكانت "الصورة عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية، وعند البرناسيين

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:7.

2 مبروك بن غلاب: الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قسنطينة،

1988، ص:11.

3 المرجع نفسه، ص ن.

4 أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ص:31.

الموضوعية، وعند الرمزيين نقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند السرياليين العناية بالدلالة النفسية، وهي عند غير هؤلاء ألوان أخرى¹.

إلا أن هذا الكمّ من التعاريف الحديثة يتفق على خاصيتين² للصورة؛ الأولى طابعها الحسي؛ "إذ أن الحسي هو الحامل الجمالي للمعنوي في الفن عامة، حتى فيما يسمى بالفن التجريدي فإن الحسية هي الحامل الجمالي لأشكاله التجريدية"³، والخاصية الثانية ضرورة وجودها في أي نص أدبي، فقد أجمع الدارسون على أن الصورة عنصر رئيسي في الشعر، بالإضافة إلى الإيقاع، والتجربة، والفكر الشعري⁴. وهي كذلك في النثر؛ إذ تحوّلته من إنشاء جاف إلى نثر فني ممتع، ولذلك نجد أن "التفكير في الصور... ظلّ علامة ثابتة في جميع الأعمال الأدبية على مر العصور"⁵.

وهاتان الميزتان على الرغم من قيمتهما لمن يقترب من مفهوم الصورة إلا أنّهما لا تحدّدان جوهرها بدقة، ومن هنا تصبح محاولة التّعريف على جوهر الصورة حديثاً تستدعي من الدارس استعراض عدد من التعاريف الواعية لها. ثم استخراج ماهية الصورة التي تكون قاسماً مشتركاً بينها.

ونستأنف استعراض التعاريف الحديثة بالمفهوم الذي ارتضاه عبد الملك مرتاض باعتباره تلخيصاً وإجمالاً للتعاريف الغربية، حيث يقول عن الصورة: "هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدين"⁶، أما الصورة الفنية الحقيقية عند جابر عصفور فهي التي "تجعلنا

1 أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1985، ص:35.

2 الأخصر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثاً، مجلة الآداب، ع3، السنة 1996، قسنطينة، ص:148.

3 سعد الدين كليب: وعي الحدائث (دراسات جمالية في الحدائث الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص:55-56.

4 خلدون الشمعة: النقد والحريّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص:42.

5 فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، ط1، دار الحدائث، بيروت، 1981، ص:66.

6 عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان بمانية")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص:49.

نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلف فينا وعيا وخبرة جديدة"¹. ونحا المنحى ذاته إحسان عباس حين قال: "إن كل صورة هي خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير"²، وإذا انتقلنا إلى ناقد آخر وهو مصطفى ناصف نجده يلحُّ على البعد الأسطوري للصور فيرى أنها "ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الأشياء والطبيعة"³، ومن مجموع الأشياء والطبيعة يتشكل الوجود، و"الوجود نسيج مرهف إذا اهتز منه جانب اهتز له سائر الأجزاء. هذا هو قلب الصورة"⁴ في رأيه، وخلافا للناقد السابق نجد أحمد بسام ساعي يتمسك بالبعد البصري للصور، حتى تصبح "الصورة الواحدة مشهدا يستوعب عدة أطراف وعدة علاقات وعدة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية القديمة"⁵.

ومهما يكن من أمر هذه المفاهيم، وما يمكن أن يُأخذَ منها أو يُردُّ، فإنها تطوف كلها حول نقطة مركزية تتمثل في أن الصورة تشكيل لغوي يُوجدُ علاقات جديدة بين المفردات خلاف العلاقات المعهودة بينها، وهذا هو جوهر الصورة في عرف النقاد؛ لأن المفاهيم النقدية الواعية وإن اختلفت في طريقة التعبير، وأسلوب الصياغة فإنها تتفق في المضمون الأساسي، والفحوى الأصلي. وإذا تمعنا في المقبوسات السالفة، وجدناها تصرِّح بلفظة (علاقة) أو تشير إليها ضمنيا كما هو الحال في عبارة (تقريب حقيقتين) عند عبد الملك مرتاض، أو في لفظة (الصلة) عند مصطفى ناصف.

وحتى يطمئن القلب إلى هذه الرؤية لا بد من اختبار مدى صلاحها على مستوى التطبيق، حيث إن نجاعة المفاهيم النظرية تتأكد عند احتكاكها مع النصوص مباشرة، ولنأخذ كمثال على ذلك عبارة من إنشائنا، وعبارة من إنشاء شاعرنا عثمان ضمن موضوع واحد،

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 310.

2 إحسان عباس: فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص: 260.

3 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط1، دار مصر للطباعة، مصر، 1958، ص: 7.

4 المرجع نفسه، ص ن.

5 أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ص: 37.

وليكن - لا على التعيين - موضوع الطفولة، فنقول مثلاً: الطفولة فترة من العمر، بينما يقول شاعرنا:

طفولتي وردة بيضاء¹

إن الجملة الأولى ليست صورة بتاتا؛ لأنها لا تحقق جوهر الصورة، إذ لم تُشكّل علاقة جديدة بين الطفولة والعمر، وإنما حافظت على العلاقة القديمة المعهودة بينهما، وهي علاقة الجزء بالكل. أما سطر الشاعر فهو صورة فنية؛ لأنه يحقق جوهر الصورة؛ حيث يُوجدُ علاقة جديدة لم نعرفها من قبل بين الطفولة والوردة البيضاء، فنشعر أن الطفولة في هذه الصورة صفاء، وبراءة، ونشوة، وهذه المشاعر اللذيذة يتناوبها ما يُقاربهما عند رؤية وردة بيضاء جميلة.

هذا ومن المحاولات الحديثة الجادة - أيضا - لتعريف الصورة، والتي تدعم الرؤية السابقة لجوهرها ما وضعه عزالدين إسماعيل حين قال: "الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"². وهو تعريف موجز، مكثف، ممتلئ، وإن تحليل عناصره، وفك معطياته يثبت ذلك.

ويمكن ترتيب هذه العناصر و المعطيات وفق ورودها في المقبوس؛ فيكون المعطى الأول: التسمية المختارة للصورة الفنية³، والمعطى الثاني: كونها تركيبية، والثالث: الصفة العقلية، والرابع: انتمائها إلى عالم الواقع.

إن تسمية الصورة الفنية تحمل في طياتها حقيقة من حقائقها الثابتة الراسخة نجدها - على وجه الدقة - في لفظة (الفنية)؛ المأخوذة من الفن، وكما أن الفن متجذر في تاريخ البشرية كذلك الصورة، إذ هي "قديمة في الخطاب العربي قدم أبه وعراقة أمته، وإنما النقاد هم

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، 1999، ص:34.

2 عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص: 70-71.

3 هناك تسميات أخرى منتشرة في الدرس النقدي الحديث، مثل: الصورة الأدبية، والصورة الشعرية، والحديثة، والمعاصرة... إلا أن جميعها يتفق على أن الصورة أسلوب تعبير يَسْتحدث علاقات غير مألوفة بين المفردات.

الذين فاتهم أن يعالجوها"¹. وحتى إن عاجلها بعضهم فإنه لن يتعدى الأطر المعرفية لزمانه، والتي لا يمكن أن تبلغ المعطيات المعرفية الحديثة بأي حال من الأحوال.

ونفهم من لفظة (تركيبية) تأليف الصورة بين عناصر متنوعة على أن تترك في النهاية انطبعا منسجما. وحتى يتم لها ذلك، لابد أن تحظى عناصرها بالموصفات الثلاثة الآتية:

أولاً: أن تكون كلمات منها الأسماء والأفعال؛ لأن الحروف مهما تضافرت لن تشكل صورة، فقولنا: إلى من على لكن... لا يمكن أن يعطي تركيباً نحويًا سليماً فضلاً عن تشكيل صورة، أما قولنا: الصبر مفتاح الفرج، ودمع الحق الباطل، يُعدُّ كل منها صورة لاحتوائهما على أسماء وأفعال. والكلمات هي الوسيلة الطَّيِّعة في يد الأديب يشكلها كيفما شاء، فهي تقابل عند الرسام الأصباغ، وعند الموسيقي النغمات وعند الراقص الحركات؛ ولذلك عرّف سيسيل داي لويس (C. Day Lewis) الصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات"².

ثانياً: تعدُّدها من اثنين فأكثر، حيث لا يمكن للكلمة الواحدة أن تشكل صورة فنية - بالمعنى الدقيق - إلا إذا تآزرت مع غيرها ولو كانت من المفردات المصوّرة التي أكثر ما نلمحها في القرآن الكريم³. فالفعل (ترنّح) -مثلاً- يمتلك القدرة على رسم حركة التمايل، لكنها تبقى صورة غير مكتملة إلا إذا تساند هذا الفعل مع مفردات أخرى، كأن نقول مثلاً: ترنّح الشجر طرباً، هنا فقط تكتمل الصورة من خلال تساند الفاعل المجازي الشجر مع الفعل (ترنّح).

ثالثاً: حسّية بعضها أو كلها، أي أن تكون بعض الكلمات أو كلها تحمل دلالات تدرك بأحد الأجهزة الحسية الخمس: السمع، أو البصر، أو الشم، أو اللمس، أو الذوق، ولا مانع أن تتحد حاستين أو أكثر في هذا الإدراك؛ إذ "تستعمل كلمة الصورة - عادة - للدلالة

1 عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص: 49.

2 سيسيل داي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الحبابي، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص: 21.

3 من الألفاظ المصوّرة في القرآن: اناقل، يبطّن، يصطرخ... وقد علّق عليها سيد قطب بمهارة فنية عالية.

أنظر: سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ط9، دار المعارف، مصر، 1980، ص: 78- 79.

على كل ماله صلة بالتعبير الحسي"¹. أما إذا كانت الكلمات كلها مجردة، أي تحمل دلالات تدرك بالعقل دون الحواس فإنها لا تشكل صوراً على الإطلاق، والأمثلة الآتية تؤكد ذلك:

1. العـلـم ← نـور ← العبارة صورة.
من المجردات من المحسوسات
2. العـلـم ← نُبُلٌ ← العبارة ليست صورة.
من المجردات من المجردات
3. الجـَاهـد ← أَسـد ← العبارة صورة.
من المحسوسات من المحسوسات

ومن العبارتين الأولى والثالثة يتضح أن الصورة تتشكل في حالتين فقط؛ إما باتحاد المجردات والمحسوسات، أو باتحاد العناصر المحسوسة فيما بينها، فلا بد من دخول الحواس فيها بمقدار قلّ أو كثر.

والصورة عقلية لأنها "نتاج لفاعلية الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه... وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة"². وكلما كانت عناصر الصورة أكثر تباعداً كلما كانت أكثر فنية وطرافة. "فعندما نقول مثلاً: (أكفهرُّ وجه السماء)، نجتمع بين طرفين متباعدين: الوجه المكفهر (وهو من خواص الطبيعة البشرية) والسماء (وهي شيء يفترق نوعياً وجوهرياً عن الطبيعة البشرية التي تميّز الوجه)... لقد تمّ الجمع هنا بين الحقلين الطبيعي والبشري"³، وبالتالي شكلنا صورة فنية متميزة حقاً.

وهذا التأليف لا يتم بشكل اعتباطي - كما في الوهم - بل يقوم الخيال الفني بإيجاد علاقات جديدة بين الأشياء، وهذه العلاقات قد تكون مباشرة أي حقيقية ومنطقية، وقد

1 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص:3.

2 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:309.

3 ديزيره سقّال: من الصورة إلى الفضاء الشعري (قراءات بنويّة)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993، ص:12-13.

تكون غير مباشرة أي خيالية عاطفية. وهي أكثر من أن تُحدَّ وتعدَّ. فقولنا: الفراشة كالزهرة، صورة فيها علاقة مباشرة بين الفراشة والزهرة لتمثيلهما - واقعيًا - في الألوان الزاهية، أما قولنا: الندم مُرٌّ، لا نجد فيه علاقة مباشرة حقيقية، ومنطقية بين الندم، والمرارة، وإنما هناك علاقة غير مباشرة خيالية عاطفية؛ فكما نشعر بالنفور من الطَّعم المرّ نشعر بالنفور - أيضا - من الندم. لقد خلقنا علاقة جديدة بين عالم المجردات (الندم) وعالم المحسوسات (طعم المرارة)، بواسطة إعمال الخيال الفني؛ ولذلك لا يمكن أن "نفصل الحواس عن الخيال جاعلين لكل منهما ضربا من التصوير ونمطا من التعبير، وإلا كنا بذلك نفصل الفكر عن الحسّ، والصورة... في حقيقة أمرها نتاج الاثنين معا وهي بالتالي نتاج الخيال الذي يوحد بينهما في قوة أشبه بالصهر"¹، فيجعل من المتناقضات منسجمات، ويخلق من غير المتماثلات متماثلات.

هذا عن كون الصورة تركيبية عقلية، "أما انتماؤها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، فلأن الواقع الحسي فيها ليس إلا وسيلة للتعبير عن الفكرة أو الشعور"². وعليه إذا أردنا أن نعبر عن فكرة أن الحياة هي الوقت، وأن كل دقيقة تمرُّ تقربُّ أحلنا وتخطو بنا نحو القبر، وأن العبث بالوقت عبث بالحياة نفسها، فإننا نستعين بصورة فنية واحدة لتغنيننا عن كل هذا الكلام، وهي (الوقت سَمُّ بطيء). أما إذا أردنا - مثلا - نقل شعورنا إلى الآخرين بزينة الحياة التي نعيشها ورغديها، وأن ظروفها موالية لنا نستعين بصورة تبعث فينا هذا الإحساس بكل تموجاته، وهي (أيامنا عسل).

وسعى الأديب الحاذق إلى تجلية فكره وشعوره يجعله يختار عناصر صورته بدقة، وهذا يؤدي به إلى الانتقاء من الواقع والخروج عنه وإعادة صياغته من جديد؛ فالوقت ليس سُمًا، واليوم ليس عسلا في واقع الأمر، وبالتالي يتبيّن أن "الصورة هي إعادة تشكيل للواقع،

1 عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص: 10.

2 يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1987، ص: 318.

ولا ترتبط به إلا بقدر ما يصبح مكتسبا خصائصها الذاتية بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص¹؛ لأن دور التخيّل هو خلق عالم جديد لا تعريف العالم المؤلف.

وإذا كان ما تقدّم بمثابة الفحص الداخلي لتعريف عز الدين إسماعيل، فإن ذلك يستدعي فحصا خارجيا له؛ حتى يتم التعرّف على علاقاته، وموقعه من خريطة التعاريف العربية والغربية. وبتطبيق هذا الأمر نكتشف أن التعريف يحظى بالمحسن الآتية:

أولها: انسجامه وتكامله مع الآراء النقدية العربية المسرودة آنفا.

وثانيا: استفادته من التعاريف الغربية دون نسخها، لاسيما تعريف الشاعر الفرنسي الحديث بيار ريفردي (Pierre Reverdy)، حيث ذهب إلى أن الصورة خلق محض من قبل الفكر لا يمكنها أن تنبع من تشابه، بل من تقريب حقيقتين متباعدين².

وثالثا: محافظته على تصوير الأشكال البلاغية القديمة: الاستعارة، والكناية، والمجاز العقلي، والمجاز المرسل، والتشبيه، فلا يخفى أن كثيرا من الصور التي سقناها سابقا تعد تشبيهات بليغة. وإن الناقلين: أندريه بريتون (André Breton)، وبيار كماند (Pierre Caminade) يذهبان - صراحة - إلى أن مصطلح (صورة) "يشمل الاستعارة والتشبيه وكل الاكتشافات المماثلة"³، وإن كانت المشابهة⁴ قد تُشكّل صورا فيها من البساطة والسذاجة ما فيها.

1 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص: 86.

2 Pierre Reverdy: **Le gant de crin**, Flammarion, paris, 1963, p: 30.

3 Pierre Caminade: **Image et Metaphore**, Bordas, Marcy, 1970, p: 5.

4 يقسّم علماء البلاغة التشبيه باعتبار طرفيه إلى أربعة أنواع: تشبيه (محسوس بمحسوس)، وتشبيه (معقول بمحسوس) وتشبيه (محسوس بمعقول)، وتشبيه (معقول بمعقول)، وهذا النوع الأخير مستثنى من التصوير، فلا يمكن أن يُشكّل اجتماع طرفيه صورة فنية؛ لإخلاله بطبيعتها الحسية. فعندما نقول - مثلا -: الشجاعة في الحرب كالجود في السلم، لا نكوّن صورة من مجردين: الشجاعة والجود، و يظهر التشبيه - هنا - مجرد نقل فكرة، شأنه في ذلك شأن النثر العادي تماما.

أنظر: ابن عبد الله شعيب: الميسر في البلاغة العربية، دار الهدى، الجزائر، 1992، ص: 26- 27.

ورابعا: استيعابه مختلف أشكال الصورة الحديثة كالرمزية، والأسطورية حتى "الصور الأكثر تركيبا والتي تعتمد على تراسل الحواس أو تبادل الحواس للأدوار"¹، كأن يأخذ المسموع صفة الملموس كما في قولنا: صوت ناعم.

وخامسا: تحرره من الثنائية المنطقية القديمة، إذ أن "الصورة الحديثة خرجت من زاوية الطرفين - المشبه والمشبه به - إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر"².

وسادسا: شموليته لكل العلاقات المحتملة بين عناصر الصورة، سواء منها العلاقات المباشرة أو غير المباشرة.

وسابعا: تحديده للوظيفة الأساسية للصورة، والمتمثلة في نقل الفكرة والشعور، ومعلوم أن التحديد الصحيح لوظيفة الشيء جزء من التصور الصحيح لماهيته. فالصورة "هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر [أو الناثر] تجربته، ويفهمها كي يمنحها المعنى والنظام"³.

وثامنا: تزاوجه المحمود مع النصوص حيث أثبت جدارته عند التطبيق، وكشف عن عدد من المزايا الفنية للصورة⁴.

وتاسعا: تناسبه مع طبيعة شعر عثمان لوصيف؛ فكل منهما يتلقف شيئا من التراث من جهة، ويلج عالم الحداثة من جهة أخرى.

لكن كل هذه الامتيازات لا تحول دون ملاحظة إسراف هذا التعريف في الإيجاز، ومبالغته في الاختصار، مما جعل أركان الصورة الثلاث: منتجها، وكيان الصورة ذاتها، ومتلقيها تبدو متباينة الوضوح؛ إذ يكاد المنتج، والمتلقي يختفيان وتبقى الصورة تركيبية

1 عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص: 390.

2 إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط1، دار الشهاب، باتنة، 1985، ص: 206.

3 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 383.

4 من هذه التطبيقات تعليق عز الدين إسماعيل على صور الشاعر ذي الرمة.

أنظر كتابه: التفسير النفسي للأدب، ص: 94.

مستقلة عنهما، وتجنبنا لهذا الأمر، واستفادة من الحقائق السابقة، والمفاهيم السالفة - إجمالاً - لاسيما تعريف عز الدين إسماعيل تكون الصورة الفنية تركيبية لغوية، توصل بين المحسوسات، أو بين المجردات والمحسوسات وفق علاقات جديدة متنوعة، ينتجها الخيال الفني للمبدع لنقل فكرته، وشعوره، إلى المتلقي. وهذا المفهوم الحديث، يتلاءم مع الشعر الجديد بما فيه شعر عثمان؛ ولذلك ارتضاه البحث خلفية معرفية تعينه وتوجهه في مسيرته.

وقد قارب شاعرنا هذا التعريف حين قال: "الصورة الشعرية نوع من التشكيل اللغوي تنصهر ضمنها أفكار الشاعر وأحاسيسه... بطريقة مكثفة تمزج بين... المحسوس واللامحسوس"¹، ويبدو أن الشاعر عرّف الصورة في حدود اختصاصه (الشعر)؛ ولذلك اختار تسمية الصورة الشعرية بدلا من الصورة الفنية، واكتفى بالإشارة إلى منتجها وهو الشاعر، وعَضَّ الطرف عن متلقيها، لكنه حدّد بنيتها بدقة، والمتمثلة في امتزاج المحسوس بغير المحسوس، وهذا هو المهم والأساسي، وبالتالي بدا على دراية جيدة بإحدى أهم أدواته الفنية في البناء الشعري ألا وهي الصورة.

ووصف المفهوم السابق بأنه حديث قد يفهم منه القارئ اهتمام الحداثة بالصور، وله أن يفهم ذلك مع الأخذ بعين الاعتبار أن الحداثة المقصودة - هنا - "لا تتعارض مع الوزن أو القافية إلا حينما يكون هذان الأخيران مقصودين لذاتهما"² فيطبعان القصيدة بالتكلف ويمنعانها من الانطلاق، "ولكن عندما يتمكن الشاعر من تطويع الوزن والقافية وإدخالهما في السياق الشعري العام، بصوره وتراكيبه وإيقاعاته المختلفة"³ فإنه يبدع قصيدة عمودية في شكلها، ولكنها تصوّر وتوحي، وفيها من القوة والتأثير ما فيها، ولعثمان في بداياته الشعرية أثناء الثمانينات نماذج من هذا القبيل⁴. وهو ما يثبت أن الصورة القوية المؤثرة ليست حكرًا على القصيدة المثورة إطلاقًا.

1 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

2 ياسين الأيوبي: في محراب الكلمة، ص: 280.

3 المرجع نفسه، ص: 281.

4 مثل قصيدته العمودية: "أنشودة الرحيل".

أنظر: عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص: 61.

2- شخصية عثمان لوصيف:

يحتل موضوع الشخصية أهمية بالغة في كثير من العلوم، مثل علم النفس، والاجتماع، والانثروبولوجيا، والوراثة... ويقدم كل علم مفهومه لها من زاوية تخصصه؛ ولذلك نجد لها تعاريف متنوعة، ولكن تبقى الشخصية في كل الحالات مزيجا من المكونات المتداخلة؛ فهي "تشمل جميع الصفات الجسمانية والعقلية والخلقية في حالة تفاعلها مع بعضها من ناحية، وتفاعلها مع البيئة الطبيعية والاجتماعية من ناحية ثانية، وتفاعلها مع المواقف اللاهائية العدد التي يخرعها الفرد منذ الولادة وحتى الممات من ناحية ثالثة"¹، ويمكن ترتيب تلك المكونات - رغم تداخلها وغموها وتغيرها - حسب مراحل الحياة عند شاعرنا كما يلي:

1. لحظة الميلاد ← تحتضنها البيئة الطبيعية.
2. مرحلة الطفولة ← تتأثر بالبيئة الاجتماعية.
3. مرحلة الفتوة² ← تكتمل الصفات الجسمية.
4. مرحلة الشباب ← تتشكّل الصفات العقلية.
5. مرحلة الكهولة ← تنمو الصفات الخلقية.

ولنبداً بأول بيئة احتضنت شاعرنا، وهي البيئة الطبيعية. وُلدَ عثمان³ لوصيف في الخامس من شهر فيفري عام واحد وخمسين تسعمئة وألف للميلاد (1951.02.05) بدائرة طولقة التابعة لولاية بسكرة بجنوب الصحراء الجزائرية.

1 محمد السويدي: مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، الجزائر وتونس، 1991، ص: 191- 192.

2 المقصود بالفتوة أواخر الطفولة وبدايات الشباب.

3 اسم الشاعر الشخصي عثمان، واسمه العائلي لوصيف، وينادي في بلدته طولقة لمين.

حوار هاتفي مع عثمان لوصيف، في: 2002/08/13.

وطولقة قرية صغيرة نائية، أرضها رمل ونخيل، وسماؤها حرٌّ وقيظ، تقع على نحو 36 كلم غربي ولاية بسكرة، تشتهر بالزاوية العثمانية التي تسمى محلياً زاوية سيدي علي بن عمر، أو دار الشيخ، وتشتهر أيضاً بمركزها الفلاحي المرموق، وتمورها ذات السمعة العالمية (دقلة نور)، كما تُعدُّ مهداً للكفاح المرير ضد الاحتلال الفرنسي¹. يقول عنها عثمان: "طولقة منذ ولادتي بها ليست بيئة ثقافية، ولا تشجّع على الثقافة، هي مدينة متديّنة ومحافضة فحسب... وعلى الرغم من ذلك فهناك بعض المواهب الشابة التي تقدّر الثقافة وتحاول أن تشقّ لها طريقاً في الحجارة الصماء، لكنها مهمشة"².

ومهما يكن فالشاعر رغم مواهبه الفطريّة التي جعلته - منذ الطفولة - يعشق الرسم والموسيقى³ لا يستطيع الانسلاخ من الأثر البارز للبيئة الصحراوية لطولقة؛ فهي التي أثّرت في أخلاقه فمناحته صبر الصحراوي على الألم والمعاناة، وأثّرت في وجدانه فمناحته العديد من القصائد، مثل: (الهاجرة)، و(العاصفة)، و(الأفعى)، و(العقرب)⁴... وأثّرت في عقله فمناحته حفظ القرآن الكريم، وأثّرت في لسانه فمناحته النبرة الصحراوية... ومن مجموع هذه المؤثرات وغيرها نبغت عبقريته، ولا عجب فالصحراء الجزائرية كانت ولا زالت تُنجبُ العباقرة⁵.

وقد نشأ شاعرنا وسط عائلة بدوية معوزة ومحيط طولقي فقير، فما أثر هذه البيئة الاجتماعية الفقيرة في شخصيته يا ترى؟.

1 جريدة الفجر: الزاوية العثمانية بطولقة، الفجر، ع203، 2001/06/12، ص:17.

2 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/01.

3 الأجد قارة: الصوفية ليست هروبا.. إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، النـصر، ع10070، 2000/07/16، ص: 17.

4 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة، الجزائر، 1999 ص:26، 42، 95، 107.

5 من هؤلاء العباقرة: مصطفى بن رحمون، وأبو القاسم حمار، ومحمد السعيد الزاهري، وأحمد سحنون، وأحمد الجنيد المكي... وكلهم من مواليد ولاية شاعرنا بسكرة.

أنظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 - 1975)، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1985، ص:667، 674، 675، 677، 682.

أول أثر الحرمان من مسرّات الطفولة؛ فالشاعر عاش بين أطفال بلدته حقيقة، لكنه لم يفرح بهذه المرحلة؛ لم يأكل حلوى، ولا أمسك لعبة، ولا ركب دراجة، ولا صَفَّف شعرا... ولا رَتَّب ثيابا، ولا شك أن الحرمان في الطفولة ستظهر بعض آثاره فيما بعد فيما يسمى الطفولة المتأخّرة، من ذلك ما قاله عثمان عن نفسه: "في منظر طبيعي أصبح طفلا أطارد وألاحق الطيور مثلما يفعل الأطفال أحيانا أمارس الشغب والمشاكسة"¹، ومن ذلك أيضا ارتياحه التام لركوب الدراجة²، وهو في الأربعين.

ثاني أثر التعثر في مسيرة التعلّم مرتان؛ فبعد أن تلقى الشاعر تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه (طولقة) انتقل إلى بسكرة حيث درس أربع سنوات بالمعهد الإسلامي هناك ليحصل على شهادة الأهلية سنة 1970، وفي هذه المرحلة من التعليم المتوسط حفظ القرآن الكريم خلال العطل الصيفية بمساجد طولقة وكتاتيبها. غير أن الظروف الاجتماعية الصعبة التي كانت تعيشها أسرته لم تسمح له بمواصلة تعلّمه فاضطر إلى الانقطاع عن الدراسة - وهذه هي العثرة الأولى - لينخرط في سلك التعليم بعد سنة تكوين قضاها بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بباتنة، ومنذ تاريخ 17 سبتمبر 1971 وهو يشتغل بسلك التعليم، لكن هذا لم يمنعه من مواصلة دراسته بطريقة عصامية، حتى نال شهادة التعليم الأصلي³ شعبة علوم الشريعة واللغة العربية عام 1974. بمشاركة حرّة، ولم تسمح له ظروف الفقر - أيضا - بالالتحاق بالجامعة - وهذه هي العثرة الثانية - إلا في سنة 1980، حيث درس بمعهد الأدب العربي

1 إبراهيم قرصاص: الصوفية عندي ثورة للتغيير وقيادة البشرية (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف)، صوت الأحرار، ع474، 1999/09/18، ص:17.

2 سجل ذلك في قصيدة بعنوان (شاعر)، من مقاطعها:

مرة سمع الصبية يقولون

شاعر كبير.. ويركب دراجة

جرءاء متصدّئة!

أنظر: عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، دار هومة، الجزائر، 1999، ص:68.

3 هذه الشهادة - فيما مضى - تعادل شهادة البكالوريا حاليا، وهي التي تأهل بها الشاعر للدخول إلى جامعة باتنة.

بجامعة باتنة من 1980 إلى 1984 ليتخرج بشهادة الليسانس في الآداب، ويعود أستاذاً للتعليم الثانوي بطولقة¹ إلى غاية أواخر 2001.

ثالث أثر تركته البيئة الاجتماعية في حياة عثمان وعكة قلبية في الأربعين؛ حيث أثرت كثيراً على القراءة والكتابة لديه، وجعلت راتبه من التعليم الثانوي، وهو مصدر ارتزاقه الوحيد، ينخفض كثيراً؛ إذ كان ينتقل من عطلة مرضية إلى أخرى خلال المواسم الدراسية، وتوقف عن النشر مدة دامت حوالي عشر سنوات من 1988 إلى بداية 1997، لكنه لم يستسلم لهذه الابتلاءات وواصل القراءة والكتابة بكل حماس وجد، فطبع في مدة أربع سنوات من أواخر 1997 إلى 2000 ثلاث عشرة مجموعة شعرية، وما هذه العجلة إلا تحدياً للأزمة والشدائد كما قال².

رابع أثر فقدان أعز أصدقائه، وهو الكتاب؛ فقد كان الشاعر يملك مكتبة متنوعة الاختصاصات: أدب، علوم، لغات، فلسفة، تصوف، تاريخ، سياسة... وكان الطابع الأدبي هو الغالب بحكم التخصص، وللأسف الشديد تعرض لحادثتين أفقدتاه هذه الثروة المكتبية؛ الأولى: مرض زوجته رشيدة³ بداء السرطان، حيث كلفه علاجها نفقات باهضة كان أقلها السفر بها إلى تونس ثلاث مرات، مما اضطره إلى بيع جُلِّ مكتبته، ولم يحتفظ منها إلا بالقليل. أما الحادثة الثانية تمثلت في حريق مهول شبَّ بمنزله يوم 1999/02/22، ورغم التدخل السريع لرجال المطافئ، فقد التهمت النيران ما بقي من مكتبته، كما التهمت عدداً كبيراً من مجموعاته الشعرية المطبوعة، ومن لطف الله أن لم يصب أي فرد من عائلته بسوء⁴.

خامس أثر للبيئة الاجتماعية في شخصية شاعرنا شعوره الدائم بالاغتراب والعزلة؛ فلا شك أن الشاعر وسط من لا يفقهون الشعر غريب، والذي شعر بازدراء الآخرين لمواهبه

1 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

2 المراسلة نفسها.

3 للشاعر زوجة ثانية هي ابنة خاله، وقد حدث عقد القران بينهما بطولقة في: 2000/09/22.

حوار هاتفني مع عثمان لوصيف، في: 2002/08/13.

4 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/01.

سوف ينعزل عنهم، ولذلك نادرا ما نرى عثمان وسط مجموعة في طولقة. إنه دائم الوحدة يشرد أحيانا ولو كنت بجانبه، ويسافر فجأة دون أيّ إشعار مسبق، يطوف من مدينة إلى أخرى تاركا زوجته وأولاده إلى حين.

ورغم هذه الآثار أو المواجه بالأحرى التي تركتها البيئة في شخص عثمان فإنها منحتة زوجتين صالحتين، وخمس بنات، وثلاثة أولاد كلهم على خُلُقٍ حسن، ولم يكونوا عائقا لكتابة الشعر بتاتا، بل هم عزاءه وسلواه حين تُظلمُ دنياه.

زد على هذا أن التنافر والتنازع الذي يقع بين الشاعر وبيئته يوُلد صورا فنية متميِّزة. كيف ذلك؟. مما لا شك فيه أن النص الشعري ليس لقيطا، وما ينبغي له ذلك؛ إذ هو وليد شرعي للتجربة الشعورية، وهذه في حقيقتها الجوهرية ما هي إلا تنازع بين متطلبات الذات والضغوط الخارجية. "وهذا التنازع يشحذ في نفس الفنان شعورا بالتوتر أو بالنشوة والذهول، تفيض به الرؤى والصور الشعرية"¹، ومن هنا نلمح تلك العلاقة المتعدية والخفية بين المعاناة والصور، ولذلك كان الشاعر المبدع حقًّا - في الغالب - وليد المِحْنَةِ لا المُنْحَةِ.

والآن نتطرَّق إلى الصفات الجسمانية، وأفضل السُّبل لتوضيحها عملية الوصف. فعثمان لوصيف في الخمسين من عمره، شعر أسود خفيف مسترسل لا هو بالرطب ولا الجعَّد، تنبسط تحته جبهة كتبت الأيام عليها سطورا باهتة، وحاجبان خفيفان مقوسان، تحتهما عينان لوزيتان حادَّتان سوداويتان، وأنف قصير بادئ الفتحيتين في وجه أسمر ما هو بالمستدير ولا بالطويل، فيه شنبان خفيفان مطلقان، وشفتان دائمتا الابتسامة، من تحتهما ذقن شبه مستدير كثيف الشعر عكس لَحْيَيْهِ خفيفا الشعر، ورقبة متوسطة الطول تتوسَّطها تفاحة بارزة، وكتفان دقيقان، وساعدان بارزا العروق والمفاصل، وكفَّان غليظان، وخصر نحيف، وفخذان مفتولان، وساقان رقيقتان، وقدمان مبسوطتان، وهو في عمومه ربع القامة خفيف اللحم في سائر جسمه، من رآه ابتداء حذرته ومن خالطه أحبَّه².

1 إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج1، ص:52.

2 اعتمدنا في ذكر أوصاف الشاعر على الرؤية المباشرة له. مقابلة مع عثمان لوصيف، قسنطينة، 1997/05/14.

ويروي بعض أصدقائه¹ أنه عصبي المزاج يغضب بسرعة لكل دقيقة تمسُّه ولكنه يكتفم، ويفرح بسرعة لكل صغيرة تُعنيه ويبدو ذلك في تقاسيم وجهه، وما نتجت عصبية المزاج إلا من سرعة تأثره حتى أن دمه يغلبه في مواقف عديدة². و"أصحاب البنية الدقيقة والمزاج العصبي مطبوعون على الشعور بالعظمة"³، وأغلبهم يتميزون "بجدّة الذكاء وسرعة التأثر والطموح إلى المثل العليا والحماسة لما يعتقدونه، والتعلق بما يؤمنون به ويصدقونه"⁴. وكثيرا ما نرى عثمان يدافع عن عقيدة فيها عظمة وشموخ واضحين، إنما عقيدته الشعرية.

والمقصود بالعقيدة الشعرية - هنا - ثلاثة أركان معرفية لا تتغير عند عثمان، ولكنها تقبل الإضافة من حين إلى آخر، وتشمل ماهية الشعر، ووظيفته، ومكانة الشاعر.

أما فيما يخص ماهية الشعر يقول عثمان: "الشعر نوع من التصوير المتنامي والمتفجّر أبداً"⁵. ويبدو هذا المفهوم - بداية - قديماً وجديداً في آن واحد؛ قديماً لأنه يحيلنا بعبارة (نوع من التصوير) إلى قول الجاحظ (ت 255 هـ): "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"⁶، وجديداً لأنه يحيلنا بفكرة (التصوير المتنامي) إلى الوحدة العضوية، وعبارة (المتفجّر أبداً) إلى انفتاح المعنى الشعري وتعدد قراءاته، ومصطلحي الوحدة العضوية،

1 من أصدقاء عثمان المقرَّبين، والذين سمعنا منهم مباشرة: صلاح طبة، وهو شاعر من مواليد مدينة بئر العاتر، ولاية تبسة عام 1967، مارس الكتابة الصحفية، و الكتابة الشعرية، وما زال يمارس الأخيرة لتعلُّقه بها فقد قرض الشعر منذ طفولته، له قصائد عديدة مخطوطة، ومجموعة شعرية مطبوعة تحت عنوان "لا... شعر في زمي". ومجموعة شعرية أخرى يصدد الطبع تحت عنوان "سميرة".

أنظر: صلاح طبة: لا... شعر في زمي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، صفحة الغلاف.

2 مقابلة مع صلاح طبة، صديق الشاعر عثمان لوصيف، بئر العاتر (تبسة)، 2001/08/17.

3 عباس محمود العقاد: عبقرية الصُّديق، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص: 48.

4 المرجع نفسه، ص: 41.

5 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

6 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1948، ص: 131-132.

والقراءة كافيان لجعل هذا المفهوم يرتقي إلى مصاف المفاهيم المتطورة للشعر رغم تركيزه على الصياغة في الشعر دون مصدره.

وعن وظيفة الشعر يقول عثمان: "أومن إيماناً عقائدياً برسالة الشعر وأعتقد أن على الشاعر بعد انتهاء عصر النبوءات أن يحمل المشعل الروحي ليقود البشرية نحو الخلاص والأمن والسلام"¹.

تلك وظيفة الشعر - في نظر عثمان - إنها وظيفة أخلاقية وإنسانية تقود الإنسان أيّما كان إلى فطرته الأولى، إلى القيم الروحية السامية كالصدق، والعدل، والحريّة... ابتغاء إيساعده، وهذه وظيفة شرعية للشعر كانت ولا زالت، لكن "الفن مدعو دائماً لبعث المتعة والبهجة في نفوس الناس، مدعو لأن يكون وسيلة إغنائهم فكرياً وتربيتهم أخلاقياً"². فالشعر باعتباره فناً لا يكتفي بالوظيفة الأخلاقية، بل لابد له من وظيفة جمالية وأخرى فكرية.

هذا عن ماهية الشعر ووظيفته، أما مكانة الشاعر فهي - عند عثمان - مكانة مرموقة؛ إذ هو عالم؛ لأن "الشعر يسبق العلم إلى كثير من الحقائق، وقد صدق فرويد [Freud] يوم قال عن (اللاشعور) لقد اكتشفه الشعراء قبلي بقرون"³، والشاعر صوفي؛ لأن "لحظة الإبداع التي تعترى الشاعر هي نفسها لحظة التجلي [أي مشاهدة الحق] عند الصوفي"⁴، وطفل؛ لأن "الشاعر هو ذلك الإنسان الذي يعيش في طفولة دائمة، في نشوة متجددة كالطفل تماماً"⁵، وني - بوظيفة شعره لا بالوحي - ؛ لأن "الرسول عليه السلام اهتموه

1 الأمد قارة: الصوفية ليست هروبا.. إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، النصر، ع10070، 2000/07/16، ص: 17.

2 فؤاد مرعي : مقدمة في علم الأدب، ص: 16.

3 مجلة الجزائرية: الشاعر هو النموذج الإنساني الأرقى في الحياة (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، الجزائرية، ع196، أوت 1990، الجزائر، ص: 24.

4 إبراهيم قرصاص: الصوفية عندي ثورة للتغيير وقيادة البشرية (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف)، صوت الأحرار، ع474، 1999/09/18، ص: 17.

5 مجلة الجزائرية: الشاعر هو النموذج الإنساني الأرقى في الحياة (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، الجزائرية، ع196، أوت 1990، الجزائر، ص: 24.

بالشعر، [و] هذا دليل على أن هناك في اللاوعي البشري حقيقة تنظر إلى الشاعر نظرة مخالفة لبقية البشر بحيث ترفعه إلى مقام النبوة¹.

تلك هي أركان العقيدة الشعرية عند عثمان، ويمكن إجمالها في العبارة الآتية: الشعر تصوير وظيفته أخلاقية يصدر عن إنسان متميز.

وبعد الصفات الجسمانية، نأتي إلى الصفات العقلية. ويمكننا اكتشافها بمتابعة حوارات عثمان ورسائله وأشعاره²، حيث نجد أن العقل المدبر لمضامينها له ثلاث طبائع مميزة، تجتمع مرة وتفترق أخرى، وتتساوى تارة وتطفو واحدة منها على البقية تارة أخرى.

وأولى تلك الطبائع العقلية الطبيعة الصوفية، وتتجلى في ثلاثة مظاهر، أولها تصديق الشاعر المطلق بالمجردات كالأمان، والسلام، والحرية، والتوبة، والخلود... وثانيها قدرة عقله على التجريد، أي "استخرج الماهيات ذهنياً من الموجودات والارتفاع بها من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكلية الشاملة"³. مثل ارتفاعه بالنار من لوها وحرقتها المحسوسين حتى أصبحت "الوهج الروحي الذي نفخه الرحمان في جسد الإنسان"⁴. وثالث مظاهر الطبيعة الصوفية قدرة عقل عثمان على استحضار الشواهد القرآنية والنبوية بسرعة، مثل استشهاده بالآية [...ورهبانية ابتدعوها...]⁵، والحديث (لا رهبانية في الإسلام) على أن الصوفية في الإسلام ليست هروباً من الواقع بالدروشة، بل هي اندماج بالواقع لتغييره نحو الأفضل.

1 إبراهيم قرصاص: الصوفية عندي ثورة للتغيير وقيادة البشرية (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف)، صوت الأحرار، ع474، 1999/09/18، ص:17.

2 المقصود برسائل الشاعر-هنا- عشرون رسالة حب طبعها تحت عنوان (ريشة خضراء)، وكتبها بأسلوب أقرب للشعر منه إلى النثر.

أنظر: عثمان لوصيف: ريشة خضراء، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 1999، ص:6-81.

3 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص:59.

4 الطاهر يحيوي: نقتقد الناقد المنظر.. والكتابة الجيدة قليلة (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف)، المساء، 1997/03/31، ص:11.

5 القرآن الكريم، سورة الحديد، الآية:27.

وثاني تلك الطبائع العقلية الطبيعية الموسوعية، وتظهر في ذلك الجمع بين المعارف المتنوعة، كالفلسفة، والتاريخ، والجغرافيا، والدين، والجيولوجيا، والكيمياء، والآداب الأجنبية... وهاهو عثمان يحدّثنا عن عدد من مكوّنات خارطته الشعرية قائلاً:

"بدأت أكتب المحاولات الأولى منذ أن التحقت بالمعهد الإسلامي بسكرة، وبالتحديد عند بلوغي سن الخامسة عشر، وفي نفس الوقت كنت أميل كثيراً إلى الفنون الجميلة وعلى الخصوص الرسم والموسيقى والمجسّمات، لكن الشعر احتواني كلية فيما بعد. فقرأت لفحول الشعر العربي القديم أمثال المتنبي، وأبي تمام، والبحرّي، والمعريّ، وشعراء الجاهلية كامرئ القيس، وعترة، والأعشى، والشنفرى، وكذا شعراء الأندلس، ثم شعراء العصر الحديث أمثال أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومفدي زكرياء، ومحمد العيد آل خليفة، ثم شعراء المهجر والرومنسيين وأخيراً رواد الشعر الحر في المشرق العربي، وأذكر على سبيل المثال بدر شاكر السياب، والبياتي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، ومحمود درويش، وأدونيس، وسعدي يوسف. ولم أتوقّف عند هذا الحد فقد حاولت الاطلاع على الآداب العالمية فقرأت لبودلير، ورامبو، وإيلوت، ونيرودا، وغوته، وطاغور وكذا نماذج من الشعر الياباني، والصيني، والإفريقي، وشعر أمريكا اللاتينية... إلخ، وقد ساعدني على ذلك معرفتي للغتين الفرنسية والإنجليزية... كنت شغوفاً جداً بمطالعة الكتب العلمية مثل كتب الفلك، والجيولوجيا، وعلم الأحياء، والكيمياء، والفيزياء، والرياضيات، والجغرافيا، والتاريخ، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع... إلخ، كما أنني توقّفت كثيراً عند التراث الصوفي العربي الإسلامي على الخصوص... وأشير إلى أنني حاولت أن أجرب الترجمة منذ سنوات خلت فترجمت نماذج من شعر بودلير، ونماذج من شعر رامبو، كما أنني حاولت ترجمة نماذج من قصائدي إلى الإنجليزية، لكنني في السنوات الأخيرة [أي التسعينيات] تخلّيت نهائياً عن الترجمة واللغات لأسباب صحية"¹.

ولذلك لا عجب إذا وجدنا في شعر عثمان مزيجاً من المعارف المتنوّعة، لاسيما أن الكتابة الشعرية تُعدُّ الفن المحبوب لديه يصبُّ فيه كل ملكاته الحسية والذهنية، وكل معارفه العلمية والأدبية.

وثالث الطبائع العقلية لعثمان الطبيعة الثوريّة، وتظهر في مظهرين؛ أولهما: إيمان عثمان بنسبيّة المعرفة العلميّة؛ "لأنها تتركز على العقل، والعقل يرتكز على الحواس، والحواس تخطئ في أكثر الأحيان"¹. وثانيهما انفتاحه في كثير من التصورات الأدبية الذهنية، فالإبداع عنده "جهد متواصل لخلق شيء جديد يضاف إلى تراثنا الأدبي والحضاري بصفة عامة"²، والشعر "ليس وزناً وقافية، وهو فوق كل القواعد والنظريات والقوانين"³، والمعرفة الشعرية "شبيهة بالمعرفة الصوفية؛ لأنها تقع فوق كل ما هو مقيد ونسبي"⁴، وإحياء التراث "لا يتوقف عند حدود الرجوع إليه وبعثه بقولبه القديمة... [بل] يكون بصهره في بوتقة التجربة المعاصرة"⁵، والتجربة الشعرية تنضج وتتطور؛ "لأن المبدع يبدأ - عادة - بمحاولات ثم شيئاً فشيئاً تكتمل لديه التجربة الشعرية وتتسع الرؤيا"⁶. ولم يقتصر هذا التجاوز والثوران على الناحية العقلية، بل انتقل إلى الناحية الاجتماعية عند الشاعر فهو يقول: "...أنا تأثر... أحسُّ أن ثورة جبّارة بداخلي تدفعني إلى تغيير العالم.. إلى تدميره وإعادة بنائه من جديد"⁷، وهذا هو الصّدق عينه إذا توافقت العمل مع العلم.

-
- 1 مجلة الجزائرية: الشاعر هو النموذج الإنساني الأرقى في الحياة (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، الجزائرية، ع196، أوت 1990، الجزائر، ص:24.
 - 2 المرجع نفسه، ص:25.
 - 3 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/01.
 - 4 مجلة الجزائرية: الشاعر هو النموذج الإنساني الأرقى في الحياة (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، الجزائرية، ع196، أوت 1990، الجزائر، ص:24.
 - 5 المرجع نفسه، ص:25.
 - 6 الأجد قارة: الصوفية ليست هروباً.. إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، النـصر، ع10071، 2000/07/17، ص:17.
 - 7 الطاهر بجاوي: نفتقد الناقد المنظر.. والكتابة الجيدة قليلة (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف)، المساء، 1997/03/31، ص:11.

وبعد الناحيتين الجسمانية والعقلية، نتطرق الآن إلى الصفات الخلقية التي تبدو معالمها الكبرى من خلال متابعة السلوك والمعايشة. وإن معايشة عثمان لا تعني أن تكون معه لأوقات متواصلة أو فترات طويلة، فذلك غير ممكن؛ لأنه في أكثر أحواله إما شاردًا، وإما مدرّسًا، وإما قارئًا، وإما كاتبًا، ولا يسمح لأحد في مثل هذه الأحوال بتبديد ما يكون فيه حتى أهل بيته، لكن المعايشة المتقطعة له، مع إعمال الذهن في سلوكه توصل إلى تمييز ثلاث سمات كبرى تطبع أخلاقه، وهي: الحسّ الطفولي، والحسّ الجمالي، والحسّ الوطني.

والمقصود بالحسّ الطفولي تلك البراءة والبساطة في التعامل مع المحيط، فلا يحدثك عثمان إلا صدقًا، يسمع لك حين يناقشك، ولا يسمع لك إطلاقًا حين يشرّد، تنيره بعض الأشياء فجأة فيغرق في النظر إليها- إلى حد الغفلة- وهو بعد ذلك بشوش الوجه، يحسن الترحيب بالآخرين، ويتفرّس خواطرهم من وجوههم، ويحذر من المساس بمشاعرهم، ويحرص على رضاهم، يمدحهم وينتشي بمدحهم إياه، حديثه يقرب كثيرًا من الثقافة والشعر ويتعد كثيرًا عن المادية والمصلحة، يكرم من يرافقه وجد أو لم يجد، حريص على وقته؛ لا يرتاد المقاهي ولا يلعب التسالي، ولا يدخن سيجارة، سريع التأثر، غزير الدمعة لا يتصلب إلا في قرار اتخذه، يكره الظلم والإلحاح، ويجب كثيرًا من يشاركه الهم الثقافي، ويتجنب المستهترين بالشعر، تستفزه أقوال المزدرين ولا يردُّ عليها إلا قليلًا، يصبر عند كل محنة فلا يضطرب ولا يرتبك ويأخذها على أنها قضاء وقدر، يسأم من رتابة المكان فيكثر التنقل والترحال، ويسأم من رتابة التجمع فيميل إلى الوحدة والانعزال، يعتمد على نفسه، ويتحاشى الإعارة من غيره، قليل الأكل، قليل الشرب، قليل النوم¹.

أما المقصود بالحسّ الجمالي ذلك الانتشاء والانشراح النفسي الذي يبدو على عثمان عند رؤيته لشيء ما يثير إعجابه، وأكثر ما يكون ذلك في موضعين؛ الأول عند رؤيته للمرأة الجميلة، ولعثمان في إدراك جمالها مقاييس خاصة جدًا، ولا عجب فالمرأة عنده

1 مقابلة مع صلاح طبة، صديق الشاعر عثمان لوصيف، بئر العاتر (تبسة)، 2001/08/17.

"تختصر الطبيعة كلها... تختصر الكون بكل عناصره وأبعاده"¹، وإن "الخالق اقتصر كل جمالات الكون في المرأة"²، وإذا كنا نجد الأنتى عند كثير من الشعراء مصدر إلهام ثري، فإنها عند عثمان "عروس الشعر وربّته الخالدة"³، تقدّم له ما لا تستطيعه مصادر الإلهام الأخرى، تقدّم الحنان والحب⁴ الصافيين.

أما الموضوع الثاني فيكون عند رؤيته للأطفال؛ فعثمان يستلطف الطفل جدا، ويهتم به ويلاحظ حركاته وسكّاناته، وينحو منحائها أحيانا، ويجد نفسه فيه؛ لأن الطفل "يكتشف الطبيعة بإحساس الشاعر، فهو يعيش في حالة من النشوة الدائمة، ينتشي لكل ما يراه، زهرة، شجرة، لعبة... وينتشي لكل ما يسمعه زقزقة العصافير، مواء القطّة، حفيف الشجر..."⁵، وما قصيدة عثمان في ابنه (ثور) الذي توفي عند الولادة إلا قطرة من بحر حبّ الطفل والتعلّق به. يقول في المقطع الأخير منها:

لم ير التُّور نوراً!

كانت الشمس تجنح نحو الدجى ← الصورة (1)

والشعاعات ترقص سوداء
فوق محاجرهِ.. ← الصورة (2)

والغراب.. الغراب يجومّ من فوقنا ← الصورة (3)

وتنوح الطيورُ ← الصورة (4)

لم ير النور نوراً!⁶

1 الأجد قارة: الصوفية ليست هروبا.. إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، النصر، ع10071، 2000/07/17، ص:17.

2 جوال عطا الله: الموت دافع قوي للإبداع (لقاء حميمي جدا مع الشاعر الصوفي عثمان لوصيف)، الأصل، 2000/08/30، ص:15.

3 الأجد قارة: الصوفية ليست هروبا.. إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، النصر، ع10071، 2000/07/17، ص:17.

4 المرجع نفسه، ص ن.

5 مجلة الجزائرية: الشاعر هو النموذج الإنساني الأرقى في الحياة (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، الجزائرية، ع196، أوت 1990، الجزائر، ص:24.

6 عثمان لوصيف: أجديات، دار هومة، الجزائر، 1997، ص:16.

وكما نلاحظ أن صور الطبيعة الأربعة كلها ترمز إلى حزن الشاعر الشديد على طفله (نور).

هذا عن الحس الجمالي والطفولي في أخلاق الشاعر، أما الحس الوطني فالمقصود به ذلك الشعور الحاد بالانتماء إلى الأرض الجزائرية، وعثمان يعايشه هذا الشعور باستمرار سواء في لحظات الإبداع أو الأوقات العادية. في لحظات الإبداع كتب قصائد بعناوين: سطيف، ورقلة، الأغواط¹... وهي أسماء مناطق من جمهوريتنا الجزائرية المترامية الأطراف، وأكثر من هذا تخصيصه للوطن مطبوعة شعرية كاملة سماها (غرداية)². وفي اللحظات العادية صرّح عثمان بوطنيته في كلمة أخيرة لجريدة المساء وهي تحاوره بقوله: "كلمتي هي أن الجزائر لن تموت وستبرهن للعالم أجمع بأنها جزائر الرجال.. جزائر الأبطال.. جزائر التحدّي.. جزائر المعجزات.. جزائر الشعر والأدب والقيم الإنسانية السامية"³.

من كل ما سبق نكون قد تعرّفنا على معالم شخصية عثمان مباشرة، و تعرفنا على ترجمته وشيء من سيرته ضمينا، ولعل أفضل جامع بين الترجمة والسيرة هو البطاقة الفنية؛ إذ أنّها لا تركز على الجوانب المتطورة المتقلّبة في الشخصية كالأخلاق، والتجارب، والبنية الجسدية... وإنما تركز على الجوانب المستقرة منها، كالميلاد، والشهادات والوظائف... وهي بذلك تعتبر اختصارا للترجمة، وملخصا مكثفا للسيرة، ولحظة عن الشخصية، وابتغاء تحقيق هذه الفوائد الثلاث نقدّم فيما يلي بطاقة فنية مناسبة لشاعرنا الجزائري المعاصر:

الاسم: عثمان.

اللقب: لوصيف.

تاريخ الميلاد: 05 فيفري 1951.

مكان الميلاد: دائرة طولقة، ولاية بسكرة.

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، 1997، ص: 10، 42، 62.

2 = = : غرداية، دار هومة، الجزائر، 1997، صفحة الغلاف.

3 الطاهر يجياوي: نفتقد الناقد المنظر.. والكتابة الجيدة قليلة (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف)،

المساء، 1997/03/31، ص: 11.

الشهادات:

- 1- شهادة الأهلية عام 1970.
- 2- شهادة إنهاء الدراسة بالمعاهد التكنولوجية للتربية عام 1971.
- 3- شهادة التعليم الأصلي (البكالوريا) شعبة علوم الشريعة واللغة العربية عام 1974
- 4- شهادة الليسانس¹ في الأدب العربي من جامعة باتنة عام 1984.

الوظائف:

- 1- مدرس لغة عربية للمرحلة الابتدائية من 1971 إلى غاية 1975.
- 2- أستاذ لغة عربية للمرحلة الإعدادية من 1976 إلى غاية 1979.
- 3- أستاذ تعليم ثانوي لمادة الأدب العربي من 1984 إلى غاية 2001.
- 4- أستاذ مشارك في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة ابتداء من الموسم: 2003/2002².

الأعمال الشعرية المطبوعة³:

- 01- الكتابة بالنار - 1982 (ط1)، 1986 (ط2).
- 02- شبق الياسمين - 1986.
- 03- أعراس الملح - 1988.
- 04- أمجديات - 1997.
- 05- الإرهاصات - 1997.
- 06- براءة - 1997.
- 07- غرداية - 1997.
- 08- اللؤلؤة - 1997.
- 09- نمش وهديل - 1997.
- 10- زنجبيل - 1999.
- 11- قراءة في ديوان الطبيعة - 1999.

1 زيادة على شهادة الليسانس في الأدب العربي يسعى عثمان إلى تكوين شهادة الماجستير في الاختصاص ذاته من خلال انضمامه إلى فئة طلاب الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب بجامعة فرحات عباس - سطيف ابتداءً من الموسم: 2005/2004.

مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2004/10/25.

2 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2003/02/08.

3 تمّ ترتيب الأعمال الشعرية المطبوعة حسب تواريخ صدورها، فإن استوت تواريخ صدور بعضها، تمّ ترتيبها ألفبائياً.

- 12- قصائد ظمأى - 1999.
13- كتاب الإشارات - 1999.
14- المتغابي - 1999.
15- ولعينيك هذا الفيض - 1999.
16- قالت الوردة - 2000.

الأعمال غير الشعرية المطبوعة:
ريشة خضراء - 1999.

الصُّورة:



صورة شمسية للشاعر عثمان لوصيف وهو في السادسة والأربعين من عمره،
أُخِذَتْ بطولقة في: 1997/09/27.

الفصل الأول: المواد المحسوسة للصورة.

- المبحث الأول : مجالاتها العامة.
- المبحث الثاني: استعمالاتها الفنية.
- المبحث الثالث: قيمتها الدينية.

لقد تمَّ التأكيد فيما سبق على أنَّ الصُّورة الفنية تركيبية لغوية، تجمع بين عناصر متنوّعة ومفردات متباينة؛ لتقيم بينها علاقات جديدة بخلاف العلاقات الواقعيّة المعتادة، وهذا يعني أنَّ الصُّورة لا تأتي من فراغ، بل لابد لها من مواد وخامات أوليّة تنهض عليها، يتولّى الخيال الفنيّ عمليّة اختيارها وتفعيلها.

فمواد الصُّورة إذن هي العناصر التي تتكوّن منها سواء أكانت كلها محسوسة أو بعضها محسوس والآخر معنوي غير محسوس؛ ولذلك كان "التصوير الشعري يقوم على أساس حسيّ مكيّن، ولا مفرّ من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحسّ هي المادّة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه"¹، وهذه المدركات الحسيّة في شعر عثمان متعدّدة و متنوّعة بحيث تصعب السيطرة عليها إذا لم نلجأ إلى التصنيف العام والمسح الشّامل.

وقد أسفرت عمليات: الرّصد، ثم الاستقراء، ثم التّصنيف عن وجود محورين كبيرين تدور حولهما كل مواد صور عثمان هما: المواد المحسوسة، والمواد غير المحسوسة، وسيتم تناول كل محور في فصل مستقل، ولتكن البداية بالبسيط والسّهل أي المواد المحسوسة.

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 309.

1 - مجالاتها العامّة:

نعني بالمواد المحسوسة كل العناصر التي تدرك بإحدى الحواس البشرية الخمس: العين، والأذن، واللسان، والأنف، والجلد، وعليه تكون المواد المحسوسة شاملة لكل مدركات عالم الحس: مبصرات، ومسموعات، ومذوقات، ومشموحات، وملموسات؛ لأن الصورة الفنية - قبل كل شيء - هي "تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس"¹ باعتبارها "منابع المعرفة ووسائلها في الإنسان، وبها يدرك ما يحيط به، وينفذ عن طريقها إلى العالم"²؛ ليستفيد من موجوداته.

وقد أكد الأديب الفرنسي سارتر (Sarter) على هذا الجانب الحسي في الصورة؛ إذ يرى أنّها "إنجاز تركيبى يجمع مع العناصر الممثلة للشيء نوعاً من المعرفة محدودة بحدود الحس"³، وعليه فإن وظيفتها - في رأيه - "هي الدلالة المحسوسة على الفكرة"⁴، ولا شك أن هذه الوظيفة تجعل الفكرة في الأدب قريبة من عقل المتلقي ووجدانه.

ومن المواد ما يمكن إدراكه بحاسة واحدة، ومنها ما يمكن إدراكه بأكثر من حاسة، كذلك الصورة الفنية قد تُكوّنها حاسة منفردة، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوينها،

1 علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص:30.

2 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964، ص:99.

Jean Paul Sarter : *L'imaginaire*, ed - Nagel, Paris, 1949, P:9. 3

Jean Paul Sarter : *L'imagination* , Presses Umiversitaires de France, Paris,1948, 4
P:132.

وتسمى حينئذ الصورة المتكاملة¹، وهي التي تقابل الصور البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، واللمسية مجتمعةً كلّها أو بعضها في عمل أدبي واحد.

وقد زوّد عثمان ذاكرته بكمّ هائل من المواد المحسوسة، استقاها من الحياة التي تمدُّنا يوميا بمئات الصور الجديدة، وتغنيها عن كثير من الصور القديمة، لا سيّما ونحن نعيش عصرا شهد فيه الإعلام المسموع والمرئي تطورا رهيبا.

كما استفاد الشاعر من تجاربه الشخصية المتنوعة، وقراءاته المتعددة، وتنقلاته المستمرة، فكوّن من كل ذلك رصيذا ثريا من المجردات والمحسوسات، إلا أن المبصرات كان لها النصيب الأوفر في هذا الرصيد، فتفوقت بذلك على سائر المحسوسات في عمليّات التصوير، وهذا أمر طبيعي بالنسبة لشاعر جمع بين التأمل، ورهافة الحسّ، وقوة النفس.

فقد عرّف عثمان بإمعان النظر في كل جديد يمرُّ ببصره إلى غاية السّهو والشروء أحيانا، كما أن مصاعب الحياة التي يقاومها منذ الطفولة وعلى رأسها الفقر والمرض² لإثبات ذاته، قوّت نفسه، وأرهفت حسّه، وأكسبته أكثر من كل هذا التزوع إلى المغامرة والتوثّب والتّحدي، ولو لا ذلك لما نبغ شاعر متميز من قرية بدوية صحراوية نائية كطولقة.

ورغم كثرة المواد المحسوسة لصور الشاعر وتنوعها فإنها لا تخرج عن المجالات الدلالية

الآتية:

المجال الأول: السماء ومتعلقاتها.

المجال الثاني: الماء ومتعلقاته.

المجال الثالث: الأرض ومتعلقاتها.

المجال الرابع: النار و متعلقاتها.

المجال الخامس: الحيوان ومتعلقاته.

1 علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص:68.

2 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

المجال السادس: النبات ومتعلقاته.

المجال السابع: الجسم ومتعلقاته.

المجال الثامن: المصنوعات و متعلقاتها.

والملاحظ على هذه المجالات أن الأربعة الأولى منها تنتمي إلى حقل الطبيعة الجامدة، والثلاثة التي تليها تنتمي إلى حيز الطبيعة الحيّة، وتحصيلا من ذلك نجد أن المواد المحسوسة لصور عثمان أغلبها يدخل ضمن عالم الطبيعة الفسيح، والقلة المتبقية تدخل ضمن عالم المصنوعات. وتلك ميزة طيّبة في شعره؛ إذ أن "الشعراء الفحول من كل أمة، لم يبلغوا من مراتب الشعر ما بلغوا، حتى استعانوا بالطبيعة، فاتخذوا من محاسنها تيجانا لقصائدهم"¹، بل أن عثمان يطمح إلى بلوغ قمّة الشعر، "ولم يبلغ قمة الشعر إلا من نال من الطبيعة المدد الأعظم و الحظ الأوفر"².

وقد اختار شاعرنا من الكمّ الهائل لمواد الوجود عددا من المواد المحسوسة لينسج بها صوره، كرّرها في عدد من قصائده، و ادخلها في عبارات الجاز، والتميز باعتبارهما من السبل الهامة للتصوير الشعري. وهذا الاختيار يعود أساسا إلى نشاط خيال الأديب، ثم إلى العاطفة؛ لأن "الخيال الفني... اختيار وتنسيق وتصرف..."³، والعاطفة أحاسيس متباينة تجاه الأشياء المراد تخيلها، حيث تستعر عند بعضها وتُسكن مع الأخرى.

وبناء على ما ذكر يمكن توزيع تلك المواد المحسوسة المنتقاة بالترتيب⁴ حسب مجالاتها الثمانية كما في الجداول الثلاثة الآتية:

1 محمد السباعي: الصور، شركة فن للطباعة، مصر، 1946، ص:76.

2 المرجع نفسه، ص ن.

3 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ص:100.

4 اعتمدنا في ترتيب المواد على ترتيب المجموعات الشعرية حسب تواريخ صدورها.

الجدول الأول: الطبيعة الجامدة (الصامتة).

المجالات	السماء ومتعلقاتها	الماء ومتعلقاته	الأرض ومتعلقاتها	النار ومتعلقاتها
المواد المحسوسة	الرياح، النجم، الليل، الظلماء، الثلج، الرذاذ، الكوكب، القمر، الشروق، العجاج، السحاب، البرق، الغبار، الصاعقة، الضوء، الفجر، الغروب، الظل، الغيمة، العاصفة، الضباب، السماء، الشمس، النور، قوس قزح.	البحر، الطوفان، القطرة، الشاطئ، الملح ¹ ، الندى، الندى، الموج، النيل، الزورق، المطر، الشلال، النهر، اللبن، الكوثر، الأُوقْيَانُوس ² ، وُوقْيَانُوس ² ، اللؤلؤة.	التراب، الأرض، الحجر، السَّبْخَةُ ³ ، الرمل، الطين، الكثيب، الجبل.	النار، البركان، السدخان، الهاجرة، الجمر.

جدول (1) يحدّد مواد الطبيعة الجامدة التي استعملها عثمان في التصوير الفني

إن الخانة الممتدة المتطاولة في الجدول وهي خانة السماء ومتعلقاتها بما فيها من عناصر علوية كالنجم، والقمر، والشمس... تجسّد نزعة عثمان نحو المثالية، ورغبته في عالم أنقى من العالم الذي يحي فيه، وأمله في الارتفاع من حضيض المادية المسعورة إلى حياة تقيم

1 وضعنا الملح ضمن مجال الماء ومتعلقاته دون الأرض ومتعلقاتها باعتبار استخراجها من البحار والشطوط.

2 الأُوقْيَانُوس هو البحر المحيط.

3 السَّبْخَةُ هي أرض ذات ملح ورطوبة.

للمعنويات وزنا، وللقيم الإنسانية شأنًا؛ ولذلك كان عدد العناصر الأرضية التي تجسّد الاتجاه المضاد للاتجاه السابق قليلا محدودا، فلا نستشف من صورة التراب إلا الفقر، ومن صورة الحجر إلا الجفاء، ومن صورة الطين إلا التردّي والحذلان... ومهما كانت هذه الدلالات النفسية التي تصوّرُها مواد الطبيعة الجامدة إيجابية أو سلبية فإن قيمتها الفنية تكمن في تحول عدد منها عند التصوير إلى رموز. وقد "اعتبر المحلّلون النفسيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف"¹، وفي هذه الحالة فقط يغدو لشاعرنا الحق في التلاعب بالمواد الطبيعية أرضية أو سماوية لتنسيقها - بعد ذلك - في صور موحية رامزة.

هذا ومن الطبيعي أن تكون المفاهيم التي تسوقها صور عثمان إلى الوجدان إيجابية، أو سلبية؛ لأن الصورة "في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيجابية فقط، وإنما تركز، أيضا، على الاستجابات السلبية"²، ويبقى المتلقي بما يمتلكه من خلفية ثقافية هو الذي يحدّد مسارها إن كان سلبيا تشاؤميا، أو إيجابيا تفاؤليا.

وإذا كنّا قد أخذنا من المواد السماوية موقفا إيجابيا لشاعرنا، وهو حُلْمُه بحياة أفضل، فإن هذا لا يتعارض مع جنوحه إلى الانعزالية عن مجتمعه الأولي الصغير طولقة، وكيف لا يكون هذا، وهو يقول: "طولقة منذ ولادتي بما ليست بيئة ثقافية ولا تشجّع على الثقافة"³، وإذا لم يجد الشاعر من يشاركه همه الفني فلا غرابة إن مال إلى الانعزالية، ولذلك فإن "سيطرة العناصر... السماوية، على بنية الخطاب الشعري قد تدل على الانعزالية التي يجنح حيالها الشاعر"⁴ في كثير من الأحيان، بل إن هذا الأمر مؤكّد في حق عثمان على مستوى الفن الشعري، وعلى مستوى الواقع أيضا.

1 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 123.

2 كمال أبو ديب: جدلية الحفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، ط3، دار العلم للملايين، 1984، ص: 49.

3 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/01.

4 أعبو أبو إسماعيل: الدراسة البنيوية للخطاب الشعري، مجلة الفيصل، ع85، السنة8، أبريل1984، السعودية، ص: 128.

الجدول الثاني: الطبيعة الحية (المتحركة).

المجالات	الحيوان ومتعلقاته	النبات ومتعلقاته	الجسم ومتعلقاته
المواد المحسوسة	الفراشة، النسر، العصفور، السدجاج، الكلب، الوطواط، البومة، الغراب، السنونوة، الطير، القبرة، النحلة، العقرب، النمل، البلبل، النورس، الأسد، الناقة، الحمامة، الأفعى، التمرة، الفأر، اليرقة، السمكة، العنديل، الكنار.	الزهرة، الياسمين، العطر، النخلة، الثمرة، الورد، السنبل، الجذع، الشجرة، الغابة، البخور، الجلنار ¹ ، الريحان، القطن، الصفصاف، الزنجبيل ² ، الأقحوان. الأقحوان.	الجرح، الوجه، الصدر، العين، الخصر، الدمع، النهد، الجفن، الخصلة ³ ، العرق، الشريان، الأصبع، الرموش، النطاف.

جدول (2) يحدّد مواد الطبيعة الحية التي استعملها عثمان في التصوير الفني

ويظهر أن خانة الحيوانات تحتل الصدارة في عالم الطبيعة الحية من حيث الكمّ، وفي هذا إشارة إلى الطبيعة البدوية المترسّخة في كيان الشاعر منذ الطفولة، حيث إنّه نشأ في بيئة طولقة الصحراوية الرعوية، تلك البيئة التي تهتم بالحيوان الأليف فتربيته للخدمة والارتزاق، ولاشك أن الطفولة "تراود خيال الفنان، وقلبه، وذهنه، وتشدّه إلى منطلقه الهنيء البريء"⁴، فلا عجب إن استحضر شاعرنا عند التصوير الفني ما ارتبط بطفولته من مجردات كالبراءة

1 الجلنار هو زهر الرمان.

2 الزنجبيل نبات عروقه تسري في الأرض، وتشكّل في نهايتها عقد حلوة الطعم.

3 الخصلة هي الشعر المجتمع.

4 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 165.

والسداجة، والعفوية، واستحضر ما ارتبط بها- أيضا- من كائنات محسوسة، كالناقاة،
والحمامة، والأفعى، والعقرب...

الجدول الثالث: المصنوعات ومتعلقاتها (غير الطبيعي).

المجال	المصنوعات ومتعلقاتها
المواد المحسوسة	الشمعة، الخمر، السفينة، الرصاص، الزورق، الناقوس، الكمان ¹ ، الفانوس، البلّور، النَّافورة، المرآة، السَّاعة، المروحة، الشَّبَّابَةُ ² ، القيثارة، المزمارة، الحرير، الأَيْقُونَةُ ³ ، القنديل، الوتر، السَّرَّاج، القلم، الرَّبَّاب ⁴ ، الجرس، القدح، المصباح، الكأس.

جدول (3) يحدّد المواد غير الطبيعية التي استعملها عثمان في التصوير الفني

ويبدو في هذا الجدول الأخير مجموعة معتبرة من الآلات الموسيقية، وهي: الكمان،
والشَّبَّابَةُ، و القيثارة، و المزمارة، و الرَّبَّاب. كما نجد فيه ما يدعم الوظيفة الصوتية لهذه
الآلات من ناقوس، و وتر، و جرس. وهذا الأمر إن دلَّ على شيء فإنما يدل على ميل عثمان إلى
الطرب بالأصوات المتناغمة، والانتشاء بالنغمات المتألّفة، ولذلك فائدة في تأليف القصائد؛ لأن
الموسيقى في الأدب هي ذلك "النغم الذي يشيعه كبار الأدباء، وبخاصة الشعراء، في أقوالهم،
فتتعاون في آثارهم المعاني، والمباني، وجرس المفردات، والعبارات في تكوين أثر فني رفيع
المستوى"⁵، فكلما صاحب التصوير في النصوص الشعرية إيقاع موسيقي جيد كلما كانت
أكثر رقيا، وأجدر بالاستحقاق الفني.

1 الكمان أو الكمنجة آلة طرب ذات أربعة أوتار ووقوس.

2 الشَّبَّابَةُ هي ناي من قصب.

3 الأَيْقُونَةُ هي التمثال أو الصنم المنحوت.

4 الرَّبَّاب هو آلة موسيقية ذات وترين.

5 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 271.

هذه ملاحظة على المواد المحسوسة في الجدول الثالث فقط، أما الملاحظة العامة لمواد الجداول الثلاثة فإنها تؤكد على بساطة تلك المواد وقربها؛ منها ما عايشه الشاعر في بيئته الصحراوية كالنخلة، والرمل، والناقة، والعقرب... ومنها ما عايشه خارج هذه البيئة كالبحر، والصفصاف، والزورق، والشلال... وطبعي أن تكون الصور الحديثة-بما فيها صور عثمان- "مادتها ما تعطيه الحواس وما يتناثر قريبا منّا من فتاة الحياة الأليفة"¹، فلا يهم أن تكون مواد وخامات الصور قديمة أو حديثة مألوفة أو غير مألوفة، ولكن المهم هو كيفية تركيبها واستعمالها لجعلها مصورة معبرة.

وإن هذه المجالات تتواصل فيما بينها داخل القصيدة الواحدة عند عثمان، فتداخل موادها في الصور، وتصبح متألفة متأخية لترسم العالم الداخلي للمبدع، فتتحرر أفكاره ومشاعره، وتبلغ إلينا من غير تقرير متحجر أو سرد جاف، ولا تكاد تخلو من هذا التمازج والتداخل أي قصيدة. فلا يعني ضبط مجالات المواد المحسوسة، أن لكل مجال جملة من القصائد، ينفرد بها عن سائر المجالات، وإنما هي لُحمة واحدة يستحضرها الذهن لحظة الإبداع يقطع منها ما يتناسب وتلك الحالة، ويترك الباقي إلى حين.

وإن شئنا تبين ذلك أكثر نقرأ هذا المقطع الساخن الذي يصور فيه عثمان ثورة الجزائر من أجل التحرر ونيل السيادة على أرضها:

كاشتعال البحور في الأجناف	التقينا على نزيف الأغاني
و تعانقنا بعد دهر فراق	كعناق البركان للبركان !
واعترضنا الغرام شهقة ملح	وانغمسنا في لجة النيران ²

إن هذه الأبيات الثلاثة يتعانق فيها مجالان متناقضان للمواد المحسوسة كي يرسم الثورة في قالب الأنثى المحبوبة إلى نفس الشاعر، وما ذلك في الحقيقة إلا حبُّ جَمٍّ للثورة ورجالاتها. والمجالان المتواصلان-هنا- لتشكل هذه الصورة المركبة هما: مجال الماء، ومنه:

1 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص: 64 .

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 48.

البحور، والملح، ومجال النار، ومنه: البركان، والنيران. وإذا كان التواصل يحدث بين مجالين متناقضين فإن حدوثه بين مجالات غير متناقضة يصبح أمراً مهضوماً وجداً مستساغاً. ولا نحسب أن المؤاخاة بين تلك المجالات داخل الصورة أمر ساذج واعتباطي، بل هو أمر يحتاج إلى فنان خبير بالوجوه المختلفة للكلمات يعرف كيف يصرفها، وكيف يستعملها.

2- استعمالها الفنية:

يوحي اختيار الشاعر لتلك المواد المحسوسة دون سواها من مواد الوجود بحسّ فنيّ تجاه اللغة، إذ لم تعد قيمة المفردات قاصرة على جرسها، بل "إننا في التجربة الشعرية نجد أن الكلمات تولّد أثرها عن طريق ما يرتبط بها من الصور"¹ تنطبع في ذهن المتلقي فتثير فيه أحاسيس القبول، أو الرفض، ومن ثمة يشارك الشاعر تجربته.

إلا أن ذلك الحسّ الفني اللغوي لم يكن ابتكاراً كله، بل فيه شيء من التبعيّة؛ حيث إن عدداً من تلك المواد تمّ استهلاك قسط من طاقاتها التصويريّة، حتى صار من المألوف أن الملح يصوّر العُقم والهلاك، والحمامة تصوّر الصفاء والسلام، والجبال تصوّر الثبات والصمود، و الليل يصوّر العبوديّة والاستعمار... وهذا ما يلقي على عاتق الشاعر مسؤولية فنيّة صعبة، هي مسؤولية التخطي والتجاوز والخصوصيّة.

وقد تسلّح عثمان للقيام بأعباء هذه المسؤولية بإحساسه المرهف نحو اللغة، إذ جعلها أداة طيعة في يده "يحاول أن يكتشف إمكاناتها الداخلية أو يتأمل تجربته الوجدانية في ضوء جديد من خلال إعادته تشكيل علاقاتها"²، ومن العلاقات الجديدة تلد الصور الفنية الجديدة، التي تنهض بمسؤولية الإبداع والخلق الشعري.

1 الرأي للناقد الإنجليزي ريتشاردز (J.A.Richards). نقلا عن: السعيد الورقي: في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص:59.

2 جابر عصفور: القصيدة الرديئة.. كيف نتعرف عليها؟، مجلة العربي، ع508، مارس 2001، الكويت، ص:84.

وكل العناصر المحسوسة التي رأيناها سابقا هي جزء من لغة عثمان، و"اللغة هي أصلا رموز تستخدم مكان الأشياء، أو الأفكار والمشاعر"¹. إلا أن شاعرنا استعان بتلك الكلمات الرموز في تصويره بجعلها "موضوعا لعملية رمزية ثانية... تحمل [فيها] الكلمات معاني غير التي وضعت لها. فتصبح تعبيرا بالإيماء أو بالإيحاء، على طريقة أصحاب المدرسة الرمزية في الأدب"². فعندما يستعمل عثمان الطيور - مثلا - في قوله:

الطيور التي تندافع نحو الفضاءات
تصدح بالأغنيات
وتسبح عبر الأثير
وتموت لتولد مأخوذة بالبعيد³

لا تعني الطيور في هذا السياق الشعري تلك المخلوقات ذات الأجنحة والمناقير، وإنما أصبحت تعني الشعراء في كل زمان ومكان، أي أنها تحوّلت إلى رمز أدبي لهم.

وهذا التحوّل هو ما يسمى - عند الأسلوبيين - الانزياح، و"هو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف"⁴؛ قصد استشارة المتلقي، ومن ثمة كسب تجاوبه، وتفاعله مع ما يتلقاه قراءة أو سماعا.

فبالانزياح قد تتحوّل الكلمة إلى رمز فني ناجح، وفي هذه الحالة "تكثّف فضاء الصورة ليصير النص شبكة متعانقة من الشحن الجديدة، أو من العلاقات الجديدة"⁵، وهذا يعني تشكّل كمّ من الصور الجزئية تتعاون فيما بينها لنقل التجربة الشعرية بصدق وقوّة.

1 سعدي صناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1994، ص:233.

4 المرجع نفسه، ص ن.

3 عثمان لوصيف: المتغاي، دار هومة، الجزائر، 1999، ص:103.

4 نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص:179.

5 ديزيره سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1997، ص:187.

وبناء على هذا المفهوم النظري يمكننا القول إن عثمان لم يستعمل المستوى العادي في التعامل مع المواد المحسوسة قصد تشكيل صورته، وإتّما وظّف المستوى الإبداعي، وهو الذي يخرق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيراً خاصاً في المتلقي¹، وقد كان عثمان يقصد هذا المنهج قصداً بحرية تامة، وقناعة كاملة بجذواه في كتابة الشعر.

وفي المستوى الإبداعي للغة نجد لعثمان مواطن متميزة في شعره استفاد فيها من المواد المحسوسة بقوة في تشكيل صورته الجزئية والمركبة على حد سواء، وفي كل موطن له طريقة أو أسلوب خاص، ونحاول فيما يأتي أن نتابع تلك المواطن - رغم تعددها - مع التمثيل لكل واحد منها.

ونبدأ بموطن التكرار، فعندما يمارسه عثمان يستحضر عدداً من المواد المحسوسة لرسم صور جزئية متعدّدة للمكرّر، علماً أن التكرار الذي نقصده هو "أن يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى"² مرتين أو أكثر. يقول عثمان عن القدس المحتلة:

أيها العبق الإلهي الذي يسري في جثة التاريخ
أيها المتدفق كبرياء وحبا
أيها النبراس الذي يهدينا في ظلمات البر والبحر
أيها الملاح المستعصي
أيها الشاطئ الذي تحطمت دونه كل السفن
وكل الملاحين ماتوا
أيها البحر المسافر مع الرياح الهوجاء³

1 نور الدين السّد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج 1، ص: 179.

2 بدوي طبّانة: معجم البلاغة العربية، ط 4، دار المنارة ودار ابن حزم، جدّة وبيروت، 1997، ص: 585.

3 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 29.

إن تكرر (أيها) ستُّ مرَّاتٍ اقترن في كلِّ مرَّةٍ بصورة فنية ثنائية الطرفين؛ طرفها الأول ثابت، وهو القدس، أما الطرف الثاني فهو عنصر محسوس تماما يتغير مع كل صورة وفق الترتيب الآتي: العبق، النهر المتدفق، النبراس، الملاح، الشاطئ، البحر. والسبب في تنوع الطرف الثاني الحسِّي عائد إلى إحساس الشاعر القوي بمحنة احتلال القدس، فهو مع كل صورة يشعر بعدم إيفائه حقَّ هذه المدينة المباركة من التقدير والإجلال فيجدد لها صورة أخرى محاولاً إشباع ذلك الجوع النفسي الممتد.

وقد يهتم عثمان في تصويره الشعري بعنصر حسِّي واحد يجعله قاعدة لبناء قصيدة بأكملها، ولم نجد في كل شعره عنصراً حسياً حظي بعنايته أكثر من (النار)؛ حيث تكررت بصيغة المفرد (النار)، وصيغة الجمع (نيران) ما يربو عن أربعين ومئة (140) مرَّة.

ويتجلى اهتمام شاعرنا بعنصر حسي ما في مظاهر معدودة أبرزها القيام بأسطرتة¹. حيث يتحول بواسطة الصِّفات، والأفعال الأسطورية الخارقة المنسوبة إليه إلى مجموعة من الصور العجيبة والمتنوعة في آن واحد. يقول عثمان عن النار التي ترمز إلى ذاته الشاعرة المتوثِّبة، صاحبة الفضل عليه في الكتابة والتحدِّي والمقاومة:

نار هي الذوبان والموت الطويل
وهي الرحيل
في المستحيل

نار تشق سهامها زبد الكلام
وأجيجها يستنفر الموتى
ويهدر في العظام²

1 استعمل هذه الصياغة (الأسطرة) سعد الدين كليب في قوله: "... إطار ترجمة الأسطورة إلى واقع، لا أسطرتة الواقع".

أنظر: سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص: 75.

2 عثمان لوصيف: شيق الياسمين، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1986، ص: 55-56.

إن النار في هذين المقطعين لم تعد عنصراً حسيّاً عادياً، بل أصبحت أسطورة مصوّرة؛ لأنها اكتسبت ثلاث صفات أسطورية هي: الذوبان، والموت، والرحيل، كما اكتسبت ثلاثة أفعال أسطورية - أيضاً - هي: شقُّ الكلام، ثم استنفار الموتى، والهدر في العظام بواسطة أجيحها.

وهكذا يتبيّن لنا أن النار، وهي في الأصل عنصر حسي محرق، عن طريق أسطرّها رسمت أربع صور أسطورية أولها: (النار ذوبان وموت ورحيل)، وهي تتسم بالسكون والهدوء، أما الثلاثة المتبقية فهي: (النار تشق الكلام)، و(أجيح النار يستنفر الموتى)، و(أجيح النار يهدر في العظام)، وهي تتسم - خلافاً لسابقتها - بالحيوية والانفعال، ومع كل هذا نجد أن النار - أيضاً - عنوان القصيدة التي أخذنا منها المقطعين السابقين، والأساس الذي قام عليه بناؤها منذ السطر الأول.

هذا وقد يُنسب عثمان في أحيان أخرى الأفعال الأسطورية إلى نفسه، وهي أفعال مجازية لا حقيقية، كما أنها عادة ما تدلُّ - في هذه الحالة - على التحديات والمصاعب التي يخوضها الشاعر لكتابة قصيدة حقيقية، كما أن مفعولاتها تكون عناصر محسوسة، مثل: الليل، النيران، الظلماء، الأمطار، كما في قوله:

أخوِّض في ليل الغموض مغامرا	وبين رموز الليل تغفو مدينتي
وأقتحم النيران أكتشف الندى	وسرّ المرايا وارتعاش الأشعة
وأوغل في الظلماء والدرب مبهم	وفي المبهم الموهوم تبرق غيمتي
.....	
وأستنبت الأمطار أغزل برقها	وأعلن طوفان الليالي الجديدة ¹

إن كل بيت من الأبيات الأربعة يقدّم لنا صورة فنية متحركة يتقدّمها فعل أسطوري محدّد يقوم به الشاعر ذاته (أخوِّض، اقتحم، اوغل، استنبت)، وله في كل صورة - نحوياً - مفعول حسي خاص (الليل، النيران، الظلماء، الأمطار).

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1988، ص:46.

وقد استطاع الشاعر بواسطة هذا القلب الفعليّ الأسطوري أن يستحدث علاقات غير عادية بينه وبين العناصر المحسوسة في الكون، وفي الوقت نفسه شكّل صوراً استشرافيةً تطمح إلى مستقبل زاهر انطلاقاً من واقع متردٍ، وهكذا يكون الفعل الشعري فيه حركية وجدليّة ومستقبليّة.

وإذا كان عثمان يفعل ما يفعل، ويبدل ما يبذل في سبيل إخراج شعر جيّد، فإن هذا دليل على حبه العميق للشعر، إلاّ أن حبه لوطنه لا يقلُّ عن هذا الحب شأنًا وقيمةً، ومن مظاهره اختياره عدداً من المدن الجزائرية، مثل: الجلفة، غرداية، وهران، تزي وزُو... وجعلها محاور لقصائد كاملة من شعره، "وذكرُ الشاعر... للمكان ليس لمجرد حصره وتسميته، ولكن من واقع يعيشه، فيبعث في نفسه شعوراً متصلاً به"¹، وبقدر ذكرياته وانطباعاته حوله تكون صورته قلةً وكثرةً.

وعثمان عندما يعجب بمدينة يختار لوصفها وجدانياً حشداً من الصور الجزئية المتألّفة في إطار صورة مركبة، قوامها جميعاً جملة من المواد المحسوسة. يقول عن مدينة القبائل:

تزي وزُو
جرح الدفلى يهتف
نبح يلغو من وِله
وكمنجات تهترُّ

تزي وزُو
حمر يسهر
خمر تُختم بالمسك
وليل يُبتزُّ²

1 عبد الفتاح أحمد أبو زائدة: الأدب والموقف النقدي، ص: 77.

2 عثمان لوصيف: أمجديات، ص: 67.

إن المقطعين عبارة عن مشهدين، أو لنقل صورتين مركبتين تبرزان فتنه مدينة تزري وزو وجهالها في عين الشاعر، وتأثيرها في حسه ووجدانه إلى غاية النشوة والإطراب، وتتكون الصورة المركبة الأولى من ثلاث صور جزئية يتقاسم بناءها ثلاثة عناصر محسوسة، فالصورة الأولى (جرح الدفلى يهتف) مادتها نبات الدفلى، والثانية (نبح يلغو من واه) مادتها النبح المائي، والثالثة (كمنجات تهتز) مادتها آلة الكمنجة الموسيقية، أما الصورة المركبة الثانية فهي تتكون بدورها من ثلاث صور جزئية حسية؛ الأولى (جمر يسهر) وقوامها الجمر، والثانية (خمر تُختم بالمسك) وقوامها عنصر الخمر والمسك معا، والثالثة (ليل يُتتر) وقوامها الليل، والجامع بين كل الصور السابقة جوُ المرح والنشوة والحبور.

ولعثمان مخيلة عجيبة في استحضر الصور الغائبة، حيث إنه من عنصر حسّي واحد يشتق صوراً محسوسات شتى، قد يستدعيها محض التذكر لمشابهات حسية بينها كاللون أو الحجم أو مادة التكوين... وقد تستدعيها عاطفة واحدة سائدة، وهو الغالب في شعره، والمطلوب فنياً. يقول عن شعر حبيته الجزائر:

شعركُ هذا المتقاذف
موجات حرير تتغاوى مسحورات
وعُيُيماتُ حكايات
تختضُّ مبللة الريشات
وعلى الدنيا تتردّد إيقاعاتُ

شعرك هذا المتغنج
سرب سنونوات
حطت فوق الكتفين ترفرف مبهجات
وقطيع لحون مضطربات
شعرك.. غابة نخل

ورفارف نعناع تتضوّع مخمورات¹

لنلاحظ ذلك السيل المنهمر من الصور التي انحدرت من مجرد ذكر شعّر الحبيبية، وأيُّ حبيبية؟، إنها الوطن، حيث إن هذا العنصر الحسي - لوحده - أفرز خمس صور جزئية عمّدها خمسة عناصر محسوسة هي على الترتيب: الحرير، الغيم، طائر السنونو، الألحان، ثم نبات النّعناع، وقد تولّدت تلك الصور الخمس وانتظمت بفعل عاطفة وطنية جياشة تعتلج في نفس الشاعر تجاه الوطن - المرأة، وذكُر الشعّر بالنسبة للأنثى بمثابة ذكر عزتها وأنفتها وكرامتها، ولاشك أن هذه الخلفية الرمزية التي يحملها الشعّر كفيّلة باستثارة تلك الصور كلها وأكثر.

واستخدام المرأة معادلا موضوعيا للوطن يعد ظاهرة رمزية يلتفُّ حولها الشعراء الجزائريون² المعاصرون، إلا أن عثمان عندما يمثّل الوطن أو جزءاً منه كمدينة من المدن بالمرأة يُعرق ويُوغل في تصوير العناصر المحسوسة للأنثى، ومن وراء هذا التصوير المرثي يكشف المعاني اللامرئية لوطنيته العالية. يقول في المقطع الخامس من قصيدة (وهران):

- 1- أنت هسهسة النهدي تحت ارتفاف القميص المخدّر
- 2- تغتغة الخصر كسّره الغنج،
- 3- تنغيمة الخطوات الرشيقة فوق الرصيف
- 4- رفيف الجفون مكحلّة بالجنون
- 5- وهفهفة الخصلات الشديّة³

إن كل سطر من هذا المقطع يمثّل صورة فنية لعنصر محسوس من وهران - المرأة، ففي السطر الأول نجد صورة النهدي، وفي الثاني صورة الخصر، وفي الثالث صورة الخطوات الموقّعة بالقدمين، وفي الرابع صورة الجفون، وفي الخامس صورة خصلات الشعر، وإن تدفّق الصور

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة، الجزائر، 1997، ص: 57.

2 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 557.

3 عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997، ص: 54- 55.

المحسوسة وتتاليها بهذا الشكل كاد أن يُتسبنا الوطن، بحيث لا نجد أيّ فواصل بينها تومئ إليه أو إلى ما يتعلق به؛ ولذلك يُعتبر الإيغال في الترميز الأنثوي أمراً فيه مجازفة فيية؛ لأننا لا نضمن - دائماً - تجاوب المتلقي وتفاعله مع صور رمزية مكثفة في تكوينها وعددها.

وإذا كان عثمان يرمز كالرمزين فإنه - أيضاً - يحدس مثل الصوفيين، فهو يرى أن "المعرفة الشعرية معرفة مطلقة، معرفة اشراقية... شبيهة بالمعرفة الصوفية"¹؛ ولذا نجد في صورته بصمة واضحة من اللاوعي، خاصة عندما يستجير بالرؤية الصوفية التي ينجزها عن طريق (التجلي)، أو (وميض البرق)، أو (انثيال المرايا)، أو (الفيض)، أو (الحدس)، ففي كل حالة من هذه الحالات الخمس يفتح الشاعر الباب على مصراعيه ليستقبل صوراً متتالية تُعدُّ العناصر المحسوسة لا سيما الطبيعية منها ركيزة هامة في بنائها. يقول في حالة الحدس:

أحدس الآن أني أرى..
غفوةً من حرير تدثني
فكأنني أعود إلى الأرض مغتماً
جذوة الحب تدفعني الآن
أن أعشق الملكوت
أنمّش بالشعر ثوب الطبيعة
أحتضن الناس من نشوة
وأزفرق مثل العصافير
أركض خلف الفراشات
أستبق النحل.. والنسمة السارية²

إن هذا المقطع يبين أن شاعرنا عندما يحدس يترك المجال مفتوحاً لخياله، فيخلق أينما شاء، ويركّب الصور كيفما شاء؛ ولذلك أنتج لنا في هذا السياق صورة عامة هوبمية تحمل

1 مجلة الجزائرية: الشاعر هو النموذج الإنساني الأرقى في الحياة (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، الجزائرية، ع196،

أوت 1990، الجزائر، ص:24.

2 عثمان لوصيف: غرداية، ص:38-39.

معاني الصفاء، والبراءة، والطهر التي افتقدتها في واقعه المادي، ووجدتها في عالم الشعر الروحاني، وهي تتركب من مجموعة صور جزئية تقوم على عناصر محسوسة أغلبها طبيعي، وهي: الحرير، الأرض، الثوب، الناس، العصافير، الفراشات، والنحل.

وتلك الصور، أثناء تواصلها مع بعضها تجسّد ذلك التحول الهام الذي يطراً على الشاعر لحظة الإبداع، وكأنه ينتقل إلى عالم علوي مليء بالرؤى والأحلام يستقي منه الودّ والمحبة، ليصبح عنصراً نبويّاً متميّزاً بين أفراد مجتمعه، إلا أنه يحمل رسالة الشعر لا رسالة السماء.

وحال الحدس هذه وما شابهها من الحالات الأربع- السابق ذكرها- لا تختلف كثيراً عن التجلّي الصوفي، وهو "ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب"¹، إلا أن المتصوّف الذي تمتّع بالتجلّي قد يُفصّحُ عما رآه من أنوار الغيوب عن طريق الشّطح، وهو "عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى... دعوى حق يفصح بها العارف لكن من غير إذن إلهي"²، أما شاعرنا فإنه يُفصّحُ عن رؤاه بما يلائمه من لغة شعرية رمزية تحاول الابتعاد عن الشّطح قدر الإمكان.

وأحيانا تسيطر على عثمان فكرة تجريدية أو عاطفة حادّة، وتبقى تضطرب وتتقلّب في وجدانه حتى لحظة الكتابة، في هذه الحالة نجد أن شاعرنا يستحضر عناصر حسّية شتّى، لا يهتم مصدرها، ولا طبيعتها، ولا دلالتها القريبة، وإنما الذي يهتم منها أنها **تخدم الموقف الشعري الذي يبتغي التعبير عنه**. فعندما سيطرت عليه فكرة الانبعاث والتجدّد رأى أن للشاعر دوراً حاسماً في تحقيقها لتلقيه؛ ولذلك قال على ألسنتهم، وهم يخاطبونه:

أيها المتحشّم هذا القدرُ

إننا ميّتون هنا فاسقنا نفحاتِ الزهرِ

واسقنا من نبيد القمرِ

1 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 41 - 42.

2 المرجع نفسه، ص: 140.

أنت سيّدنا في الغرام و سيّدنا في المطر¹

إن العناصر المحسوسة الثلاثة: الزهر، والقمر، والمطر ناهيك عن الخدمة الموسيقية التي قدّمتها للمقطع فإن فكرة الانبعاث المصورة-هنا- هي التي استدعتها بكل تأكيد؛ لأنها تحمل في تاريخها الدلالي البشارة والخير. وهذا ما يسمى بالماوراء النفسي² للكلمات، والشاعر المتمكّن هو الذي يتحكم في زمام مفرداته اللغوية، بحيث يكون لكل مفردة يستعملها تاريخ نفسي حيّ في أعماقه وأعماق قرائه.

ولذلك "كانت عصور الأساطير الأولى هي عصور الشعر... تتخذ فيها المدلولات التجريدية صورة شكلية في الذهن"³. مثلما أخذ مدلول الانبعاث و الخصب - وهو مدلول تجريدي - الصورة الحسية للزهرة، والقمر، والمطر في المقطع السابق.

وعلى كل حال يبقى من البديهي أن "بمجال الشعر هو الشعور... فإثارة الشعور والإحساس مقدّمة في الشعر على إثارة الفكرة"⁴، والإحساس عاطفة قد تكون حبا، وقد تكون كرها، وقد تكون فرحا، وقد تكون حزنا... وقد تكون تعظيما مثلما يشيع في أساليب النداء عند عثمان.

وإذا كان التعظيم هو الغرض البلاغي المحبّب عند عثمان من وراء نداءاته فإنه يجبذ فيها أمرين آخرين هما: أداة النداء الياء (يا)، وأن يكون المنادي غير مصرّح به، بل مصوّر بواسطة مواد محسوسة. لننظر في قوله:

آه!

يا وترا يتقطّع كي يولد الكونُ
يا فلقاً يتوهّج كي يوجد اللونُ

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 69.

2 جابر عصفور: القصيدة الرديئة.. كيف تعرف عليها؟، مجلة العربي، ع508، مارس 2001، الكويت، ص: 87.

3 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982، ص: 363.

4 المرجع نفسه، ص: 376.

يا جرسا في الغمام
ويا وجع الجُّنَّار!
رجوتك.. فاقرأ كتابك¹

إن أسلوب النداء في هذا المقطع يتربع على مساحة معتبرة منه؛ حيث شغل أربعة أسطر كاملة، وغرضه البلاغي الرفع من شأن المنادى الخفي، وهو الوحي الشعري الذي يراود عثمان، إلا أن شاعرنا لم يصرح بهذا المنادى الخفي، بل صورَّه في النداءين الأولين بصورتين متحركتين هما: (الوتر يتقطع)، و(الفلق يتوهج)، وعمدتهما العنصران الحسيان: الوتر، والفلق، وفي النداءين الباقيين صورَّه بصورتين ساكنتين هما: (جرس في الغمام)، و(للجُّنَّار وجع)، وعمدتهما ثلاثة عناصر محسوسة هي: الجرس، والغمام، وزهرة الجُّنَّار.

هذا ونلاحظ - عموما - أن عثمان كثيرا ما يعكف على نداء ذاته الشاعرة، مخرجا إيَّها في صور متنوعة، أما إذا انسلخ من عالم ذاته إلى عوالم أخرى، فإننا نجد في مقدمتها عالم الطبيعة الفسيح، والذي يهمننا في موقفه من الطبيعة هو تلك العُرْسِيَّة² التي تشيع في صورهِ كلما تأمل فيها، حيث إنه يلتقط صوراً للمحسوسات تبعث على النشوة والفرح والابتهاج.

ونحسب أن ذلك عائد إلى سمتين أولهما عامة، والثانية خاصة؛ أما العامة فهي الميل الفطري للنفس البشرية نحو طبيّات الحياة الدنيا، كالمال الوفير، والسكن الواسع، والحدائق الغناء... مصداقا لقوله تعالى عن الإنسان: [وإنَّه لِحُبِّ الخَيْرِ لشَدِيدٌ]³، وقوله - أيضا -: [بَلْ تُؤْثِرُونَ الحَيَاةَ الدُّنْيَا]⁴. أما السِّمة النفسية الخاصة فهي التفاؤل والاستبشار الذي يغمر فؤاد

1 عثمان لوصيف: نَمَشٌ وهَدِيلٌ، دار هومة، الجزائر، 1997، ص:42.

2 استعمل هذه الصياغة (العُرْسِيَّة) موهوب مصطفى في قوله: "ولاحظنا أن ما كان يرمز إليه البحري من عُرْسِيَّة الحياة قد صار الشعراء بعده يصرحون به".

أنظر: موهوب مصطفى: الرمزية عند البحري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص:460.

3 القرآن كريم، سورة العاديات، الآية:8.

4 المصدر نفسه، سورة الأعلى، الآية:16.

الشاعر، فيُكسِبُه قوة ومثانة في مواجهة الشدائد، ومقاومة التحديات، و يجعله يرى مع كل قبيح بصيصا من الحسن واللفظ، ومع كل تعاسة بصيصا من العُرسِيَّة والفرح، وهما هو يطبِّق ذلك على الغاب في قوله:

فأحدِس بالملكوت البهِّيِّ يغمغم
بالشجر الحيِّ إذ يتسامق
بالسَّمك المتلوِّن إذ يتدافع
بالحشراتِ
الفراشاتِ
بالحيواناتِ تجترح الماء
بالغاب يزخر زقرقة وطنينا
وبالريح تعزف لحن الزمن
تنهض الأعصُر النائمات
تمزَّق عنها اللحاء.. تمزَّق عنها الكفن¹

إن العناصر الحسية الطبيعية المختارة في هذا المشهد الحيوي المطرب هي: الشجر، والسّمك، والفراشات، وبعض الحيوانات، والريح، وقد جعلها الشاعر تأتلف فيما بينها بواسطة مجموعة من الصور الحسية لتشكّل في النهاية صورة عامة أو مشهدا يجسّد عُرْسِيَّة الغاب، وهكذا عثمان - دائما - كلما انزوى إلى الطبيعة لا يراها إلا بفطرتها الأولى جميلة، نقية، مليئة بالنشوة والابتهاج، لم تُدخِلْ عليها يد الإنسان التّصنُّع والتكلف بعد، فيستغل عناصرها البكر في تشكيل صور طريفة متألّفة تمثل عُرْسِيَّتَهَا أو بالأحرى عُرْسِيَّة ذاته بالطبيعة.

1 عثمان لوصيف: زنجيل، دار هومة، الجزائر، 1999، ص: 72- 73.

هذا وقد أشرنا فيما سبق إلى أن عثمان عندما يهتم بعنصر حسي ما، فإنه يُسبغ عليه مجموعة من الصفات والأفعال الأسطورية المثيرة، ونريد بهذا الصّد أن نشير إلى مظهر آخر من مظاهر الاهتمام بمادة محسوسة ما. إن هذا المظهر يتمثل في متابعة الشاعر لمتعلقات هذا العنصر المحسوس، فلا يكتفي بتصويره بذاته، وإنما يضيف إليه صور بعض متعلقاته المحسوسة دون أن يبعث فينا إحساسا بالانقطاع بين صورة وأخرى؛ لأننا ندرك من القراءة الأولى تلك الصلة المنطقية بين العنصر الأساسي، وعناصره الفرعية. يقول عثمان عن البحر:

أيها البحر الآخر
يا جسدها المترامي.. المصطخب
أرحل عبر الأمواج من الضوء المترجرج
أرسو على جزر بلورية
وأنسرب بين الخلجان
وعبر النباتات المائية
أشبكُ أصابعي بأصابعك¹

إن البحر المصور هنا رغم خروجه عن حسيته المعروفة إلى بحر الحبيبة، بحر الوطن، فإن الشاعر لم يستطع إخفاء اهتمامه المنطقي بمتعلقاته المحسوسة، وهي: الأمواج، والجزر، والخلجان، والنباتات المائية، لإدراكنا منذ الوهلة الأولى للعلاقة المنطقية بينها وبين البحر، وهي علاقة الجزء بالكل.

وإن صورة البحر المعنوي جرّت الشاعر إلى أربع صور جزئية للمتعلقات المذكورة قبل قليل (الأمواج، الجزر، الخلجان، النباتات المائية)، ونعتقد أن هذا التّوالد في الصور أمر يدلُّ على جانب جيّد من الشاعرية؛ إذ تكون الصور في هذه الحالة متساوقة متعاقبة تجذب

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 78.

النفس والمخيّلة تدريجيّاً، فتجعل تجربة الشاعر تتسرّب إلينا في هدوء وهمس، كما يفعل أبونواس في وصف خمّره بصور شعرية جذّابة¹.

وقد يظنُّ المتلقي للوهلة الأولى أن توالد الصور من بعضها أمر يخضع لمجرّد تداعي المعاني، فالبحر يذكرنا بالأمواج، والجزر، والخلجان، والنباتات المائية، وهذا صحيح، إلا أن السؤال الذي يشغل الذهن في هذا السياق هو: لماذا يرتّبها الشاعر بهذا الشكل دون غيره؟، لماذا يقدّم الأمواج على الجزر، والجزر على الخلجان... وهكذا؟، الجواب: إن هذا الترتيب يخضع إلى تداعٍ آخر يسمى التّداعي الوجداني.

ويجب أن "ندرك أن التّداعي الوجداني في الصورة الشعريّة طاقة إيحائيّة يوظفها الشاعر حتى ولو كان ذلك دون وعي منه ليعيد بناء نفسه من الداخل"²؛ ولذلك نجد عثمان يرتّب في تصويره العناصر الفرعية لعنصر أساسي ما وفق ما تستدعيه مرآة نفسه، وحسب إحساسه بتلك العناصر، ومقاماتها في نقل تجربته الشعورية. يقول عن الزهرة:

مثلما تتفتّح الزهرة البريّة
في هذه الأرض المتبيّسة
تفتّحت طفولتي
ومثلما يسري عبّقها
عبر الشعاب و الأودية
سرت أنفاسي فوّاحةً مدنّدة
أنا زهرة هذا العالم

1 حلّل زكي مبارك إحدى الصور المركبة للخمرة عند أبي نواس، وأثبت توالد صورها الجزئية الواحدة تلو الأخرى بطريقة فنية معتبرة.

أنظر: زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء (أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان)، ط2، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، 1936، ص: 67- 68.

2 عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة قسنطينة، 1990، ص: 273.

أمنحُه العطرَ والرَحيقَ
أمنحه اللونَ والضياءَ
وأغسله بأغانيِّ
البدائية.. البريئة¹

إن للزهرة في هذه الصورة الفنيَّة ثلاثة عناصر هي: العبق (العطر)، والرَحيق، واللون، وقد ربَّتها الشاعر بهذا الشكل انطلاقاً من تجربته الشعورية، فإحساسه بعطر الزهرة أقوى من إحساسه برَحيقها وأدنى منه إحساسه بلونها. يقول في قصيدة (النمرة):

رِقطاً
تتسلَّق أشجارَ الضوء
تقفز من شجرة إلى أخرى
عينان تقدحان شرراً وبرقاً
وأظافرٌ تمزِّقُ لِحاء الأيام الجافَّة²

إن العنصر (عيناً النمرة) كما نلاحظ تقدَّم على العنصر (أظافرها) باعتبار أن إحساس الشاعر بتأثير العينين أشدُّ من إحساسه بتأثير الأظافر.

وبناء على ما سبق يتبيَّن أن المحسوسات التي يقدِّمها الشاعر في صور قصائده ليست في مقام واحد؛ فهي كما تحمل دلالة معجميَّة يشترك فيها مع الجمهور، فإنها تحمل دلالة نفسية يسترها في وجدانه وينفرد بها عن الناس، وإنه لمن ميزات الشاعر الحق أن "ينفخ من حياته هو حياة في الجبل أو النهر أو الزهرة أو القمر أو ما شاءت له نوازعه الشاعرة أن تختار من كائنات طبيعية ليعايشها، فهو في كل حالة من تلك الحالات، لا يتصور إلا أنه إنما يخاطب كائناً حياً، يبادلُه شؤونه وشجونُه وخواطره ونشواته"³.

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 89- 90.

2 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 105.

3 زكي نجيب محمود: عن الحرية أمثدث، دار الشروق، القاهرة، 1986، ص: 155- 156.

هذا وقد يرقى اهتمام عثمان بالعناصر المحسوسة إلى اتخاذ بعضها مُعادلات موضوعية لنفسه، كما فعل مع النحلة في قوله:

تتنقل ساهية

.....

وحين تتعب

تُسدلُ الستارَ الغبشي

الشَّفافَ

لأجفائها المغمَّسة

بنغم الأصائل

ثم.. تفرش أجنحتها

على خميلة من عهن

نديّ

منفوش

وتستريح تحت النيث البنفسجي

للشمس الغاربة¹

إن النحلة في هذا السياق الشعري قد استغلها الشاعر استغلالاً فنياً بارعاً، إذ صوّرها في فترة الراحة التي تعقب النشاط والعمل في وضعيات مختلفة؛ وضعية إغماض العينين، ووضعية بسط الأجنحة، ووضعية التمدد تحت الشمس الغاربة، واستطاع بذلك نقل لحظة شعورية هاربة نقلاً موضوعياً، ألا وهي السكينة، والطمأنينة التي يحسُّ بها الشاعر عندما يدخل مملكته الشعرية.

وبتعبير آخر يمكن القول إن اتخاذ عثمان النحلة معادلاً موضوعياً له، مكّنه من الإمساك بتلك اللحظة الشعورية العارضة، ونقلها إلى المتلقي بجرارتها وحيويتها، وهو في هذا الصنيع الفني يصدق عليه قول الفيلسوف الإيطالي كروتشي (Croce): "إن الفن هو

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 80-81.

التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة"¹. وقد كان عثمان جريئاً في ارتياد هذا النهج الأسلوبي التصويري، إذ نصَّب لنفسه مُقَابلات موضوعية عديدة مأخوذة من عالم المحسوسات أبرزها: الناقة²، والنسر³، والطائر⁴، والبلبل⁵، والأسد⁶.

وإذا كنا قبل قليل رأينا عثمان مبتكراً لمعادلات موضوعية حسّية فإنه أحياناً يظهر - للنظرة الأولى - وَصَافاً ناقلاً يصور لنا المحسوسات الخارجية كما نراها بالعين المجردة حتى إننا لنسيء الظنَّ بصوره هذه، وتبدو لنا ضرباً من العبث اللغوي، لا نفحة ولا لحة من الشعر فيها، كلُّ ما في الأمر أنه منحنا نسخة ثانية عن الواقع المحسوس.

ونؤكِّد أن هذا الحكم النقدي يمكن أن نُصِّدِّره عند النظرة الأولى فقط، لكننا إذا تفرَّسنا في هذه الصور الوصفية الحسية وجدناها مليئةً بالأفكار والمواقف والعواطف، وتخبئ عالماً ثرياً من الرؤى؛ ولذلك يَدْخُلُ هذا النمط من الصور تحت إطار الوصف الشعري الذي ليس من شأنه "أن يمثل المناظر للعين فيغنيها عن النظر بل فيما يرمز إليه من العواطف والاحساسات، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أيَّ شيء تشبه، بل المقصود أن تعلم أي شيء هي في النفس"⁷.

من كل هذا ندرك إلى أيِّ مدى يتَّسع مدلول صور عثمان للقراءة والتأويل، وأن الناظر فيها قد يسهم في إحيائها إذا حاورها جيِّداً، وقد يسهم في قتلها إذا أعرض عن محاورتها، وسلَّط عليها نظرة مُسبِّقة، ذلك هو "المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح

1 بندتوكروتشيه: *المجمل في فلسفة الفن*، ترجمة سامي الدروبي، ط2، دار الأوابد، دمشق، 1962، ص: 9-10. نقلاً عن: شكري عزيز الماضي: *محاضرات في نظرية الأدب*، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1984، ص: 56.

2 عثمان لوصيف: *شمس وهديل*، ص: 14.

3 = = 3 : *قراءة في ديوان الطبيعة*، ص: 37.

4 = = 4 : *المتغاي*، ص: 7.

5 = = 5 : *اللؤلؤة*، ص: 66.

6 المصدر نفسه، ص: 76.

1 عبد الرحمان عبد الحميد علي ملامح النقد الأدبي بين القديم والحديث، مطبعة الجامعات، مصر، 1980، ص: 180.

المستمر على القراءة، فيتجاوز مع القارئ، ويتجاوز معه القارئ فيتسع مثله مثل ماء ساكن تتضاعف دوائره وتتسع إذا ما ألقى فيه حجر"¹. وهذا هو شأن النصوص الشعرية المعاصرة عموماً وشعر عثمان واحد منها، ولا مزايدة أو مبالغة في هذا.

والملاحظ على الصور الوصفية الحسية لعثمان اكتسائها بطابع الموضوعية على غير عادة باقي الصور، وهي "القادرة على تمثيل المشاعر الذاتية وتجسيدها وتقديمها إلى المتذوق بطريقة موضوعية تنفي عن العمل الأدبي طابع المباشرة والخصوصية المفرطة"². يقول عثمان في إحدى مشاهداته:

فتران المدينة
تتزوج في الأقبية القذرة
أما فتران البراري
فتتزوج في الطبيعة النقية³

إن الناظر في هذه الصورة الفنية المركبة تبدو له من النظرة الأولى صورة فوتوغرافية التقطتها آلة تصوير أمينة، تقرأ واقعاً ولا تتعداه، لكننا لو خرقنا هذا السطح المعنوي الظاهر لنجول في باطن الصورة لوجدناها تعبر عن تدمر الشاعر من المدينة، وشعوره بالإحباط والقلق والاضطراب إزاءها، وبالمقابل نجد فيها تعلقه بالريف وشعوره بالارتياح والطمأنينة والسكنية في بقاعه، فالمدينة في شعر عثمان أصبحت رمزا للغش والزور والاعتداء، وأصبح الريف رمزا للبراءة والصفاء والطهر.

ومن المواطن البارزة التي يتوسل فيها عثمان بالمحسوسات أنه كلما أراد أن يتكلم عن ذاته الشاعرة بصيغة الغائب إلا ولّفها بمجموعة من الصور تقوم على عدد من المواد

1 عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص:116.

2 محمد فتوح أحمد: تذوق العمل الأدبي، مجلة الثقافة، ع28، يناير1976، القاهرة، ص:59.

3 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:81.

المحسوسة، وتكرّر هذه الظاهر يجعلنا نعدّها ميزة أسلوبية تصويرية ينفرد بها عثمان. ومن أقواله في هذا الصدد:

وسلام.. سلام على من تمرّغ في دمه
ثم بات على الجمر
يصهر أحرفه للمساء نجوما
ويشدو مع العندليب
لمعبودة تتغاوى
فيزهو النخيل ويزهو كل فن¹

إن الذات المتكلّم عنها في هذا المقطع هي ذات الشاعر الغائبة - نحويا - إذ تستتر في الأفعال (تمرّغ، بات، يصهر، يشدو)، وشاعرنا يصوّر توضيحاً في سبيل الكتابة، كما يصوّر الهدف الذي ترجوه من ورائها، وهو الحياة الطيبة لكل الكائنات إنسانا، وحيوانا، ونباتا، وقد توسل للوصول إلى ذلك بعدد من المواد المحسوسة وهي: الدم، والجمر، والنجوم، والعندليب، والنخيل، والفن، بحيث شكّلت كوكبة من الصور الجزئية تطوف بهذه الذات وتجليّ كوامنها وطبائعها قدر المستطاع.

هذا ونجد ظاهرة أسلوبية تصويرية لا تقل شأناً عن سابقتها، بحيث إن الشاعر كلما قلّمك مجموعة من المواد المحسوسة بإلحاق ياء المتكلم بها، يحوّلها مع مساندة السياق الشعري إلى صور صغيرة موحية. يقول مناديا الوحي الشعري:

أيها اليمُّ القادم من السماء
ضاعت فيك قواربي
ومجاذيفي
ضاعت فيك قوافي
ومواويلي

وأنا أتحمم بالعقيان المشتعل¹

لنتأمل من هذه الصورة الفنية العناصر اللغوية الآتية: قواري، مجاذيفي، قوافي، مواويلي. إن أول ما نلاحظه عليها أن مدلولاتها حسية؛ فمدلول القوارب، والمجاذيف ندرکه بحاسة البصر، ومدلول القوافي والمواويل ندرکه بحاسة السمع. كما نلاحظ عليها اقترانها بياء المتكلم التي تعود على الشاعر، وهي من الناحية النحوية مضافة إلى تلك العناصر اللغوية، ومن الناحية المعنوية تحمل دلالة ملكية الشاعر لها.

أما الملاحظة الثالثة فهي تحوُّها بتفاعلها في السياق الشعري الموجودة فيه من مواد محسوسة إلى صور صغيرة توحى باستسلام الشاعر التام للحظة الكتابة والإبداع، فلا يتحكم في كیفيتها أو زمنها إطلاقاً، بل يفقد معها كل مقاومة، فهي بحر، وهو سابح عاجز لا يملك حرية التصرف في قواربه ولا مجاذيفه، كل ما يملكه أن يشدو بالكلمات المترلة ويتمتع بلظاها المحرق؛ لأنها لحظة نور ونار تصاحبها مشقة لذيدة.

وكما يتجرع عثمان مرارة لحظة الإبداع عن طواعية، وهي مرارة عذبة فإنه يتجرع رغماً عنه مرارات عديدة من واقعه الاجتماعي، فكيف يقدم الشاعر بعض عمره ويُرفض؟، وكيف يقدم من نور عينيه ويُرد؟، وكيف يجود بعصارة فكره ووجدانه، ويُبد؟، وحتى يهون على نفسه فإنه يهرب إلى الطبيعة؛ ولذلك "تعتبر الطبيعة ملاذاً للشاعر، ومهرباً من الواقع عندما يشتد تأزمه، وهي في هذه الحالة، تصبح عالماً مثالياً يسوده الهدوء، وتنسحب عليه الدعة، ليس فيه إلا الضوء، والصفاء والحب"² المتبادل بين خاماتها وقلب الشاعر. يقول عثمان وقد فرَّ إلى أرض شعريَّة خصبة غير أرض الواقع الجذبة:

هي ذي الأرض بي تحتفلُ

قادم من لهاث المسافات

من فلوات الأزلُ

1 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1999، ص:50.

2 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:75.

قادم.. والجراح تترُّ
وشبَّابتي تشتعلُ
أيتها الأرض
يا صوراً تتألق أو تضمحلُّ
سامحي..
ودعيني أعفر حُمَّايَ
في طينك الأنثوي
وأشتمُّ عطرك
حتى الشمال¹

إن الأرض باعتبارها عنصراً طبيعياً حسياً في الأصل تحولت في هذا السياق بفضل خيال الشاعر المجنَّح، والعلاقة العاطفية التي أقامها معها إلى صورة فنية زاخرة بالحركة المثيرة والحيوية العجيبة، وكأنها إله أسطوري يوزِّع الراحة، ويداوي الجراح، ويرضى عن المخلصين له، وليس هروب عثمان نحو الطبيعة هروباً رومانسياً يدفعه إليه الخوف والتشاؤم من صراع الحياة الاجتماعية والتفاعل مع قضاياها، ولكنه هروب شعري صوفي مؤقَّت، يحدث من حين إلى حين قصد التزوُّد بالقوة النفسانية للعودة إلى مقاومة سلبيات الواقع بحماس وجدِّ وثبات.

ثم إن تلك العاطفة، وهي التألم من مرارة الواقع، والاحترق لما يحدث فيه من سلبيات لها فضل كبير في توليد العديد من صور عثمان انطلاقاً من المواد المحسوسة، فكما أن الخيال ينتج الصورة فإن العاطفة تسانده في هذا، وإذا كان من "المفروض أن كل صورة شعرية هي وليدة الخيال الشعري أو الثانوي"²، فإنه من "المفروض كذلك أن الفن تركيب

1 عثمان لوصيف: قالت الوردية، دار هومة، الجزائر، 2000، ص: 32- 33 .

2 محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص: 72.

العاطفة والصورة، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة"¹، وقد كان عثمان كلما مدَّ جسراً عاطفياً يربطه بالمحسوسات أبداع صوراً لبقة ومثيرة.

والخلاصة من كل ما قيل حتى الآن أن عثمان حصّل رصيذاً ثقافياً هائلاً من مواد الوجود المحسوسة، واختار عدداً منها لتشكيل صورته، "والشاعر المجيد لا يعتبر كل الأشياء التي تمرُّ عليه ذات قيمة متساوية ولكنه يختار من بينها"²، وكان أغلب ما اختاره شاعرنا طبعياً بقسميه الحي والجامد، والقليل المتبقي صناعي، وقد قام بإيجاد علاقات جديدة لتلك المواد، قصد الحصول على صور مبتكرة عن طريق التعامل معها بمستوى لغوي إبداعي يعتمد الانزياح أساساً له بما فيه من مجاز وترميز.

وقد كانت استفادة شاعرنا من تلك المواد في تشكيل صور متباينة من سياق شعري إلى آخر، فمرة تكون عادية، ومرة تكون قوية متميزة، وهذه الأخيرة هي المطلوبة من الشاعر. والمواطنُ التي كانت فيها المواد المحسوسة مستعملة استعمالاً قوياً، عددها وافر، وطرقها متنوّعة، حيث تدخل في تركيب الصور الجزئية والمركبة بشكل أساسي وحاسم، ويمكن إدراج تلك المواطن بإيجاز في النقاط الآتية:

1. موطن التكرار، حيث يرسم الشاعر بجملة من المواد المحسوسة صوراً جزئية متعددة للمُكرَّر.
2. موطن أسطرة عنصر حسي ما، حيث يتحوّل بواسطة صفات، وأفعال أسطورية تُنسبُ إليه إلى مجموعة من الصور العجيبة والمثيرة.
3. موطن أسطرة الذات في صور، حيث ينسب الشاعر لنفسه عدداً من الأفعال الأسطورية مفعولاتها - دائماً - عناصر محسوسة.
4. موطن الوصف الوجداني للمدن الجزائرية، حيث يكون الشاعر حشداً من الصور الجزئية الحسية تتألف في إطار صورة مركبة عامة للمدينة.

2 المرجع نفسه، ص ن.

2 إليزابيت دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص:64.

5. موطن اشتقاق صور لعناصر حسية متنوّعة انطلاقاً من عنصر حسّي واحد باستدعاء من الذاكرة والعاطفة.
6. موطن تمثيل الوطن أو جزء منه بالمرأة، حيث يُعرقُ الشاعر، ويُوغلُ في تصوير العناصر المحسوسة للأنتى.
7. موطن الرؤية الصوفيّة عن طريق (التجلي)، أو (وميض البرق)، أو (انثيال المرايا)، أو (الفيض)، أو (الحدس)، حيث يستقبل الشاعر صوراً متتالية تقوم - أساساً - على مواد حسية طبيعية.
8. موطن استدعاء العاطفة القوية، أو الفكرة التجريدية الملحّة لمجموعة من المواد المحسوسة تعمل على تجسيدها في صور.
9. موطن النداء، حيث يكون المنادى مُصوِّراً بعناصر محسوسة لا مُصرِّحاً به.
10. موطن الاحتفاء بعُرسية الطبيعة، حيث يلتقط الشاعر صوراً لمحسوسات طبيعية تبعث على النشوة والفرح، والابتهاج.
11. موطن متابعة متعلقات عنصر محسوس ما، حيث لا يكتفي الشاعر بتصويره بذاته وإنما يُردِّفهُ بصور بعض متعلقاته مرثباً إياها وفق إحساسه بها.
12. موطن اتخاذ بعض المحسوسات مُعادلات موضوعية للذات، حيث يقوم الشاعر بتصوير هذه المعادلات على اعتبار أنها تصوير للذات.
13. موطن الوصف الشعري، حيث يشكّل الشاعر صوراً مظهرها وصف المحسوسات، وباطنها رؤى ورموز.
14. موطن الإفصاح عن الذات بصيغة الغائب، حيث يُلَفِّها الشاعر بمجموعة من الصور تقوم على عدد من المواد المحسوسة.
15. موطن امتلاك المحسوسات بياء المتكلم حيث تتحوّل إلى صور صغيرة موحية ورامزة.
16. موطن الالتجاء إلى الطبيعة عند تأزّم الواقع، حيث يقيم الشاعر مع موادها المحسوسة جسوراً عاطفية تُمكِّنه من تشكيل صور مفعمة بالحياة تُحرِّك الساكن، وتُنطقُ الجامد.

هذه أهم الاستعمالات الفنية للمواد المحسوسة كما وردت في التصوير الفني عند عثمان، وقد تمت ملاحظتها من خلال الربط بين أساليب النصوص ومضامينها الثرية، وهي ثرية حقا، فكلما قلبتها فاجأتك بالجديد، إلا أن هناك مضمونا دينيا كان يلحُّ على المكوث في الصور التي تنبني - أساسا - على المحسوسات، بحيث لم تخل منه أي مجموعة شعرية حتى غدا ملمحًا فكريا في كل شعر عثمان، وقيمة دينية للمحسوسات، لا يمكن تجاوزها أو صرف النظر عنها، وفي المبحث الموالي محاولة لِحَسِّها وفحصها عسى أن نعطيها حقها من الدرس والتنقيب.

3 - قيمتها الدينية:

إن المواد المحسوسة - كما رأينا سابقا - استعملها عثمان بطرق متنوعة ليعبر بها عن نزعات متنوعة في نفسه؛ منها الذاتي الذي يتفرد به، ومنها الموضوعي الذي يشترك فيه مع المتلقين، ولكن عملية إعادة تأمل الصور التي تشتمل على المواد المحسوسة تؤكد على وجود قيمة دينية تسرى في كيان أغلب تلك الصور، ألا وهي معرفة الله، ولاشك أن الرغبة في معرفة الله شكل من أشكال حُبِّه، فمن اهتم بشيء وعرفه أحبه، ومن جهل شيئا أعرض عنه وفارقه، كما أن الإنسان نفخة من روح الله، ولا عجب إن وقع تجاذب بين الأصل والفرع.

ومما يجب تسجيله - بداية - في هذا المجال أن تعبير عثمان عن المعرفة والمحبة لله - وإن كان تصويريا غير مباشر - من أجل الدلائل التي تدخله إلى عالم التصوف من باب الواسع؛ لأن "المزية الصوفية الخاصة هي مزية الإيمان بالله على الحب لا على الطمع في الثواب أو على

الخوف من الحساب والعقاب¹ فإذا انتفت هذه الصفة من شاعرنا في أية لحظة قلنا إن فيه سمات صوفية، وإن توفرت فيه قلنا إنه الشاعر - المتصوف ولا ريب.

وكيف لا يكون للمتصوف سبيل واضحة يعرف بها الله سبحانه وتعالى؟، إن هذه السبيل تكتسي أهمية بالغة؛ لأنها توصل إلى نعمة عظيمة هي حبُّ الله، فقيمة الطريق ليست في وعورته أو سهولته وإنما قيمته فيما يوصل إليه. والسبيل التي اختارها عثمان هي رسم صور تقوم على أشياء محسوسة يوحى جمالها بجمال الله، "فما من شيء إلا وله قسطه من الجمال، تستوي في ذلك جميع الأشياء"²، الظاهرة والباطنة، وإن "كل جمال يقع عليه حسُّك أو يتصل به لمُسُّك، فإنما هو ظل من ظلال ذلك الجمال المطلق"³، ولشاعرنا الحرية في اكتشاف ما تيسر منه، والتفاعل معه، ولعل نصوصه خير مصدق لهذا الأمر.

لننظر إليه وهو يربط بين رسالة الشعراء ورسالة الأنبياء ويعتبر كلا الفريقين هبةً من الله إلى البشرية المعدبة تخفف عنها آلامها وأحزانها التي ما نتجت إلا من الضلال والحياد عن طريق النور والحق والهدى:

من مخاض الجراح نحن ولدنا	وانبجسنا في القبر فجر حنان
وخفقنا على الرماد فراشا	وانسكبنا في الملح نهر أغان
أنبياء نهدى إلى الله يا أرض	أسألي عن تصدع الأوثان ⁴

إننا لا نجد مشقةً في متابعة المواد المحسوسة لهذه الصورة المركبة، وهي: الجراح، والفجر، والرماد، والفراش، والملح، وقد تفاعلت مع بعضها لترسم صورة نابضة في البيتين الأول والثاني لرسالة الشعراء الشاقّة، بينما أتى البيت الثالث نتيجة يرجو الشاعر أن

1 عباس محمود العقاد: التفكير فريضة إسلامية، مكتبة رحاب، الجزائر، (د.ت)، ص: 114.

2 علي حرب: الحب والفناء (تأملات في المرأة والعشق والوجود)، ط1، دار المناهل، بيروت، 1990، ص: 99.

3 أحمد نصيب الحاميد: الحب بين العبد والرب، ط4، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق وبيروت، 1995، ص: 119.

4 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 54.

يستخلصها المتلقي من البيتين السابقين له، وهي نتيجة توصلنا إلى أن الله كما يخلق الأنبياء يخلق الشعراء، ولكل رسالة توافق علمه وقدراته وإمكاناته.

وإذا كان الشاعر يصدنا أحيانا بهذه التقريرية، فإنه في مواضع أخرى يستدرجنا إلى هدفه، وهو معرفة الله بطريق غير مباشرة تتقنع بأسلوب الاستفهام كما في قوله:

من حرك الأجراس فالتهبت؟
ومن مدَّ الجدائل والأريج
وعلم الصلصال كيف يموج؟¹

إن المقصود بالحديث في هذا السياق هو المرأة؛ لأنها صاحبة الصوت الحسن (الأجراس)، وصاحبة الجدائل، والحركات المتموجة، لكن هدف الشاعر من ضمّ المواد المحسوسة: الأجراس، والجدائل، والصلصال لرسم هذه الصور الثلاث أبعد من كونه يتغزل بالمرأة، إذ يهدف من وراء استفهاميه أن يقول المتقبل أما م كل واحد منها هو الله.

وكما استوقفت المرأة شاعرنا متأملاً مستكشفاً سرَّ الجمال والخلق فيها، فإنه أحيانا يعكف على شعره متأملاً إياه مفكراً فيما يسعى إليه عسى أن يعثر على غاياته ومسبباته فيقول:

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل
إلى ملكوت الله سارت مواكبي
أموت وأحيا في جهنم رغبتي
ولا شيء غير الشمس تغسل جبهتي²

هذا هو الشعر بغموضه الذي يحتاج سفراً في خبايا النفس، وإبحاراً في أعماق الذات، وقد صورَّ الشاعر ذلك بالعنصر المحسوس البحر، ثم صورَّ غاية ذلك السفر والإبحار وهي معرفة صاحب الملكوت - عز وجل - بالشمس، العنصر الطبيعي الحسي الذي كثيراً ما

1 = = : شبق الياسمين، ص:32.

2 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:45.

وظّفه الشعراء بصفته رمزا للأمل أو المعرفة، لكن معرفة شاعرنا-هنا- كانت معرفة دينية تتأمل مواهبه الشعرية فتكتشف أن واهبها أعظم منها.

وعودة أخرى إلى الجنس الأنثوي، حيث إن عثمان هذه المرة يهتم بعنصر حسيّ واحد من المرأة وهو العينين؛ ليركّب بهما صورتين غاية في الجمال، رغم كونهما مجرد سبيل إلى الرحمن:

عينك في غسق الدجى أوتارُ ومعارج نحو السماء ونازُ
عينك.. يا أغرودة الرحمن من أغراهما فتجلت الأسرار¹

إن عشق المرأة أمر طبيعيّ وجميل، ولكن الأجل منه أن يكون منبعه الأول عشق الرحمن، وهنا تتجلّى صوفية عثمان في أهيّ حللها، وأزهيّ صورها؛ حين يتّخذ صورة العينين الحسية سبيلا مفضية إلى تجسيد بعض رؤاه الدينية، بل قد تقدّم في هذا المجال أشواطا كبيرة حين جعل العناصر الحسية في الطبيعة كالكروان، والأقحوان... لا تتحرك ولا تعمل إلا بإيعاز من جمالها الذي سوّاه رب كل جمال، وفي هذا يأتي شعره قائلا:

أنت قيثاره الله في الكون،

لولاك هل غرد الكروان؟

ولولاك هل عربد الأقحوان؟

ولولاك هل دغدغ الوخز قلب الطبيعة؟²

إن الكروان، والأقحوان، والطبيعة بكل عناصرها الحسية لم تكن مقصودة بالتصوير لذاتها، وإنما الغاية المرجوة من ورائها هو أن جمالها وحركتها من فيض الأنثى، والأنثى فيض من الله، والمصدر دائما أجلُّ من الفرع لا محالة.

1 = = : الإرهاسات، ص:16.

2 عثمان لوصيف: براءة، ص:72.

ويستغلُّ عثمان عناصر طبيعية حسية أخرى، وهي: الليل، والظلمة، والنور في صورة مركبة تعبّر عن البحث الدائم عن بوابات المعرفة التي توصل إلى الحق - جل شأنه - ولا ضمير إذا استمعنا له وهو ينشد:

قمتُ في دامس الليل وحدي
تسلّلت حتى اهتديت لبوابة السرِّ
ثم سلّخت المدينة عنِّي
ومن برزخ الظلمات إلى سُدّة النور
حلّقتُ.. حلّقتُ¹

وكما نلاحظ أن الصور الطبيعية للبحث والتنقيب شقّها رمز جيّد وهو (المدينة) التي اختزل بها عثمان كل مظاهر الغشّ والزور، فالسّاعي إلى الله عليه أن يتجرّد من كل دنيوي حقير، ومن كل خصلة مُشينة؛ لأن نور الله لا يُهدى لعاصي.

ومن استلهاهم العينين ينتقل عثمان ليستلهم ما يقاربهما نقصد الشّفتان فيجرّدهما من المكامن الجنسية، ولا يستبقي منهما سوى ما يتبعهما من مشاعر اللذة والمتعة الخالصة البعيدة عن الجسد المادي، ويخفّف أكثر من حسّيتهما حين يمزجهما بعنا صر أخرى، مثل: العبير والفراشات في قوله:

أدنو من شفّتيك اللّعاوين
أقبّل ثغركِ محترقا
فَيَضُوعُ عبيّرٍ وتطير فراشات
وأغنيّ.. وأغني
أقرأ كتبَ الشعر
أرتّل قرآنَ الحبِّ
أفصّلُهُ آياتٍ¹

في هذه الأسطر تتمازج العواطف والأفكار والقناعات في قوالب تصويرية محسوسة قريبة المنال؛ حيث نجد العواطف في عبارة (أدنو من شفتيك)، ونجد الأفكار في عبارة (أعني.. أعني)، والقناعات نلمسها في استشعار الرقابة الإلهية في قوله (أرتل قرآن الحب أفصله آيات)، ومن مُثّل القرآن والآيات غير الله - سبحانه وتعالى - ولذلك كانت العناصر المحسوسة: الشفتان، والعبير، والفراشات ترسم غير المحسوس؛ لتتعرّف عليه عن كذب وتفاعل معه بالرضى والقبول.

وأحيانا يَدْخُلُ عثمان في صورته بصفته جسدا محسوسا يمارس حركة واعية يساهم بها في نبض الصورة، وتفجير معانيها، وهاهو يعبر عن سيره الله قائلا:

أحمل نارا مطهّرةً
وكتابا وجوهرةً
أحمل البرق والياسمين
وأنا سيّد الأنبياء.. أنا سيّد العاشقين!²

لقد أَلْفَنَّا موقف الشاعر وهو نبيٌّ يحمل رسالة شعرية لا كتبنا سماوية، ولكن ما معنى أن يجتمع النبي مع العاشق؟. إن السياق يخبرنا للتوّ أن العاشق-هنا- هو عاشق الله لا عاشق النساء. وقد تمكّن السياق من توجيه الأسطر إلى هذا التأويل بفعل صور العناصر المحسوسة: النار، والكتاب، والجوهرة، والبرق، والياسمين، حيث نجدها طاهرة طاهرة محسوسة؛ إذ هي أبعد ما تكون عن الأرجاس، وهل يقترن الرّجس بالكتاب أو الجواهر أو الياسمين...؟! كلا، وبالتالي فهي تصوّر طهرَ الأنبياء ونقاءهم، ومن ثمّة تثبت بطريقة غير مباشرة طهر الشاعر في عشقه.

والعشق بالمعنى الصوفي "أقصى درجات المحبة، وسائر مقاماتها كلها مندرجة فيه"¹، فالعشق أعلى من الغرام، والافتتان، والولّك، والدّهش، والفناء²، وما هذه المقامات إلا سُلّم

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:74.

2 = = : نمش وهديل، ص:44.

للوصل إليه، ومطيّة لبلوغه، حيث يغيب العاشق الصوفي عن عالم الشهادة نهائياً ويدخل في عالم غيبي بحضرة المولى - عز وجلّ - وعثمان لم يصل في عشقه إلى هذا الوضع؛ لأنّ نَفَسَ الشاعر المرتبط بعالم الشعر يبقى دائماً يحدوه في كلّ صورته.

هذا وقد يُوغِلُ شاعرنا في خبايا بعض المواد المحسوسة، فلا يكتفي بها مادة أولية لإحدى الصور، بل يتخذها مادة لكل صور المقطع، وعنصر الماء يكشف لنا هذه الطريقة كما أوردها عثمان في قصيدته (الشاعر والزورق)، حيث يقول:

كلُّ معجزة من ريشة الماء

كل العيون الجميلة من ريشة الماء

كل النواويرِ

كل غناء العصافيرِ

كل الثمار.. وكل الورقِ

هي من ريشة الماء

يا ماءُ!

يا ماءُ!

لا تتوقّفْ

ودعْ كل شيء يضحُّ

ليولدَ منك

وفيكَ

فأنتَ الحقيقة سطرّها الحقُّ³

إن الفكرة المرسومة في هذا المقطع لا تتعدّى أن الماء عنصر الحياة الفعّال، بفقدانه تنعدم، وبوجوده تستمر، لكننا نشعر أن هذه الفكرة أصبحت أكثر رسوخاً في نفوسنا،

1 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ط2، دار المسيرة، بيروت، 1987، ص:184.

2 المرجع نفسه، ص ن.

3 عثمان لوصيف: زنجبيل، ص:60.

وأقرب إلى وجداننا حين جسَّدها الشاعر في صور طبيعية محسوسة كلُّها مرتبطة بالماء، وهي: صورة العيون المائية، وصورة النواوير، والعصافير، والثمار، والورق، فكلما استحضرننا جمالها كلما تصوَّرننا فضل الماء عليها جميعاً، وبالتالي تزداد ألفتنا للماء ويتوهَّج ميولنا إليه. بعد هذا يتخطى عثمان كل ما تصوَّر من بدائع ليستشفَّ منها جمال الحق - جل جلاله - وقدرته على الصُّنع الممتاز، والإبداع الخلاب، فالماء (حقيقة سطرَّها الحق) سبحانه، ولا يُسَطَّرُ العظيم إلا عظيماً.

ويصغ شاعرنا إبداعه بصفة العظمة حين يتَّخذ مطيَّة للوصول إلى العظيم - جلَّ جلاله - كما في قوله:

حين أغني يزقزق الفجر الوردي
من أين يأتي هذا الزخم الفيَّاض
من الرؤى والأغاني؟
أركب حروفي
أصنع منها سلماً
أرتقيه إلى السُدَّة العليا¹

إن اللافت للانتباه في المقطع ذلك التجاوز الفني في المواد المحسوسة الثلاث: الفجر المرئي، والأغاني المسموعة، والسُّلم المصنوع، إذ انتقلت من عالم الواقع إلى عالم نفسي رحب، حيث رسمت زقزقة الفجر أثر الشُّعر في الإنسان، ورسم استرسال الأغاني الطبيعة العذبة للشعر، ورسم السُّلم هدف الشعر، وهو الاقتراب من العلي القدير، وهذا الهدف ذاته يطمح إليه أهل التصوُّف، حيث يكثر في خطابهم موأل الوجد والسفر إلى الله، ومن تأمل شعر عثمان يجد فيه تلك النفحات حتى ليجزم أنه صوفي في قالب شاعر، وشاعر في قالب صوفي.

وهاهو يرمز لشعره بألة موسيقية حسية هي الربابة، ثم يزعم أن صوتها الشعري
إلهام من الله يمنحها البقاء والخلود، بل ويؤكد على ذلك:

لن تموت الربابة ما عمّر الكون
لن تبدد أغنية
أحكم الله إيقاعها المتسعر
وحباها من الروح
ماسوف يبقى.. ولا يندثر!¹

ما يهمننا ملاحظته في هذه الأسطر هو ذلك الرباط العقدي مع الله - جل شأنه -
فالشاعر ما رمز وصور إلا ليطرق باب الحق، وتلك غايته وأنشودته المفضلة في كثير من
الصور المحسوسة.

وفي المقطع الموالي يرسم شاعرنا مجموعة من الصور المحسوسة اعتمادا على مواد قريبة
جدًا، وهي: الأبواب، والعنادل، والقطط، والفلق، حتى لنحتار عند القراءة العابرة في الجامع
بينها، والباعث على تشكيلها، وإذا بسطر يأتي تاليا لتلك الصور يحدّد غايتها ويعيّن
مقصدها، إنها صور متفرقة حقا، ولكن ما يجمعها هو ما فيها من لمسات جمالية إلهية، فلكل
واحدة منها نصيب من الجمال:

الأبوابُ الموصدة
تنتحب
العنادل المتلاغية
تجرحُ سكينَةَ العَلسِ
والقِطَطُ العَرثَى تترصد
حمًا ما
يتكور مُبتَهجًا للفلق

شَدْرَاتِ قَرْمِزِيَّةٍ تَتَوَامَصُ
طُوبَى لِمَنْ نَفَذَتْ إِلَيْهِ
لِمَسَائِكَ الْإِلَهِيَّةِ¹

هكذا يتبين أن مرمى المحسوسات (الأبواب، العنادل، الققطط...) ليس ما تدل عليه من معجمية جافة، بل مرماها تصوير مشاعر حبّ الله والوطن في قالب محسوس، وهي بذلك تعبير ممتاز عن غاية ممتازة، فحب الله فقط نحي سعادة، ونموت سعادة، وننقلب إليه سعادة.

وشاعرنا حين يتأمل الكون لا يعتبر ما فيه من خلق آيات دالة على الخالق فحسب، بل يعتبرها معجزات تُخضعُ أعناق المسلمين والكافرين؛ لأن الآيات قد لا يدركها الكافر، لكن المعجزات أشياء خارقة لا يمكن أن تغيب عن أيّ بشر يشهدها، وهذا من براعة عثمان في تبطن اللغة واختيار المفردات الملائمة للشعر، وتؤكد من كل ذلك في قوله:

وهي الأرض بالمعجزات تضحّ
هنا أبحر تتغاوى
هنا شجر وظلال
وينابيع فوّارة وغلال
وهناك فضاء يشفّ
فراش يرفّ
هناك قطا وغزال

آه.. يا شعلة الله يا مهجتي
غلغلي في المرايا وأغوارها
واصدعي بالهوى والجمال!²

1 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 32-33.

2 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 38-39.

لا نحسب أن مخرجا سينمائيا سيجد على الأرض أجمل من هذه اللقطات التصويرية الخاطفة، فهي جميلة عند المتقبّل العادي؛ لما تبعته في نفسه من بهجة وانسراح، وهي أجمل عند الناقد لما تحبّته من مشاعر الاعتراف بالرُّبُوبِيَّة والألوهية للمولى تبارك وتعالى، فالصور لقطات خاطفة من هنا وهناك حقيقة، ولكن الدّافع إلى نظمها بهذا الشكل نفسي محض؛ إنه حبُّ الشاعر لجمال الله الذي تفرّعت منه محبّات لكل ما هو جميل في كونه: امرأة أو فراشة أو غزال... وما إليها من موجودات.

ومن اللائق الإشارة إلى أن عثمان وإن مال إلى الصوفية في قولها بالعشق الإلهي فإنه لم يأخذه وفق نظرية معقّدة عن العشق والفتاء كما ظهرت عند رابعة والجنيد والحلاج، وإنما أخذه بصفته فضيلة روحية ندب إليها الإسلام، كما في قوله تعالى: [..يحبُّهم ويحبُّونه...]¹، وقوله: [..رَضِيَ اللهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ...]²، فالعبد إن أحب الله أحبه الله أيضا، أي أن العلاقة تبادليّة ولا تتجه في مسار واحد، ناهيك عن أن "لفظ (الحب)، وما تصرف منه؛ من الألفاظ الكثيرة الدوران في كتاب الله عز وجل، فقد جاء في أكثر من ثمانين موضعا منه، وعلى أساليب شتى، إثباتا ونفيا"³.

وما تميز به خطاب عثمان في التعبير عن هذه الحالة النفسية ثلاثة أمور؛ أولها: **عدم التصريح المباشر بالعشق الإلهي**، وإنما كان يصوِّره كثيرا من خلال الصور التي تنبني على المواد المحسوسة، سواء ما تعلّق منها بالمرأة، أو ما تعلّق بالطبيعة، ومن خلال هذه العناصر وارتباطها في سياق الصور نستشعر اللذات الحسية البسيطة النابعة من تخيّل تلك الصور الجميلة، ونستشعر اللذات العقلية النابعة من استشفاف صفة الجمال والعظمة في الذات الإلهية من وراء تلك الصور، واللذات العقلية أرفع شأنًا وأعلى مقاما من الحسية، وهي لذات تتجاوز المحسوسات، "وتتفاوت فيما بينها وتدرج ابتداء من الإنسان، فالكائنات الروحانية

1 القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية:54.

2 المصدر نفسه، سورة البيّنة، الآية:8.

3 أحمد نصيب الحاميد، الحب بين العبد والرب، ص:15.

السماوية، فالجواهر العقلية العالية، وصولاً إلى الموجود الأول¹ سبحانه وتعالى، وهو الطموح العالي والهدف الراقى الذي عمل عثمان في جُلِّ صوره على ملامسته عن كُتُب.

أما الأمر الثاني الذي تميّز به خطاب شاعرنا في مجال معرفة الله وحبّه فهو **شيوخ هذه القيمة الدينية في كل شعره**؛ حيث لم تخل منها أي مجموعة من مجموعاته الست عشرة، وبالرغم من هذا التداول للحب الإلهي في صور حسّية - كما رأينا - فإن الشاعر لم يعرفه وإنما كان يقرب مشاعر السعادة واللذة التي تعتلج في كيان المحب لا أكثر، وهذا أمر طبيعي؛ لأن "الكل متفقون، من صوفية وغيرهم، على أن المحبة لا يحدّها حد، فلا اللفظ يتسع لمعناها، ولا التصور بقادر على الفوز بحقيقتها"²، ولذلك كانت عند المتصوفين عبادة روحية مفتوحة يأتي منها العبد ما استطاع.

أما الأمر الثالث والتميّز في عشق الشاعر ومعرفته لخالقه فهو **جمعه بين المعرفة النظرية التي تقوم على المنطق والإثبات، والمعرفة الذوقية التي تقوم على الذوق والكشف**؛ إذ يتذوق - مثلاً - حين يرى تأليف الشعر والتأثر به معجزة الله في الإنسان، وهو يُمنطق حين يستدل على جمال الله بجمال خلقه، والجمع بين المعرفة النظرية والذوقية له ما يبرّره؛ "فإذا كان من خواص الإنسان أنه يفكر ويستدل، ويحسب وقيس، فإنه لا بد لهذا الإنسان من أن يفهم ما يتذوقه ويفسر ما يشهده ويمارسه. لامناص من تأمل كشوفاته والبرهنة على حدوسه وإيضاح إشراقاته"³، وما الخطاب الأدبي الصوفي عند عثمان إلا محاولة في هذا المجال، فأغلب المواد المحسوسة في صوره تشوبها قيمة دينية تتمثل في التعبير عن المعرفة المتجدّدة، والحب المتزايد لله، "والحُب يرى إلى نفسه كما لم ير إليها من قبل، ويكتشف من ذاته ما لم تكن له طاقة على فعله، وينظر إلى الأشياء وكأنه يراها لأول مرة"⁴ ولذلك لا يسأم شاعرنا من تصوير هذه المعرفة والمحبة الإلهية، حيث يكتشف في كل مرّة تجليات

1 علي حرب: الحب والفناء، ص: 126.

2 المرجع نفسه، ص: 81.

3 علي حرب: الحب والفناء، ص: 83.

4 المرجع نفسه، ص: 77.

الله - عزَّ وجلَّ - بمنطق ما أو بدوق ما، ويسرُّه إلى المتقبل عبر صور محسوسة متنوعة المباني والسياقات، فيقف أمامها وكأنه يستقرئ مضمونها لأول مرة.

وإذا كان شعور عثمان بمحبة الله ساعده على تصوير هذا التوتر النفسي دون التصريح به، ومكَّنه من الإيحاء به دون تقريره، فإن لطبيعة اللغة العربية المرنة، فضلاً لا ينكر في ذلك، "ولسنا نعرف لغة وسعت من شعر الحب الإلهي ما وسعته اللغة العربية كثرة وتعدُّداً في الأساليب"¹، وبالتالي إذا تمكَّن السابقون من حيازة مهارة التعبير فالأولى بأبناء عصر العلم والمعرفة أن يكونوا أكثر منهم مقدرة وبراعة في التفكير والتعبير.

ويمكن أن نطلق على عملية انتقال العبد من تأمُّل الموجود إلى معرفة الواحد التَّفَكُّر، وهو مصطلح صوفي يتناسب مع ذهنية شاعرنا، حيث إن "العبد يتفكر في نفسه وفي كتاب الله تعالى وفي صفاته وأفعاله، والتفكر في ذات الله لا سبيل إليه إلا بمجرد الذكر، ويقدر ما يتفكر في ملكه وملكوته وصفاته يزداد حبه لانكشاف جماله"²، وما المواد المحسوسة التي تأملها شاعرنا وصورَّ بها إلا جزءاً من الملكوت، كتاب الله المنظور، الذي حثنا على تدبُّره مثل كتابه المسطور، وما تفحصُ عثمان لذاته الشاعرة إلا بعض من تطبيق قوله - سبحانه وتعالى - : [أَوْ لَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنفُسِهِمْ مَا خَلَقَ اللَّهُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ...]³، وهذه دعوة صريحة لكل مسلم بالنظر في نفسه وما حولها، فلا عجب إن وجدنا شاعرنا يعكف على ذاته وما حولها مستبطيناً ومصوراً.

1 عباس محمود العقاد: التفكير فريضة إسلامية، ص: 115.

2 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 46.

3 القرآن الكريم، سورة الروم، الآية: 8.

الفصل الثاني: المواد غير المحسوسة للصورة.

- المبحث الأول : القرآن الكريم.
- المبحث الثاني : التراث الصوفي.
- المبحث الثالث : الأدب العربي.
- المبحث الرابع: الأساطير والخرافات.

إن كل خيال في يمتلك جذورا وأصولا يرتكز عليها عند إنشائه للصور الفنية، فهو يستمدُّ بعض عناصرها من مواد محسوسة - كما رأينا سابقا - ويستمد بعضها الآخر من مواد غير محسوسة.

ونعني بالمواد غير المحسوسة كل المدركات التي لا ترجع في معرفتها إلى حواس الشاعر، وإنما تعود إلى ثقافته الذهنية، فهي أصول ثقافية جماعية تشكّل الخلفية الفكرية لأمة ما، وعليها تنبني أصالتها وهويتها.

وشاعرنا عثمان شديد الصلة بالأصول الثقافية لأمة العربية المسلمة أكثر من أصول أيّ أمة أخرى، ولذلك اتّخذها منابع لتصويره الشعري. ويمكن ترتيب تلك المواد غير المحسوسة حسب مقدار استفادته منها الأكثر فالأقل، وحسب قربها من نفسه على النحو التالي: أوّلا: القرآن الكريم، وثانيا: التراث الصوفي، وثالثا: الأدب العربي، رابعا وأخيرا: الأساطير والخرافات.

1- القرآن الكريم:

من الأحكام النقدية المألوفة أن الشعراء العرب كانوا، ولا زالوا يستمدون بعض مادة شعرهم من القرآن الكريم؛ قصد مَنحَهَا الجودة والأناقة، وهذا الاستمداد لم يقتصر على التعبير بألفاظ القرآن فقط، بل ذهب إلى اعتباره أحد المصادر التراثية للصورة؛ لأن "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وهو القاعدة الأولى فيه للبيان، وهو الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض"¹.

وموقف شاعرنا عثمان من القرآن الكريم موقف المعظم لمعانيه، المعجب بأساليبه، المتمسك بلغته²، فقد حفظه وهو في المرحلة الإعدادية، وقد سُئِلَ - ذات مرة - عن الكتب القريبة إلى فكره ونفسه فأجاب في هذا السياق قائلاً: "أنا متعددّ القراءات ومتجدّد دوماً، وبالتالي لا أستطيع أن أقف عند كتاب معين، ربما الكتاب الوحيد الذي يُمكنني أن أذكره في

1 سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص: 61.

2 وصل عثمان في تمسُّكه الشديد بلغة القرآن إلى جعل بدايات بعض القصائد والمقاطع حروفاً منفصلة؛ ليجاري بذلك افتتاح بعض سور القرآن الكريم بأحرف مقطعة، مثل: سورة البقرة التي ابتدأت بـ: الم (ألف - لام - ميم)، وسورة مريم التي ابتدأت بـ: كهيعص (كاف - هاء - ياء - عين - صاد)، فابتدأ - مثلاً - قصيدته الجلفة بـ: ال ج (ألف - لام - جيم)، وافتتح المقطع الثاني من قصيدة تَزَيُّ وزُو بـ: تاء - تينة. والملاحظ على هذا التعلُّق بالقرآن أنه تعلق بالشكل اللغوي لا بالمضمون، فالحروف المقطّعة موطن إعجاز، للعلماء والفقهاء آراء وأقوال متباينة فيه، ولا تكون الاستفادة منها معتبرة إلا بعد الاتفاق على سرّها.

أنظر: عثمان لوصيف: أمجديات، ص: 19، 64.

هذا السياق هو القرآن الكريم"¹، فلا عجب بعد هذا أن يستقي شعره من فنون التصوير القرآني، وينهل من معينه البياني.

ومن العوامل التي مهدت لموقف عثمان الإيجابي من القرآن الكريم، بيئته مسقط رأسه طولقة، حيث إنها "مدينة متدينة ومحافظة"² - على حد تعبيره - كما كان لتدينه ودراسته لعلوم الشريعة واللغة العربية التي توجَّهًا بشهاد البكالوريا في هذه الشعبة، أثرا في الثبات على ذلك الموقف؛ فالتَّفس - عادة - تألَّف ما تعرف، وتنفر مما تجهل. ولا شك أن علوم الشريعة تُقرَّبُ دارسها من القرآن، وتخلق بينهما ألفة وقبولا ورضى.

ولعثمان في الاستفادة من القرآن لخدمة صورته الفنية - حسب ما ورد في دواوينه جملة - ثلاث طُرُقٍ أساسية.

الطريقة الأولى التي يسلكها في استيحاء صورته هي الاعتماد على مواقف أعلام قصص القرآن، وفي مقدمة هؤلاء الأعلام النبي محمد (ص) في حادثة الإسراء والمعراج التي قال فيها عثمان:

ها سماؤك تفتح أبوابها

والبراق الإلهي يُجملني

في رفيف جناحيه ثم يطير

السلام على الأنبياء،

أرى سدرة المنتهى تتلألأ بالخضرة الأزلية³

إن الصور الجزئية لهذا المقطع (تفتح أبواب السماء، حمل البراق للشاعر، طيرانه به، تسليمه على الأنبياء، منظر سدرة المنتهى) مرتبة حسب التسلسل الأصلي المعروف لحوادث قصة الإسراء والمعراج؛ إذ ابتدأت بتفتح مسلك في السماء، ثم امتطاء النبي (ص) لدابة البراق لتنتقله إلى سبع سماء حيث سدرة المنتهى، وفي طريقه كان من حين إلى حين يسلم على

1 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

2 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/01.

3 عثمان لوصيف: فمش وهديل، ص: 39.

الأنبياء السابقين له، ومحافضة الشاعر - في هذا الموطن - على حرفية الأحداث جعلت استيحاءهُ بسيطاً يخلو من الحدق والكشف.

ويقول في موطن آخر موظفاً حادثة الطوفان العظيم، وموقف نوح - عليه السلام - منه:

إنه الطوفان..

هاتي يدك اليميني

اركبي الفلك معي واستبشري!¹

يبدو أن الشاعر في صورته المركبة هذه وضع ذاته في موقف المنقذ، وهو الموقف نفسه عند نوح² - عليه السلام - إذ أن هذا النبي لم يتخلَّ عن أنصاره المؤمنين، بل أنقذهم من الغرق المهلك، إلا أن عطفه النبوي كان أوسع من عطف الشاعر، حيث عمل على إنقاذ الحيوانات أيضاً حاملاً من كل صنف زوجين³.

وإذا كان نوح - عليه السلام - يرسم صورة المضحّي المنقذ، فإننا نجد من أعلام القصص القرآني ما يوحي بنقيض ذلك فيرسم صورة المتجبرّ المتسلط، مثل فرعون، وقد استغلَّ عثمان هذا العلم الشهير ليعبر عمّا يحدث في عصرنا من تسلط بعض القوى المادية العاتية على الشعوب الفقيرة؛ تنهب ثرواتها وتستترف خيراتها بغير وجه حق، وفي هذه القوى الظالمة يقول الشاعر معرّضاً بها:

فرعون من أربابهم

1 المصدر نفسه، ص: 77.

2 صرّح عثمان بهذا التماثل في الموقف بينه وبين نوح - عليه السلام - في موضع آخر حين قال:

أنا نوح.. ومن وهجي

تعم الكون آيات

وأنوار

أنظر: عثمان لوصيف: المتغاي، ص: 5.

3 مصداقاً لقوله تعالى: [..فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ...]

أنظر: القرآن الكريم، سورة المؤمنون، الآية: 27.

فرعون يبني صرحه ليلبغ الأسباب
يذبح الأبناء
ويستغل الحرث والنساء
عاشوا بلا ضمير
يصادرون القمح والعبير
ويشربون من دم الجياح
كأنهم ضباغ¹

ويبدو أن المقطع استطاع أن يصوّر تجربة الظلم بطريقة عامة تشمل التسلط والاعتداء في كل زمان ومكان، رغم خصوصية شخصية فرعون في الأصل؛ إذ أنها ترتبط بيئة وظروف محدّدة توفرت في زمن مضى، وإخراج التصوير للتجربة من إطارها الخاص المتعلق بالشاعر إلى إطار إنساني عام يشير إلى أن شاعرنا لم يستعن بهذه الشخصية لينسخ من القرآن قصة للهداية والوعظ والإرشاد، وإنما كان يستلهم موقفاً يضيف له ما يتناسب مع معطيات زمانه، وواقعه المعاش.

وهذا الأمر بالمقياس الفني يعني أن الشاعر لا ينقل دائماً مشاهد القصص كما هي في القرآن، بل كثيراً ما يستلهمها مضيفاً ومحوّراً فيها محاولاً الابتعاد عن المحاكاة الحرفية للأصل القرآني علّه يظفر بدلالات جديدة ومعاني مبتكرة، وهذا بدوره قد يجعل شعره مصوّراً لتجارب إنسانية عامة تمم الجميع فيصعب على الزمن تجاوزه وطّيه في ذاكرة النسيان.

هذا ويجب أن نشير إلى أن ذلك البعد الإنساني للشعر وحتى النثر من أجدر القيم المعرفية بالتقدير والتوقير في زمن تسعى فيه الحضارات للتّحاور لا التّصارع، وإن "الأدب... من أمتن القنوات التي تصل بين الثقافات، وتؤسس لمشروع حوار الحضارات"²، وعليه برز على ساحة النقد المعاصر أحد المعايير النقدية الهامة، مفاده أنه "لا فضل لأدب على أدب إلا بمدى إحساس أهله به ثم بمدى ارتقائه إلى الإنسان العام من خلال الإنسان الخاص"³، مثلما

1 عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص: 21-22.

2 عبد السلام المسدي: النقد وبعض وظائفه، مجلة المنهل، ع530، فبراير - مارس 1996، السعودية، ص: 12.

3 المرجع نفسه، ص: 13.

ارتقى عثمان من التنكر لظلم فرعون الخاص إلى الصيحة في وجه الظلم بين الناس أين كان عرقهم وجنسهم.

أما الطريقة الثانية التي سلكها عثمان في التصوير بالمادة القرآنية فهي اعتماده على الحقيقة القرآنية الغيبية خاصة ما يدور حول الجنة، وعناصرها، ونعيمها كالسلسيل، والرفارف، والأباريق، والسندس... يقول في أحد المقاطع:

سندس يتندى
حدائقُ تسطع في ناظريَّ
عناقيدُ.. رحتُ أعانقها
في ذهول
نوافيرُ رقاقة.. من لُجَيْنِ
رفارفُ مخضلة
وأباريقُ وهَّاجة.. صافية¹

لو قارنا هذا المشهد- الصورة بما ورد في سورتي الإنسان²، والعاشية³ من حيث الفكرة لا الأسلوب لما وجدنا اختلافا كبيرا سوى في تعميم القرآن لملك الجنة؛ إذ لا يقصره على شخص معين، حتى يتشوق الجميع لهذا النعيم، بينما الشاعر - هنا - خصّه بذاته، ويظهر ذلك في كلمتي (ناظري، ورُحْتُ) الدالتين على الملكية، والفاعلية.

وقد اختار عثمان من مراتب الجنة أعلاها (الفردوس) ليدخلها في صور متعدّدة متنوعة، لكنها دائما تحمل لمخيلة القارئ وحسّه الشعور بالنعمة، والرفول في أثواب السرور والغبطة. يقول بصيغة المفرد (فردوس) في قصيدة (الطائر الأبكم):

ريشه من سندس الفردوس

1 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 36-37.

2 القرآن الكريم، سورة الإنسان، الآيات: 14 - 25.

3 المصدر نفسه، سورة العاشية، الآيات: 12- 16.

والأجنحة الملساء

سهو.. ولغات¹

ويقول بصيغة الجمع (فراديس):

ساكبة في دمي حرّة من أغاني الفراديس²

وكما هو واضح نجد أن الفردوس - بصيغة المفرد أو الجمع - دخلت الصورتين وجعلتهما تكررّسان قمة اللذة والنشوة؛ فلا أنعم من ريش الفردوس، ولا أعذب من أغانيها.

ومما يلحق بجنة الفردوس شراهما الخالص (السلسيل) الذي وعد به المولى عباده المخلصين بعد الحساب، وقد وظّفه عثمان للتعبير عن المتعة التي يشعر بها، وهو يتجول في مدينة تزّي وزُو، إنها متعة لا تعادلها - شعريا - إلا لذّة السلسيل. يقول عثمان في قصيدة (تزّي وزُو):

زايا - زمزم

سلسيل الله في البلد الأمين

زيتونة عبقت نوافح زيتها..

نور يسيل.. وياسمين³

لا يخفى ما في السطرين الثاني، والثالث من تمثيل للنعيم المعنوي بصورتين حسيّتين، هما ماء السلسيل، وشجر الزيتون، وتمثيل المعنوي بالحسوس نهج أسلوب قرآني مكيّن دون شك، يجدر بالشاعر الاعتناء به أكثر من هذا.

أما الطريقة الثالثة في استخدام القرآن كمصدر للصورة هي الاقتباس، وهو في عرف البلاغيين "أن يُضمّن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله تعالى

1 عثمان لوصيف: المتغاي، ص:7.

2 = = : نمش وهديل، ص:25.

3 عثمان لوصيف: أمجديات، ص:64.

خاصة،¹ والاقْتِباس بهذا المعنى نوع من التَّنَاصُّيَّة فقط؛ لأن هذه الأخيرة مصطلح نقدي حديث شامل للعديد من أشكال اتصال النصوص بعضها ببعض، ولذلك "علينا أن نسلّم أن التَّنَاصُّيَّة تناصيات"²، فكل اقتباس تناصية، وليست كل تناصية اقتباس.

وقد كُثِر في شعر عثمان اقتباس كلمات من نصوص القرآن الكريم لتشكيل الصور الجزئية، بينما قلَّ تضمين آيات منه إلى حد أن الدارس لِيَعْيَى بحثاً عن آية تضيف للصورة وتستكمل بناءها³.

فمن اقتباس الكلمات نجد - لا على التعيين - قوله:

واغسلي شفتي بالقبل
ثم قولي: سلاماً.. سلاماً⁴

المقتبس من قوله تعالى: [لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيماً، إلا قِيلاً سلاماً سلاماً]⁵.

وقوله:

واتل للعالمين كتابك⁶

المقتبس من الآية الكريمة: [اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً]¹، ومن الآية نفسها اقتبس قوله:

1 بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ص: 531.

2 يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوجمان، القاهرة، 2000، ص: 98.

3 لم نعتبر إيراد الشاعر لبعض الآيات في بدايات عدد من قصائده اقتباساً؛ لأن هذا الابتداء جعلها بمثابة الإضاءة الأولية لمعاني المقاطع التالية لها لا تدخل في تكوين القصيدة، ولا في بناء صورها. ومثاله استهلال قصيدته (بمائم وطبور) بقوله تعالى: [كأنهم حُمُرٌ مُسْتَنْفَرَةٌ، فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ].

أنظر: - القرآن الكريم، سورة القيامة، الآيتان: 50، 51.

- عثمان لوصيف: المتغابي، ص: 100.

4 عثمان لوصيف: قالت الوردية، ص: 34.

5 القرآن الكريم، سورة الواقعة، الآيتان: 25، 26.

6 عثمان لوصيف: قالت الوردية، ص: 11.

رجوتك.. فاقرأ كتابك²

كما نجد قوله:

سمعت نداء خفياً يقول:

فضاؤك بين ضلوعك!!³

مقتبساً من قوله تعالى عن زكريا- عليه السلام - : [إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا] ⁴.

وقوله:

وهزّ إليه بجذعها ثم غنّى⁵

مقتبسٌ من قوله تعالى: [وهزّني إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنياً] ⁶.

وأحيانا لا يتحرّج شاعرنا في اقتباس أكثر من كلمة، بل وتكرار ما اقتبس - أيضا - وكأنه يتلذذ بالتركيب القرآني فيحلوه له ترداده، من ذلك قوله في حالة طارئة من الضيق النفسي التي قد تتاب الإنسان أحيانا:

سَبَّحَ لِيَالٍ فِي مَتَاهَاتِ الْخُضْمِ

فِي مَهَبِّ الْمَوْتِ .. بَيْنَ صَوْلَةِ الْحَيْتَانِ

وَحَسَكِ الْمَرْجَانِ

سَبَّحَ لِيَالٍ .. لَا الشَّمْسُ شَعَشَعَتْ

وَلَا الطَّيُورُ رَفَرَفَتْ

وَلَا الْفَضَاءُ رَجَّعَ الْأَلْحَانَ¹

1 القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية:14.

2 عثمان لوصيف: فمشم وهديل، ص:42.

3 المصدر نفسه، ص:22.

4 القرآن الكريم، سورة مريم، الآية:3.

5 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:11.

6 القرآن الكريم، سورة مريم، الآية:25.

واللافت للانتباه في المقطع أنه كرّر التركيب (سبع ليال) المأخوذ من قوله تعالى: [سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا...]²، إلا أن هذا التكرار لم يكن حشواً، وإنما أتى في كل مرة ركيزة تقوم عليها صورة معينة تُسَانِدُ أختها في الإيجاء. بمعنى الضيق والحرَج. فالصورة المركبة الأولى في الأسطر الثلاثة الأولى ترسم هذا المعنى ضمن إطار مائي (الخضم، الحيطان، المرجان)، بينما ترسم الصورة المركبة الثانية في الأسطر الثلاثة المتبقية ضمن إطار سماوي (الشموش، الطيور، الفضاء)، فالصورتان متباينتان من حيث التكوين ومتحدتان من حيث الدلالة والإيجاء.

وفيما يخص تضمين الآيات - على قلته - نذكر قوله:

هل أزفت الأزفة؟

دخان يغشى سماء الوجوه³

حيث ضمّن الشاعر في السطر الأول من المقطع الآية: [أزفت الأزفة]⁴. ووضع الآية - هنا - في قالب الاستفهام بالأداة (هل) كاد أن يفقدها ميزتها التصويرية التي كانت تتحلّى بها في قالب الإثبات القرآني لولا السطر الثاني، الذي أتى ليحجّب عن السؤال بوقوع الحساب في مخيِّلة الشاعر، وها هو منظر من مناظره، حيث تظهر وجوه العباد يومئذ وعليها مسحة الإرهاق، والقلق، وبالتالي تحوّل الاستفهام من طلب معرفة معلومة مجهولة قبل وقت التكلم إلى تصوير مشهد رهيب يثير الفزع والانبهار في آن واحد.

كما نلاحظ تناصّ السطر الثاني (دخان يغشى سماء الوجوه) مع الآية الكريمة: [فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَّمَاءُ بِدُخَانٍ مُّبِينٍ]⁵، ورغم محاولة الشاعر استنساخ تصوير الآية، إلا أن سقوط الجملة الفعلية (فَارْتَقِبْ) من سطره وتوفُّرها في الآية جعل الصورة في هذه الأخيرة

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 19 - 20.

2 القرآن الكريم، سورة الحاقة، الآية: 7.

3 عثمان لوصيف: براءة، ص: 22.

4 القرآن الكريم، سورة النجم، الآية: 57.

5 المصدر نفسه، سورة الدُّخَان، الآية: 10.

تبيّن مشاعر الذعر والاضطراب التي تختلج في نفس المقبل على الحساب يوم القيامة، فوضعيّة الارتقاب لا تكون إلا لاستشراف أمر عظيم. وهو ما لم تصل إليه صورة عثمان رغم ما فيها من تهويل وتضخيم.

ومن تضمين الآيات - أيضا - قوله:

إن أضعت الخرائط
أو غشيتك الدياجي
وسُدَّت أمامك كل الطرق
"قل أعوذ بربّ الفلق!"¹

حيث ضمّن في السطر الرابع من المقطع الآية الأولى من سورة الفلق، وهي هنا بمثابة الحل الناجع للحيرة التي ألت بذات الشاعر، لا يمكن الاستغناء عنها فلو حُدِفَتْ لَبَقِيَتْ صورة الحيرة متعثرة لا تُقْنَعُ القارئ.

والنظرة الإجمالية لاقتباسات عثمان سواء أكانت كلمات أو آيات تُظهِرُ ميله إلى الاستمداد من سورة (مريم) أكثر من غيرها، ويعود ذلك إلى حساسية تجاه المرأة عموماً، والمرأة - المعجزة مريم خصوصاً، فقد جعل اسمها عنواناً لأحد قصائده، ولم يكتف بذلك، بل يذكّره داخل القصيدة ذاتها، حيث يقول:

هاجرت في عيونها الخضراء
أغنية جريحة وطائرا مغرم
سميتها العذراء
سميتها مريم²

1 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:23.

2 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:49.

ومن كل ما سبق يكون عثمان قد وظّف البيان القرآني، الذي عمدته التصوير الفني عن بيّنة من هذا الأمر، إذ يستشعر بعض جمالياته، ولكنه لا يكدّ ذهنه في اختيار الآيات والكلمات، والحقائق، والمواقف، وإنما يترك ذلك للسياق اللغوي والفترة الشعرية فتأتي صورته - جزئية ومركبة - تفتقد السبك والحبك الدقيق، ولكنها تسبح في عالم من الخيال الحالم الجميل. واستطاع أن يبتكر من صور القرآن، وألفاظه بعض المعاني والدلالات، ولكنها تبقى معاني ودلالات ذات صلة بالأصل الذي طرحه الكتاب العزيز، فَعَمَلُ الشاعر أصبح بمثابة التفريع والاشتقاق، وكان بإمكانه لو هضم صور القرآن جيدا أن ينتج منها دلالات جديدة، ولعل هذا يعود إلى انبهار الشاعر أمام النصوص القرآنية فلا يسعه إلا أن يسايرها ويستظل بها، معتبرا إياها نماذج تصويرية تُحْتَدَى وَيُقْتَدَى بها.

2- التراث الصوفي:

إن التصوف - في جوهره - حالة متميزة يعيشها الإنسان إيمانياً بقلبه وتصديقا بجوارحه، كأن يقتنع قلبه بفوائد الصدق، وتمارسه جارحة اللسان مع الناس، ومن المعلوم أن الحال لا يدرك بالمقال، إذ الألفاظ تعجز عن وضع تصوّر عام وشامل للمجردات، ولذلك لا يمكن معرفة التصوف معرفة تامة، إلا إذا عشنا هذه الحالة بأنفسنا وجربناها بذواتنا، فشان التصوف - في هذا الأمر - شأن الفكرة القائلة: إن العمل الهادف الشاق نشوة ولذة، حيث لا ندرك هذه النشوة في الشقاء إلا إذا جربنا العمل الهادف بأنفسنا.

وبناء على أن التصوف الحقيقي حال لا مقال؛ يعيشها كل متصوف بكيانه الخاص، تشكّل عبر تراثنا الثقافي عدد هائل من تعاريفه، إذ تباين مفهوم التصوف من علم إلى آخر؛

ولذلك قال أحد أئمة الشيخ زروق المغربي: إن التصوف قد "حُدَّ ورُسِمَ وفسَّرَ بوجوه تبلغ نحو الألفين، مرجع كلها أن التصوف صِدْقُ التوجُّه إلى الله بما يرضاه من حيث يرضاه"¹.

ومن الواضح أن هذا التعريفَ رغم صغر مبناه وشمولية معناه، ذو طبيعة دينية محضة، يرتبط بالشريعة الإسلامية ارتباطاً مباشراً، ولو حاولنا إيجاد رابط آخر بين الشَّعر والتصوُّف لأصبح معنى هذا الأخير: محاولة الشاعر من خلال تجاربه "الاتصال بالله، أو بالعوالم الأخرى التي لا يمكن الاتصال بها في الأحوال العادية"².

وإذا كان التصوف في عالم الشعر يحمل هذا المفهوم فإنه يبقى مشدوداً بترائنا الديني العريق شكلاً ومضموناً، إلا أن شاعرنا عثمان حاول تشكيل مفهوم خاص للتصوف يتماشى والظروف الحضارية الجديدة المحيطة به، حيث يعتمد تصوفه على جزء هام من التصوف القديم، وهو عنصر المحبة، لكن هذه المحبة لا تقتصر على المولى - عزَّ وجلَّ - فقط كما هو شأن التصوف التراثي، وإنما هذه المحبة عامة شاملة للخالق ومخلوقاته دون استثناء، والسبب في هذا هو اقتناع عثمان التام بأن المحبة هي السلاح الفعال لمقاومة الشرور الاجتماعية المحدقة به، كاحتقار بعض الناس لشعره أو تجاهلهم لمكانته الأدبية... فقد قدَّم لديوانه (نمش وهديل) بقوله: "إلى كل من يجني وإلى كل من لا يجني في أي مكان أو زمان أهدي هذه القصائد حباً وكرامة"³.

واعتماداً على ما سبق كانت الصوفية عند شاعرنا "معاناة ورؤيا، وليست رهبانية أو دروشة، بل هي ثورة روحية و فكرية واعية من أجل تغيير المجتمع وقيادة البشرية إلى ضفاف الأمان والخلاص"⁴، ومن لفظة الخلاص - هذه - نستشفُّ عاطفة الإشفاق عند عثمان تجاه البشرية حيث يرى أن هذا الجنس في العصر الحديث شقيٌّ تعيسٌ بسبب سلبياته العديدة،

1 أحمد زروق: قواعد التصوف على وجه يجمع بين الشريعة والحقيقة، ضبط وتعليق الشيخ إبراهيم يعقوبي، مطبعة الملاح، 1968، ص:6.

2 عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1955، ص:67.

3 عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص:2.

4 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/01.

وأولها التعلق الشديد بالمادة دون الروح¹؛ وإحياء هذا الجانب الروحي الجالب للسعادة والطمأنينة بين الناس، لا بدّ من المحبة العامة الشاملة، ولا بد أن يكون الإنسان مفتوح الصدر، يحمل همومه، وهموم الآخرين.

وكما مارس عثمان التصوف في حياته الواقعية اعتماداً على المحبة، مارسه في حياته الشعرية أيضاً، إلا أن الحياة الشعرية بحكم خيالياتها ومبالغاتها الفنية تقدمت فيها المحبة وتزايدت لتتحول إلى عشق، حيث يصوّر الشاعر نفسه بالعاشق في مواطن كثيرة من قصائده كقوله:

وأنا العاشق المتصوّف
عانقت كل المدارات²

وقوله - أيضاً -:

أنا الشاعر الجوّال
الأرمل
اليتيم
الصعلوك
الصوّفي
العاشق.. العرّاف³

لننظر كيف أن صورة العاشق العرّاف أتت في آخر المقطع لتطفو على كل الصور السابقة لها (الشاعر الجوّال، الأرمل، اليتيم، الصعلوك، الصوّفي)، وتكون هي آخر ما يلتصق بذاكرة القارئ، وخاتمة انطباعاته نحو الشاعر.

1 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

2 عثمان لوصيف: براءة، ص: 48.

3 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 28.

بل إن عثمان - أكثر من هذا- لا يقنع بانضمامه إلى سلك العاشقين، وإنما يتغني الوصول إلى منصب إمام العاشقين، فهذا هو يقول:

أحمل البرق والياسمين
وأنا سيّد الأنبياء.. أنا سيد العاشقين!¹

هذا ولا يجد عثمان غضاضة في وصف قصائده بالصوفية، بل إنه يستلذ هذا الوصف الذي ينطبق على جميع دواوينه الأولى والأخيرة، حيث يعترف قائلا: "أميل إلى الفكر الصوفي كثيرا، وهذا منذ كتاباتي الأولى"². وإلى هنا يحقُّ لنا أن نتساءل عن كيفية استفادته من التراث الصوفي لصالح تصويره الشعري.

إن أوّل ما يلفت انتباهنا من خلال تتبع قصائده استعماله المكثّف للمعجم اللغوي الصوفي باعتبار أن المفردة أول لبنة في تشكيل الصورة، حيث تعترضنا مع كل مقطع مفردات صوفية، مثل: السّهو، الأبدية، مملكة الله، السماوي، الصلوات، العرش، النور، تعويذة، القدسي، الحجاب، اسجد، التجلي... كما في المقطع الأول من قصيدته (آيات صوفية):

هابطُ أرضكِ المستكثّة في روضة السهو
أفتح في روضة الأبدية دربي
وأدخل مملكة الله..
أخلع نعليّ
أمشي على التوت والأقحوان السماويّ
أوغلُ في غبش الصلوات و أهتف باسمك
أدنو من العرش
ألقاك.. يا امرأتي المستحمة بالنور

1 عثمان لوصيف: نَمش وهديل، ص:44.

2 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

أطلقُ عصفورة الناي
أقرأُ تعويذة العشق
أرفعُ عن وجهكِ القدسيِّ الحجاب
وأسجد عند التجليِّ!¹

من خلال قفل هذا المقطع، وهو السَّطر الأخير يكون الشاعر قد فتح بوابة للدخول في لحظة التجلي كما هو شأن المتصوفين؛ ليعبر عن رؤاه الخاصة للكون والإنسان في الأجزاء الآتية من القصيدة، ولذلك يمكن القول إن "من مظاهر الخطاب الصوفي في شعر عثمان لوصيف تصاعد الوهج الرؤيوي عند الشاعر، والتطلع إلى لحظات التجلي"². هذا عن العلاقة الخارجية للمقطع بالسياق العام للقصيدة، فماذا عن المقطع من الداخل؟.

إن المقطع من الداخل مجموعة صور جزئية متلاحقة، تبني مشهداً خيالياً خرافياً للحظة فرح شعر بها عثمان، وهو يجوب شوارع مدينة الجلفة مستأنساً بمنشآتها وعبادها، وقد أغرته لحظة الفرح هذه بالدخول إلى مملكته الشعرية المقدسة؛ قصد اقتباس شعلة من الكتابة. إنه خلَّع على تجربته الخاصة تجربة المتصوِّف الذي يُقدِّمُ على المولى - عزَّ وجلَّ - بإخلاص حتى يشعر بأنسه فتحصل له متعة كبيرة بهذا الأُنس المعنوي، وتغمره سعادة لو علمها ملوك الأرض لحاربوه من أجلها.

هذا بالنظر إلى المضمون، ولو قمنا بنظرة إحصائية للمقطع لوجدنا أن عدد الكلمات التي تحمل معنى بذاتها، أي: الأسماء، والأفعال دون الحروف³ هو واحد وأربعون كلمةً، وأن عدد المفردات الصوفية هو ثلاث عشرة مفردة، ونسبتها التقوية حوالي اثنان وثلاثون بالمئة، والجدول الآتي يعطي مزيداً من التوضيح:

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:20.

2 الربيعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، ج1، ط1، دار الهدى، الجزائر، 2002، ص:980.

3 لأن الحرف "مفتقر افتقارا لازماً في إفادة معناه إلى الجملة".

أنظر: محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص:63.

عدد كلمات المقطع إجمالاً	عدد المفردات الصوفية فقط	نسبتها المئوية المضبوطة	نسبتها المئوية التقريبية	تقديرها العام
41	13	%31,70	%32	أكثر من ربع المقطع [$\frac{1}{4} <$]

جدول (4) يبيّن شيوع المفردات الصوفية في صور عثمان من خلال نموذج تطبيقي على المقطع الأول من قصيدة (آيات صوفية)

إن احتلال المفردات الصوفية لما يزيد عن ربع المقطع، كما هو مثبت في الخانة الأخيرة من الجدول، يعتبر نسبة عالية لا ترد عند أغلب الشعراء، ومن الشاعر الذي يجعل ما يزيد عن ربع كلماته ألفاظاً صوفية؟، هذا ما ارتضاه عثمان دون غيره، وكيف لا يكون ذلك؟، وقد أوقف كل شعره على مبدأ الشعور الصوفي؟. ولو شئنا حكماً عاماً على هذه المسألة لقلنا: إن المعجم اللغوي الصوفي كثير الحضور في قصائد شاعرنا، بحيث يطفو على أيّ ملمح لغوي آخر؛ مما يجعل هذه الظاهرة اللغوية من أهم ما يميّز شعره عن باقي الإبداعات الجزائرية المعاصرة.

ولذلك فإننا نتقبل بيسر وسهولة دوران الفعل (تصوّف)، وما تصرّف منه في كل مجموعات الشعراء دون استثناء، إذ يعدُّ - إحصاءً - أكثر المفردات رواجاً فيها، بيد أن هذا الرواج ليس تكراراً عقيماً مملأً للكلمة، وإنما هو خِفَّةٌ ومهارةٌ فنيةٌ في تقليبها من وجوه عديدة، فتزدعمان تنوع صيغها: التّصوف، صوفيّتي، المتصوّف، الصّوفيّتين... وهو ما يجعل موقعها في تشكيل الصورة يختلف من سياق إلى آخر، ففي قوله:

وقصدت الكهّان أرجو يقينا
وذوي الزهد والتصوف
وشيوخ الأبحار و النصح
والأذواق والكشف لابسِي الأمساح¹

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 71.

نجد مفردة (التصوف) تحمل صورة رجل يملك علماً يقينياً، ويرتدي لباساً رثياً، أي أن المفردة استطاعت أن تقوم بعبء صورة كاملة لوحدها، ولو أنها صورة حسية محضة.

وفي قوله:

تلك صوفيّتي..

أن أطلع في نور وجهك

سر الحياة

وسر الغوايات¹

نجد مفردة (صوفيّتي) لا تحمل صورة بذاتها، وإنما الأسطر الثلاثة الواردة بعدها تصوير وتبيان لها، فهي في نهاية المطاف مطالعة سر الحياة والغوايات.

وإذا عرفنا أن الأسطر تمثل جزءاً من المقطع الأول من قصيدة (تلك صوفيّتي) سهّل علينا استنتاج الوظيفة التشويقية الكاملة التي قامت بها عبارة (تلك صوفيّتي..)؛ حيث شوّقت القارئ لما سيأتي بعدها؛ لأن هذه العبارة من جهة تمثل عنوان القصيدة ومطلعها في آن واحد، والعنوان والمطلع - دائماً - يبشّران بما بعدهما، ومن جهة أخرى تثير العبارة سؤالاً في الذهن مفاده: ما طبيعة التصوف عند الشاعر؟، ومعلوم ما يتبع التساؤل من حركة نفسية باحثة عن الإجابة، وقد تكفّلت باقي الأسطر المذكورة بتصوير شيء منها.

وفي قوله عن مدينة وهران:

أنت البريئة.. أنت النقية.. أنت البهية.

وأنا عبدك المتصوف فيك

توزعتُ بين الشظايا

وضيعتُ خارطي في غبار المرايا

وحين رأيتك أدركت أن الحبيبة أنت

وأن الإلهة أنت..¹

نجد أن تركيبة (المتصوّف فيك) تحمل صورة حسية بليغة للعاطفة الوطنية، جسّدت في قالب التعلق المفرط بالمرأة، حيث إن هذا التعلق يصحبه قلق (وزعت...)، وحيرة (ضيعت خارطي...) لا يزولان إلا بوضع المدينة- المرأة (وهران) في مقام الإله، فيكون لها من الولاء التام قلبا وقالبا ما للإله. وتجدد الإشارة إلى أن هذه المبالغات المتصاعدة والمزايدات المتنامية فيها مجازفة واقتراب من حرم التوحيد الإسلامي، فإنها إذا أرضت أناسا أسخطت آخرين.

وفي قوله:

حين أراكِ
يراودني شيءٌ واحد
أن أنغمسَ
في عينيكِ الصوفيتين
لأعانقَ أنايَ الآخر
طفولتي
التي هربتْ مني
وفردوسي المفقود²

نجد مفردة (الصوفيتين) تصوّر مدى التأثير الخفي لعيني الأنتى في الشاعر، واستجابته التلقائية لهذا التأثير السري؛ فللعيون لغة مهموسة يفهمها البعض، ويجهلها آخرون، وما فهمه عثمان نزل به في أعماق الذاكرة ليسترجع شيئا من طفولته التي لم ينعم بها كما ينبغي، ليسترجع فردوسه المفقود، لكن هيهات لما يحلم به الشاعر، فيبين الواقع والحلم بون شاسع.

1 عثمان لوصيف: براءة، ص:53.

2 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:54.

ولاشك أن كل ما سبق يُعدُّ استفادة لغوية من التصوف، فهل للشاعر نمط آخر في استعمال التصوف؟، نعم؛ إن هذا النمط الثاني يتمثل في استغلال بعض المفاهيم الصوفية بطريقة مستورة توحى بالمفهوم ولا تصرّح بالمصطلح الذي يعبر عنه.

وعديدة هي المفاهيم الصوفية في شعر عثمان التي وظّفها بطريقة عمّدية، أو حتى عَفوية في إثراء خيال القصيدة، ففي قوله:

هنيئا لك أيها الشاعر الصوفي
لقد جعلت الله يأتي إليك¹

وفي قوله - أيضا -:

أجلستُ الكونَ بين يديّ
قلت أدمجُهُ في أغنية واحدة
وبدأتُ العزفَ على أوتاري²

نلمس تصويرا بواسطة استغلال مفهوم مصطلح (الحلولية)، وهو "أن الحق [عز وجل] اصطفى أجساما حلَّ فيها معاني الربوبية وأزال فيها معاني البشرية"³؛ ولذلك جعل الشاعر الله يأتي إليه، ونصّب نفسه في مقام المشكّل لجزئيات الكون، كل هذا لأن عثمان اكتسب بالحلول معاني الربوبية والعظمة، والحقيقة أن "الله تعالى لا يحلُّ في القلوب، وإنما يحل في القلوب الإيمان به والتصديق له"⁴، ويكفي أن نفهم من التصوير السابق تلك القوة النفسية الهائلة التي يكتسبها الشاعر عند كتابة القصيدة المسؤولة المُثقنة، وثقته الكبيرة بتأثير ما يكتب.

1 = = : كتاب الإشارات، ص:15.

2 المصدر نفسه، ص:124.

3 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص:82.

2 المرجع نفسه، ص ن.

وما ذهبنا إليه من استغلال الشاعر لمفهوم الحلول بالذات، ومن ثمة دخوله في شطحات تصويرية يؤيده اعترافه وتصريحه بهذا المصطلح في قوله:

أرواحنا أوغلت
ثم كان الحلول.. الحلول¹

وفي قوله:

منذ عهد الضياع من ألف ألف وأنا أطوي مهمة الشيطان²

استغلال بياني لمفهوم (التمكين)، و"هو مقام الرسوخ والاستقرار على الاستقامة، وما دام العبد في الطريق [إلى الإيمان الصافي] فهو صاحب تلوين؛ لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف"³، وتعرضه في كل نقلة عوارض داخلية هي: الشيطان - كما في المقطع - والنفس والهوى.

وقد أتقن الشاعر خُطَّةَ التصوير بهذا المفهوم، فإذا كان التمكين عند الصوفيين يقتضي وجود سائر هو العبد المؤمن، وطريق للسير هو الإيمان، وسائر إليه هو الله، ومعارض للسير هو الشيطان، فإن الشاعر قد نقل هذا الضرب من الجهاد والمصابرة إلى بيته، إذ السائر هو ذات الشاعر، وطريق السير هو الثورة ضد الظلم والطغيان، والسائر إليه هو الحريرة والاستقلال التام، ومعارض للسير هو الحركات الاستعمارية - خاصة الفرنسية - والتي رُمز إليها بالشيطان، ناهيك عن إحاء التكرار (ألف ألف) باستمرارية المقاومة وديمومتها مما يزيد تصوير البيت تألقاً وجمالاً.

وفي قوله عن لحظة الإبداع الشعري الجاد:

1 عثمان لوصيف: ثمش وهديل، ص: 29.

2 = = : الكتابة بالنار، ص: 53.

3 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 48.

و حينما أسقط منهكا على يديك

ينقشع الغبار

تنكشف الأسرار

وأستشفُّ الله في عينيك¹

استغلال لمفهوم البصيرة أو القوة القدسيّة، و"هي قوة للقلب منورة بنور القدس، منكشف حجابها بهداية الحق، تُرى بها حقائق الأشياء وبواطنها"²؛ لقوله تعالى: [..وَاتَّقُوا اللَّهَ وَيَعْلَمُ اللَّهُ اللَّهُ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ]³، ولقول الرسول (ص): "اتقوا فإسرة المؤمن فإنه ينظر بنور الله"⁴.

وبسبب هذا الاستثمار لمفهوم البصيرة، كانت لحظة الإبداع عند عثمان شبيهة بلحظة التّبصّر عند الصوفي، لا تختلفان إلا في النتيجة النهائية؛ ففي هذا الظرف كل منهما ينقشع عنه غبار الجهل، وتنكشف له أسرار الأشياء، ليستشف من حقائقها قدرة الله على الخلق و الإبداع، أما النتيجة النهائية فهي تثبيت المتصوّف لإيمانه في القلب، وتثبيت عثمان لقصيدته على الورق.

وفي قوله متحدثًا عن إحدى الشاعرات:

عسعس الليل فافترسي وجهي المتصوّفَ

والتهمي شفّي،

مزّقي جسدي

مزّقي كبدي

مزّقي هذه الطينة الشرنقة

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:60.

2 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص:35.

3 القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية:282.

4 نقلا عن: عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص:204- 205.

علها تتحرر من سجنها - اليرقة!¹

استحضار لمفهوم مصطلح (الفناء)، وهو "تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات، فكلما ارتفعت صفة قامت صفة إلهية مقامها"²، وتفيد عبارة (دون الذات) أن الإنسان لا يمكنه أن ينسلخ عن بشريته إطلاقاً، وإنما الذي يقبل التبديل والانسلاخ هو صفاته وأخلاقه. "وقيل الفناء أن لا ترى شيئاً إلا الله، ولا تعلم إلا الله، وتكون ناسياً لنفسك ولكل الأشياء سوى الله"³؛ ولذلك يتفوه الفاني بهذه الطريقة بعبارات لافتة للإنتباه، مثل: أرى الحق، أنا الله، الله بجاني... لأنه لا يعرف في حال الفناء إلا الله ومن ثم لا ينطق إلا بالله.

وإذا كان الصوفي في فئاته يحتفظ بذاته ويكتسب صفات الإله بجلاها وجمالها، فإن الشاعر - في هذا المقطع - ابتغى تغيير ذاته أصلاً، وتبين ذلك في الصور الجزئية المتلاحقة: افترسي وجهي، التهمي شفتي، مزقي جسدي، مزقي كبدي، مزقي هذه الطينة، وغرضه من كل هذا أن يحصل على صفات تبقيه في مملكة الشعر الحاملة؛ لأن الذات إذا تبدلت فلا سبيل إلى الرجوع إلى الصفات الأولى التي تخرجه من مملكة الشعر الحاملة إلى مملكة الواقع المرير.

ومما زاد في رونق هذا التصوير الغريب المثير، رمز الشاعر للحياة الواقعية الرتيبة بالطينة، وللحياة الشعرية المتجددة باليرقة، وهذا الترميز يجعلنا ندرك تألمه من سيطرة الواقع وقتله للمواهب الشعرية مثلما تقتل الشرنقة المنغلقة الصماء اليرقة التي بداخلها.

ومن المفيد أن نشير إلى أنه إذا كان الفعل (تصوف) أكثر المفردات الصوفية رواجاً في شعر عثمان، فإن المصطلح (فناء) أكثر المفاهيم الصوفية شيوعاً في شعره، وقد لاحظ ذلك الباحث محمد كعوان، وعمم هذه النسبة الكبيرة لحضور حال الفناء على خطابنا

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 14.

2 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 207.

3 المرجع نفسه، ص: 208.

الشعري الجزائري المعاصر بأكمله¹، والحق أن الذي يلقي نظرة - ولو خاطفة - على جُلِّ ذلك المتن الشعري لا يجد بُدًّا من الاعتراف بهذه الحقيقة.

ولم يقتصر تصوير عثمان على استثمار مفردات للصوفيين، ولا على بعض مفاهيمهم، وإنما وظف أيضا بعض عاداتهم وأخلاقهم، وفي مقدمتها (ترك الاكتساب وتحريم الادّخار). وهاتان الصفتان تعدان ركنين أساسيين من الأركان العشرة للتصوف²، وتؤديان بملتزمهما بطريقة أو بأخرى إلى الفقر، وهو حال أغلب المتصوفين القدماء.

وفي هذا المضمار كتب عثمان في بداياته الشعرية قصيدة عمودية مطوّلة تتكون من ثمانية وستين بيتا، سمّاها (لامية الفقراء)، منها قوله:

سنلقى الله إيمانا وجوعا ونلقى الله في الحرب السجال³

إن البيت يصوّر حالين للفقراء الصادقين: حال مكوث، وحال قيام، وفي كلا الحالين يُقبَلُ هؤلاء على ربه إقبال عبادة وطاعة، فإن كانوا في حال المكوث اقتربوا من المولى بالجوع - أخو الفقر - والإيمان، وإن كانوا في حال قيام اقتربوا إلى بارئهم بالجهاد لإعلاء كلمته.

وقال عثمان في قصيدة (العناق الطويل) واسما نفسه بالفقر المدقع، والحبّ العظيم للثورة الجزائرية:

وأنا جوع الجوع أذوي احتراقا واشتياقا لجمرك النديان⁴

1 محمد كعوان: الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قسنطينة، 1998، ص: 169.

2 أركان التصوف العشرة هي: "تجريد التوحيد، ثم فهم السماع، وحسن العشرة، وإيثار الإيثار، وترك الاختيار، وسرعة الوجد، والكشف عن الخواطر، وكثرة الأسفار، وترك الاكتساب، وتحريم الادخار".

أنظر: عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 45.

3 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 20.

4 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 53.

والحاح الشاعر على الفقر والجوع بهذه الطريقة يحيلنا إلى رؤية أهل الفنائية الصّالة، إذ أنهم "ظنّوا الفناء هو فناء البشرية، فوقعوا في الوسوسة، وتركوا الطعام والشراب، وتوهّموا أن البشرية هي القلب، والجلثة إذا ضعفت زالت بشريتها، فيجوز أن تكون موصوفة بصفات إلهية"¹، وإنا لنلمح هذا المعنى المنحرف في الربط بين الإيمان والجوع بواو المعية (إيماننا وجوعاً) مما يدل على حضورهما في آن واحد، وكأنه لا صفاء لإيمان العبد إلا بالجوع والفقر.

ومن العادات التي أثرت عن المتصوفين كثرة الأسفار والتجوال، وعثمان في الواقع كثير الترحال والتنقل بين المدن الجزائرية، ولو أسعفته صحته في السنوات الأخيرة لرأينا منه تنقلاً وحركية أكثر²، ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فللسقم وتقدم السن حكمهما.

وقد دُلل على صورته الشاردة المتنقلة التي لا تهدأ ولا تسكن في كثير من قصائده، فقد قال عن بلاده الجزائر بعد أن تمثّلها في صورة امرأة:

صورة أنت لامرأة شرّشت في عروقي وأخيلتي
امرأة شرّدتني بكل مكان³

ثم يواصل موضّحاً صورة التنقل والتشرّد بقوله:

كل يوم أطاردها في المدائن
عبر شوارع وهران

1 عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 208.

2 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.

3 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 80.

في نور بسكرة¹

في سطيف

وعنابة²

لننظر كيف أن المدن المسرودة في المقطع مختلفة المواقع الجغرافية من الوطن؛ فوهران تمثل الشمال الغربي للجمهورية، وبسكرة تمثل الجنوب، وسطيف تمثل الوسط، وعنابة تمثل الشمال الشرقي، وباجتماعها يكون الشاعر قد مسح تقريبا كل القطر الجزائري بتجواله وسفره نابذا بذلك التعصب لمنطقة على حساب أخرى، ورافضا التفرقة الجهوية.

وسفر عثمان في الواقع أعانته على تصوير محتويات عدد من المدن الجزائرية بعد أن تعرّف على ربوعها، مثل: تزّي وزُو³، وباتنة⁴، وطولقة⁵، ووهران⁶، وغرداية⁷، والأغواط⁸، والجللفة، وفي هذه الأخيرة قال:

وحزة الحلفاء والشيخ

سهوب وثغاءات

سخاء البدو

شبابة راع يزرع الليل مرايا

قهوة.. نجوى.. حكايا

وأريح امرأة وهاجة..

فاكهة العشاق في الجللفة جمر وشتاء¹

1 بسكرة اسم ممنوع من الصرف لا يُنَوَّنُ، إلا أن الشاعر ألحق به التنوين خدمة للجانب الموسيقي فقط. والكلام نفسه ينطبق على لفظة (عنابة).

2 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 81.

3 = = : أمجديات، ص: 65.

4 = = : الإرهاصات، ص: 33.

5 المصدر نفسه، ص: 95.

6 عثمان لوصيف: براءة، ص: 51.

7 = = : غرداية، ص: 13.

8 = = : اللؤلؤة، ص: 63.

إن المقطع مشهد حيٌّ لَسَمَرٍ شتوي ممتع على بساط الطبيعة بالجلفة، وإن القارئ، وهو يتفرّس الكلمات لَيَنْظُرُ بعين الخيال إلى تلك المناظر البدوية الخلابة المليئة بالحيوية والحركة، فَتَشْبَعُ جميع حواسه، حيث إن وخز الحلفاء والشيخ يُشْبِعُ حاسة اللمس، وثغاء المشية، وشبابة الراعي، وحكايا الليل تُشْبِعُ حاسة السمع، وطعم القهوة يُشْبِعُ حاسة الذوق، وأريج المرأة الجلفية يُشْبِعُ حاسة الشم، وهذه الصور الجزئية مجتمعة تشكل مشهداً يُشْبِعُ حاسة البصر.

ولو عدنا إلى شعر عثمان الذي يتناول المدن لا نعدم وجود صور تنبض حياة وحيوية مثل هذه الصورة المركبة؛ ولذلك يُعَدُّ هذا الملح التصويري ظاهرة مميزة عند الشاعر له الحق في أن يوسم ويوصف بها، فلا ضير إن قلنا عنه شاعر المدن كما نقول عنه الشاعر المتصوِّف.

وعثمان يرغب في التصريح بهذه الظاهرة، ويميل إلى الحديث عنها، فقد سُئِلَ ذات مرّة عن كيفية تفسير اهتمامه بالمدن في شعره، فأثنى على السؤال، واعتبره استفهاماً جديراً بالإجابة، ثم قال:

"في الحقيقة أشعر-دائماً- أن حب الوطن واجب مقدّس، على كل فرد حرٌّ أن يتحلّى به، ولما كنت أحبُّ الوطن بشكل عام أحببت مُدُنَهُ التي عشت فيها بعض التجارب بشكل خاص، ومن هنا كنت أتفحّص خصائص كل مدينة، وأحاول صوغها في قالب شعري فأنشئ بعضاً من شعر المدن، فأحدّثك في الجلقة عن المراعي والشّياه، وأحدّثك في تزّي وزُو عن غابات الزيتون، وأحدّثك في باتنة عن القمم الأوراسية، وأحدّثك في وهران عن الشواطئ السّاحلية... وهكذا"².

وإذا كان المتصوفون يسافرون من أجل معرفة الله بالاعتبار بآياته التي يشاهدونها في رحلاتهم، فإن عثمان يسافر من أجل ذلك، ومن أجل أغراض أخرى أهمها الترويج،

1 عثمان لوصيف: أمجديات، ص:20.

2 حوار هاتفي مع عثمان لوصيف، في: 2002/08/13.

والكتابة، والتعرف على أرجاء وطنه عمراناً وأفراداً، عسى أن يُنجِبَ حب الوطن في نفسه
حبا لخالق الوطن.

وإلى جانب عادة السفر هناك عادة صوفية أخرى جديرة بالانتباه، يستعملها الشاعر
مَحَلًّا للتصوير والتَّخْيِيل، لكنه لا يؤمن بصحتها هي ظاهرة الحلقات الصوفية أو ما يسمى
عند العامة (الحضرة)، حيث لا يتورَّع شاعرنا عن تبليغ بعض أفكاره، وعواطفه اعتماداً على
تصوير شيخ الحضرة، ومن يلتفون حوله من مریدين وأتباع.

ويبدو أن لعثمان اهتماماً بشيخ الحضرة أكثر من مریديه وأتباعه، إذ يجد فيه نَبْعاً ثرياً
للتصوير، فيتابع تقلباته من الخارج والداخل؛ ابتداءً من زِيَّه، إلى مُعَدَّاتِهِ، حتى يصل إلى
مُعْتَقَدِهِ الداخلي الدفين في نفسه.

وهاهو يصوِّر لنا زِيَّه، ليبين بعده قصور نشاطه مقارنة مع نشاط الشاعر الذي يبدع
ويبتكر ويعطي بعض عمره للناس عربون محبَّة وتقدير، فأين من يعمل على تحقيق العفو
والعافية ممن يذكرهما بلسانه؟، وأين من يغامر ويتلظى ممن يستريح ويهدأ؟، وفي هذا إزالة
للسببه الشائعة القائلة: إن للشَّيخ نشاطاً فعَّالاً أساسياً، وللشاعر نشاطاً ترفيهِياً ثانوياً:

أيها الشَّيخ..!

يا ذا التمام.. والحبَّة الزاهية

لك أن تستريح

بمخرة

ومریدين حولك في هدأة الزاوية

لك أن تترنَّح في حلقات السَّماع

وتلتمس العفو.. والعافية

ولنا نحن.. أن نتلظى
لنا أن نغامر في الظلمات¹

والآن بعد أن صورَّ عثمان زيَّ شيخ الحضرة ينتقل إلى تصوير مُعدَّاته من قراطيس،
وخرقٍ، ودُفوفٍ... متَّخذاً هذا التصوير سبيلاً إلى رفض الشعوذة والدجل بإنكار مشروعيتها
هذه الوسائل واعتبارها مضيعة للوقت، وإفناء باطلاً لأيام العمر:

أيها الشيخ..!

لملم قراطيسك السُّود

لملم حواشيك.. والخرق البالية

آه لملم رفوفك

لملم دفوفك

وارم بها في اللهب

بخوراً لأيامك الفانية²

ناهيك عن ذلك يقدِّم الشاعر بالتصوير الدقيق المعالجات الزائفة التي يصطنعها شيخ
الحضرة، وهدفه من هذا التصوير تبيان الظروف الصَّعبة التي تحيط بالشاعر الجزائري المعاصر؛
من وعورة في النشر، وإعراض عن القراءة، وغياب للنقد البناء... لكن أمام هذه الصعوبات
كلها تقف العزيمة والإرادة متحدية مقاومة، فتلتهب نار الشعر عالياً ويسطع نورها على
الجميع:

قلدوك خيوط ثمائهم

نفتوا فيك سحر طلاسمهم

غسلوك بماء الحشيش

ولفوك بالورق الزعفراني والصمغ المتجمد

آه! من قال إن قراطيسهم تحويك

1 عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 68.

2 المصدر نفسه، ص: 67.

وإن بخور التعاويذ يحجب نارك إذ تتوقد؟¹

ومع كل هذه الملامح الخارجية يتعمق الشاعر حقيقة شيخ الحضرة، فيتكلم بلسانه مصورا خرافية اعتقاده، وبطلان ادعاءاته قائلا:

لِي الدنيا أدورها
وسرُّ الغيب أعلمه
كذا قالوا.. ومانطقوا
كمسبحتي.. كطربوشي
كذا طبع الدراويش
سوى لغو وتشويش²

هذا عن شيخ الحضرة، أما مرديه وأتباعه فإن عثمان يصور حرفة التي يجيدونها إجادة تامة ألا وهي الرقص الصوفي، فيتخذهم رمزا للمثقفين، ويرمز لنفسه بشيخ الحضرة، وكما يتعاون المريدون وشيخهم للوصول إلى إيمان حقيقي صافٍ يرضي العبد والرَّب، يتمنى عثمان أن يتعاون معه المثقفون للوصول إلى شعر حقيقي صافٍ يخدم الوطن والمواطن فيخاطبهم قائلا:

أشعلوا مجامر البخور
شدُّوا الحلقات
وانقروا الدُّفوف
كيما نرقص³

إن الرقص في هذا السياق ضربٌ من الرمز للكتابة الشعرية المخلصة التي فيها ما في الرقص الصوفي من معاناة وامتعة في آن واحد، ونظرا لأهمية الرقص باعتباره رمزا يُسرف الشاعر في تصويره عن طريق أربعة صور تشبيهية مترابطة الواحدة تلو الأخرى، وأدائها واحدة هي (مثلما)، فلا تكاد تُحدِّد المشبه به الأول حتى تُصدَمَ بالمشبه به الثاني... وهكذا:

1 عثمان لوصيف: براءة، ص: 18- 19.

2 = = : الإرهاصات، ص: 70.

3 = = : ولعينيك هذا الفيض، ص: 97- 98.

هذا الرقص الدائريّ المجنون
مثلما يرقصُ الدراويش
مثلما ترقصُ الطيورُ لإناثها
في موسمِ السَّفادِ
مثلما ترقصُ الحيتان
في شعشعان المحيط
ومثلما يرقصُ العَيمُ العاشق
للأرض المترمّضة¹

إن تقديم الصورة التَّشبيهيَّة (مثلما يرقصُ الدراويش)، على باقي الصور دليل على اهتمام الشاعر بها، ومن ثمة اعتداده بالظواهر الصوفية أكثر من الظواهر الطبيعية التي مثلتها الصور الثلاث الأخرى (الطيور، الحيتان، الغيم)، وإن نجاح هذه الصور بتأثيرها في القارئ لم يتأتَّى من تمايز أطرافها (المشبه والمشبه به)، وإنما هو نابع مما فيها من رمز وإيحاء وتكثيف.

وإجمالاً يمكن القول إن عثمان غرَّفَ مرَّاراً من معين التراث الصوفي الذي لا ينضب، حيث شكَّل مفهوماً خاصاً للتصوف، وخصَّوصيَّةً هذا المفهوم لا تتمثل في جدِّته ومخالفته للمفهوم القديم، وإنما نعت تلك الخصوصية من قيامه على ركيزة هامة من ركائز التصوف القديم ألا وهي المحبة التي تسع كل الموجودات²؛ لأنها جميعاً من خلق الحبوب الأعظم الله - عز وجل - فالتصوف عند عثمان ثورة قائمة على المحبة العامة الشاملة بغية إسعاد الآخرين أو إرشادهم إلى طريق السعادة على الأقل.

1 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 99.

2 يقول شاعرنا مؤكداً على أهمية المحبة الواسعة:

قالوا: الحدائث!

أية حدائث هذي التي

لا تجعل من المحبة ديننا

أنظر: عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 99.

كما استثمر شاعرنا هذا التراث الخصب لصالح تصويره الشعري، معتمداً في ذلك على ثلاثة أنماط كبرى، يمكن ترتيبها حسب كمية الاستعمال تنازلياً من الأكثر إلى الأقل كما يلي:

أولاً: توظيف مفردات كثيرة من المعجم اللغوي الصوفي.

ثانياً: استغلال بعض المفاهيم الصوفية.

ثالثاً: استثمار بعض عادات وأخلاق المتصوفين.

ولم يكن الشاعر بهذه الأنماط يهدف أساساً إلى تصوير الصوفية والمتصوفين، وإنما كان يصورُهما عدداً من أفكاره ومعتقداته وعواطفه ورؤاه للناس والطبيعة والحياة، أي أن الثقافة الصوفية عند عثمان لم تكن غاية، وإنما كانت وسيلة، وسيلة للتصوير لا هدفاً يقف عنده.

ولقد كان بإمكان الشاعر أن يستعمل - بشكل واضح - طريقة أخرى للتصوير اعتماداً على ذلك التراث، وتمثل هذه الطريقة في تقنُّع بعض الشخصيات الصوفية المشهورة كالحلاج، وابن عربي، ورابعة العدوية، وابن الفارض... ثم التُّطْقِ على ألسنتهم ليعبّر بهم عن تجاربه، لا أن يعبّر عن تجاربهم، ونقول هذا الكلام؛ لأن هؤلاء المتصوفين "كانوا في نفس الوقت شعراءً كباراً، وقد استخدموا الشعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية"¹، كما أن استعارة شخصيات من التراث الصوفي للتعبير من خلالها عن بعض جوانب التجربة الشعرية المعاصرة أمرٌ شاع في الشعر العربي منذ بداية الستينيات²، والمطلوب أن نلحق بركب شِعْرِنَا أينما ارتحل، هذا إن لم نقل لابدَّ من الوصول إليه ثم الارتقاء به.

3- الأدب العربي:

1 علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص:105.

2 المرجع نفسه، ص:108.

يُعدُّ الأدب العربي مصدرا هاما من مصادر الإلهام لدى عثمان، والمقصود بالأدب العربي في هذا السياق الكتابات الأدبية باللغة العربية سواء أكانت أصلية أم مترجمة، كما لا يقتصر هذا المفهوم على الفنون الشعرية كالرثاء، والمدح، والفخر... ولا على الفنون النثرية كالخطبة، والقصة، والوصية... بل يشمل أعلام الأدب أيضا قدماء ومحدثين.

والسبب في اللجوء إلى هذا المفهوم الواسع المرن للأدب هو تنوع ثقافة عثمان؛ إذ هو متنوع السَّماع والمطالعة، يلتفت إلى الأخبار الثقافية الوطنية والعالمية في شتى النواحي، ويطالع كتباً متباينة الموضوعات علمية وأدبية، إلا أن إطلاعه على الأدب الأجنبي كان أغلبه يتم عبر ما هو مترجم.

وإن عثمان في تأثره بالأدب قَصَدَ توظيفه في التصوير الشعري نهج ثلاثة مسالك لتحقيق هذا المبتغى؛ أولها: التَّضْمِينُ، وثانيها: الاستيحاء، وثالثها: ذِكْرُ الأَعْلَامِ.

والمقصود بالطريقة الأولى (التَّضْمِينُ) كما يقول ابن الأثير: "هو أن يُضْمَنَ [أي يُدْخَلَ] الشاعر شعره والناثر نثره كلاما آخر لغيره"¹، فكل كلام نجده في صور عثمان لغيره يعتبر تضمينا، سواء أكان هذا الكلام أبياتا عمودية أو أسطرا حُرَّةً، وقد يكون الكلام المُضْمَنُ أَقْلَ من هذا، فقد استطرد ابن الأثير لتوضيح ذلك قائلا: "وربما ضَمَّنَ الشاعر البيت من شعره بنصف بيت، أو أقل منه"²، وتعبيره بمصطلح البيت إذا أخذناه بنظرة النقد الحديث يصبح مرادفا للسطر، ومنه يمكن أن تكون عملية استعارة جزء من سطر حُرَّ تضمينا.

يقول عثمان مصورا حالة من البؤس أصابته وهو بالعاصمة (الجزائر):

أحاول أن أستعيدَ صباي
وريشي الذي مزَّقته الرياح

1 نصر الله بن محمد الشيباني: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2،

المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ص: 326.

2 المرجع نفسه، ص ن.

أحاول أن أتخلصَ من شركي

فيحاصرني الطين

والقهقهات.. الغيبة

كأن القلب ليلة قيل يُغدى

بليلى العامرية أو يراح

قطاة غرّها شَرَكَ فباتت

تجاذبه وقد علق الجناح¹

من الواضح أن الأسطر الأربعة الأخيرة أصلها بيتان لمجنون ليلي العامرية ذيلٌ بهما الشاعر قصيدته، ورغم انسجام وتعانق حالة البؤس عند عثمان مع حالة التذمّر التي أصابت المجنون عند رحيل ليلي مع أهلها، فإننا نلمس نوعاً من البتّر بين السطرين: (والقهقهات الغيبة)، و(كأن القلب ليلة قيل يُغدى).

ويرجع هذا البتّر إلى سببين، أولهما تجاوز التضمين لبيت واحد؛ حيث إن التضمين يكون فنياً طريفاً إذا قلّ حجم القول المُضمّن وخدم المعنى، أمّا إذا طال - ولو خدم المعنى - فإنه يورث القصيدة انقطاعاً واعتلالاً. وثاني سبب ساهم في خلق ذلك البتّر هو التّخالف في الجانب الموسيقي بين السّطر الحرّ والبيت العمودي، إذ أن التضمين يكون بهيئاً شائتاً في حالات منها تساوي الأصل والمضمن موسيقياً، حيث يواصل المتلقي القراءة وكأن الكلام لم يدخله شيء، ولم يطرأ عليه، تبديل ولا تغيير، بل يسري في هدوء واستمرار.

يقول شاعرنا متسائلاً متعجباً من الانحطاط الأخلاقي والنّهَم المادي الذي نزل إليه

بعض أبناء عصرنا:

قال: ماذا أرى؟

ثم غور في الحدس

يمزج نار العصورِ

بنار الصخورِ..

قال.. قال.. وأنشد بيت المعري:

كلاب تغاوت أو تعاوت لجيفة

وأحسبني أصبحت أأمها كلباً¹

ويبدو تضمين عثمان لبيت المعري واضحاً سافراً يتفق مع الصورة السلبية التي رسمها لعدد من أبناء زمانه، لكن هذا الوضوح والسفور المبالغ فيه إلى درجة كتابة اسم صاحب البيت المضمّن لا يتفق مع تلميح الفن وإشارته العابرة الخفيفة، ولذلك يُعدُّ التضمين بهذا الشكل لا مزية له فنياً.

ويستعين الشاعر ببيتين لابن باديس ليشكل صورة طريفة لأصوله القومية: الوطن، والدين، واللغة قائلاً:

وابنُ باديسَ غمّسَ في دمه الأُمزيغيّ

ضادا إلهية النبراتِ

وخطَّ وشاماً على جبهتي الأطلسية:

شعب الجزائر مسلم و إلى العروبة ينتسبُ

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب²

إن الأصول القومية تقرّرت من خلال هذا المقطع، فالوطن الجزائر، والدين الإسلام، واللغة هي العربية، وبالرغم من هذا التقرير لم نشعر بجفاف الصورة، وإنما رأينا عبارة منقوشة على جبهة الشاعر، تومئ إلى اعتزازه بقوميته ووطنيته إلى أبعد الحدود، وهكذا كان القول المضمّن (بيتا ابن باديس) جزءاً متمماً للصورة خادماً لها، وتلك ميزة من مميزات التضمين الناجح ولا ريب.

1 عثمان لوصيف: المتغاي، ص: 102.

2 = = : غرداية، ص: 28.

ويقول عثمان في مقابلة خيالية بينه وبين شاعر الثورة مفدي زكرياء:

مَلْتُ إِلَيْهِ فَقَبَّلَنِي
ثُمَّ غَمَسَ عَيْنِيَّ بِالشَّعْشَعَانِ الإِلَهِيِّ
أَجْهَشُ شِعْرًا
وَأَوْحَى إِلَيَّ بَسْرَ المعَانِي الدَّقِيقَةِ:

شغلنا الورى وملأنا الدين
بشعر نرتله كالصلاة
تساويحه من حنايا الجزائر¹

هذه الأسطر الثلاثة الأخيرة هي اللأزمة التي بني على تكرارها مفدي زكرياء ملحمة الشهيرة (إلياذة الجزائر)، وفيها- كما قال عثمان - معاني دقيقة، ولكنها تكرر عاطفة واحدة هي حب الوطن والهيام به، وقد أبلغنا عثمان هذه العاطفة بطريقة تصويرية تلميحية نهضت على أسلوبه الخاص من جهة، وعلى أسلوب مفدي من جهة أخرى، وبتضافر الأسلوبين تشكلت صورة مجازية غاية في الإقناع والتأثير، فبراعة فنانيين أبلغ من براعة فنان واحد في كل الأحوال.

وفي قصيدة بعنوان (أستاذ)، وهي قصيدة حرّة يهديها عثمان إلى الشاعر والناقد أدونيس، يضمن في بداية المقطع الثاني منها أحد أسطر أدونيس فيقول:

((نناضل كمن يقاتل الغبار))
ولكننا سنظل نناضل
حتى يضيئ² نور النهار
وتنجاب سحب الغبار¹

1 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 69- 70.

2 يقصد الشاعر بـ (يضيئ) المبالغة في الإضاءة.

إن السطر الأول، وهو القول المضمّن، عبارة عن صورة تشبيهية واضحة الأطراف؛ المشبه: الشعراء-بما فيهم عثمان- والأداة: الكاف، والمشبه به: المقاتل، والوجه محذوف، لكن المقاتل هنا لا يدرك بالعقل، وإنما بالخيال، إنّه شخص وهميُّ يصارع الغبار، ومعلوم أن الغبار- على تفاهته- يضرُّ الإنسان ويُسْقِيه، إذ يتسرب إلى أذنيه وفمه وعينه فيجعله كالأصم الأبكم الأعمى، ومن كانت هذه حاله ذاق الأمرين من مجتمعه، وعانى معاناة شديدة.

وعثمان في الأسطر الثلاثة الموالية، أراد تبيان المعاناة ذاتها، إذ الشعراء المجدّدون في كل زمان يقابلون من التقليديين بالنكران والجحود، ومحاولة إخماد أصواتهم، وكأنهم يتغنون صمّهم، وبكمهم وعمّاهم، إلا أن إيمان الشعراء برسالتهم الإنسانية النبيلة يجعلهم يأملون دائما في غد حلو، رغم مرارة يومهم.

إن الصورة التشبيهية لأدونيس كشفت بإيجائها عن المعاناة التي تكابدها هذه الشريحة المثقفة، ثم أتت أسطر عثمان الثلاثة لتكرّس الشعور ذاته مع فتح نافذة أمل عسى أن تتراح تلك المعاناة، لكنها لم تستطع أن ترقى إلى فنيّة تشبيه أدونيس، والحقيقة أن الشاعر الجيد لا يضمّن إلا ليبيّن عن مدى تحكّمه في زمام شعره، وبراعته في اختيار الأقوال المضمنة ليوظفها كدعم لأسلوبه الشعري الخاص، أما إحضارها لتسيطر على أسلوبه الخاص وتطغى عليه فهو مطبٌّ لا يحسن السقوط فيه.

وبقول مجمل نجد أن عثمان لم يكن ناجحا في كل تضميناته، ولا فاشلا فيها جملة، وإنما تمايل بين مقاربة الفشل والنجاح، ولهذا يجدر الانتباه إلى أن التضمين ليس حيلةً أسلوبية ولا لعبة بيانية، وإنما هو تقنية فنية عالية الشّأن لا يلجأ إليها الشاعر إلا بعد مران وممارسة ودُرْبَةٍ، فهو يقرأ ويحفظ ويحفظ، ولا ينقل إلا خيرا مقروئه وخيرا محفوظه، إنّه لا يأخذ من الليمون إلا شرابه، ولا يأخذ من النحل إلا عسله.

أما الطريقة الثانية للاستفادة من الأدب في التصوير الشعري عند عثمان فهي:
الاستيحاء- كما أشرنا سابقا- وهذه الطريقة أكثر انتشارا بين الشعراء من سابقتها
(التضمين)، فالاستيحاء لا يعتمد النقل الحرفي، وإنما يعتمد استلهام فكرة جديدة من فكرة
سابقة، وتوليد معنى طريف من معنى معروف.

ولم يعتمد عثمان في استيحاء صورهِ على الشعر فقط بل عَوَّلَ - أيضا- على النثر
والمعلومات الأدبية.

فمن استيحاء الشعر ما أخذه من مطلع معلقة امرئ القيس:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللُّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ¹

حيث عَنَوْنَ قصيدة له بـ: (قفا نبك)، وافتتحها بخطاب الاثني عشر على شاكلة أدباء العربية
القدماء قائلا:

صاحبيَّ !

هلما.. إذن

وقفا نبك مثل امرئ القيس

والجاهليين²

لكن الطلل الذي يَسْتَوْقِفُ وَيُبْكِي شاعرنا ليس آثار الديار الجاهلية التي تعاني الزوال
والتقهقر المادي بفعل عادات الزمن، وإنما طلله هو بلاده (الجزائر) التي تعاني الزوال
والتراجع الحضاري رغم حداثة عمرها زمنياً، فالصورة- هنا- قديمة حديثة؛ قديمة من حيث
اللغة، وحديثة من حيث الدلالة.

1 للاطلاع على شرح وافٍ للبيت، وتفسير لمسألة خطاب الاثني عشر عند العرب قديماً، مثل الفعل (قفا) في المطع.

أنظر: الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، ط2، عالم الكتب، بيروت، 2002، ص:6.

2 عثمان لوصيف: المتعالي، ص:72.

وَضِمَّنَ حِيزَ الشَّعْرِ الْجَاهِلِيَّ - أَيضاً - يَسْتَوْحِي عَثْمَانَ فِكْرَةَ تَكْمَنِ فِي بَيْتٍ مِنْ مَعْلَقَةِ
طَرْفَةَ بْنِ الْعَبْدِ، وَهُوَ قَوْلُهُ:

إِلَى أَنْ تَحَامَتِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا، وَأَفْرَدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعَبَّدِ¹

إِنْ طَرْفَةُ بِسَبَبِ اتِّبَاعِهِ الْمَفْرُطِ لِلْمَلَذَاتِ نَبَذَهُ مَجْتَمَعَهُ الْقَبْلِيَّ، وَنَفَرَ مِنْهُ، وَقَدْ عَبَّرَ
شَاعِرُنَا عَنِ الْوَضْعِ نَفْسَهُ مُكْنِيًّا عَنِ نَفْسِهِ بِالْفَارِسِ قَائِلًا:

حِينَ مَرَّ بِهَا

الْفَارِسَ الَّذِي نَبَذَتْهُ الْقَبِيلَةُ

تَفِيًّا جَدَائِلُهَا الْمَتَّارِجِحَةَ الْمَهْفَهَافَةَ

وَهَزَّ إِلَيْهِ بِجَذْعِهَا ثُمَّ غَنَّى²

إِنْ صُورَةَ الشَّاعِرِ الْمَنْعُزِلِ عَنِ مَجْتَمَعِهِ نَجْدَهَا عِنْدَ عَثْمَانَ مَطَابِقَةً لِمَا عِنْدَ طَرْفَةَ لَوْلَا أَنْ
فَاقَهُ هَذَا الْأَخِيرُ بِجَعْلِهَا مُؤَثِّرَةً فِي الْمُتَقَبَّلِ؛ تَسْتَوْجِبُ تَعَاظِفَهُ عَنِ طَرِيقِ التَّشْبِيهِ التَّمثِيلِيِّ بِالْبَعِيرِ
الْأَجْرَبِ (الْبَعِيرِ الْمَعْبُودِ).

وَلَمْ يَقْتَصِرْ عَثْمَانُ فِي اسْتِيحَائِهِ عَلَى الشَّعْرِ الْقَدِيمِ، بَلِ اسْتَفَادَ مِنَ الشَّعْرِ الْحَدِيثِ
- أَيضاً - وَهِيَ هِيَ يَنْسُجُ أَحَدَ أَبِيَاتِهِ مَخَاطِبًا مَدِينَةَ بَاتِنَةَ:

هَا أَنَا جِئْتُكَ صَبًّا ظَامئًا أَحْمَلُ الشَّمْسَ وَحَبِّي وَالزَّهْرَ³

عَلَى مَنَوَالِ بَيْتِ نَزَارِ قَبَائِي:

يَا تُونِسَ الْخَضْرَاءَ.. جِئْتُكَ عَاشِقًا وَعَلَى جَبِينِي وَرْدَةٌ وَكِتَابٌ⁴

1 طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص: 31.

2 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 11.

3 = = : الإرهاصات، ص: 34.

4 نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج 3، ط 1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1981، ص: 631.

إن صورة المتكلم في كلا البيتين واحدة؛ إنها صورة الشاعر العاشق لتراب البلاد المقيم بأرضها.

ويرتقي شاعرنا في الاستيحاء إلى غاية مشارف الشعر المعاصر، فيُبدِي تأثره بمطولة الشاعر العراقي بدر شاكر السَّيَّاب (أنشودة المطر) قائلاً عن نهر النيل العظيم:

النيل في النهار
أو.. تحت ندى السحر
والنيل في الغروب
أو تحت سنى القمر
أيقونة
من فضة¹

إن منظر السَّحَر يوحى بالسُّكون والطمأنينة، وهو الإيحاء نفسه الذي يُشعُّ به قول السياب:

عينك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر²

ورغم التغيير اللفظي الذي أحدثه عثمان إلا أن تبعيته لصورة السياب بقيت واضحة تكشف عن تقديره وإجلاله لقصيدة (أنشودة المطر) خصوصاً، وشعر السياب عموماً.

ورغم إعجاب عثمان بشعر السياب إلا أن هذا الإعجاب لم يرق إلى مرتبة إعجابه بشعر الشَّابِي، إذ يبدو تأثره به في أمور عدة أبرزها:

- (1) النَّظْرَةُ السوداوية للمجتمع.
- (2) التعبير المتجدد عن عاطفة الخيبة والانكسار.

1 عثمان لوصيف: زنجبيل، ص:8.

2 بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، مج1، دار العودة، بيروت، 1971، ص:474.

(3) إجلال المرأة باعتبارها رمزا روحيا قبل أن تكون جسدا مادياً.

(4) التوظيف المتكرر لعناصر الطبيعة.

(5) الاستفادة من بعض عناوين قصائد الشابي.¹

(6) الاستنارة ببعض صورته.

وإذا رجعنا إلى مجموعات عثمان وتبنتنا من قصائدها، ثم قابلناها بما عند الشابي باعتباره أسبق في الوجود من شاعرنا استطعنا أن نكتشف بوضوح إلى أي مدى استفاد الأول من عناوين الثاني، وإلى أي مدى استنار بصوره.

وهذه النقطة الأخيرة تُعدُّ أهمَّ ما أخذه عثمان عن الشابي، وها هو يستنير بإحدى طرق التصوير عنده، والتي تتجسّد في إيراد التشبيهات المتتالية دون فاصل يذكر بينها، حيث يقول شاعرنا بعد أن مثل الثورة الجزائرية بامرأة:

عذبة أنت كافترار الضحايا كالمراثي وكاحتراق الأغاني²

ويقول الشابي بلغته الرومانسية عن الحبيبة:

عذبة أنت كالطفولة كالأحـ _____ لام كاللحن، كالصباح الجديد³

1 يحدّد الجدول الآتي بعض عناوين قصائد عثمان التي فيها استفادة من عناوين قصائد الشابي:

من عناوين قصائد الشابي	المصدر	ما يقابلها من عناوين عثمان	المصدر
يا شعر	أغاني الحياة، ص: 71	آه يا شعر	نمش وهديل، ص: 65
الطفولة	أغاني الحياة، ص: 107	الطفولة	قصائد ظمأى، ص: 34
مناجاة عصفور	أغاني الحياة، ص: 119	العصفور	أعراس الملح، ص: 25
الغاب	أغاني الحياة، ص: 239	الغاب	زنجبيل، ص: 72

جدول (5) يبيّن نماذج لعناوين قصائد عثمان فيها تأثر بعناوين قصائد عند الشابي

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 52.

3 أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة (ديوان أبي القاسم الشابي)، ط 1، دار صادر، بيروت، 1996، ص: 174.

هذا وقد استنار شاعرنا بمنهج تصويري آخر عند الشابي، وهو التركيز على عنصر واحد في التصوير، حيث يُحاطُ هذا العنصر المهمُّ بكمٍّ من الصور الجزئية تجلّيه من زوايا مختلفة في ذات الشاعر، فلا نخرج بعد القراءة إلا ونحن نَعْلَمُ قدر هذا العنصر في نفسه. لنلاحظ ما يقوله عثمان عن الثورة:

أنت حلم الجياح أنت منى القلب	المُعْنَى وأنت بر الأمان
أنت قنديل حبنا وهوانا	في ليالي الجحود و الطغيان
أنت عشق وغربة و رحيل	وعبور إلى المدى النوراني
أنت فيض من النبوءات يأتي	أنت أرض يزهو بها صولجاني
أنت طقس الميلاد أنت الأماي	والأغاني و باقة الريحان ¹

لنقارن الآن هذه الأبيات بما عند الشابي، حيث يقول في قصيدته (صلوات في هيكل الحب) مصوراً معشوقته:

أنت..، أنت الحياة، كل أوان	في رُواءٍ من الشباب، جديد
أنت..، أنت الحياة فيك وفي عيـ	نيلك آياتٌ سحرها الممدود
أنتِ دنيا من الأناشيد والأحـ	لام والسحر و الخيال المديد
أنتِ فوق الخيال، والشَّعر، والـ	فوق التُّهَى و فوق الحدود
أنتِ قُدُسي، و معبدي، و صباحي	وربيعي، و نَشْوتِي، و خلودي ²

عند معاينة المقطعين نجد بينهما تطابقا في منهج التصوير، حيث تمَّ التركيز على عنصر واحد تكرر في صيغة ضمير رفع منفصل (أنت) عن طريق لفّه بمجموعة من الصور كل صورة تجلّيه من جانب معين، وهذا الضمير في الحقيقة يعود في مقطع عثمان على الثورة بينما في مقطع الشابي على الحبيبة، ولذلك اختلفت تجربة الشاعرين تماما، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدلُّ على براعة شاعرنا في الاستفادة من زميله الشابي؛ إذ أن الشاعر الجيّد يستفيد

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 52.

2 أبو القاسم الشَّابي: أغاني الحياة، ص: 175- 176.

من غيره روح الشعر لا شكله، وروح الشعر تتمثل أساسا في الطريقة البارعة لتوالد الأفكار ونسج العواطف، أما الشكل من كلمات وقواف... لا يحكمها إلا رابط السياق الفني، فلا يحسنُ أبداً أخذها من الغير جاهزة بل يُرَجَى إبداعها وابتكارها وفقا للتجربة.

ويظهر أن عثمان حريص كل الحرص على التمكن لشعره؛ ولذلك لم يكتف باستيحاء الشعر، بل استوحى النثر - أيضا - من ذلك قوله عن الجمال:

الجمال نوع من السرّ الروحاني
لا تعانقه إلا النفوس الطاهرة¹

وقد سبقَ عثمان إلى هذا الرأي من قبل المفكّرة سنتيانا (Santiana) حيث تقول:
"إن الجمال على نحو ما نشعر به، أمر لا يقبل الوصف، فنحن لا نستطيع مطلقا أن نقرّر ما هو الجميل أو ماذا عسى أن يكون معناه؟"². وقول الكاتبة: (أمر لا يقبل الوصف) يشير بطريقة أو بأخرى إلى أن الجمال سرُّ روحاني - في جوهره - كما أشار عثمان تماما.

وفي الموضوع نفسه (الجمال) يقول شاعرنا:

إذا أردت أن ترى الجمال الحقيقي
فانظر إليه بعين الروح
لا بعين الجسد³

وفكرة إمكانية إدراك الجمال عن طريق رِقّة الشعور، ورهافة الذوق دون اللجوء ضرورة إلى حاسة البصر فكرة رومانسية صرّح بها الأديب الفرنسي جون جاك روسو

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:26.

2 نقلا عن: يوسف مارون: قاموس الحكم والأمثال والأقوال الخالدة (قطرات من ينباع الفكر العالمي)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، 1996، ص:99.

3 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:26.

(J.J.Rousseau) من قبل في قوله: "...ولكن الجمال يَفْتِنُ حَيْثَمَا وَجَدَ، حتى العيون المَعْمَصَةُ"¹.

هذا وقد تعدى عثمان إلى استيحاء المعلومات الأدبية- أيضا- ونقصد بها الأخبار التي تتعلق بالكتب الأدبية.

لنلاحظ المقطع الآتي:

اقرأ.. اقرأ!

ها الطوالع تتلامع

ها التوابع

ها الزوابع..²

إن السطرين الثالث والرابع يشيران بتتابعهما إلى رسالة (التَّوَابِعِ وَالزَّوَابِعِ) لابن شهيد الأندلسي، وقد "وصف فيها بلاد الجن حيث يلاقي توابع كبار الشعراء والكتاب في الجاهلية والإسلام، فيناظرهم وينافسهم وينال منهم إجازة النظم والخطابة"³، فيعترفون له بأسبقيته الأدبية، وهذا هو الهدف نفسه الذي طمح عثمان إلى تحقيقه، ليجعل قارئه يقرُّ بتميز شعره، ويُسند إليه حقه من التقدير والتَّشْمِينِ، وحتى يصل إلى ذلك لابد له من ثقافة نقدية على منوال ما كانت عند ابن شهيد.

وبعد رسالة (التَّوَابِعِ وَالزَّوَابِعِ) أتت رسالة الغفران لأبي العلاء المعرِّي لتأخذ النهج ذاته في الكتابة، إذ فيها يعرض المعري بضاعته من الثقافة والنقد⁴ في شكل رحلة خيالية بين الجنة والنار، وقد استوحى هذه الفكرة شاعرنا في قصيدته (رحلة إلى الفردوس) لينسج عددا من صور النعيم، ويصف هذه الرحلة بقوله:

1 نقلًا عن: يوسف مارون: قاموس الحكم والأمثال والأقوال الخالدة، ص:99.

2 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:62.

3 المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص:10.

4 أبو العلاء المعرِّي: رسالة الغفران، تقديم وشرح مفيد فميحة، ط1، دارومكتبة الهلال، بيروت، 1984، ص:14.

يا رحلة ميمونة خفقت
بقلوبنا للخلد تحمّلنا
في عالم لا ينتهي أبدا
وحدائق المجهول موعدنا
هي جنة الفردوس قد فتحت
أبوابها فتدفقت منّا¹

كما استرعى انتباه عثمان عدد من الكتب الحديثة، منها رواية الكاتب السوداني الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال)، ولا عجب في أن يلتفت شاعرنا إلى هذا العمل الأدبي رغم كونه نثرا لا شعرا؛ لأنه "بلا نزاع صورة قويّة من الإبداع الفني، وقد توخّى فيه الطيب صالح مذهباً جديداً في الكتابة الروائية تُزاوِجُ بين الواقع والرمز والتاريخ والأسطورة"². وقد شجّع شاعرنا الروائيّ على مواصلة التجديد في الكتابة وممارسة الثقافة رغم ما يعترى درهماً من مصاعب وأشواك قائلاً:

وَيْكَ يَا الطَّيِّبُ!
يا صالحُ!
يا عنترةُ العبسيُّ!
هذا موسم الهجرة.. قُمْ!
قُمْ فما جرّ عبْر هذا الأزرق الممتدّ
حتى نهتدي نحو الشمال³

نلاحظ أن المقطع إلى جانب ذكر الطيب صالح يذكر علماً آخر شهيراً هو عنترة بن شداد، وذكر الأعلام يُعدُّ الطريقة الثالثة لعثمان في الاستفادة من الأدب العربي. وقد تنوّع أعلامه وتباينوا من حيث الزمن؛ فنجد منهم القدماء والمحدثين، وتباينوا من حيث الاختصاص؛ فنجد منهم الشعراء والناثرين.

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص:50.

2 هذا الرأي النقدي لتوفيق بكار.

أنظر: الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، تقديم توفيق بكار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ودار الجنوب للنشر، الجزائر وتونس، 1979، ص:28.

3 عثمان لوصيف: زنجبيل، ص:35.

ونظرة شاملة إلى مجموعات شاعرنا نَسْتَوْقِفْنَا عند الشخصيات التي استدعاها في شعره أثناء تصويره الفني، حيث يمكن إجمالها في الجدول الآتي:

الأعلام المُستدْعُونَ	المجموعات الشعرية ¹	الترتيب
عنترة/ عروة.	الكتابة بالنار	(1)
الشَّابِي/ السَّيَّاب/ أمل دنقل/ ليلي العامريّة/ رابعة العدويّة/ ولادة/ شهرزاد/ تَابَّط شراً/ الشَّنْفَرِي/ الحُطَيْئَة/ المتنبّي/ المعرّي/ شيماء/ مهيار الديلمي.	أبجديات	(2)
الشَّنْفَرِي/ تَابَّط شراً.	براءة	(3)
ابن باديس/ مفدي زكريّاء.	غرداية	(4)
تَابَّط شراً.	نمش وهديل	(5)
الطَّبَّيب صالح/ عنترة.	زنجبيل	(6)
عنترة.	كتاب الإشارات	(7)
امرؤ القيس/ الجاحظ.	المتغاي	(8)

جدول (6) يبيّن الأدباء الأعلام المُستدعين أثناء التّصوير الفنيّ في شعر عثمان

إن ملاحظة الجدول تهدينا إلى أن (عنترة)، و(تابّط شراً) كل منهما ورَدَ ثلاث مرات، و ورَدَ (الشَّنْفَرِي) مرّتين، ويعود هذا التكرار إلى أهمية هؤلاء الأعلام عند عثمان، فقد صوّر بشخصيّة (عنترة) شجاعة الفقراء رغم فقرهم، وإقدامهم على الموت من أجل لقمة الأرواح (الحرية)، لا من أجل لقمة البطون، فقال:

وعنترة يخوض بنا المنايا ويضرم في العبيد لظى النّزال²

1 المجموعات التي لم تذكر في الجدول لا تحتوي أدباء أعلام وظّفهم الشاعر بغرض التصوير.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 20.

إن عنترة في هذا السياق لم يعد شخصاً مرتبطاً بزمان ومكان، بل أصبح قيمة تتكرر عبر الأجيال، حتى في عصرنا هذا، فشجاعته قيمة لا تُمَحَى من الأذهان يعرفها البعيد والقريب؛ ولذلك يمكن القول إن الشاعر في بيته هذا لم يشحن عَلمه بمعاني جديدة، وإنما اكتفى بما عُرفَ عنه.

وَأَتَّخَذَ شَاعِرُنَا مِنْ عَنْتَرَةَ فِي مَوَاطِنٍ أُخْرَى مِنْ شَعْرِهِ رَمْزًا لِلنَّخْوَةِ الْعَرَبِيَّةِ الَّتِي قَامَتْ فِي أَيَّامِ الْجَاهِلِيَّةِ، وَأَوْشَكْنَا عَلَى فَقْدَاهُمَا فِي عَصْرِنَا الْحَالِي. يقول في هذا المعنى:

قيل: بُعِثَ عَنْتَرَةُ الْعَبْسِيُّ

وَأَلَى عَلَى نَفْسِهِ أَنْ يَعِيدَ مَجْدَ الْعَرَبِ

لَكِنَّهُ نَسِيَ رَأْسَهُ

يَتَدَحْرَجُ فِي رَمَالِ الْجَاهِلِيَّةِ!¹

وإذا كان عثمان في البيت السابق صورَّ بشخصية عنترة قيمة معروفة لدى عامة المثقفين وهي الشجاعة، فإنه في هذا المقطع مثَّلَ به النَّخْوَةَ والإباءَ العربيين، وهو معنى وإن لم يكن معروفًا لدى الجمهور من القراء فإنه قد سُبِقَ إليه من طرف (نزار قباني) في قوله:

مازلنا منذ القرن السابع..

خارجَ خارطةِ الأشياءِ

نترقَّبُ عَنْتَرَةَ الْعَبْسِيِّ..

يجيءُ على فَرَسٍ بِيضَاءٍ..

ليفرِّجَ عَنَّا كُرْبَتَنَا

ويردُّ طَوَابِيرَ الْأَعْدَاءِ..²

ولا يُسْتَبَعَدُ أن يكون عثمان قد سمع أو قرأ هذا المقطع من قصيدة (حوارٌ مع عربي أضاع فَرَسَهُ)؛ لأن هذه القصيدة بالذات نُشِرت عدة مرات، وسُجِّلت بصوت نزار ذاته

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 114.

2 نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص: 218.

على أشرطة سمعية مرّات عديدة، حتى وصلت إلى أبسط المتلقين فكيف لا تصل إلى شاعر في مقام عثمان؟.

ومن اللافت للانتباه في مجالِ ذِكْرِ الأعلامِ استحضار الشاعر لأشخاص الصعاليك: الشَّنْفَرى، وتَأَبَّطُ شَرًّا، وعُرْوَة بن الوَرْد، فقد صوّر بهذا الأخير فكرة مفادها أن الفقر لا يُقَعِّدُ بالشخص الجاد عن صُنْعِ البطولة والمجد ولو بمفرده، حيث يقول:

وعروة يوقظ الفقراء فينا ويشحذ للصعاليك العوالي¹

ومثّلَ بالعلمِ تَأَبَّطُ شَرًّا في صورة جدِّ ناجحة اعترازه بشعره، واقتناعه بما يكتب، فهو مستعدٌّ للرحيل عن أبناء عصره، ولكنه سيأخذ معه قصائده، إذ هي مَعِينُهُ الباقي، وزاده الذي لا يستغني عنه، وها هو يصوغ ذلك بإيجاز:

هو ذا يتأبّط شرّ قصائده العصماء
ويرتحلُ².

ولعل سبب نجاح الشاعر في صورته هذه يعود إلى التلميح أولاً؛ فهو لم يذكر تَأَبَّطُ شَرًّا بصفته علمًا، بل أورده في تركيب يتكوّن من: الفعل المضارع (يتأبّط)، والمفعول به (شرّ)، وثاني سبب في حوِّدة الصورة إشعاعها بعاطفة الشَّفَقَة، فمنظر الشاعر وهو يهجر قومه بمفرده لا خِلٌّ ولا صديق ولا مُودِّعٌ، بل إنه يفتقد المؤونة والزَّاد إلا ما كان أسفل طابقه من وُرَيْقات عليها جِبْرُ قصائده، وأي قصائد؟، إنهما- في نظر الناس- شرٌّ يجلب المصائب ولا يدفع النَّوائِب، ولا شك أن هذا المشهد المتخيّل يثير فينا نوعاً من العطف على الشاعر والإشفاق لحاله.

أما الشَّنْفَرى فقد صوّر به دَفْعَهُ للجمود والتقليد في الشعر، وسعيه الحثيث إلى التَّجْدِيدِ والتميز والتفرد، شأنه في ذلك شأن الشَّنْفَرى الحقيقي الذي كان ضمن القبيلة ثم

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 20.

2 = = : فمشم وهديل، ص: 79.

انعزل عنها، كذلك عثمان بدأ الكتابة الشعرية ضمن مَجْمَع الشعر العمودي، ثم حاول
- فيما بعد- الانعزال عنه إلى رحاب خاصة به. يقول في هذا الشأن مخاطبا روح شعره التي
جسدها في شكل طفل:

أيها الطفل.. يا طفلي الراض المتمرّد

أيها الأشعث الأغر المتشرّد

لست مي إذن...

لست مي إذا لم تخوض مع الشنفرى وتأبط شرا¹

هذا وأحيانا يجمع الشاعر بين الأعلام، ويرصّها رصًا فتأتي صورته مكثفة، لا يكاد
القارئ يتشرب إيجاء عَلمٍ حتى يُصدَم بعلم آخر، يقول عند حشده لأعلام محدثين:

آه.. شايُّ! سيّاب! دنقل! عثمان!

يا أنتم! يا طيور السماوات كلكم!

والبقية.. كل البقية!²

يظهر من المقطع أن الأعلام الأربعة- بما فيهم الشاعر- يشتركون في التّعريد بالشعر،
وتحمّل الأذى في سبيل ذلك، فكلّهم كابدوا الفقر والمرض، مما يدلُّ على أن الأعلام ذُكِرُوا
اختيارا وانتقاءً لا جُرَافًا واعتباطًا، والاختيار والانتقاء يُنمّان عن إلمام عثمان بسيرة هؤلاء
الأعلام، كما يشيران إلى تفاعله وجدانيا مع تجربة الفقر والمرض التي يجياها.

وإذا كان شاعرنا من حين إلى آخر يُحشد أعلاما محدثين، فإنه في أحيان أخرى يحشد
أعلاما قدامى، مثل قوله:

صعاليك

هذا تأبط شرا يروع القبائل

والشنفرى ينتضي قوسه

1 عثمان لوصيف: براءة، ص: 18.

2 = = : أمجديات، ص: 35.

ويصبُّ سهاماً..
وهذا الحُطَيْبَةُ يهجو الحُطَيْبَةَ
والمتنبي يطاعن خيلاً وليلاً..
وهذا المعريُّ يغورُّ في العتمات
بعينين وهماجتين¹

بعد فحص المقطع نجد أن أعلامه مُرتَّبون ترتيباً زمنياً دقيقاً: تأبط شراً، ثم الشَّنْفَرى، ثم الحُطَيْبَةُ، ثم المتنبي، ثم المعريُّ، وهذا الترتيب الزمّني المنطقي، لم يُلْحَقْ ضرراً بالصُّور، وإنما الذي ضرَّها تحديد سِمَةٍ لكلِّ عَلمٍ بحيث لا ينصرف الذهن إلى غيرها، وعلى هذا ستكون "النتيجة هي جمود الصور أو إشاريتها التي تجعلها غير قادرة على أن تشعَّ في أكثر من اتجاه أو تخلق استجابة وجدانية نشطة لدى أيِّ قارئ"²، فقد أَلْفنا إغارة تَأَبَّطْ شراً على القبائل، واعتناء الشَّنْفَرى بقوسه، وهجاء الحُطَيْبَةَ لنفسه، وافتخار المتنبي بالخيل والليل، وانطماس بَصَرِ المعريِّ وتوهُّج بَصِيرته، وإن قارئ الشعر اليوم لا يريد من الصورة أن تعلّمه بقدر ما يريد منها أن تبعث فيه زحماً من الأفكار والعواطف.

وهكذا نصل إلى أن الأدب - بمفهومه الواسع - كان رافداً واضحاً للظهور في شعر عثمان، أحسن توظيفه في مواطن كثيرة؛ وتنوعت الصُّور المستقاة منه بين الجيد الممتع والحسن المرضي، ووجود الصور الجيدة الناجحة - قلَّ أو كثر - مزِيَّة فنية تدلُّ على قدرة شاعرنا على إتقان الاستفادة من الأدب قديمه وحديثه، عربيّه وأجنبيّه، وبالفعل أبان عن شيء من تلك القدرة، وأثبت تنوع ثقافته وراثتها، وهو أمر محبوب ومطلوب يغذي الشعاعية وينميها، ولا مانع أن يتأثر شاعرنا - وأيُّ شاعر آخر - في ثقافته بأديب أكثر من غيره سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مثل ذلك التلاقي الذي حدث بينه وبين الشَّابي، فرغم محاولة شاعرنا تجاوز هذا الأخير إيقاعاً وتصويراً، إلا أننا نلمح نَفْسَهُ الحزين ينفخ في صورته من حين إلى آخر، ولا ضير في هذا؛ فالإنسان كائن اجتماعي يؤثّر ويتأثر أدرك نقاط التأثير والتأثير أو لم يدركها فذلك - في كل الأحوال - لا ينفي وجودها .

1 عثمان لوصيف: أمجديات، ص: 46- 47.

2 جابر عصفور: القصيدة الرديئة.. كيف نتعرف عليها؟، مجلة العربي، ع508، مارس 2001، الكويت، ص: 82.

4- الأساطير والخرافات:

الأسطورة "قصة خرافية، صاغها الإنسان الأول حسبما أوحاه له خياله الضعيف"¹. لقد حدّد هذا التعريف مميّزات الأسطورة عموماً، وأولها: الطابع القصصي الخرافي؛ إذ أن الأسطورة تسرد حوادث مبتدعة لا واقعية أو على الأقل محرّفة لوقائع، تضع لها عقداً لتثير انتباه الجمهور، وثاني مميزاتها: قديمها وتجدرها في تاريخ الثقافة الإنسانية العالمية؛ حيث تُعدّ الأسطورة من أقدم الإبداعات الفنية للإنسان؛ بسبب ميله الفطري إلى القصّ والحكاية، وثالث مميزاتها: اعتمادها على المخيلة البسيطة، لكن بساطة المخيلة المنتجة للأسطورة لا تعني ضمورها وضيق أجوائها، وإنما تعني سهولتها فقط؛ بسبب عدم ارتكازها على التحليل العميق للمواقف والأحداث، والكشف الدقيق للنفسيات والطبائع.

وقد اهتم عثمان-كباقي الشعراء المعاصرين- بالأساطير والخرافات، ووظّفها في شعره حيث جعلها معينا لعدد من صوره للوصول إلى إمتاع وإفادة أكبر عدد من المتلقين؛ لأن الشاعر في استخدامه للأسطورة "يغادر عالم الفرد ليصل إلى الأرضية المشتركة للبشر جميعاً، فليس ثمّ سوى العالم بكل بساطته وتجرده من كل طابع شخصي فردي"².

ولهذا يمكن التسليم بأن "الصور الميثولوجية [أي الأسطورية] ليست ممتلكات فردية وإن كانت تنبعث من خلال الفرد ولكنها تستحوذ على البشر أكثر من كونهم يستحوذون عليها"³، فالأسطورة تمكّن الشاعر من الوصول إلى قلوب قرائه عن طريق تحريك الجانب الإنساني الفطري المستتر في ذواتهم.

وإذا كان عثمان لم يُنظر للأسطورة فإنه استخدم هذا اللفظ في شعره مرات عديدة، وفي سياقات متنوعة، من ذلك قوله وهو يتحدث عن الوطن - المرأة:

1 عمر الدسوقي: دراسات أدبية، ص:2. نقلا عن: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص:19.

2 عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط1، دار المناهل، بيروت، 1987، ص:24.

3 Carl.G.Jung: The Archetypes and the collective unconscious, p:87.

نقلا عن: عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص:24.

سادرةً
ساهيةً
متلبّسةً بالرموز
والأساطير..¹

نجد في هذه الأسطر أن كلمة (الأساطير) تعبّر عن طريق الإيجاز البلاغي عن ما وقع في الجزائر من أحداث رهيبة، وثورات عجيبة، وما أنجبتّه هذه الأرض من أبطال وعباقرة، وما شُيّد عليها من مشاريع ومنشآت... وبلاغة هذه المفردة نبعت من إتقان استعمالها في هذا السياق؛ إذ مكّنها من الإيحاء والتكثيف إلى حدّ كبير، فباتت كلمة مملوءة مشحونة بالدلالات التي لا حصر لها.

وفي قوله:

عارف

لكنه يتعابى..

من رأى.. أسطورة في ثياب؟²

يرمز الشاعر لنفسه بعبارة (أسطورة في ثياب)³، وهي تصوّر عددا لا متناه من طبائعه الشّخصية تلتقي كلها عند التفرّد والتميّز والقدرة على أشياء لا يستطيعها الآخرون، والذي سهّل للعبارة السابقة حمل هذه الوظيفة المعنوية هو سياق الاستفهام بالأداة (من)، حيث إن غرضه البلاغي التعجّب، أي التعجّب من نفسية عثمان؛ فهي في باطنها أسطورة مدهشة وفي ظاهرها عادية تتقمّص جسدا عليه ثياب كباقي الناس.

1 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص:42.

2 = = : المغاي، ص:63.

3 رمز الشاعر لنفسه بالأسطورة- أيضا- في موطن آخر، هو قوله:

يا شعاع الطين.. يا ملحمة الله

ويا أسطورةً في السرمدم الظلم

تبقى تتلأأ!

أنظر: عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:23.

وعندما يريد شاعرنا تصوير جمال وبهاء مدينة (وهران) يُكْنِي عنها بامرأة اسمها
(بختة) وقعت عليها عينه بهذه المدينة فيقول:

وتتبرَّج في حياء

مهيبة.. مبهمة

كأنما هي إلهة أسطورية!¹

إن السطر الثالث عبارة عن صورة تشبيهية أداها واضحة هي (أن)، وطرفاها متباينان
هما المشبَّه (الأنثى) ، والمشبَّه به (إلهة أسطورية)، إلا أن حذف وجه الشبَّه من جهة، وطبيعة
المشبَّه به غير المحددة من جهة ثانية جعلتا الصورة مطلقة مفتوحة تدعو القارئ إلى تخيل ما
شاء أن يتخيل من حسن وجمال هذه المرأة- الرمز دون قيد أو شرط، وله أن يسحب عليها
كل ما يستعذبه ويستطيعه من النساء، عندئذ يشعر المتلقي وكأنه هو المقصود بالخطاب،
وقدرة الشاعر على تحريك مشاعر القراء بهذه الطريقة رغم خصوصية تجربة القصيدة علامة
من علامات الموهبة الشعرية الفذة.

وولوج عالم المرأة- الرمز عادة مألوفة في شعر عثمان، فلا يكاد يخرج من قصيدة في
هذا العالم حتى يدخل في أخرى شبيهة بها، وها هي المدينة الصحراوية (غرداية) ترتدي على
يده حُلَّة المرأة لتكتسب صفات العذرية والأنوثة:

هابطٌ ظلَّ واديك أمشي على سعف ناعم

والمزامير تسكب نيرانها الداميات

.....

إن مشت عانقتها الأساطير

والتفَّ من حولها الطير والحيوان

.....

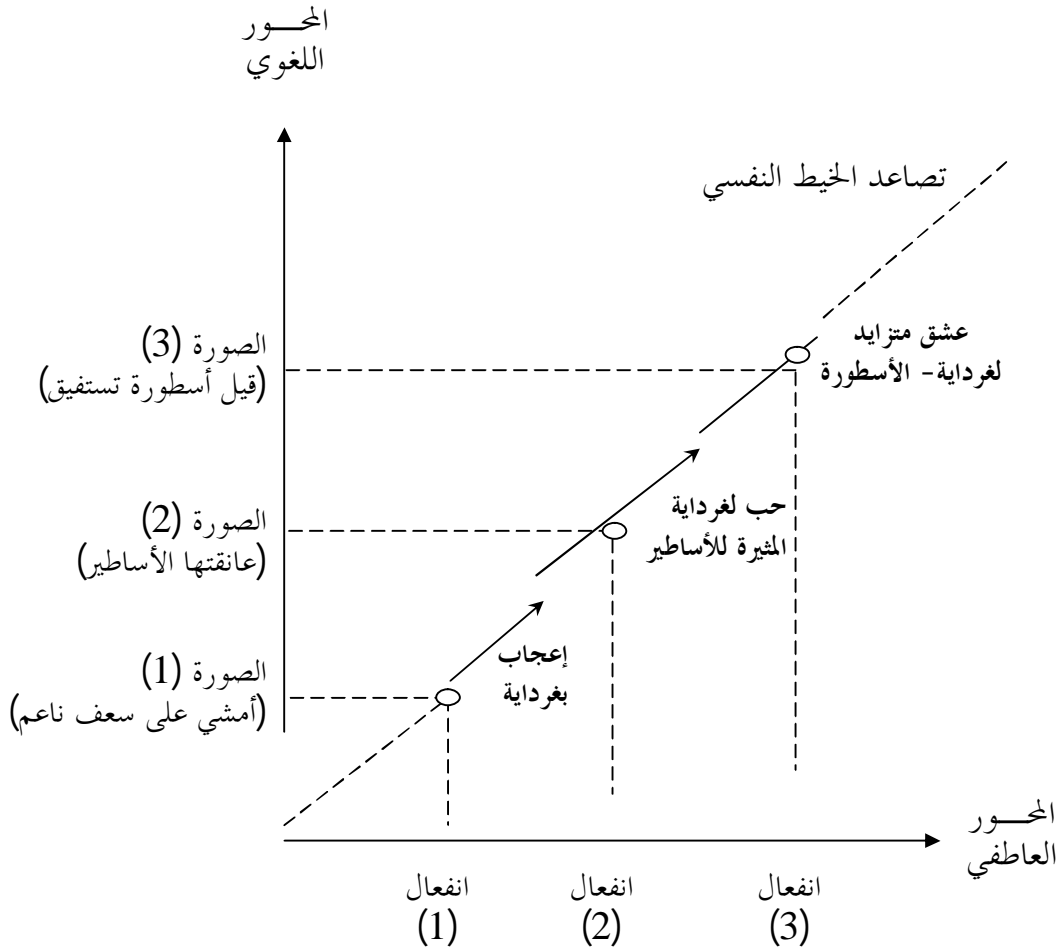
قيل أسطورةٌ تستفيق

فيرتعش التين.. والزيزفون²

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 56- 57.
2 = = : غرداية، ص: 12، 25، 30.

إن عبارة (أمشي على سعف ناعم) صورة جزئية توحى بإعجاب الشاعر بمدينة غرداية، وارتياحه فيها؛ فالمشي كان بأقدام ثابتة رغم الرمال، والسَّعْف كان ناعماً رغم يبوسته في الأصل.

والصورة (عانقتها الأساطير) توحى بأن غرداية- في نظر الشاعر- بلغت من الحسن مبلغاً جعلها مصدراً لإثارة الأساطير والحكايات والأعاجيب، وفي هذا ما يشير إلى شهرة المدينة وعراقتها، بعد هذا تأتي الصورة الاستعارية (قيل أسطورة تستفيق) لتتحول المدينة من باعثة للأساطير إلى أسطورة في حدّ ذاتها، ولذلك يبدو أن الشاعر كان يحركّ صورته عبر مسار نفسي متصاعد؛ يبدأ بالإعجاب بالمدينة، ثم يمتد إلى التباسها بالأساطير، وبعدها يصعد حتى تحوّلها إلى أسطورة، والمخطط الآتي يوضح ذلك:



رسم (1) يبيّن نموّ الخيط النفسي عبر الصور من خلال نموذج من مطوّلة (غرداية) لعثمان

لا يخفى من الرّسم التّوضيحي ذلك التّلاحم بين اللّغة والعاطفة؛ إذ أن الكلمات المشكّلة للصّور تحتضن المشاعر احتضاناً، فتثير في المتلقي انفعالات متنوّعة في لحظة التّقبّل ذاتها، وقد تتجدّد تلك الانفعالات بتجدّد القراءة، وتلك مزيّة فنية للصّور التي تستعين بالأساطير، أو حتى تستعمل لغة مشابهة للغتها؛ تتخطّى حدود العقل والمنطق لتدخل عالم العواطف من بابه الرحب، فلا معنى للّغة التّصوير في الشعر إن لم تحرك الوجدان وتلعب بالأحاسيس، وإلا لكانت لغة الخطاب العادي أجدى وأنفع منها، وأجدر بالتقدير والاهتمام.

وإذا كان عثمان في كل ما سبق يستعمل لفظة (أسطورة) في سياقات تعطي صوراً موحية متنوّعة تشترك جميعها في معنى الأمر العجيب المثير، فإنه قد يتزل في أحيان قليلة إلى صور بلاغية تقليدية محدودة الدلالة كالاستعارتين المكنيتين في قوله من قصيدة (الشلال):

تندفق

المدائح والأساطير¹

على تقدير أن الاستعارة الأولى هي (تندفق المدائح) ، والاستعارة الثانية هي (تندفق الأساطير)، وهما صورتان بلاغيتان اعتمدتا حُكْمَ (التدْفُق)، وهو حكم عادي إذا أُسْنِدَ إلى الشّلال، كما أنهما اكتفتا بالإبارة عن الاندهاش من عظمة الخلق في هذا المظهر الطبيعي، وذلك شعور بسيط قريب ينتاب كلّ من توقّف أمام شلال يراه بالعين المجرّدة لا بعين القلب.

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 74.

وهذه العثرة للشاعر في استعمال لفظة (أسطورة) استعمالاً بلاغياً كلاسيكياً لا تُعدُّ هِنَّةً كبيرةً إذا ما قورنت بعثرته في استعمالها استعمالاً خطابياً تقريرياً في سياق أشبه ما يكون بالأناشيد الوطنية التي يتعلَّمها تلاميذ المدارس:

يا رصاص الحق أمطرُ
في الذرى أو في الوهادِ
وَأروِ للدنيا أساطير الجهادِ
في بلادي¹

لقد ورد لفظ (الجهاد) مضافاً إلى لفظ (أساطير)، مما جعل هذا الأخير لا يُصَوَّرُ ولا يرمز، وبالتالي كان كالحجرة الصماء في بناء خطابي حماسي رَصَفَهُ الشاعر رصفاً، ونظمه نظماً، وكل شعر تعلو فيه النبرة الخطابية العقلانية أو التقريرية الجافة يكون أميل إلى النشر منه إلى الشعر.

وبالإضافة إلى استعمال (الأساطير) بصفتها مفردة لغوية، سعى عثمان إلى استثمار مضامين بعضها باعتبارها قصصاً خرافية. ومتابعة هذا الاستثمار المعنوي في مجموعاته الشعرية ضمن إطار التصوير يحدّد لنا الأساطير التي وظّفها بشكل واضح في هذا الإطار، ويمكن إجمالها في الجدول الموالي، مع إبراز الشعوب التي تنتمي إليها، وعدد مرّات ورودها.

الترتيب	الموضوع الأسطوري	انتماؤه	عدد مرات وروده
1	أسطورة السّندباد	عربي	سبع مرات (7)
2	الإلهة فينوس	روماني	ثلاث مرات (3)
3	الإله أدونيس	فينيقي	مرتان (2)
4	الإله تمّوز	بابلي	مرتان (2)
5	وادي عبقر	عربي	مرتان (2)
6	أسطورة سيزيف	يوناني	مرتان (2)

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 47.

7	البطل آخيلوس	يوناني	مرة واحدة (1)
8	الإله بروميثيوس	يوناني	مرة واحدة (1)
9	أسطورة الغول	عربي	مرة واحدة (1)

جدول (7) يحدّد المواضيع الأسطورية البارزة في تصوير عثمان

إن اللآفت للنظر في الجدول أمران، أولهما: تَرَدُّدُ موضوع السَّنَدباد في شعر عثمان أكثر من باقي الموضوعات الأسطورية، "ويبدو أن قصة السَّنَدباد البحري قد استهوت العديد من... الشعراء [الجزائريين المعاصرين] إذ وردت في أشعارهم بكثرة لافتة للنظر"¹، وما هذا إلا مواكبة لتطوّر الشعر العربي المعاصر بالمشرق؛ فقد بادر السَّيَّاب، والبيَّاتي، وعبد الصَّبَّور إلى استخدام النَّسق الأسطوري في أشعارهم منذ الخمسينيّات ولحق بهم الشعراء الجزائريون الشباب بداية من السبعينيّات².

أما الأمر الثَّاني اللآفت للانتباه في الجدول فهو تنوُّع المواضيع الأسطوريّة بين العربيِّ والأجنبيِّ، وفي هذا دليل على محاولة عثمان الانفتاح على التُّراث الإنسانيِّ العالميِّ، وسعيه لمواكبة القفزات الشعريّة الجديدة العربيّة والغربيّة.

والسَّنَدباد- كما هو متداول- بطل البحار الأسطوري في كتاب ألف ليلة وليلة³، يتحدّى العقبات ويُدَلِّل الصَّعاب، ويخترق المحيطات، ويلج أماكن محضورة، ورغم ما يعترض سبيله من مُلِمَّات ومخاوف كانت رحلاته تكَلَّل بالنَّجاح فيرجع محمَّلاً بأنفس الأصداف، وأعلى الجواهر، وأثمن اللآلئ.

ويظهر أن عثمان أخذ من شخصية السَّنَدباد جانين هامّين؛ الأول هو تحدي المخاطر والعراقيل، والثاني هو كثرة التَّرحال للبحث عمّا هو جميل وقِيَم؛ فكما أن عثمان يعيش في مجتمع الكلمة الأولى فيه للمادّة كان لزاما عليه مواجهة هذه الكثافة المادّيّة بتحدّي صعوباتها

1 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 579.

2 المرجع نفسه، ص ن.

3 المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص: 310.

وَتَمَهِّدُ عَقْبَاتَهَا؛ لِأَنَّ الشَّاعِرَ - بِطَبِيعَتِهِ - يَسْعَى دَائِمًا إِلَى تَحْقِيقِ عَالَمٍ أَفْضَلَ تَسْوَدُهُ الرُّوحَانِيَّةُ
وَالْمُثَلِّ الْعَلِيَا، وَكَمَا أَنَّ السَّنْدَبَادَ يَرْتَحِلُ كُلَّ مَرَّةٍ فِي عَالَمِ الْبَحَارِ لِاحْتِضَارِ الْأَصْدَافِ الثَّمِينَةِ
يَرْتَحِلُ عَثْمَانُ كُلَّ مَرَّةٍ فِي عَالَمِ الْخِيَالِ لِاحْتِضَارِ الْقَصَائِدِ الْجَمِيلَةِ.

وَمِنْ ثَمَّةٍ وَجَدَ عَثْمَانُ أَنَّ شَخْصِيَّةَ السَّنْدَبَادِ تَشَارِكُهُ بَعْضَ هَمُومِهِ، وَأَبْرَزَهَا الثُّورَةَ
عَلَى مَا هُوَ كَاتِنٌ، فَأَسْقَطَهَا عَلَى نَفْسِهِ بِطَرِيقَةٍ تَصْوِيرِيَّةٍ، مَرَّةً عَنِ طَرِيقِ الصُّورَةِ التَّشْبِيهِيَّةِ،
وَمَرَّةً عَنِ طَرِيقِ الصُّورَةِ الرَّأْمِزَةِ. لِنَتَأَمَّلَ قَوْلَهُ وَهُوَ يَخَاطِبُ ذَاتَهُ:

1. خَلَّهُ يَلْبَسُ مَوْجَ الْبَحْرِ وَالرِّيْحِ قِنَاعَ
2. خَلَهُ يَطْوِي الْمَسَافَاتِ
3. وَيَعْمِضِي فِي مَدَاهَا
4. إِنَّهُ كَالسَّنْدَبَادِ
5. يَعِشِقُ الْبَحْرَ وَيَغْوِيهِ الضِّيَاعُ¹

إِنَّ تَضَافَرَ السُّطْرَ الرَّابِعَ مَعَ الْخَامِسِ يَشْكَلُ تَشْبِيهًا مَفْصَلًا²، الْمَشْبَهُ فِيهِ هُوَ الشَّاعِرُ،
وَالْمَشْبَهُ بِهِ السَّنْدَبَادُ، وَالْأَدَاةُ الْكَافُ، وَالْوَجْهَ عَشَقَ الْمَجْهُولِ وَالْإِنْصِيَاعَ لِلضِّيَاعِ، وَهَذَا التَّشْبِيهُ
الْمَفْصَلُ لَمْ يَطَابِقْ بَيْنَ الشَّاعِرِ وَالسَّنْدَبَادِ، وَإِنَّمَا جَعَلَهُمَا شَخْصِيَّتَانِ مَفْصَلَتَانِ يَجْمَعُ بَيْنَهُمَا
وَجْهَ وَاحِدٍ لِلشَّبهِ، وَوُجُودَ الْأَدَاةِ وَالْوَجْهَ كَانَا حَائِلِينَ دُونَ إِشْعَاعِ الصُّورَةِ التَّشْبِيهِيَّةِ بِمَعَانِي
أُخْرَى³، إِلَّا أَنَّ الشَّاعِرَ فِي سِيَاقِ آخَرَ يَحَاوِلُ الْارْتِقَاءَ فَنِيَا عِنْدَ التَّصْوِيرِ بِالسَّنْدَبَادِ قَائِلًا:

1. يُخَوِّضُ الْحَيْطَاتِ كَالسَّنْدَبَادِ
2. سَفَائِنُهُ الْمَوْغَلَاتِ يَدَاهُمَهَا الْمَوْجَ

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 27.

2 التشبيه المفصل "هو ما ذكر فيه وجه الشبه أو ما يدل عليه".

أنظر: ديزيره سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص: 152.

3 هذا الحكم النقدي ينطبق على تشبيه مفصل آخر نجده في قول عثمان:

كان.. مثل السندباد

يجرح اليم

ويجتاح السواد

أنظر: عثمان لوصيف: زنجبيل، ص: 40 - 41.

3. لكنه يتقاذف نحو المجاهيل

4. يجترح الليل

5. يفتتح المغلقات¹

إن السطر الأوّل يمثّل تشبيها مُرْسَلًا²؛ نظرا لوجود المشبّه، والمشبّه به، والأداة، وحذف الوجه، وهذا ما جعل الصُّورة التَّشْبِيهِيَّةَ تقبل تقديرات عدّة لوجه الشبّه حسب ثقافة القارئ وعلمه بشخصية السُّنْدِباد، فقد يكون مواجهة المكاره، وقد يكون القوة والبأس، وقد يكون الشجاعة والإقدام، وقد يكون البحث عن الثمين... وبالتالي تُعتبر هذه الصورة أكثر انفتاحا من سابقتها.

لكن عثمان لا يقنع بهذا، بل يتقدّم في التصوير بالسُّنْدِباد أكثر ممّا سبق فيقول عن بلاده:

1. وأنا المزروع في سماوات عينيك

2. أنا السُّنْدِباد الموشوم

3. بأجماد المغامرة³

إن السطر الثاني عبارة عن تشبيه بليغ⁴؛ لأن الأداة والوجه فيه محذوفان، وفي حذفهما فائدة بلاغية مفادها إيهام المتلقّي بأن الشاعر والسُّنْدِباد شخصيّة واحدة لا فارق بينهما، ومن ثمة يمكنه أن يُسقط كلّ معارفه حول السُّنْدِباد على شخصية عثمان، وكلّما اتّسعت هذه المعارف كلّما كانت الصورة التشبّهية أكثر إمتاعا وتأثيرا في النَّفس.

1 = = : أبجديات، ص: 47.

2 التَّشْبِيه المرسّل "هو ما ذكرت فيه أداته".

أنظر: ديزيره سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص: 154.

3 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 76.

4 التَّشْبِيه البليغ "هو ما ذكر فيه الطرفان فقط وحُذِف منه الوجه والأداة وسبب تسميته بذلك أن حذف الوجه والأداة يوهّم باتّحاد الطرفين وعدم تفاضلهما فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه".

أنظر: ابن عبد الله شعيب: الميسر في البلاغة العربية، ص: 37.

وتزيد حِدَّةُ التَّصْوِيرِ بالسَّنْدِبَادِ عندما يلبس شاعرنا الصِّفَاتِ المشهورة عن هذا الرجل الأسطوري ويجعلها ملْكا خالصًا له، يدخل به عالمه الصُّوفيُّ قائلًا عن ذاته الشَّاعرة:

1. أَمْنَحُ الكونَ آيَاتِهِ
2. وَغَوَايَاتِهِ
3. سَنَدِبَادِ الأَعَالِي أَنَا¹

إن السطر الثالث عبارة عن تشبيه مقلوب²؛ حيث تحوّل المشبه وهو الشاعر إلى مشبه به وهو السَّنْدِبَادِ، وهذا القلب يجعل صفات المغامرة، والتجوال، والتحدّي، والبحث... ألصق بذات الشاعر منها بالسَّنْدِبَادِ، وهي مبالغة فنيّة مُحَبَّبَةٌ في الشعر.

وبالرغم من فاعلية كل التشبيهات السالفة: المفصل، والمرسل، والبليغ، والمقلوب³، فإن ذات الشاعر لم تمتزج بذات السَّنْدِبَادِ امتزاجًا تامًا، ولا يكون ذلك إلا في حالة وجود الصورة الرامزة، ولتبين هذا الأمر ننظر في قول عثمان وهو يبدي استعدادَه للتضحية من أجل بلاده:

1. فِي الظلمات،
2. وَفِي التيه،
3. أَحْفَرُ فِي المِوَجِ صُورَةَ السَنَدِبَادِ
4. حَاضِنَا هَذِهِ الفحمة اللؤلؤة!!⁴

1 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص:14.

2 التشبيه المقلوب "هو جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأتم وأظهر".

أنظر: ابن عبد الله شعيب: الميسر في البلاغة العربية، ص:51.

3 التشبيه المقلوب يسمى أيضا (المعكوس)، أو (المنعكس).

أنظر: ديزيره سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص:155.

4 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:6.

إن السطر الرابع صورة رامزة، ومَرْمُوزُهَا هو الشاعر ذاته، أي أن السَّنْدباد هو عثمان ولا فرق بينهما، إذ من يحفر أسطورة السَّنْدباد غير السَّنْدباد ذاته؟، ولكن الشاعر ينسب حكم الحفر إلى ذاته، ومن ثَمَّة كان هو السَّنْدباد ولا ريب، وهكذا حَقَّق الرَّمز مزجا عجيبا بين الذاتين حتى يستحيل معه ذكر الشاعر والسَّنْدباد منفصلين في سياق لغوي واحد. وإلى جانب التصوير بالسَّنْدباد صَوَّر عثمان بالإلهة الرومانية فينوس¹ فتنة المرأة الجميلة المثيرة للدهشة والانبهار:

غادة أخرى.. جميلة
من بنات الجنّ.. تلهو تارة
أو تتغاوى
قيل بلقيس تجلّت
قيل فينوس تجلّت²

كما رمز بهذه الإلهة للوطن الأم الجزائر، المنهوكه قواها، المتردّية أحوالها:

يا فينوس هذا العاشق المتطرّف!
حتى متى.. لا ترحمين القلب؟
عودي!
واكشفي عن وجهك القدسيّ
لا.. لا تحتفي!³

وزاد على ذلك أن رَمَزَ بِهَا حبّ الوطن، الحبُّ الذي يتوقّد في صدره حيناً بعد حين
فيتساءل قائلاً:

1 فينوس "(Vénus)": إلهة الحب والجمال عند الرومان. هي أفروديت اليونان، وعشتروت الفينيقين".

أنظر: المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص: 428.

2 عثمان لوصيف: المنغابي، ص: 86-87.

3 = = : أبجديات، ص: 43.

من أيّ بحر بدائيّ
طلعت عليّ
كما طلّعت فينوس على اليونان القديمة¹

وفيما يخص (أدونيس) إله الخصب عند الفينيقيين²، فقد كان عثمان يستمد منه عنصر التفاؤل والأمل بعد الانكسار والتعثر، فلا صورة تستطيع - عند شاعرنا - أن تنقل إلحاحه على الاستمرار في السَّير بعد التعثر، والقيام بعد السقوط إلا حكاية أدونيس الذي يستنجد به في آخر مقطع من قصيدته (أستاذ) قائلاً:

أناديك..

أنت! إله الخصوبة والبعث!

يا.. يا أدونيس!

آه.. أناديك: يا فينيق!

قم من رمادك³

وقريبا من هذا نجد (تموز) إله الخصب - أيضا - ولكن عند البابليين⁴؛ حيث جسّد به شاعرنا انبعاث الحياة بعد الركود، وتجدد النشاط بعد السُّبات العميق، وتفتُّح النفس للغد بعد انقباضها بالأمس، وها هو يستبشر ويفرح بمدينة تزوّز قائلاً:

تزيّ وزو

تموز صحا... تموز يعنّي

ويغنّي التوت المتوهّج

والقرّ... القرّ

1 = = : ولعينيك هذا الفيض، ص: 83.

2 المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص: 180.

3 عثمان لوصيف: أمجديات، ص: 55.

4 المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص: 180.

من قراءة المقطع يمكن أن نتساءل عن ذلك التعاقب بين مدينة تزِّي وزُو والإله تُموز في السطرين الأولين دون رابط لغوي بينهما، والحقيقة أن الرابط بينهما نفسي معنوي، فتمُوز - أصلا - مرتبط بأهل بابل، وهذه المدينة في ذات شاعرنا مساوية لتزِّي وزُو بحكم اجتماعهما في جمال الطبيعة، ووفرة المياه، وخُضرة الأرض؛ فقد "اشتهرت مدينة بابل التي كانت تقع على أحد فروع الفرات بمحادثتها المعلقة التي اعتُبرت إحدى عجائب العالم القديم، كما اشتهرت بحياة البذخ والرفاهية حتى رويت عنها القصص والأساطير"¹، وعليه كان عثمان يربط بين الإله تُموز والمدينة تزِّي وزُو برباط نفسي كما كان هذا الإله - قديما - يرتبط ببابل عبر رباط عقدي ديني.

أما أسطورة (عبر)² وهو وادٍ يشبه الجزيرة العربية كانت العرب تزعم بأنه موطن للجن، فقد اتخذ عثمان وسيلة لتصوير غربته وتفرد تارة، وتصوير غربته بلاده وتفرد تارة أخرى، فعن نفسه يقول:

عبري... له من رؤاه فضاء وأجنحة
من قصائده سدة وعريش
ومن نفسه مملكة³

وعن بلاده يقول:

آه.. يا قدسة الشعراء!
آه.. يا امرأة من نوافح عبقر!⁴

1 أحمد عطية الله: القاموس الإسلامي، مج 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1963، ص: 242.
2 عبر: "قرية يسكنها الجن، وينسب إليها كل فائق حليل. وتوسع الأدياء في مدلول اللفظة فأضحت في مفهومهم كناية عن عالم سحري، تقطنه مخلوقات عجيبة في خلقتها وإدراكها، مسيطرة على الشعراء والفنانين، موحية إليهم بما ينطقون أو يبدعون..."

أنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 170.

3 عثمان لوصيف: نَمش وهديل، ص: 12.

4 = = : ولعينيك هذا الفيض، ص: 40.

هذا وقد رمز عثمان بالملك اليوناني الخرافي (سيزيف)¹ إلى الإنسان المعاصر الذي يعمل ويكدح ليلا ونهاراً²، ناسياً حسابه الأخرى إن خيراً فخير وإن شراً فشر، كما رمز ببطل الإلياذة الإغريقية (آخيل)³ إلى الإنسان الغيور على وطنه، والذي يتحمّل الأوزار في سبيله⁴. وصوّر فكرة أن الروح الشعرية فطرة في الإنسان، وهي دافعه الحقيقي والأول إلى الاجتماع والتمدّن⁵ عن طريق استغلال أسطورة (برومثيوس)⁶ إله النار اليوناني الذي خطف النار المقدسة من السماء، ونقلها إلى البشر لتأسيس الحضارة الإنسانية - حسب ما تروي الأسطورة - كما حافظ شاعرنا على ما يصوّرهُ الغول⁷ من مشاعر الخوف والذعر والفرع⁸ على نحو ما أوحى به الحكايات الشعبية القديمة.

5 سيزيف (Sisyphé): "ملك خرافي في الأساطير اليونانية. مؤسس مدينة كورنتس. اشتهر بالمكر والدهاء. حُكِمَ عليه في الجحيم بعذاب أبدي قائم على دفع صخرة من أسفل جبل إلى أعلاه، حتى إذا بلغ القمة تدرجت الصخرة إلى أسفل وكان عليه معاودة العمل من جديد".

أنظر: المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص: 320 - 321.

2 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 60.

3 آخيل أو آخيليوس: "أعظم أبطال الإلياذة. قتل هكتور في حصار طروادة، وقتله فارس بسهم أصابه في كعبه".

أنظر: المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص: 30.

4 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 82.

5 = = : براءة، ص: 72.

6 بروميتيوس أو "بروميث (Prométhée) إله النار في الميثولوجيا اليونانية. مؤسس الحضارة الإنسانية. اختطف النار المقدسة من السماء ونقلها إلى البشر فعاقبه زفس وقيده على جبل القوقاس حيث كان ينهش كبده المتجددة باستمرار عقاب كاسر. خلّصه هيراكس".

أنظر: المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص: 125.

7 إن العرب "لما اشتقوا هذا الحيوان الخرافي من العوّل (بفتح العين) الذي هو الهكلّة، أو البيداء المهلكة، وحاؤوا منه بالفعل فقالوا: غاله يغوله، أو اغتاله، إذا قتله وأهلكه، كانت غايتهم أن يضخموا هذا الكائن الوهمي في ذهنية السذج منهم، ومن الأطفال، وعمامة من لا يفكرون بعمق، ومن لم يمنحوا القدرة على المقارنة ومنطقة الأشياء، ويخيفوهم به. فالعوّل في مفهوم اللغة العربية يعني الهول والخوف والهلاك والموت والعطب والشر جميعاً".

أنظر: عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، الجزائر وتونس، 1989، ص: 26.

8 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 18.

وزيادة على ما سبق نستشف من متابعة التصوير بالأساطير والخرافات في شعر عثمان أنه حاول في ثنايا بعض قصائده ابتكار أساطير قصيرة أو ما يشبه الأساطير، وقد توجه إلى ذلك بفعل دافعين؛ أولهما عام، والآخر خاص.

الدافع العام تمثّل في بحث عثمان الدؤوب عن المثالي في عالم مادي لا مثالية فيه، إذ "الجانب المادي للحضارة الحالية قد طغى على الجانب الروحي في الإنسان حتى كاد يميّت فيه إنسانيته، وهو ما يفسر عودة الفنانين والشعراء من ذوي الإحساس المرهف إلى الأساطير والخرافات يتحدّون بها منطق الحديد والذهب"¹، فكأن لجوء الشاعر إلى الميثولوجية الفردية ردُّ فعلٍ على الاقتحام المادي لذاته ومحيطه.

أما الدافع الخاص فتمثّل في تصوّف الذي امتلأ به وجدان شاعرنا وعقله، وبالتالي سعيه للهدوء والاستقرار والمحبة، وهو الشيء الذي لم يتحقق له في عالم الواقع المضطرب؛ مما يجعله يعرّجُ إلى عالمه الصوفي لينعزل هناك، علّه ينعم بلحظات من السكينة والاطمئنان، إذ "التصوّف يفترض عالمًا ثانيًا والانتقال من عالمٍ إلى آخر"²، انتقالٌ من كثافة المادّة إلى لطافة لطافة الرُّوح.

وبناءً على ذلك يُقدّم عثمان على إبداع أساطير قصيرة أو خرافات تحمل الفنيات العامة لهذا الجنس التعبيري القديم، فالأسطورة ليست حقيقة علمية، تاريخية حاسمة، وإنما هي يقين شعوري عاطفي، اتّحد مع الخيال، مُعبّرًا عن الوجود من خلال الدهول والوهم"³، والوهم"³، وهذه طريقة التعبير الشعري أيضا امتزاج بين العاطفة والخيال والكلمات.

ولعل قصيدة (طبيبة) بين مقاطعها خلقتُ جميل لأسطورة طريفة؛ إذ يلفُّ الشاعر هذه الموظفة (الطبيبة) بجو خُرافي، ويُسبغُ عليها بعض الصفات المذهلة، ويمنحها القدرة على أعمال خارقة للمألوف، متجاوزة للسنن حين يقول:

1 عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السّيب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص:43.

2 فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونينوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1980، ص:318.

3 إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج5، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص:195.

آه! من أيّما كوكب ساطع
تنتزّل حورية ترتدي أبيضاً
وتفكُّ الطّلاسّم
ثمّ تمسّد أوردتي..¹

إن أسطوريّة هذا المقطع ترتكز على صورة الحورية، حيث إن الحورية امرأة فوق ما
نتصوّر من الرّقّة والعدوبة والجمال... لا يمكن الإطلاع عليها إلا في عالم الغيب. وبعد هذا
المقطع بقليل يقول شاعرنا:

يا! أناديك أيتها الأخت
أيتها الأمّ
يا عشّتروت².

إن أسطوريّة هذا المقطع بدأت خافتة بالأخت، ثم زادت قليلاً مع الأمّ، ثم بلغت
ذروة الخرافة مع نداء عشّتروت (فينوس) إلهة الحب والجمال عند الفينيقيين، التي ما هي إلا
رمز للطبيبة التي هام بها الشاعر في إحدى مستشفيات العاصمة حتى أصبحت بين جوانحه في
مقام الإلهة، فيطلب منها - مجازاً - الشفاء والبُرء في هذه الأسطر:

أنت الإلهة.. أنت أنا!
آه! أدعوك أن تضعي يدك اللدنية
فوق جبيني
وأن تطفئي النار.. تلك التي تتأجج.
بين ضلوعي منذ تجلّيت لي..³

1 عثمان لوصيف: أمجديات، ص:78.

2 عثمان لوصيف: أمجديات، ص:80.

3 المصدر نفسه، ص:81.

ورغم استناد قصيدة (طبيبة) في سبك أجوائها الأسطورية إلى خرافة عششروت القديمة، فإن الشاعر استطاع أن يعبر من خلالها عن تجربة عاطفية حديثة عاشها في الواقع مع هذه الطيبة مدة زمنية خفيفة، فكانت أسطوريَّتها - كباقي الأساطير الأصيلة - "تتلمح عبر الصور وترد خلال فلذة من المعاني، فتخلع على القصيدة يقين التاريخ وترثح الوهم وذهوله ثم تتقلص وتحمي، لتتابع القصيدة سياقها"¹ في شكل بناء متكامل من البداية إلى النهاية، وكأن الشاعر يُهيكلُ ويُنظمُ اللغة وفق رؤاه الداخلية، ولا يرصفها وفق رؤية الناس الخارجية التي يحكمها - غالبا - إما المنطق الجامد، وإما العلم الصَّارم.

ومما تقدم نستطيع القول - إجمالاً - إن عثمان استفاد من الأساطير والخرافات المعروفة الشائعة في تركيب صورته عبر ثلاث سبل.

أولها: **تقليب كلمة (أسطورة) في سياقات عدة**؛ لإنتاج صور متعددة تشترك كلها في إثارة دهشة المتلقي وملامسة فطرته الإنسانية الصافية، ومن ثمة إقناعه وجدانيا وعقليا بفحوى رسالة القصيدة.

وثانيها: استثمار مضامين بعض الأساطير والخرافات العربية والأجنبية في تشكيل صور فنيّة تتنوع بين التشبيهية والرمزية، حيث يمتزج الأسطوري القديم بالواقعي الحديث لإنتاج وحدة تعبيرية توحى بمعاني واقعية جديدة وحيّة انطلاقاً من معاني أسطورية قديمة وبدائية.

وثالث تلك السبل: محاولة ابتداع أساطير قصيرة أو خرافات موجزة تتحلّى بغميات الأساطير المعروفة من أحداث عجيبة وأجواء غريبة، وشخصيات مدهشة لها طاقات رهيبية على التأثير والتأثر فيما بينها... ونلمس هذه الخصائص من خلال بنيات تصويرية، تدخل مقاطع القصيدة من حين إلى حين لتثريها دون أن تقطع استرسالها وتزعزع بناءها.

1 إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج5، ص:195.

الفصل الثالث: وسائل تشكيل الصورة.

- المبحث الأول : التّجسيم.
- المبحث الثاني: التّشخيص.
- المبحث الثالث : تراسل الحواس.
- المبحث الرابع: مزج المتناقضات.

تخطى الصورة في شعر عثمان بأهمية بالغة القدر، إذ تُعدُّ أهم أدواته الفنية على الإطلاق، يتخذ منها مطية لبلورة تجاربه الشعرية، ومحاولة نقلها حية ناضجة إلى المتلقي محققاً التأثير والانفعال المرجو، وفيها تنكشف رؤيته للعلاقات والروابط الخفية بين مواد عالمه الشعري.

وتلك المواد - كما رأينا سابقاً - منها المحسوس ومنها غير المحسوس، وإن إيجاد علاقات وروابط بينها هو الذي يُشكّل في النهاية صوراً، ولن تكون تلك الصور فنية إلا إذا تجاوزت علاقاتها وروابطها ما هو سائد وشائع، وبمعنى آخر لا بد أن تُكسِرَ أطر اللغة المتداولة؛ فيصبح "الضوء ينساب، والسَّمَاوَات تنضج، والأجنحة تصفّق" ¹...

وحينما تتخطى العلاقة بين مواد الصورة ما هو متداول تكتسب الصورة صفة الفنية، وقد يتم بناء تلك العلاقات والروابط بواسطة: التَّشَابُه، أو المِكانِيَّة، أو السَّبَبِيَّة... كما هو شائع في الصور البلاغية التراثية، وقد تُبنى تلك العلاقات والروابط بواسطة: التَّجْسِيم، أو التَّشخيص... كما هو الحال في الصور الإبداعية الحديثة.

وبناء عليه يظهر أن هناك وسائل تقليدية، ووسائل حديثة لتشكيل الصورة كشف عنها الدرس النقدي في زماننا، وإن عثمان في جُلِّ صورهِ قد نهج مسلك الوسائل الحديثة، والتي يمكن حصرها حسب ما وردت عنده في: التَّجْسِيم، والتَّشخيص، وتراسل الحواسِّ، ومزج المتناقضات، وسنقف عند كل وسيلة وقفة متأنية لنرى مدى إمكاناتها في التَّصوير والتَّعبير.

1 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 20، 21.

1- التّجسيم:

كثيرا ما يرغب الرّسّامون في استيعاب المجرّدات عن طريق إعطائها أجساما معينة لها صور محدّدة في مخيّلاتهم، كأن يعطوا للعدالة شكل الميزان، أو يعطوا للقوّة شكل اليد المقبوضة، أو يعطوا للخطر شكل الجُمجمة، أو للحزن شكل العين الدامعة... وهكذا.

وقد نحى عثمان هذا المنحى في شعره، حيث نجد كثيرا من صوره الفنية تعتمد في تكوينها على ظاهرة فنية تسمّى التجسيم، و"هو أن يتخيّل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو العرّض صورة معينة يرسمها في ذهنه، ويصير هذا الأمر في خياله جسماً على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة"¹ وحتى الكناية أحيانا.

والمقصود بالأمر المعنوي أو العرّض، كل موجود ليس له جسم يقاس طولاً وعرضاً وعمقاً؛ ولذلك يمكننا القول - بإيجاز-: إن التّجسيم هو إعطاء ما ليس له جسمٌ جسماً يكون دالا عليه.

وعثمان في كل شعره الذي مارس فيه التجسيم يوافق النظرة النقدية المعاصرة التي ترى أن "الشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي"²، فتتجلى صوره جديدة مبتكرة غير عادية، ولا يمكن تذوقها إذا اعتمدنا التفسيرات

1 صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، 1988، ص:101.

2 عبد الله حمادي: فصل الدين عن الشعر، محاضرة غير منشورة، نسخة لدينا، بتاريخ: 1999/04/28، ص:1.

والتحليلات الرياضية المنطقية لها، كما فعل أرسطو (Aristote)، ومن سار على نهجه من بعد.

إن شاعرنا عندما أراد أن يعبر عن معنى عادي هو انفلات عواطفه تجاه وطنه اتخذ طريقة تصويرية غير عادية فقال:

يا هذه المَهْرَة البيضاء
الشاردة وحدها في الحنادس¹
ضاع اللّجام من يديّ
وضاعت معه المهامز²

إن الشيء الخارق في هذه الصورة هو التّجسيم الذي أعطى الوطن باعتباره قيمة معنوية صورة حيوان هو المَهْرَة على سبيل التّكنيّة لا الحقيقة.

ولو قارنا العبارة النثرية التي أوردناها قبل الأسطر بصفاتها إضاءة لها لاكتشفنا الفارق العميق بين النثر العادي والتصوير الفني، حيث إن النثر أي الإضاءة - هنا - لم تترك فينا أثرا وجدانيا، بينما الصورة الرمزية المجسّمة حرّكت عواطفنا واستمالت وجداننا؛ ولذلك كان الشعر بما فيه من صور أجلّ من الشرح والتفسير دائما.

وعندما أراد عثمان التعبير عن بعض معاناته من واقعه الجزائري الأليم بما فيه من فقر وتميش ومادية حائرة... تجلّه يَفِرُّ إلى كتابة الشعر تناسياً لها، قال:

لكنّ طفلا مَعْتُوهاً
لا يزال يَغْتَسِلُ بالسهاد
ويدّثر بعَهْنِ الكلمات¹

1 الحنادس هي الليالي الشديدة الظلمة.

2 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 24.

إن الصورة الجزئية الأولى (طفلاً معتوها) لم تعتمد التجسيم على وجه الدقة، وإنما اعتمدت الترميز، حيث إن الطفل رمزٌ للشاعر ذاته، كما أنهما جسمين ولا يمكن تجسيم ما هو مجسّم.

أمّا الصورة الجزئية الثانية (يغتسل بالسهاد) فإنها تعتمد في بنائها على التجسيم، حيث منحت السهاد، وهو عرضٌ مجردٌ شكل الماء السائل، الذي يُغتسلُ به، وهي توحى بأن معاناة الشاعر من واقعه المرير تشمل جميع كيانه الجسمي والنفسي شأنها في ذلك شأن الماء الذي لا بدّ من صبه على سائر البدن أثناء الاغتسال.

كما أن الصورة الثالثة (يدثر بعهن الكلمات) جسّمت كلمات الشعر بشكل الصوف الذي يستعان به في التغطية والحماية والدفء، وهي توحى بأن واقع الشاعر يسبب له البرد المعنوي أي الموت والفناء، وما يبعث فيه الحياة والبقاء هو الشعر وحده، إذ يعيش به وله.

ولما أراد إبلاغنا بفلسفته في الحبّ، وكيف يشعر به، أبان لنا عن رأيه الخاص في الحب الصادق قائلاً:

ذهلتُ أشدَّ الدهول
حين رأيت العصفورة
تهرب منِّي إليك
متمسّحةً
بريشاتها الطريّة
على ترائبك²

إنها صورة حيّة متحرّكة ترّسّمُ كمشهد سينمائي على صفحات أذهاننا بشيء من التخيل، وقد ارتكزت في قيامها على تجسيم الحبّ، وهو معنوي مجردٌ في قالب كائن لطيف

1 المصدر نفسه، ص: 18.

2 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 73-74.

هو العصفورة، وبهذا التجسيم استطاع الشاعر أن يعث في نفوسنا زخما من المشاعر والأفكار، والذهول الشديد في بداية الصورة دليل على مباغته الحُب للقلب، إذ هو عفوي يَنقَدِحُ بين الجوانح من غير سابق إنذار، ولا يمكن كتمانها طويلا إذ يتمكن من الهروب والوصول إلى المحبوب، فيجد المُحِبُّ نفسه صاغرا أمام محبوبه، يهتزُّ لأصغر ما فيه وهو تربة قدميه ناهيك عما يجلُّ فيه.

وليس من قبيل المبالغة إذا قلنا إن مجموعة (ولعينيك هذا الفيض) أكثر شعر عثمان احتفاء بالجنس الأنثوي باعتباره معادلا موضوعيا للوطن، وأكثر مجموعاته استخداما للتجسيم بصفته طريقة فنية في تشكيل الصور، والشواهد التي أوردناها قبل قليل نلمس فيها دليلا على ذلك، إذ هي منتزعة من المجموعة ذاتها، ونزيد الأمر تأكيدا بإيراد **جدول** يحتوي على مختارات من الصور المحسّمة في هذه المجموعة نلحظ فيها سَبْقاً وابتكارا ومعاصرة.

الصفحة	و لعينك هذا الفيض			الترتيب	المجموعة
	المعنوي بعدالتجسيم	المعنوي قبل التجسيم	الصورة المجسّمة		
13	سبخة	السهو	سبائخ السهو	01	
13	عريش	النجوى	تعاريش النجوى	02	
13	عنقود	النور	عناقيد النور ¹ المتقطر	03	
17	امرأة سوداء	الغسق	تتمادى زنجيات الغسق	04	
19	تراب	الديجور	ينبش في أتربة الديجور	05	
24	فرس	الحمحة	الحمحات تتراكمض	06	
26	معدن الرصاص	الليل	الليل ² الرصاصي	07	
40	ماء	الصَّبَابَة ³	مغتسلا بالصبايات	08	
48	سَلَم	النور	أمشي في مدارج الأنوار	09	
62	غمامة	الصمت.المهابة	تلفها غمامة من الصمت والمهابة	10	
66	خيوط	الحيلة	نسجت في خلدي ألف حيلة وحيلة	11	
68	آلة ناقلة	الحنين	يهزني إليك حنين غامض	12	
92	كائن كفيف	الجنون	الجنون الأعمى	13	
94	زئبق	الصَّبْوَة ⁴	زئبق الصَّبْوَة رجراج	14	
99	كائن ظمآن	الروح	لا روحك الظمأى ثملت	15	
103	سهم	النظرة	جارحة نظراتك الساهمة	16	

جدول (8) يَسْرُدُ نماذج من الصور المجسّمة في مجموعة (ولعينك هذا الفيض) لعثمان

1 النور في هذا السياق معنوي يعني المعرفة.

2 الليل في هذا السياق معنوي يعني الحزن.

3 الصَّبَابَة هي: رقة الهوى.

4 الصَّبْوَة هي: الشوق الشديد.

إنَّ المتمعَّن في بعض الصور المبتوثة داخل الجدول، مثل: سبائخ السَّهْو، والحمحمات تتراكض، واللَّيل الرَّصاصيُّ، والجنون الأعمى... يجدها سوداء قائمة، تَنْضَحُ ألما وحرنا وتشاؤما، حتى لَتَذَكَّرْنَا بما انفرد به الشاعر الفرنسي بودلير (Baudelaire) من "صور كلها رعب وكلها فزع، وأسلوب عنيف، وتعبيرات توصف بالقبح أحيانا"¹، وقد اطلع عثمان على بعض الأشعار العالمية² لبودلير، ورامبو (Rambo)، وإليوت (Eliot)... وغيرهم من الرواد الغربيين، فيصرِّح - أحيانا - في شعره بهذا التَّشَاكُل والتَّقارب الثقافي معهم، مثل قوله:

مع بودلير تشمَّمتُ روائح الشرِّ
و مع رامبو تشرَّبتُ مرارة الجمال³

وقوله أيضا:

إليوت يقول: الأرض اليباب
وأنا أقول: النفس اليباب!⁴

بل أكثر من هذا إنه يستعير صورة بودلير التي جسَّم بها الطبيعة حين قال:

الطبيعة معبد حيث الأعمدة الحيَّة⁵

ويقول عثمان على شاكلة هذه الصورة المجسَّمة:

الطبيعة.. كل الطبيعة
معبد.. حيثما كنت صلِّ⁶

1 علي محمود طه: أرواح شاردة. نقلا عن: عيسى الناعوري: أدباء من الشرق والغرب، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1977، ص:133.

2 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2002/03/09.

3 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:132.

4 المصدر نفسه، ص:102.

5 Charles Baudelaire: **Les fleurs du male**, Garnier Flammarion, Paris, 1964, p:16.

6 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص:9.

إذا علمنا كل ذلك يصبح من المباح الحكم بأن عثمان يساير القصيدة الغربية الحديثة، ويحاول منافستها والاستفادة من إحدى وسائلها الهامة في التصوير الفني ألا وهي التجسيم، وقد ساعده على ذلك ما تَمَتَّعُ به العربية من مرونة، وسعة، وطواعية ممتازة لقبول التجسيم، إذ أنه "يتعمق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا وورودا طبيعيا لا شَيْءَ¹ فيه من صنعة أو أناقة"². ألسنا بقولنا المعتاد: شعبنا نوما نكون قد جسَّمتنا النوم بالطعام؟ بلى، إنه كذلك.

والتجسيم - في حقيقته - قبل أن يخرج إلى الوجود في قالب لغوي يتم فيه "تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم"³، فإنه يكون بمثابة شعور خاص وحاد بهذه المعنويات يجيش في نفس الشاعر، ومن ذلك شعور عثمان بثقل المسؤولية الثقافية الملقاة على عاتق الشاعر، إذ هو سراج من سُرُج الأمة ينير دربها ويأخذ بيدها في حالك الظلمات والفتن، ومن هنا يجب عليه التحدي، والصُّمود أمام الحن والرزايا، وقد رسم شاعرنا هذا التحدي في قوله:

ضعْ يديك على شفرة الموت
دُكَّ عروشِ الطواغيت
زلزل مدائنهم
و مداحنهم
أضرم النارَ
كي تمحو العار⁴

لنتأمل السطر الأول كيف أن الموت المجرد قد جسَّمه الشاعر فأصبح شفرة حادة تقطع اليد الطرية الكسولة، وتصمد أمامها اليد الصَّابرة العاملة. ولننظر في السطر السادس

1 الشَّيْءُ هي العلامة المميزة.

2 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص: 135.

3 سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص: 63.

4 عثمان لوصيف: المعاني، ص: 32- 33.

والأخير، كيف أن العار وهو معنوي مجردٌ، تحوّل إلى مادة مرسومة تشبي بالمنكر والعيب، وما على الشاعر التنبه إلا محوها سترًا لقومه ولنفسه، فهو في كل الأحوال واحد منهم.

ومن هاتين الصورتين المحسّمتين للموت، والعار ندرك أن التجسيم الناجح بصفته قيمة تعبيرية لا بد أن يسبقه إحساس بالمعنويات باعتباره قيمة شعرية تُبين عن صدق الشاعر وجدّيته في إخراج فنه.

وليس معنى هذا أنه كلما توفرت القيمة الشعرية حضر التجسيم تلقائياً، بل أن هذا الأخير حتى يصل مرحلة الكتابة والإخراج لا بد له من المرور بمصفاة المخيلة، تلك "الملكّة المولّدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر"¹، وهي على نوعين: مُستعيدة، وخلاقة²؛ فإذا كانت مُستعيدة فإنها لن تقدر على التجسيم إطلاقاً، وكل ما تقدر عليه هو عملية تقديم صور شتى للمحسوسات، أما إذا كانت خلاقة فإنها تقدر على عمليتين؛ الأولى: استحضار المحسوسات، والثانية: ربطها بالمجردات بمعاونة الوجدان فيتشكّل من ذلك التجسيم، وبناء على هذا يمكننا القول إن التجسيم الفني دليل على امتلاك الشاعر لمخيلة خلاقة. يقول عثمان مجسّمًا شعور الحقد:

صبيّ جحيم حقدك المكنون

وانتقمي..

أيتها الآلهة البلهاء³

إن السطر الأول من المقطع عبارة عن صورة مجسّمة للحقد، إن هذا الشعور المجرد ارتبط في مخيلة الشاعر، ووجدانه بالشيء المادي المخصوص الذي لا يتغني صاحبه اطماع الأعين عليه كالمال، أو الذهب، أو الجواهر... ولما تمّ الارتباط في المخيلة الخلاقة بين الحقد، والشيء المادي المستور استطاع الشاعر أن ينعت الحقد بصفة (المكنون) دون تعسّف أو

1 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 244.

2 المرجع نفسه، ص ن.

3 عثمان لوصيف: فمّش وهديل، ص: 35.

تكلّف، فالمخيّلة هي "الغرفة المظلمة التي تحوّل الظلال الشعورية المموّهة إلى صور ذات شكل وحدود ومعنى"¹، ولا يقدر غيرها على هذه الوظيفة الفنيّة الرّاقية.

وللتّجسيم في شعر عثمان أدوات بلاغية، ونحوية، يتّخذها وسيلة للظهور والبروز في التّصوير الفنيّ؛ أمّا الأدوات البلاغية فأولها: التّشبيه. يقول شاعرنا عن الظّل في الطبيعة:

الظلُّ الساطع ينسرب
كالمياه بين برائن العدم
ويُرسل في كلِّ أرجاء الملكوت
فراشاته الخضراء²

إن السطرين الأولين من المقطع يُشكّلان تشبيهاً أركانه كالأبي: المشبّه هو الظلُّ، المشبّه به الماء، والأداة الكاف، والوجه الانسراب والتّوغّل، وعن طريق هذه الصّورة التّشبيهيّة تمّ تجسيم (الظل) في صورة محسوس (الماء).

أما ثاني الأدوات البلاغية للتّجسيم فهي الاستعارة. يقول عثمان مفتخراً، ومعتصماً بشعره:

سكبت صباباتي على الأرض فانتشت
وطرّزت بالتقبيل ثوب الطبيعة
وغمّست قلبي في سلافة أد معي
وبايعت أحزاني وعانقت لعنتي³

إن عبارة (سكبت صباباتي) في البيت الأول صورة مجسّمة لشعور الاشتياق الشّديد، فقد أصبح بفعل هذه الصورة سائلاً يُسكّب، ولو حاولنا تحليل هذه الصورة تحليلاً بلاغياً لوجدناها عبارة عن استعارة؛ حيث شبه الشاعر الصّبابات بالماء، وحذف المشبه به وهو الماء، وترك شيئاً من لوازمه وهو الفعل (سكب).

1 إيليا الحاوي: فن الوصف، دار الشرق الجديد، بيروت، 1959، ص:15.

2 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص:23.

3 = = : أعراس الملح، ص:42.

ولو نقلنا النظر إلى عبارة (غمّست قلبي) في البيت الثاني، لوجدناها صورة تجسّم القلب بمفهومه المعنوي، ونقول المعنوي؛ لأن المقصود من القلب - هنا - مشاعر الودّ وليس جهاز ضخ الدّم في الجسم، أي أن المشاعر أصبحت شيئاً صلباً تُمسكُ به اليد وتلمّسه، وقواعد البلاغة التراثية تخبرنا بأن العبارة السابقة (غمّست قلبي) استعارة، المشبه فيها القلب، والمشبه به الشيء الصلب، وقد حذف الشاعر هذا المشبه به وترك شيئاً من خصائصه وهو قبوله للمسك والعمس.

ومن هاتين الصورتين المجسّمتين للصبابة، ومشاعر الود (القلب) ندرك أن الاستعارة قد تكون أداة بلاغية ممتازة للتجسيم، إذا أبعدها الشاعر عن محض الترميق والتزيين، وليس معنى هذا أن كل استعارة ناجحة تجسيم فقد تكون الاستعارة تشخيصاً كما سنعرف فيما بعد.

أما الأداة الثالثة من الأدوات البلاغية للتجسيم فهي الكناية. يقول عثمان عن حاله مع الشعر في زمن يراه لا يقدر الشعر:

الآن يا زهرة تنمو على كفني!
أذوب فيك جوى وبيتدي زمني
ماذا؟ سوى نغم يخضر في شفتي
فتستجيب له الدنيا و تعشقني¹

إن لفظة (زهرة) في البيت الأول كناية عن شعر عثمان، أي أن الشعر وهو المحرّد المعنوي أصبح زهرة محسوسة على سبيل التكنية فقط، وكونها تنمو على كفنه إشارة إلى تضحياته من أجل كتابة الشعر واستعداده للمزيد إن لزم الأمر، فالكناية - هنا - أخرجت الشعر من عالمه التجريدي وأدخلته إلى عالم النبات المحسوس ليصبح مُضمراً خفياً، وتحلُّ محله الزهرة في الظاهر، وبالتالي فالكناية إذا جسّمت تُخفي الأمر المعنوي خلاف التشبيه والاستعارة اللذان يقيان عليه ظاهراً.

1 عثمان لوصيف: شيق الياسمين، ص:123.

هذا عن الأدوات البلاغية للتجسيم: التشبيه، والاستعارة، والكناية، أما الأدوات النحوية فتتمثل في أداتين؛ أولاهما: **النعته**، وذلك عن طريق وصف المعقول المجرد، بصفة أو صفات للأشياء المحسوسة. لتأمل هذه الصور المتفرقة للشباب، والمديح، والحلم.

بصدد الشباب يقول عثمان عن أحد المستهترين العابثين، وهو يغري فتاة، ويستدرجها إلى الزلل:

وردد الأنغام
ودسّ فيها سمّه
وعاث في شبابها الطري
حتى غدت ذابلة¹

إن السطر الثالث من المقطع يحتوي على منعوت هو (شباب الفتاة)، ونعت هو (الطري)، ونحن نعلم أن الشباب معنى يربو عن الحس، بينما (الطري) صفة للشيء المحسوس اللين، فماذا نتج عن اقترانهما في هذا السطر باعتبارهما موصوفاً وصفة؟، إن الناتج هو صورة مجسمة للشباب حيث أصبح يلمس ويُحسُّ باليد.

وبصدد المديح يقول عثمان، وهو يثبث ترفعه عن المدح الزائف والتملق الكاذب:

كان طفلاً عليلاً مدائحهُ مُرّة
وفراشاته تنهافت في النار مرتبكه²

إن تجسيم المديح في هذين السطرين، وهو غرض شعري ينتمي إلى فئة المعارف المجردة، تمّ عن طريق نعته بالمرارة، وهي صفة لبعض الأطعمة والمشروبات، فأصبحت المدائح وكأنها محسوس يُذاق، وفي استعمال هذه الصفة بالذات (المرارة) نلاحظ تنفيراً مقصوداً للمتلقي عن المدح الزائف مثلما ينفر من الطعام أو الشراب المرّ، و"إذا نجح الشاعر في أن

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 88.

2 = = 2 : نمش وهديل، ص: 11.

يجعل ما يأتي به، مثيراً يحرك فينا مشاعر الألفة، أو النَّفْرة، كان ذلك غاية الصورة الأدبية، وقيمتها كوسيلة فنية، وأداة تعبيرية راقية¹.

وبصدد الحُلم يقول شاعرنا، وهو يسترجع فترة ماضية من حياته حين كان صبيا في حَجْرِ أمه:

أتذكر غفوي في حجر أمي..
تهددني ريشتان حريرتان
فأغرق في حُلمٍ أزرق.. ثم أصحو
أعضُّ يداً من ندى.. وأداعب
ثديا سخني²

لقد نعت الشاعر الحُلمَ في السطر الثالث بصفة بصرية محسوسة هي اللون الأزرق، فتحسّم في قالب شيء مرئي، نتبّن لونه. بمجرد النظر إليه، وفي اختيار اللون الأزرق إيجاء بأن الحلم كان جميلا ولذيذا، لما يحمله هذا اللون من راحةٍ للعين، وعليه ندرك إلى أي مدى يتعلق عثمان بطفولته، ويعتبرها زمنا فريدا للسعادة والبراءة، فأحلامها جميلة عذبة لا كدر فيها، وبروز عاطفة الحنين إلى الطفولة مع تلك الصورة المجسّمة للحُلم كان بفضل النشاط الفعال للخيال؛ لأنه "وسيلة إبراز العاطفة وإثارتها في النفوس، إذ يقرب المجرّدات إلى مرئيات"³، كما قلب في هذا السياق الحُلمَ المجرّدَ إلى شيء مرئي ذي لون أزرق.

أما الأداة النحوية الثانية للتجسيم فهي الإضافة، أي إضافة المحسوس إلى المجرّد⁴. يقول عثمان عن يأسه الخاص، ذلك اليأس الذي يبني ولا يحطّم؛ يحول الميؤوسَ منه إلى مرغوب فيه:

1 أحمد طاهر حسنين وآخرون: القراءة والمكتبة، ج7، ط2، مطبعة الإمارات، الإمارات العربية المتحدة، 1992، ص:221.

2 عثمان لوصيف: غرداية، ص:47 - 48.

3 أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ص:28.

4 يمكن النظر إلى هذه الأداة النحوية بمنظار بلاغي فيه شيء من التأويل؛ على أساس أنها تشبيه بليغ خاص من باب إضافة المشبه به إلى المشبه.

محتتقا بحبال اليأس

أغتصب غدي في ظلمات الرمس¹

بملاحظة السطر الأول نجد أن لفظة (بِحَبَالِ) جار ومجرور، والمجرور مضاف في الوقت نفسه، و(اليأس) مضاف إليه، أي أن الشاعر جعل (الحبال) وهي محسوسة مضافاً إلى (اليأس) وهو مجرّد، وبهذه الإضافة تمكّن من تجسيم حالة يأسه، وجعلها شيئاً مُجَسَّداً تنفرع منه حبال.

ويقول عثمان مثبتا إيمانه بالفلسفة الإشراقية في الشعر، والتي ترى بأن الشعر أثر "منبثق أصلاً عن إلهام أو وحي خارجي يُفِيضُ على الفنان الفكرة والأخيلة والتعبير عنها. ولكن هذا الأثر، بظهوره من خلال شخصية منفذة ينطبع بخصائص هذه الشخصية من حيث الحساسية والمعاناة والمواقف الجمالية"²، وها هي الفلسفة الإشراقية للشعر تتحوّل إلى شعر:

بؤبؤان يخوضان بحر الطلاسم

نحو الفلق³

إن إشراق الحقائق في العالم الداخلي للشاعر هو الذي يمكنه من خوض (بحر الطّلاسم)، بحر المخفيات والمجاهيل، لكن هل للطلاسم بحر؟!، إن هذا لا يكون إلا من قبيل التّجسيم الفني، حيث أضاف الشاعر البحر وهو محسوس إلى الطلاسم وهي معنوية، فأصبحت لها صورة مُجَسَّمة محسوسة، وتجسيمها بالبحر يومئ بصعوبة وخطورة ولوج هذا العالم الغامض، فهو لا يتيسّر إلا للنوابغ والحاذاقين.

ويقول شاعرنا عن الجزائر العاصمة بعد أن جعل المرأة معادلاً موضوعياً لها:

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:70.

2 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص:24.

3 عثمان لوصيف: زنجبيل، ص:56.

تومض لؤلؤة الشعر
من خلف عينيك¹

إن الشَّعر في هذه الصورة تَجَسَّم في قالب محسوس هو اللؤلؤة، فأضحى يبرق ويلمع شأنه في ذلك شأن الجواهر والدرر، وما كان هذا إلا بإضافة اللؤلؤة المحسوسة إلى الشعر المجرد.

ومن معالجة الأدوات البلاغية للتجسيم في شعر عثمان: التشبيه، والاستعارة، والكناية، وأداتيه النحويتين: النعت، والإضافة يمكن استنتاج ما مفاده أن للتصوير - عموماً - طرقاً ووسائل متنوعة ومرنة تسمح بالابتكار فيه باستمرار.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن التجسيم في شعر عثمان بصفته وسيلة لتشكيل الصورة كثيراً ما يقترن بظاهرة فنية أخرى هي التَّخْيِيلُ الحسي، وهو "حركة حية مما تنبض به الحياة الظاهرة للعيان، أو الحياة المضمرّة في الوجدان"² تسري داخل الصور، ومعنى اجتماع التَّخْيِيل والتَّجْسِيم³ أن يصبح المجردُ المُجَسَّم متحرِّكاً، يقول عثمان متحدّثاً عن توسُّع مدرّكاته وتنوُّع معارفه، وتفتُّح حواسه لحظة الكتابة:

كان في باطني

يتشكّل كون جديد

وفوق جبيني تسيل الدهور⁴

ويقصد الشاعر بالسطر الأخير أنه يستحضر لحظة الكتابة معلوماً تاريخية متنوعة من أزمنة ودهور مختلفة، إلا أن ما يهمنا في هذا السياق هو تلك الصورة المجسّمة للدهر وما

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 32.

2 سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص: 63.

3 انتبه سيد قطب إلى ظاهرة اجتماع التخيل والتجسيم في صور القرآن، ونبه إليها من خلال التمثيل لها بآيات بينات أنظر: المرجع نفسه، ص: 71-72.

4 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 10.

فيها من تخيل، فبعد أن تصبح الدُّهور سائلا محسوسا فإنها تستمر في حركة تخيلية وهي السَّيلان على جبين الشاعر، وتلك حركة ظاهرة مُصَرَّحٌ بها تصريحاً لفظيا بالفعل المضارع (تسيل).

ويقول شاعرنا في صورة تجسيمية تخيلية أخرى معبرا عن حالة من البؤس والندم:

نقوده قد نفذت

وما اشترى السيَّارة

وعمره بجَّره

سيجارة سيجاره¹

إن (العمر) في هذا المقطع هو محلُّ التجسيم، فقد تحوَّل إلى (دخان)، وفي الوقت نفسه امتلك حركة التطاير بعيدا، والانقشاع تدريجيا حتى أصبح كالعدم، وهذه حركة مُضْمَرَةٌ غير مُصَرَّحٍ بها، ونستوحي منها مدى الضياع الذي يصيب الشخص البائس النادم، فقد يعيش دون معنى أو هدف لوجوده، ويرحل دون ذكر أو أثر.

وهكذا نقول إن التجسيم يعتبر من أهم الوسائل الفنية التي لجأ إليها عثمان لتشكيل صورته، ويظهر ذلك جليا في مجموعته (ولعينيك هذا الفيض)؛ حيث تمثَّل في صورها التجسيم بمقدار لم تصل إليه أي واحدة من مجموعاته الشعرية الأخرى، وقد حاول بذلك مضاهاة القصيدة الغربية الحديثة متأثرا ببعض موضوعاتها وصورها، ومستفيدا من سعة العربية وطواعيتها للتجسيم.

والتَّجسيم باعتباره قيمة تعبيرية في شعر عثمان تسبقه دائما قيمة شعورية تتعلق بإحساس الشَّاعر الخاص والدَّقيق بالمجردات التي يبتغي تجسيمها، فيختار لها القوالب المحسوسة الملائمة لها جماليا. وهذا إن دَلَّ على شيء فإنما يدل على تلك المخيِّلة الخلاقَة التي يحظى بها شاعرنا، والتي كثيرا ما تفاجئنا بعبقريتها وتفرُّدها.

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 89- 90.

وقد استعان في تجسيماته بثلاث أدوات بلاغية هي: التشبيه، والاستعارة، والكناية، وقد كان التشبيه أبسطها إيجاء، والاستعارة أعلاها ورودا، والكناية أدقها إيماء وإشارة؛ إذ تُخفي المجرّد تماما وتعوّضه بمحسوس قريب المنال، كما استعان بأداتين نحويتين هما: النعت، والإضافة، وقد كانت الأداة الأولى أكثر ورودا، بينما الثانية أعلى منها إثارة ومفاجأة.

ولم يفتّ شاعرنا أن يقرن إلى أكثر صورهِ المِجسِّمة ظاهرة التَّخيل الحسي، وهي تلك الحركة التي تصحب الأمر المعنوي بعد تجسيمه مباشرة، وقد تكون هذه الحركة التخيلية ظاهرة باللفظ نفهمها في حدود الفعل أو الأفعال المِصرِّح بها، أو مضمرة نستشعرها بحسِّنا ووجداننا، ونُحْيِيها بإعمال خيالنا.

2- التّشخيص:

عندما نفتح أول مجموعة لعثمان (الكتابة بالنار) على أول قصيدة (إعلان عن هوية) نقرأ في أحد سطورها:

ويبكي معي الغيم والريح والنجمة السابجة¹

إن بكاء الشاعر أمر طبيعي، لكن بكاء الغيم، والريح، والنجمة، وهي عناصر لا تعقل هو الغريب، وتزول هذه الغرابة إذا علمنا أن الشاعر في عالمه الداخلي كلٌّ من الغيم، والريح، والنجمة ثلاثة أشخاص تشاركه الألم والحزن، فتبكي معه، والشاعر عندما "يخلع المشاعر والصفات الإنسانية على المعنوي المجرد والمادي الحي والجامد"²، نقول إنه يمارس ظاهرة فنية في التصوير تسمى التّشخيص.

وعليه يتبيّن أن عثمان اتجه إلى التشخيص قصد بناء صورته منذ بداياته الشعرية الأولى، ويعود ذلك إلى سببين؛ أولهما ديني عقدي، حيث إن الشاعر حفظ القرآن في المرحلة الإعدادية، وتشرّب عدداً من معانيه³، منها ما تشير إليه الآيات: [وإن من شيء إلا يسبح بحمده...]⁴، و[... لله يسجد من في السموات والأرض طوعاً وكرهاً...]⁵، و[... يا جبال أوبي معه والطير...]⁶؛ إذ يفهم من هذه الآيات مجتمعة أن كل ما في الكون من موجودات حية وجامدة خلق من خلق الله، بعث في كل واحد منها روحاً تناسب نوعه يعرف بها ربه،

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:16.

2 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص: 89.

3 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2002/03/09.

4 القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية:44.

5 المصدر نفسه، سورة الرعد، الآية:151.

6 نفسه، سورة سبأ، الآية:10.

ويسبِّح بحمده، أي "أن في هذه الجوانب والظواهر الطبيعية شكلاً من أشكال الحياة"¹، فلا نستغرب إذا حُوِّطَتْ مخاطبة الإنسان.

وثاني سبب دفع عثمان إلى التَّشخيص فكري فلسفي، حيث إنه مقتنع بنظرية الحُلُولِ على وجهها المعتدل لا المتطرف²، إذ أن "عدداً من الأدباء المعاصرين... قالوا بحلول الخالق في جميع الكائنات، ومنها ذواتهم، وانطلقوا من هذا المبدأ لينظروا إلى كل ما في العالم نظرة عطف ومحبة"³، فراحوا يشتكون إلى البحر، ويعاتبون الشتاء، ويرحبون بالربيع، ويسافرون مع الليل... مقتنعين أن لهذه الأمور نفوساً تعرف نفوسهم وتتجاوب معها.

وملكة التَّشخيص حتى تكون مبدعة مبتكرة، تستدعي نوعين من الشعور: شعور واسع، وآخر دقيق؛ "فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة"⁴، وهذا الأخير يمكن يمكن لمسه في شخص شاعرنا بقليل من المعاشرة والمخالطة، حيث يُكثِرُ من التمعُّن، ويطيل الانتباه أحياناً، وينبسط برؤية الألوان المنسجمة، ويتنصَّت للأصوات في وداعة أشبه ما تكون بوداعة الطفل، أما الشعور الواسع فما يظهر منه محبَّة لأجناس متنوعة من المحيطين به صغاراً وكباراً، مثقفين وعامة، وتعاطفه الشديد مع من يشاركه همَّ كتابة الشعر، وها هو يشير إلى محبَّته الواسعة قائلاً:

ما أرحبَ هذا القفصَ الصدريَّ

1 صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص: 136.

2 مثل هذا الاتجاه المغالي جماعة الحلولية، وهي "فرقة من المتصوفة المبطلّة، زعموا أن الحق اصطفى أجساماً حلَّ فيها معاني الربوبية"، ففهموا أن الخالق حالٌّ فيهم ينطقون على لسانه مثلما فعل الحلاج، فيأتي كلامهم يحمل ادّعاء الخلق والتفرد... وغيره من الأمور التي لا يُقرُّها الشرع.

أنظر: عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص: 82.

3 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 99.

4 عباس محمود العقاد: ابن الرومي (حياته من شعره)، ط6، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967، ص: 305.

الكون بكل آفاقه يسبح بداخله¹

بل إنه يصرح بها في قوله:

أُبشِّرُ بالحبّة وأقول: حبيبي الأرض

هل رأيتم قلبا كقلبي

يَسعُ كلَّ المخلوقات؟²

وتحصيل الشعورين الواسع والدقيق لا يعني البراعة في التشخيص مباشرة، إذ للصياغة دورها الذي لا ينكر، وشعر عثمان ليس موهبة كله، ولا صنعة كله، وإنما هو مزيج بينهما، وإلا كيف نفسّر تضميناته، واقتباساته، وتمييزه بين الأوزان الحرّة والعمودية...؟.

وباعتماده التشخيص حققت صورته جملة من الفوائد ساهمت في رقيها، وبمكنا

تبعها وملاحظتها رغم صعوبة الفصل بينها.

وأولى تلك الفوائد إثارة الانفعالات النفسية السّارة في وجدان المتقبّل. يقول في

قصيدته (النار):

آه .. يا صديقتي الأزلّية

دعيني أسامرك

في هذه الليلة القارسة

دعيني أبادلك الخرافة والنشيد³

إنها صورة تُشخّصُ النار، هذا الجوهر الأصمّ الأبكم، فتحيله إلى امرأة ودیعة تفيض عطاء وحنانا، فبعدها كنا نتوجّس من حرق النار ولسّعها أصبحنا نأنس بهذا العنصر، ونرغب في مبادلته العطاء والحنان.

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:7.

2 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:120.

3 = = : قراءة في ديوان الطبيعة، ص:83.

ولنا أن نتخيل ذلك المشهد الليلي، حيث يجالس عثمان صديقه القديمة الوفية،
تجمعهما المودة والدفء في إحدى ليالي الشتاء البارد القارس، وهما يتبادلان الحكايات
الخرافية الطريفة، والأشعار المُنَّاة في جلسة أشبه ما تكون بالحلقات الليلية الصحراوية التي
تُعقدُ تحت ضوء النار، وأنغام المزامير، وكؤوس الشاي، فلاشك أن تشخيص النار بعث فينا
- بإعمال الخيال - الاستئناس، والنشوة، والانشراح.

وعندما شخَّص شاعرنا مدينة سطيف¹ قال:

لكنني حين ناديتُ عبر الدروب:

سطيف! سطيف!

وجدتك بين يديّ بثوب الزفاف

فأيقنتُ أنّ الغرامَ سطيفُ

وأنّ العروسَ سطيفُ

ضممتك فاهمّر الثلج

غنّت عيونك

وابتدأ العرس...²

لم تبق سطيف في هذه الصورة منشآت يغمُرها بياض الثلج شتاءً، وتلفُّها يد الهواء
خريفًا، لقد أصبحت عروس الشاعر المختارة في أهي حلة.

إن سطيف تنبض حياة وحركة، يناديها عثمان فتستجيب، وأية استجابة؟، إنها تُقدِّمُ
وعليها ثوب الزفاف الأبيض، لتبعث في نفسه أمواج الغرام والمحبة، وليضمها ضمة تثير فيها
الشوق والحنين، ويسيران معا ليدخلا موكب العرس، بهجة وفرحة ما بعدها فرحة. ذلك هو
الانفعال النفسي السَّار الذي خلّفه تشخيص المدينة في وجداننا.

1 كُرِّمَ الشاعر في ملتقى أدبي بسطيف عام 2000.

2 عثمان لوصف: اللؤلؤة، ص: 11.

ويبدو أننا أكْمَلْنَا بعض الفراغات في الصورة عند نُحْيِلُهَا، مثل مسير الشاعر وعروسه للدخول في موكب العرس، وهذا أمر طبيعي في الصورة الحديثة إذ أنها لا تعتبر القارئ مستقبلاً سلبياً، بل مساهماً في تشكيلها ومتمماً لبعض جزئياتها عن طريق "التحليل الابتكاري المترجم، وهو استحضار الصور التي يصورُّها الآخرون، وهذا النوع هو ما يعين متلقي العمل الأدبي على تذوقه، ويتَّكَل الأديب على هذه العملية عند المتلقي"¹، ولذلك يختلف القراء في تذوق الصور اختلافاً بيناً حسب سعة المخيلة وحركة الوجدان المصاحبة لها.

ولم يقتصر التشخيص على سطيف، وإنما شمل العديد من المدن الجزائرية الأخرى، فالجلفة "عروس من أميرات العرب"²، وتزِّي وزُو "حورية في محاجرها ينعس السنديان"³ ووهران هي "...البريئة... النقية... البهية"⁴، وباتنة "عينها على صفحة الشعر مرايا وصور"⁵، وطولقة هي "المرأة - المشنقة"⁶، وورقلة "عروس مضمَّحة"⁷، والأغواط حورية⁸ وطيبية⁹، وغرداية "امرأة تستحم بسحر الجنوب"¹⁰. ولذلك يُعدُّ تشخيص المدن الجزائرية الجزائرية بالأنثى ظاهرة مميزة ومتكررة في شعر عثمان.

وثاني فائدة حققتها الصور المشخّصة إثارة الانفعالات النفسية الأليمة ويعتبر الألم فائدة فنية؛ لأن الفن من أهدافه تقويم نظرنا لأنفسنا وللموجودات من حولنا، ويتم ذلك

-
- 1 حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، ص: 47. نقلا عن: مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونغمان، القاهرة، 1997، ص: 91.
 - 2 عثمان لوصيف: أبجديات، ص: 19.
 - 3 المصدر نفسه، ص: 62.
 - 4 عثمان لوصيف: براءة، ص: 53.
 - 5 = = : الإرهاسات، ص: 32.
 - 6 = = : اللؤلؤة، ص: 52.
 - 7 المصدر نفسه، ص: 43.
 - 8 = = ، ص: 63.
 - 9 = = ، ص: 64.
 - 10 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 13.

بالتجارب السَّارة كما يتم بالتجارب الأليمة، فمشاعرنا كما تَهْتَرُ للملهاة، فإنها تَهْتَرُ أيضاً للمأساة.

وإذا كنا نرى في الحمامة طيراً أليفاً، إن خالطنا ذبجناه، وإن حطَّ بقربنا أزعجناه،
وإن طار اصطدناه، فإن الشاعر يراه برؤية أخرى مخالفة تماماً لرؤيتنا حيث يقول:

آه.. تبكي الحمامة!
تبكي أقاليم ساطعة هجرتها
وأشياء نائية.. لا تُرى
آه! تبكي أليفاً تولى
وعُشّاً تبدَّدَ في العاصفات
شهاباً تلاًلاً ثم تلاشى
وطيفاً تبسّم ثم اختفى
آه! تبكي.. ولا أحد يستجيب¹

إن الحمامة في هذا السياق شُخِّصَتْ، وُبُعِثَتْ فيها مشاعر وأفعال الإنسان، فأضحت تبكي، وتحزن، وتتألم... إن الحمامة تتخذ صورة امرأة باكية تغرق في التذكر، لتفطن بعد حين (ولا أحد يستجيب).

والصورة بهذه الشرية التي ذكرناها لا تستطيع أن تثير فينا الانفعالات النفسية الأليمة كما أثارها وهي في سياقها الشعري، فما السبب في ذلك؟، إن الأمر يرجع لانتهاج الشاعر لطريقة التصوير في الشعر المعاصر التي "لا تُشخِّصُ أمام الظواهر لنقلها، بل تُعَلُّ إلى قلبها لتحلَّ وتدوب فيه"².

لقد تغلغل عثمان في ذاكرة المرأة- الحمامة ليكشف أسرار عذابها، فكان أولها تذكُّرُ موطنها الأصلي الذي هجرته مرغمة، وما يصاحب ذلك من هجرة الأحباب والخلان،

1 عثمان لوصيف: المتغاي، ص: 40 - 41.

2 إيليا الحاوي: الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، مجلة الآداب، ع20، فيفري 1960، بيروت، ص: 57.

وأشياء أخرى (لا ترى) كالأنس والجيرة... وما إليهما، وثانيها تذكّر زوجها مُعِينها وسَندها الذي ذهب من غير رجعة، وثالثها تذكّر بيتها الذي هَدَّتُهُ العاصفات الطبيعية، والبشرية بسعي بعض العباد إلى التفريق بين المرء وزوجه، ورابعها تذكّر من تأمل في مساعدتهم، لكنهم بعيدون عن موطنها الجديد فلا يستجيبون، ولا يستجيب أحد من أبناء المنفى الجديد؛ لأنها غريبة لم يألُفوها بعد، ومن هذا يتبيّن للمرأة - الحمامة الفرق الشاسع بين الأمس الذي يمثّل السَّعادة والاطمئنان، واليوم الذي يمثّل الشَّقَاء والاضطراب الكفيلان بإثارة الانفعالات النَّفسية الأليمة فينا.

والحقيقة أنّ كلّ عواطف البؤس التي حسَّدتها الحمامة المشخَّصة هي ذاتها عواطف الشَّاعر أراد الإفصاح عنها بطريقة تصويرية بعيدة عن المباشرة والتَّقرير، واختيار الحمامة لهذا الغرض ليس جديدا ولا غريبا، إذ له ما يدعمه من تراثنا الشَّعري؛ "فهل عجيب أن يعمل موت الوالدة التي أحبَّها أبو فراس [الحمداي] وودَّ الخلاص لأجلها، إلى جانب الأسر، على شدِّ أوتار عاطفته؟ فتتصاعد من فؤاده الكليم أنغام قلَّ نظيرها عند شعراء العاطفة"¹، يبيثُ فيها شكواه إلى حمامة كانت تسجع بالقرب من سجنه قائلاً:

أيا جارتا، ما انصف الدَّهر بيننا! تعالي أفاسيمك الهموم، تعالي!
تعالي ترِّي روحا لديّ ضعيفة، ترَدِّدُ في جسم يُعَدُّبُ بال²

وإذا كان شاعرنا يستشرف الطريقة المعاصرة في التَّصوير عن طريق التَّشخيص، فإنَّه في الوقت ذاته كان يتلفَّت إلى التراث من حين إلى حين قصد الاستفادة منه لا حفظه واسترجاعه على حاله، وها هو يتجاوز الحمامة إلى عشرة حيوانات أخرى يشخَّصها ليجد فيها نفسه التائهة متنازعة الأهواء. فالنحلة "تتنقل ساهية"³، والقُبْرَة⁴... تعود إلى الغناء⁵،

1 جورج غريب: أبو فراس الحمداي (دراسة في الشعر والتاريخ)، ط2، دارالثقافة، بيروت، 1971، ص: 33-34.

2 أبو فراس الحمداي: ديوان أبي فراس، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص: 238.

3 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 80.

4 القُبْرَة جنس من الطُّيور، يميل إلى السُّمرة في لونه.

5 عثمان لوصيف: براءة، ص: 20.

والطائر بيكم ويُشَلُّ¹، والعقارب "تؤرِّقها الصَّبابة والهموم"²، والفراشة "...تعرف... أَلحان الغرام"³، والبلبل يلبس تاجا من الطلع⁴، "والنَّورس مجنونة"⁵، والناقاة تحجُّ وتدمع⁶، والعندليب "يعشق بنت الربيع"⁷ والنَّسر يغتسل⁸.

والملاحظ على هذا العالم الحيواني أمران: أولهما الوفرة العددية، وثانيهما التنوع البيئي؛ فعلى سبيل المثال نجد العقرب بالبيئة الصحراوية، والفراشة بالبيئة الزراعية، والنَّورس بالبيئة البحرية، والنَّسر بالبيئة الجبلية.

وبناء على ما سبق يمكننا الحكم بأن عالم الحيوان مصدر هام من مصادر الصورة عند عثمان يتميز بالوفرة والتنوع، وقد استعان بمواده الأولية لبناء صور فنية حية، جسَّد بها - في الغالب - قلقه واضطرابه وتوتره النفسي إزاء الواقع.

وثالث فائدة حققتها الصور المشخَّصة الإيجاز، ولا نقصد به ما يتم بإحدى الوسيلتين: "إما بتقصير العبارة، وإما بحذف شيء منها"⁹، كأن نقول: فُتِحَ البَابُ، بدل: فَتَحَ فَتَحَ عَلَيَّ البَابَ، أو نقول: استمعنا إلى الخطبة، بدل: استمعنا إلى الكلام الذي ألقاه الخطيب، هذا الإيجاز الهين لا يعنينا هنا، وإنما الذي نَقْصِدُ إليه ما يُضْمِرُهُ التَّشْخِصُ من معاني متنوعة نَسْتَشْفِهًا من الظلال التي يرسمها. يقول عثمان عن غرداية:

1 = = : المغاي، ص:8.

2 = = : براءة، ص:79.

3 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:33.

4 المصدر نفسه، ص:66.

5 عثمان لوصيف: براءة، ص:49.

6 = = : نمش وهديل، ص:16-17.

7 المصدر نفسه، ص:70.

8 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص:98.

9 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص:43.

يهبط الليل..

تغفو المدينة في حجر ميزاب

محلولة الشعر

مُعْمَضَةٌ مقلتيها على دمعة.. وشفق¹

تشكّل الأسطر الأربعة صورة مركّبة من صورتين جزئيتين؛ الأولى لليل، حيث شُخِّصَ في هيئة رجل باهت الملامح يتراءى للشاعر من بعيد، وهو يهبط بهدوء على كتبان رملي. والصورة الثانية لغرداية حيث شُخِّصَتْ في هيئة طفلة تنام بعد بكاء في حجر أمّها وشعورها موزّعة هنا وهناك.

ولو تأملنا صورة الليل لوجدناها تُضمِرُ حقيقتين: أولاهما بُطاً نزول الليل بالمناطق الصحراوية، وقد مثلت هذه الحقيقة صيغة الفعل المضارع (يهبط) الدالة على الحاضر والمستقبل القريب، وكأنّ حركة الهبوط فيها تدرّج وتناقل، ولو كانت في صيغة الأمر (أهبطُ أيها الليل)، أو صيغة الماضي (هبطَ الليل) لعلمنا سرعة نزوله.

وثاني الحقيقتين: أن الليل الصحراوي يَشِفُّ عن الشكل الخارجي للأشياء البعيدة، وذلك بسبب انبساط الرمال وامتدادها، حتى إن الصحراويين يسيطون آذانهم على الرمل ليلاً، فيسمعون الدَّيْبَ والحركة، وفي الآن نفسه يرون ملامح الأشياء النائية، وقد مثل هذه الحقيقة مَوْضِعُ الشاعر من الصورة حيث كان يتأملها عن بُعدٍ.

أما الحقائق التي تكثّفها صورة غرداية فهي أربعة؛ أولاهما: قِصْرُ مدة الليل الصحراوي، إذ أن الزمن الفاصل بين الغروب والشروق أقل مما هو في الشمال، وقد مثل هذه الحقيقة الفعل المضارع (يغفو)، والغفو يعني النوم الخفيف لفترة وجيزة.

وثانيها: إن غرداية مدينة محدودة المساحة أقل من منطقة ميزاب بكثير، وقد مثلت كلمة (حجر) هذه الحقيقة، وذلك أن حجر الأم - عادة - ما يغفو فيه الابن الأصغر؛ لأنه

1 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 62.

يحتويه ، أما الكبير فلا يكون منه ذلك لترفعه عنه من جهة؛ ولأن الحجر لا يحتويه من جهة أخرى، ولاشك أن من يبقى موجوداً في الحجر أقل من صاحب الحجر حجماً.

وثالثها: إن غرداية عاصمة منطقة ميزاب؛ لتمييزها بالصناعات التقليدية، وعلى رأسها صناعة السجاجدات، كما أنها مركز سياحي هام، ومستودع غذائي جيد لما توفره وتصدره من تمر واحاتها، وقد مثلت الكلمة (حجر) هذه الحقيقة، إذ الأم لا تحتضن في حجرها إلا أهم صغارها، والعاصمة - دائما - أهم مدينة.

ورابع تلك الحقائق المختصرة: بُعد المسافات بين غرداية والمناطق المركزية المحيطة بها كورقلة، والأغواط، وبشار، وتميمون، وأدرار، وعين صالح، وقد مثلت هذه الحقيقة عبارة (محلولة الشعر)، وعبارة (مغمضة مقلتيها على دمة)، فتوزع شعر الطفلة النائمة يدل على رحابة المكان حولها وسعة أبعاده، ووجود الدمع في المقلة يدل على الحزن الذي من أسبابه الوحشة والانفراد، والبعد عن الخلان والجيران.

وبجمع حقائق الصورة الأولى لليل، وحقائق الصورة الثانية لغرداية تكون الصورة المركبة قد اختصرت سبب حقائق جغرافية. وعليه يتبين أن خيال عثمان يعتمد الحقائق، إما الحقائق النفسية الداخلية ليكشف عنها، وإما الحقائق الخارجية لينقلها في ثوب تصويري جديد يوافق نظرتة لها، (غرداية عاصمة منطقة ميزاب) حقيقة نثرية رتيبة مهضومة، بينما (تغفو المدينة في حجر ميزاب) حقيقة مصورة ممتعة.

ولا توجز الصور المشخصة الحقائق فقط، بل توجز - أيضا - المسافات الفاصلة بين الأشياء المشخصة، فتجعلها متقاربة متعايشة مع بعضها البعض.

فعندما يقول الشاعر عن الغيمة:

تمسح بأصابعها النديّة

كلّ الجبال

كلّ الأودية

وكلّ الأشجار..¹

يكون قد شخّص الغيمة بامرأة تحبُّ غيرها من الموجودات وتعطف عليهم، وشخّص الجبال والأودية والأشجار بصبيّة يتقبّلون هذا الحب والعطف، بالمسح على رؤسهم، ومن ثمّة استطاع الشاعر أن يجعل تلك المسافة الهائلة بين غيوم السماء وعناصر الأرض (الجبال، والأودية، والأشجار) صغيرة طفيفة وأي مسافة بين اليد والرأس الذي تمسحه؟، وبالتالي اجتمعت المتباعدات في الصُّورة دون أن تضطرب من الدّاخِل، فالشُّعر الجيّد حقيقةً "تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات"².

وإلى جانب اختصار المسافات نجد اختصار الأزمنة كما هو ماثل في هذه الصُّورة التي تشخّص الأرضَ بإنسان في غاية العطش حتى أصبح يلهث:

الأرض³ تلهث تحت لهيب الجفاف⁴

إن اللّهت يدلُّ على أن جفاف الأرض لم يكن ليوم أو يومين، بل إنّه كان لأيّام عديدة أو أشهر متتالية، وربّما لسنوات، فإذا استبدلنا محرّك الصُّورة الفعل (تلهث) بالفعل (تظماً) - مثلاً - وقلنا: والأرض تظماً تحت لهيب الجفاف، لم نستفد طول مدة الجفاف، ومعنى هذا أن الصُّورة المشخّصة للأرض أوجزت المدة الطويلة للجفاف في فعل مضارع واحد هو (تلهث).

كما نجد من الإيجاز اختصار الصُّور الصّغيرة المتعدّدة في صورة المشخّص دون أن تبعثر أو تنفلت، من ذلك قول عثمان:

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 34.

2 عبد الله حمادي: فصل الدين عن الشعر، محاضرة غير منشورة، نسخة لدينا، بتاريخ: 1999/04/28، ص: 1.
3 لا يمكن أن تأخذ الأرض - هنا - صورة الكلب الذي من صفاته اللّهت؛ لأنه يمارس هذه العمليّة في الجفاف والرطوبة، بينما يمكنها أن تأخذ صورة الإنسان؛ لأنه لا يمارس هذه العملية إلا في حالة الجفاف الشّديد كما هو في سياق السّطر الشعري.

4 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 42.

الطبيعة تغطُّ في سُبَات عميق¹

بمجرد قراءة هذا السَّطر تذهب مخيلتنا بعيدا إلى رسم صور صغيرة عديدة، كلها تجسّد سبات الطبيعة، مثل: انكماش القنفذ، وتقوقع الحلزون، وانقباض السُّلحفاة، وانطواء الدبّبة في مخابئها، والعصافير في أوكارها، وفقدان بعض الأشجار لأوراقها... وغيرها من الصُّور الصَّغيرة التي جمعتها صورة واحدة للطبيعة المُشخَّصة في صورة النَّائم.

وبعبارة مجملية يمكن القول إن التشخيص يمتلك "قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز"²، حقّق عثمان بفضلُه فائدة فنية جليّة تتمثل في اختصار الحقائق والمسافات، والأزمنة، وزحما من الصور الصغيرة، وبذلك منح صورهِ المشخَّصة صفة التكثيف المحبّبة المستظرّفة نظرا لاستيلائها على المشاعر دون تفريقها وتشتيتها، "ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد"³ ينفى عنها الاضطراب والخلخلة الداخلية، بل قد تكون تلك العناصر متضادة، والشعر وحده الذي يستطيع المؤاخاة بينها في قالب عجيب من التصوير، وكأنه "سحر إيجائي يحوي الشيء وضده"⁴.

ورابع فائدة حققتها الصور المشخَّصة منّحُ قوة التعبير لما ليس معبراً بذاته، فتصبح الأمور النَّفعية معبرة عن تجارب إنسانية. يقول عثمان في أحد المقاطع الشعرية:

تصرخ الشجرة:

ارفع مشارك عن خاصرتي

أيها الآدمي الخائن

يا سفّاك الدماء⁵

4 المصدر نفسه، ص ن.

2 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص:136.

3 عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص:108.

4 عبد الله حمادي: فصل الدين عن الشعر، محاضرة غير منشورة، نسخة لدينا، بتاريخ: 1999/04/28، ص:1.

5 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:40.

إن الشجرة في حقيقتها نبات لا يمتلك بذاته أي تعبير، لأنه نفعي لا أكثر، لا نزرعه-عادة- إلا لوظيفة مادية خالصة كترتين المحيط، أو تنقية الهواء، أو إمدادنا بالظل والثمار... غير أنه بعد تشخيص الشاعر له في صورة إنسان يشعر، فيتألم ثم يحتج ثم يرفض أصبحت الشجرة تجسّد تجربة إنسانية عامة هي قضية ظلم الإنسان لأخيه الإنسان؛ الضعيف يُقدّم للقوي خدمات، ويستغله هذا الأخير حتى النُخاع، فإذا انقضت فوائده، أقدم على سفك دمه دون هوادة، كذلك الشجرة تُقدّم للآدمي خيرات جمّة حتى إذا وجد آخرها في اجتثاثها أقدم على ذلك دون تردّدٍ محوّلٍ إياها إلى كومة من الأخشاب للبناء والتأثيث.

والشجرة التي تتكلّم، وتعاني، وتقاوم لا نجدُها إلا في الأساطير القديمة، والحكايات الخرافية، ولم يتوصّل عثمان إلى ذلك بتذكّر ما قرأه منها، وإنما بالاعتماد على سيرة روحه التي منح جزءاً منها للشجرة، ووزّع جزءاً منها على تجارب الظلم التي عاناها ووعاها جيداً، وهذا يكون سلك مسلك القصيدة الحقيقية التي يقول عنها عبد الوهاب البياتي: "لا أحد يعينك فيها إلا قوتك الروحية والتجربة الإنسانية وكيف تضعها بالقصيدة على شكل أسطورة أو حكاية أو حكمة... إلخ"¹، وهذا ما يفسّر عدم اكتراث شاعرنا عند التعبير بطبيعة الأوزان حرّة كانت أم عمودية، بل يصبُّ جُلُّ همّه على كيفية إخراج تجاربه لا سيما الصوفية منها.

وقريباً من هذه الفائدة للصور المشخّصة، نجد فائدة خامسة تتمثل في جعل المتقبّل ينظر إلى الموجودات نظرة بدائية تتحاشى العقل والمنطق، لكن فيها إثارة نفسية ممتعة، حيث تثير الرهبة، والتساؤل الذي لا يجد جواباً، وبالتالي تبقى هذه الموجودات حيّة في النفس تكتنفها حالة من الغموض المُستعذّب. يقول شاعرنا:

ريح تتحب.. ثم تعني

تتجهّم.. ثم تتبسّم

تتعثر فتسقط

1 عماد سارة: وجهها لوجه (حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي)، مجلة العربي، ع492، نوفمبر 1999، الكويت، ص:75.

ثم تنهض
تركض عبر طرق مضيئة
ثم تخبط
في الظلمات الدّامسة!¹

إن الريح هذا العنصر الطبيعي القديم، أصبح على هيئة شخص متذبذب، يمارس المتناقضات، ينتحب ثم يغني، يتجهم ثم يتبسّم، يتعثّر ثم ينهض، يركض ثم يتخبّط.

وإذا تخيلنا الرّيح بهذه الصّورة وهي تلامسنا في كل حين نشعر بنوع من الرّهبة، فمن يضمن لنا عدم ركضها على أجسادنا أو عدم تخبّطها على ظهورنا مثلاً؟، إننا بهذا الموقف نمارس نظرة بدائية للريح، حيث تخيلنا تأثيرها في حياتنا، "وعلاقة الحياة بالريح والهواء في الأساطير القديمة في معارف البدائيين"² كانت على وجه الحقيقة لا الخيال كما هو عندنا حالياً، حيث نجد "من أساطير الاسكنديناف"³: أن الزوبعة إله من الآلهة الأقوياء يسمونه (آجير)⁴ يمتلك قدرة جبارة على الهدم والتّحطيم.

ثم تأتي التّساؤلات المصاحبة لنظرتنا البدائية للريح: كيف تنتحب؟، وكيف تعني؟، وكيف تتجهّم؟، وكيف تتبسّم؟... دون أن نجد أجوبة شافية، وبالتالي يبقى هذا العنصر الطّبيعي غامضاً لا نستطيع تحديد كُنْهه، ولكنه قريب من نفوسنا يثير انتباهنا، ونوازع الرّهبة فينا مع الاطمئنان إلى أنّه لا يؤذي بذاته، وإثماً بفعل مدبّر حكيم.

واسترجاع سريع لصور عثمان المشخّصة يكشف عن ميزتين خارجيتين لها؛ أولاهما: اعتماد قالب الاستعارة لبناء الصّور الجزئيّة، مثل قوله: تبكي الحمامة، وتغفو المدينة، وتصرخ الشّجرة... وهذا ذوق سام في الاختيار الفني إذ "أن الاستعارة من أبلغ الألوان

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 10- 11.

2 إحسان عباس: فن الشعر، ص: 219.

3 الاسكنديناف هم سكان جزيرة سيلان القدماء.

4 أبو القاسم الشّابي: الخيال الشعري عند العرب، ط4، الدار التّونسية للنّشر، تونس، 1989، ص: 24.

البلاغية وأروعها وأن بلاغتها إنما ترجع إلى حسن تصويرها وانتقاء ألفاظها وإيجازها"¹، كما أنه "من خصائص الاستعارة أيضا بث الحياة والنطق في الجماد"²، إلا أن الشاعر كانت له قدرة أكبر من هذا لو استغلها جيداً لوظف التشبيه الذي يضاف فيه المشبه إلى المشبه به مع حذف الأداة والوجه؛ لأنه يمتلك طاقة تشخيصية لا تقل عمماً في الاستعارة، كأن يقول: بكاء الحمامة، وغفو المدينة، وصراخ الشجرة... وبالتنوع بين الاستعارة وهذا النوع من التشبيه يُكسبُ صورته المشخصة حيوية أكبر ويُعدها فائياً عن الرتبة، إذ في التكرار سأم وملل، وفي التنوع تجديد وحيوية.

وثاني ميزة لصور عثمان المشخصة هي إسباغ أكثر من خصيصة إنسانية على المشخص، مثل الأفعال الإنسانية الثمانية التي خلعتها على الريح (تنتحب، تغني، تتجهّم، تبتسم، تتعثر، تنهض، تركض، تتخبط)، ونادراً ما يكتفي الشاعر بخصيصة واحدة.

واستنتاجاً من كل ما سبق يمكن القول إن التشخيص وسيلة فعّالة في تشكيل الصور عند عثمان، حيث حقق به خمس فوائد فنية؛ أولها: إثارة الانفعالات النفسية السارة، وثانيها: إثارة الانفعالات النفسية الأليمة، وثالثها: الإيجاز الفني، ورابعها: منح قوة التعبير لما ليس معبراً بذاته، وخامسها: جعل المتقبل ينظر إلى الموجودات نظرة بدائية مطلوبة فنياً. كما انفردت هذه الصور المشخصة بالاعتماد المتوالي على الاستعارة، وإسباغ أكثر من خصيصة إنسانية على المشخص.

1 محمود سيد شيخون: الاستعارة (نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية)، ط2، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1984، ص: 109.

2 عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص: 199.

3- تراسل الحواس:

كثيرا ما نفصل بين مُدْرَكَاتِ حواسنا الخمس ولا نخلط بينها، فنقول: إن اللون الأبيض مُدْرَكٌ بصري، وصوت العصفور مدرك سمعي، وحلاوة العسل مدرك ذوقي، ورائحة الزهور مدرك شمّي، ونعومة الزجاج مدرك لمسي، كل هذا صحيح إذا اكتفينا بالجانب الحسي للمدركات، أما إذا نظرنا إلى جانبها النفسي فإن الأمر يختلف، فمثلا اللون الأبيض يبعث على الانشراح، وكذلك نعومة الزجاج؛ ولذلك يجوز أن نقول: الأبيض الناعم، كما أن صوت العصفور يبعث على النشوة، وكذلك عطر الزهرة، أفلا يجوز أن نقول: الصوت العطريُّ؟! إن هذا الخلط جائز في عالم الشعر، وينطوي تحت ظاهرة تسمى

تراسل الحواس و"تعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى"¹. مثلما وصفنا اللون الأبيض وهو مدرك بصري بالنعومة وهي مدرك لمسي.

وتراسل الحواس باعتباره ظاهرة فنية له جذور في الشعر القديم العربي والغربي؛ في الشعر العربي نجد - مثلا - قول طرفة بن العبد (ت564م) مادحًا:

وَتَصُدُّ عَنْكَ مَخِيلَةَ الرَّجُلِ الْـ عَرِيضٍ مُوضِحَةً عَنِ الْعَظْمِ
بِحَسَامٍ سَيْفِكَ أَوْ لِسَانِكَ وَالـ كَلِمِ الْأَصِيلِ كَأَرْغَبِ الْكَلِمِ²

إن طرفة في البيت الثاني شبّه الكلام الأصيل البليغ وهو من المسموعات بالسيف الحاد وهو من المبصرات، ووجه الشبه بينهما أن كلاهما له تأثير شديد فيمن وقع عليه، فكما أن السيف جارح مؤلم قد يكون الكلام كذلك جارحا مؤلما.

وفي الشعر الغربي نجد بوادر التراسل قد ظهرت مع مطلع القرن السابع عشر "عند الشاعر تيوفيل دوفيو (Théophile Devian) (1590 - 1626) في قوله يصف خيوط الشمس أهما تصهل"³، ومعلوم أن الشمس تُبصر، بينما الصَّهْل يُسْمَعُ.

أما تراسل الحواس بصفته معيارًا نقديًا فإنه يرتبط بالعصر الحديث، حيث إن الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821 - 1867) يُعَدُّ أول من تكلم عنه نظريا وطبقه في شعره، ففي نظيره يقول: "إن من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحى باللون وأن الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرة عن النغم وأن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار"⁴، وتعجبه ليس استغرابا، وإنما هو إنكار على من يدّعي أن تبادل الصوت المسموع مع اللون المبصر أمرا مستحيلا. وفي تطبيقه الشعري يقول:

1 مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:95.

2 طرفة بن العبد: ديوان طرفة، ص:87.

3 عبد المنعم مغزيلي: الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية، مجلة الآداب، ع3، السنة 1996، قسنطينة، حاشية ص:177.

4 Lagarde A , et Michard L: XIX^e siècle, Bordas, Paris, 1959, p:431.

نقلا عن: موهوب مصطفىاوي: الرمزية عند البحري، ص:156.

فإن العطور والألوان والأنغام تتجاوب
فمن العطور ما هي ندية كلحم الأطفال
ومنها العذبة كلحن المزامير
ومنها الخضراء من مروج¹

إن الشاعر يذكر تراسل المحسوسات عامداً قاصداً، وكأنَّ التراسل أمر منطقي مستساغ، فمرة يصرِّح به كقوله: (العطور والألوان والأنغام تتجاوب)، ومرة يستتره بالتشبيه كقوله: (العطور... كلحم الأطفال).

وبعد أن أصبح "تراسل الحواس سِمةً مألوفةً ومقبولة في الشعر الغربي الحديث"²، استقبله النقاد العرب المحدثون بحفاوة؛ وأوجدوا له مبرراً فلسفياً وآخر أدبياً.

من المبرر الفلسفي قول أنطون غطاس: "...الصوت ، واللون، والعطر، والشكل، ترجع كلها إلى أصل واحد"³، ويفسّر مصطفى السَّعدي ذلك بقوله: "الاتصال الوثيق بين تلك العناصر راجع إلى أنَّ كلَّ ما في الأرض مرتبطٌ بأسبابه السَّماوية"⁴، وتظهر مصداقيَّة هذا التفسير أكثر إذا قارنناه بفكرة الخلق التي طرحها بودلير باعتباره ممثلاً لفكرة التراسل في قوله: "الأشياء لا يزال بعضها يعبر عن بعض بتناسب متبادل منذ قال الله تعالى للعالم كن ككل مركَّب لا ينقسم"⁵، وإذا كانت كل الموجودات المخلوقة تمتلك جوهرًا (لُبًّا)، ومادة (شكلاً)، فإنَّ هذا يعني أنَّ الجوهر واحد وهو ما يهْمُ الشَّعر، بينما الأشكال متعدِّدة ولا تهمُّه كثيراً.

1 Chrls Boudelaire: **Les Fleures du mal** , p:16.

وأنظر: عبد المنعم مغزيلي: الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية، مجلة الآداب، ع3، السنة 1996، قسنطينة، ص:177.

2 عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص:390.

3 أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، 1949، ص:93.

4 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:94.

5 Lagarde A . et Michard L: **XIX^e siècle**, p:431.

نقلا عن: موهوب مصطفىاوي: الرمزية عند البحري، ص:156.

ومن المبرر الأدبي قول محمد مندور: "...من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفد كل ما في نفسه وينقله كاملاً إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظاً من مجال حسي معين إلى مجال آخر إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسي إلى الغير"¹، أما إذا وجد التراسل في الشعر لغير نقل الأثر النفسي المتولد عن التجربة عدّ هوبما وهديانا.

ونقل هذا الأثر لا يكون بالمباشرة والتقرير، وإنما بالإيحاء والتصوير؛ ولذلك استخدم عثمان التراسل وسيلة لتشكيل الصور، وقد ساعده في هذا قراءاته لبودلير، ورغبته في "الابتكار والجدة، وذلك باستخدام مجاز يقوم على التآلف بين مدركات الحواس"²، والتخلي عن العلاقات القديمة بين ألفاظ التشبيهات والاستعارات والكنيات.

وأول ما يقابلنا عند تتبع صور عثمان المبنية على التراسل تنوعها بين تراسل حاستين وثلاث حواس. فمن الحاستين نجد قوله:

أرسل أغنيتي نحوك
شبكة من حيوط ذهبية³

إن عبارة (أغنيتي... شبكة) صورة جزئية مبنية على تراسل حاستي السمع والبصر؛ حيث إن الأغنية من مدركات السمع بينما الشبكة من مدركات البصر.

ومن تراسل ثلاث حواس قوله:

سلام على البسمات النديّة
تُغرقني بالشّدَى⁴

1 محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثالثة)، دار مَهْضَة مصر، القاهرة، 1960، ص:33.

2 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 326.

3 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص:54.

4 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:57.

إن عبارة (البسمات الندية تغرقني بالشذى) صورة ثلاثية الأطراف مبنية على تراسل البصر، واللمس، والشَّم، حيث إن (البسمات) من مدرّكات البصر، وصفة (الندية) تدرك باللمس، و(الشذى) من مدرّكات الشَّم.

إلا أن نماذج هذه الصورة الأخيرة قليلة إذا ما قيست بكمّ الصور القائمة على تراسل حاستين، وكان الأولى الاهتمام بتعدّد الحواس؛ لأن تجاوبها يعطي صوراً أكثر إثارة، حتى أن بعض النقاد¹ يسمون التراسل الثنائي بالجزئية ولهم في ذلك تعليلهم، فالشاعر كلما تعمق إحساسه بذاته وبما حوله كلما زادت حواسه تجاوبا وتفاعلا.

وإحالة الصور للأشياء من حاسة إلى أخرى تجعلها تشير أيضاً من الأفكار والمشاعر والعواطف. يقول عثمان وهو يتحدث عن شعره:

شمعة ذاويّة

صوتك النبوي²

إن هذين السطرين فيهما تقديم وتأخير، لو أزلناه لعادا إلى الأصل وهو (صوتك النبوي شمعة ذاويّة)، وهذه الصورة تشبیه بليغ غير عادي؛ لأنه عمد إلى إقامة جسر بين حاستين مختلفتين هما: السَّم، والبصر، حيث إن الصوت مسموع، بينما الشمعة مرئية.

ولو اكتفينا بعبارة (الصوت النبوي) وهي في مجالها السَّمعي، لعلمنا أن عثمان يستشرف المستقبل بشعره، ويطمح إلى غد أفضل يترفع عن سلبات اليوم، وهنّات الماضي، وإذا أضفنا عبارة (شمعة ذاوية) بمجالها المرئي، لعلمنا أن عثمان يقول شعره، وهو يضحى براحتة ووقته في سبيل الآخرين رغم أنهم لا يقدرّونه حق قدره، الشيء الذي يجعل شمعته ذاوية قليلة الإنارة لكنها لا تنكسف أبداً، إنها تضحية أشبه ما تكون بتضحيات الأنبياء، فهم وحدهم الذين يمدون يد النعمة للغير وعندما يعضونها يعاودون مدّها من جديد دون يأس أو

1 من هؤلاء النقاد مصطفى السعدي.

أنظر: مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص: 96.

2 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 58.

كلل، وتقديم السطر الأول يدل على أن هذه المعاني مقدمة في نفس الشاعر، مما يجعلنا أكثر إحساساً بشعره، وتقديراً لجهده، ومن ثمة التعاطف معه وشدُّ أزره.

ومن سمات صور التراسل اللاعقلانية بين أطرافها؛ إذ أنها تركز على "خلق تناسبات وعلاقات جديدة تحقق ما توقف عنده طويلاً النقاد المحدثون ابتداءً من الشكليين الروس، ونعني به جعل المألوف غير مألوف أو كسر الألفة (defamiliarization)"¹، وطالما أن النقاد استوقفتهم اللاعقلانية كثيراً، فمن المهم جداً في هذا الصدد أن نُميِّز بين مستويين لها حتى لا يلتبس الأمر عند محاوراة النصوص.

المستوى الأول موجود في التشبيهات والاستعارات الشعرية التراثية، ويعني مخالفة الواقع الخارجي، و"على الرغم من اللاعقلانية التي تتَّسم بها هذه الاستعارات؛ لأنه من المتعذر على المتلقي إيجاد معادها الموضوعي في الواقع الملموس أو المحسوس أو المرئي..."² فإنها لا تمنح الصور صفة الامتياز الفني.

أما المستوى الثاني للاعقلانية فلا يتواجد إلا في الشعر المعاصر الطلائعي، إذ أن العلاقات القائمة بين أطراف الصور "تتجاوز حدود الإدراك إلى اللاوعي اللاعقلاني وتدرک بواسطة الإحساس أو التواصل الذهني... وبمثل هذه الصور الفنية التي انعدمت فيها القرائن المنطقية تفجَّرت ثورة الشعر المعاصر الواعية بما تفعل"³؛ ولذلك أصبحت ترى أن "الشعر هو كتابة القصيدة لا بمفهوم منطقي عقلائي، وإنما بمفهوم منطقي انفعالي وإيجابي"⁴، وكلمة (منطقي) المكررة مرتين في هذا المفهوم للشعر توحى بأن القصيدة المعاصرة ليست تشاعراً ولا هدياناً، وإنما هي عمل فني فيه من التنظيم والترتيب ومهارة الصياغة ما فيه.

1 عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 363.

2 عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي (تنظير وشعر)، ط 1، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص: 23.

3 المرجع نفسه، ص: 23- 24.

4 عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر (دراسات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص: 242.

بعد هذا يجوز التساؤل: هل اكتفت صور التراسل عند عثمان بمستوى اللاعقلانية الأول، أم أنها ارتقت إلى المستوى الثاني؟، نصوصه وحدها كفيلا بهذا الجواب، لنتابع أحد صوره المقتطفة من حُلْمِ صوفي لذيذ يشبه لحظة التَّمُّع الكبرى عند الصوفيين وهي لحظة التَّجَلِّي، حيث يرى:

عاشقة الضوء تختال¹

وتنهال عليه بـ:

قبلات حليبية تتردّد مسحورة²

هذا السطر صورة تعتمد على تراسل ثلاث حواس: اللمس، والذوق، والبصر، حيث إن (القبلات) تدرك بالتلامس، و(الحليب) يدرك طعمه بالذوق، و(التردّد) صفة للمطر ندركها بالبصر عندما يتزل هادئا ضعيفا ومتفرقا فنسميه الرّذاذ.

وطالما أن الصورة مقتطفة من حُلْمٍ فجوّها ضبابي، حيث ترسم امرأة محاطة بمالة من النور هي (عاشقة الضوء) تُقدِّمُ على الشاعر - الطفل لتقبّله قبلات متتالية متردّدة.

ولو قَلَّبْنَا الألفاظ الثلاثة: (القبلات)، و(الحليب)، و(الرّذاذ) لإيجاد رابط منطقي حسي بينها، لأعيانا الأمر، ولَوَقَفَ وعينا عاجزا دونها، لكننا إذا رحنا نفتش في مخزوننا اللاواعي، ونُقَلِّبُ صفحات مشاعرنا لوجدنا رابطا لا عقلانيا يضمُّها جميعا، نشعر به ولا نفهمه بوضوح، كيف ذلك؟.

إن (القبلات) في وجه من وجوهها مظهر للرغبة الجنسية، وفي وجه آخر مظهر للحنان والعطف، خاصة إذا حدثت من كبير إلى صغير، كتقبيل الوالد لابنه، أو الأم لولدها، وموقف الشاعر هنا موقف الولد تماما، إذ القبلات مُسَلِّطَةٌ عليه دون أن يرُدَّ بمثلها.

1 عثمان لوصيف: نَمَشٌ وهديل، ص: 25.

3 المصدر نفسه، ص ن.

و(الحليب) في وجه من وجوهه مصدر غذائي، لكن لو عدنا به إلى مرحلة الطفولة لوجدناه أكثر من غذاء، فالأم لحظة احتضان صغيرها لإرضاعه لا تقدّم له غذاءً فقط، وإنما تضيف إلى ذلك شيئاً من الدفء النفسي حتى أن الصغير تأخذه غفوة نوم لما يجده من اطمئنان وحنان في هذه اللحظة.

و(الرّذاذ) في وجه من وجوهه هبةٌ من السماء للخصب والارتواء، لكنه في وجه آخر يرتبط بالنوم، فلو وقفنا وراء زجاج النافذة نتأمل سقوط الرّذاذ بزخّاته الرتيبة الهادئة مع شيء من الهواء البارد المصاحب له، لفترة زمنية لشعرنا بشيء من النعاس مطمئنين إلى أن الرّذاذ يخلو من البرق والصواعق... وكل ما من شأنه أن يلحق ضرراً بالإنسان، أي أن الرّذاذ هو حنان الطبيعة على البشرية.

من كل ذلك يتبيّن أن الرابط اللاعقلاني الجامع بين الأطراف الثلاثة للصورة ذا طبيعة نفسية محضة، وهو شيء من الانفعال لا نستطيع تحديده بدقة لكن نقاربه بلفظة (الحنان) وما يقترن بها من هدوء واطمئنان، لقد كانت "العلاقة بين الألفاظ على أساس نفسي يستوحيه [الشاعر] من إحساسه تجاه الأشياء"¹، وتجاوزت علاقات التماثل البسيطة القديمة بين المشبه والمشبه به، أو بين المستعار له والمستعار منه، أو بين المعنى الحقيقي والمجازي، أو بين المعنى الظاهر والخفي للكناية².

لقد خلق عثمان رابطة لا عقلانية في هذه الصورة، وفعل الأمر ذاته مع كثير من صور التراسل ليسمو بها إلى مصاف الصور المعاصرة التي تمجّد لاعقلانية اللغة، وتعامل

1 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 327.

2 نستثني من هذا الحكم الصورة الكنائية المركبة التي "تكتفّ بحيث تصبح رمزا... إذا اتصلت بمعتقدات الإنسان وبعالمه الخفي وما يمور فيه من كائنات روحانية غريبة".

أنظر: الأخضر عيكوس: الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الآداب، ع4، السنة 1997، قسنطينة، ص: 110.

معها بحساسية مفرطة، مثلما هو الحال في هذه التراسلات الطريفة: "زخّات قيثاره"¹، "وعطر يغني.."²، و"ارتشف كأس نسيم"³، و"تضمخني نسوة الحي بالزغردات"⁴.

هذا وما يُلفتُ الانتباه في صور التراسل أكثر مما سبق هو **عنصر الضوء** بتكرّره في مجال المبرّصات آخذاً صفة السيلان، وبتراسله مع المجالات الأربعة المتبقية: المسموعات، والمذوقات، والمشمومات، والملموسات، دون استثناء.

لنلاحظ تكرّره في الصور الآتية:

1. ينهمر الضوء شلال حلم..⁵
2. أغطس في الضوء منذهلاً⁶
3. أتمرّغ في لجج الضوء⁷
4. شعاع.. وينهمر الضوء⁸
5. أروقة الضوء تنثال وحيّاً⁹
6. فينهمر الضوء مدراراً¹⁰

إن صفة الالهمار في الصور (1، 4، 6)، والانشال في الصورة (5)، وقابلية العَطَسِ في الصورة (2)، والتموُّج في الصورة (3)، كلها صفات تخص السوائل وبالتحديد الماء، ولا تعني الضوء في شيء، وإنما المجاز في التصوير هو الذي منحه إياها، وبالتالي فتح ملكاتنا

1 عثمان لوصيف: نَمَش وهديل، ص:24.

2 المصدر نفسه، ص:25.

3 عثمان لوصيف: الإرهاسات، ص:86.

4 = = غرداية، ص: 48، 49.

5 = = نَمَش وهديل، ص:23.

6 المصدر نفسه، ص:24.

7 = = ، ص:26.

8 = = ، ص:45.

9 عثمان لوصيف: غرداية، ص:19.

10 = = : ولعينيك هذا الفيض، ص:104.

المعرفة تجاه الضوء فلم يعد عنصرا طبيعيا عاديا، بل غدا نعمة عظيمة كان الأولى أن نستشعر وجودها في حياتنا ونقدّرُها حقَّ قدرها، حمدا وشكرا لخالقها. وهكذا الأدب لا يمنحنا معلومات جاهزة، وإنما يفتح لنا أبوابا للمعرفة ما كنا لنفكر فيها لولاه.

هذا عن تكرر الضوء، أما عن ترأسله مع المسموعات فإنه يأخذ صفة الصُّدَّاح كما تصدرها المزامير في هذه الصورة:

للضوء هفهفة.. ومزامير تصدح بالشعر¹

ومن ترأسله مع المدوقات أن يأخذ صفة الصفاء، والمقصود بها عدم تغيُّر الطعم كما في الماء الطاهر، والصورة الآتية تبيِّن ذلك:

بالهوى الصوفي يصفو الضوء²

ومن ترأسله مع المشمومات أن يكتسب أحد صفات الطيب، وهي انتشار الرائحة الزكية (العابقة) كما في هذه الصورة:

أتذكر أجنحة الضوء تخفق عابقة³

ومن ترأسله مع الملموسات أن يتحوَّل إلى شيء مادي تَتَحَسَّسُهُ باليد، كما في صدر هذا البيت:

تلمس الضوء فتنساب الرؤى يتهادى في المدى زورقها⁴

ويعود تكرار عثمان لهذا العنصر (الضوء)، وإعطائه أولوية الظهور في صور التراسل - حسب ما يفهم من الصور السابقة إجمالا - إلى إحساسه العميق به؛ فهو عنده

1 عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 23.

2 = = 32. : أبجديات، ص:

3 = = 48. : غرداية، ص:

4 = = 40. : شبق الياسمين، ص:

أكثر من عنصر طبيعي، إنه مورد الشَّعر والمعرفة اللذان يشدهما؛ شعر يُسعدُ الناس، ومعرفة ذوقية صوفية، لا عقلية منطقية.

والنماذج الشعرية السابقة تهدينا إلى أن صور عثمان التي تَبَنَّتْ تقنية تراسل الحواس، لم تكن ضرباً من الاختراع الفريد، بل حاولت أن تستفيد من طريقة الشعراء المحدثين في بنائها والتجاوب بين موادها، دون أن تحاكيهم محاكاة حرفية؛ لتحقق لنفسها كيانا فنيا نشعر فيه بالْتَفَسِ الصُّوفي الخاص بعثمان، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء المحدثين أفراد جماعة أبلو لاسيما أبو القاسم الشابي؛ حيث تأثرت هذه الجماعة بالرمزيين¹، "وبما أن معطيات الحواس تتبادل عند الرمزيين"²، فلا غرابة أن نجد في صور جماعة أبلو تجاوبا بين الألوان والعطور والأصوات... وقد قرأ شاعرنا لنخبة من أدبائها بما فيهم الشابي، الذي اهتم هو الآخر بتصوير الضوء، مع التنويع في تسميته كالصباح، والنور، والفجر...³

وصفوة القول إنَّ صور عثمان التي اعتمدت في تشكيلها على تراسل الحواس، حاولت أن تستفيد من الأجواء الأدبية المواكبة لها دون أن تنسخها لتحقق لنفسها وجودا فنيا خاصا، اتسم بميزات؛ أولها: التنويع بين تراسل حاستين وثلاث حواس، وثانيها: جعل الأشياء أكثر إثارة للأفكار والمشاعر والعواطف، وثالثها: تجاوز الجاز التقليدي بخلق علاقات لا عقلانية بين الألفاظ، ورابعها: التركيز على عنصر الضوء باعتباره - من باب الترميز - موردا للشعر والمعرفة.

4- مزج المتناقضات:

1 عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبلو وأثرها في الشعر الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971، ص:401.

2 المرجع نفسه، ص:413.

3 أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، ص:113، 204، 211، 212، 239، 242.

من الحقائق التي يجب ألا تغيب عن بال الناقد أن "الشعر ليس تأليفاً وجمعاً وضمماً، وإنما هو لمحات خاطفة متبلورة مركزة، ووقوف عند جزئيات بارزة متّضحة، تسترعي نظر الشاعر، وتستوقف فكره، فيخصها بعنايته، ويتدوّق ما فيها من جمال ويستشف ما وراءها من أسرار"¹، ولما كان مزج المتناقضات من وسائل شاعرنا في تشكيل صورته فإن مزجها لا يعني مجرد تأليفها وجمعها وضمّها، فهذا العمل مرفوض في الشعر كما أشرنا، فما بالنا بأخص خصائصه وهي الصورة؟، ومن هنا فإن المعنى المقصود بمزج المتناقضات هو جعلها "في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويُمزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومُضغياً عليه بعض سماته"²، فتبدو الصورة سوية الخلق لا تعارض ولا تضارب بين عناصرها.

وعديدة تعبيرات عثمان التي يمزج فيها بين المتناقضات، فقله:

يزرع صمت الأرض بالصُّداح³

عبارة عن صورة فنية تشكلت بالمزج بين (الصمت)، ونقيضه (الصداح)، وقوله:

بحر من لهب رجراج⁴

صورة تمزج بين (البحر) ذي الطبيعة المائية، ونقيضه (اللهب) ذي الطبيعة النارية، والملاحظ على هاتين الصورتين وغيرهما من الصور الثنائية المبنية على تناقض الطرفين أمران؛ الأول عددها المحدود، والثاني جزئيتها، حيث تخلوا منها بعض قصائد شاعرنا ثنائياً، ولا تكون مركبة إن وردت، وهذا راجع إلى أن التناقض الذي يمارسه شاعرنا ثنائي الطبيعة؛ عنصر

1 علي الجندي: البلاغة الفنية، مطبعة فضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص: 91.

2 علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 84. نقلا عن: مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص: 96.

3 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 58.

4 = = : ولعينيك هذا الفيض، ص: 82.

مقابل عنصر، إذ الصمت يعاكس الصداح، والماء يضاد اللهب بشكل تلقائي أشبه ما يكون بالتداعي اللغوي، ومعلوم أن الثنائية لا تناسب الصور المركبة ذات الأطراف المتعددة.

وهذا لا يعني أن كل الصور المبنية على مزج المتناقضات عند عثمان يمكن إدراكها بسهولة من خلال المعرفة اللغوية الشائعة عن الألفاظ المتعاكسة، أو الطباق البلاغي، مثل: الأبيض والأسود، الليل والنهار، السماء والأرض... بل إن بعض هذه الصور يحتاج إلى نشاط من القارئ، "ويبدأ نشاط القارئ في الحقيقة لحظة خلق الروابط والعلاقات والتداخلات بين الجمل"¹، أي أن علاقة التناقض بين عناصر الصورة قد لا تكشف عن نفسها من الاحتكاك الأول بالنص، بل تحتاج- في هذه الحالة- إلى تدبر وتأمل لكشفها. يقول عثمان في قصيدته (آه يا جرح) التي يهديها إلى القدس الجريحة:

وكان رماد النخيل المبعثر في الذاكرة

يلتم يتوهج بالخضرة العاشقة²

إن هذه الصورة مبنية على تناقض خفي، حيث إن (رماد النخيل) يوحي باحترق هذا الأخير، وبالتالي فقدان الخضرة، بينما عبارة (يتوهج بالخضرة) تعاكس هذا الإيحاء وتناقضه، وفي هذا التناقض بين اضمحلال الخضرة وتوهجها نجد عاطفة التحدي التي تُعدُّ سَجِيَّةً لصيقةً بذات الشاعر، فهو دائماً صامد في معترك الحياة. وهو يحاول في باقي أسطر القصيدة نقل هذه العاطفة الإيجابية إلى نفوس الفلسطينيين ليثوروا بدورهم إلى تحرير القدس وفكها من براثن اليهود.

وفي قوله:

كنت ميتا في نعشه يتغنى لفصول الأعياد والأفراح³

1 سعيد حسن بحري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1997، ص:182.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:32.

3 المصدر نفسه، ص:74.

نجد أن صدر البيت مناقض لعجزه ، ولكن مع هذا يشكّل البيت بشطريه صورة منسجمة لعاطفة واحدة تقدّس الكفاح والنضال، حيث إن عبارة (ميتا في نعشه) تعبر عن الموت المجازي للشاعر، والموت يلازمه السكون والخمود، ثم إن الشاعر بعد هذا يُفصّح عما يَقلِبُ ذلك وهو التغيي والاستبشار. بمستقبل زاهر تمثّل في فصول الأعياد والأفراح التي لا تأتي دون كفاح ونضال وعمل دؤوب.

وإن مزج المتناقضات في الصور دليل على أن الشاعر لم يعد يتعامل مع عناصرها بطريقة عقلية منطقية، تعتمد التناسب الحسي الخارجي بينها، وإنما أصبح ينظر إليها بطريقة تعوّل على أثرها في النفس، وتخالف تماما "النظرة القديمة [التي] تهتم بالبحث عن مدى التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه، ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة"¹، ولو طبقنا هذه النظرة الكلاسيكية لما استطعنا أن نجد تفسيراً لتلاقي المتناقضات في صور عثمان، أما إذا وظّفنا المنظور النفسي، فإننا نجد أن هذه المتناقضات لم تجتمع في الصور إلا بعد أن اجتمعت آثارها النفسية وتوحدت في وجدان الشاعر. يقول عثمان في قصيدة (زفرة)، والتي يستهلّها بزفرة معبرة:

ونهدت من مهد الأسي دَنفًا والشوق يضيئني ويضرمني²

بشيء قليل من التأمل نجد مفارقة بين المهد، والأسي في صدر البيت، كيف ذلك؟، إن من الشائع أن المهد يقترن بفترة بريئة من العمر يخلو فيها الإنسان من الهم والحزن والمسؤولية، ويكون تحت حماية ورعاية والديه، وهذه المعطيات المعرفية الأولية تعمل على جعل المهد مصدراً للإيحاء بالسعادة والطمأنينة، وهو شعور يعاكس تماماً شعور الأسي؛ ولذلك تبدو صورة صدر البيت وكأنها مضطربة مترعزعة، أما إذا نظرنا إليها بعين الشاعر فإننا نجدها ترسم موقفاً منسجماً كله ألم وحسرة وأسف، وهذا راجع إلى صدق عثمان مع نفسه فقد عاش طفولة فيها من الحرمان والشظف ما فيها بسبب الفقر المدقع لأسرته؛

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 177.

2 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 64.

ولذلك عندما أراد أن يصوّر تعاسته وحرمانه المبكر استحضر عنصر (المهّد) وقرنه بالأسى
آخذا بعين الاعتبار ما يجمع بينهما من عاطفة التذمّر المبكر.

وعثمان ذو حساسية خاصة تجاه مفردات الوجود، هذه الحساسية تمكّنه من الرّبط
والّتوحيد بين المتناقضات في صور جميلة، وإذا كانت "أسمى درجات الجمال أن نرى المتعدّد
منسجما في وحدته"¹ ضمن دائرة الفنون عامة، فمن باب أولى أن ننبره بجمال المتناقضات
المنسجمة في الشعر. يقول شاعرنا عن نفسه الطامحة الجاحمة:

تتلهّف ظمأى للإصباح
للنور الساطع من أحشاء الليل
ومن نغمات اليم²

لننظر إلى هذا التناقض الوارد في السطر الثاني من المقطع، حيث نجد النور وهو من
لوازم النهار ينسجم مع الليل الذي يلازمه الظلام، وقد استطاع الشاعر أن يعبر بصورة النور
المنبتق من الظلام- تعبيرا جميلا- عن عاطفة الإصرار والعزم والتفاؤل مهما كانت المصاعب،
والتحديات، والعوائق ذاتية أو خارجية، فلا يأس مع الحياة ولا حياة مع اليأس، قال تعالى:
[لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ]³، فمن سنن الحياة بذل الجهد لتحقيق الأهداف، وهذه حقيقة
جوهرية، وإن "أسمى درجات المعرفة أن نرى الحقيقة في جوهرها، وكلاهما- الجمال
والحقيقة- لا يتحقق إلا في الفن"⁴، وفي فن الشعر لا يتواجدان معا إلا في الصور الفنية
الناجحة، ومن هنا يتبين أن "الشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء [بما فيها المتناقضات] يثير
العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية... فالصورة منهج- فوق المنطق- لبيان حقائق
الأشياء"⁵، وكيف للمنطق أن يؤلّف بين الشيء وضده؟، هذا ما يعجز أمامه، وترتقي
الصورة لأدائه بمهارة وجِدْقٍ.

1 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1976، ص:202.

2 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:80.

3 القرآن الكريم، سورة البلد، الآية:4.

4 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص:202.

5 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص:8.

ويظهر أن عثمان من خلال إلغائه للحدود الزمانية والمكانية بين المتناقضات يُخْرِجُ تلك الصور الحاملة لها في حالة حاملة لا شعورية. يقول موظفاً رمزي الحجر والنجوم:

آه..

يا أيها الحجر اليابس

الحجر المكفهر!

هل رأيت النجوم

كيف تنبض.. ما بيننا

حينما نتصافح¹؟

إن هذه الصورة الرمزية تجمع بين الحجر وهو أبسط ما على الأرض، والنجوم وهي أرفع ما في السماء، لكن الحجر يغادر حدوده المكانية وهي التراب ليصافح الشاعر، ويصبح بذلك رمزا للوحي الشعري العنيف، والنجوم تغادر إطارها المكاني- أيضا- وهو السماء لتنبض وتتسطع بين الشاعر والحجر- الرمز، وتصبح بدورها رمزا للكتابة الشعرية المتألفة التي تتلو الوحي الصادق، والفيض الشاعري، وهذا الكسر للحدود المكانية للحجر والنجم، يصحبه كسر لحدودهما الزمانية؛ فمن يضمن لنا بروز الحجر على سطح الأرض في كل الأوقات؟، ومن يضمن لنا ظهور النجوم في سواد كل ليل؟. وبسبب التّعدي على الحدود المكانية والزمانية أصبحت الصورة السابقة كأنها حُلْم لا تعقل فيه، أو ومضة من اللاشعور لمعت في لحظة من النشوة والذهول.

ورغم هذا الحُلْم واللاعقلانية والجمع بين المتناقضات، فإن الشاعر من الناحية الفنية له الحق في ممارسة كل ذلك؛ لأن "الشعر كيفية لغوية خاصة"²، فيجوز لعثمان، ولأي شاعر آخر، أن يكسر النظام العادي للغة، وهو ما يفعله شاعرنا؛ إذ نراه ينسب الرقص إلى النار، كقوله: "ترقص النار متقاذفة"³، وينسب المشي إلى الظل، كقوله: "الظل الساطع يمشي

1 عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 83- 84.

2 عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص: 113.

3 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 81.

الهويّنا"¹، وفي هذين المثالين، وفي الشعر عموماً "إنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة العادية، لكنه لا يتعامل مع (النظام) العادي لهذه اللغة"²؛ إذ يمارس عليه ضروباً من المحازم والتصوير فيها من الكسر والتجاوز ما فيها.

والنقد الحديث يُقرُّ ذلك ويعترف به، كما يُقرُّ بأن "الصفة الفنية الأساسية التي يجب أن تتوفر عليها الصورة الشعرية... هي المفاجأة والابتكار، وكل ما من شأنه أن يجعل المتلقي في حالة انبهار، واندھاش، ومتعة"³، وإن هذه الصفة كثيراً ما تحفل بها صور عثمان ذات العناصر المتناقضة، لنظر إليه، وهو يدعو ذاته ويشجّعها على الغناء الذي يتّخذ رمزاً للانبعاث والتجدد، قائلاً عن:

لنخل تناثرت النجمات عليه

ورفرف سرب اليمام

غنّ.. غنّ ولا تكثرث!⁴

إن هذه الصورة المركبة تحمل تناقضاً صارخاً بين حركة النجمات، وحركة طيور اليمام، فالأولى تتناثر وتتساقط على النخيل بينما الثانية ترفرف وتبتعد عنه، ورغم بساطة عناصر الصورة: (النخيل، والنجمات، واليمام)، فإنها تفاجئنا بذلك التداخل المدهش والدقيق بين الجو المظلم المعتم الذي تظهر فيه النجوم، والجو المشرق الصافي الذي يطير فيه اليمام، وأمثلة هذه الصورة "الجديد منها هو التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صور غير مألوفة"⁵.

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 22.

2 عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص: 114.

3 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 429.

4 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 54.

5 حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، ص: 31. نقلاً عن: مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط

في تركيب الجملة العربية، ص: 91.

ولو حاولنا رسم هذه الصورة المركبة بمفرداتها الثلاث: النخيل، والنجوم، واليمام، لدبّجنا لوحة تحتوي منظرا طبيعيا، المثير فيه هو تلك الخلفية السماوية التي تجمع بين السواد والبياض المتناقضين، وفي هذا الموقف أصبح "الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل"¹، وهذا لا يعني أن الصورة في الشعر يمكن أن تتحول دائما إلى لوحة زيتية، فللكلمات قدرة على التصوير لا تمتلكها الأصباغ والألوان بتاتا.

وإذا كنا نندهش لاعتماد بعض الصور على التناقض، فإن من النقاد من استحسّن هذا الأمر وطلبه في القصيدة ككل، إذ نجد من "أقوال بروكس في هذا الشأن أن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض؛ لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن"²، وإن التوازن المقصود - هنا - هو ذلك الأثر الأخير الذي يتولد في نفس المتلقي بعد إتمام قراءة القصيدة أو سماعها، فتكون نتيجة الحركة الدرامية التجاذلية داخل القصيدة موحدة متناسقة، فمثلا حين تعرض القصيدة الشر وتعرض الخير في آن واحد، فإنها كي تُحدث التوازن تُقبَّح الأول، وتُجمل الثاني، وبالتالي تخلق في نفوسنا محبة قويّة للخير، ولو عرضته وحده دون نقيضه الشر لما أحببناه بهذه القوة وهذا المقدار، وقارئ اليوم أصبح يطلب بذاته التناقض إذ "القصيدة والمسرحية غالبا ما تقرأ على أنها صراع تمثيلي بين الخير والشر، العقل والخيال، الإثم والطهارة أو أي نقيضين آخرين"³، حتى أضحي التناقض والتجادل سمة عامة من سمات الشعر المعاصر بما فيه شعر عثمان.

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقي والبلاغي عند العرب، ص: 284.

2 إحسان عباس: فن الشعر، ص: 210.

3 مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993، ص: 173.

ولذلك لم يكن لجوء شاعرنا إلى التناقض جزأفاً أو تقليداً، بل أن جُلَّ صورهِ الجزئية المتناقضة الطرفين كانت "تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المهمة التي تتعاقب فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"¹، بحيث لا يستطيع نقلها حيةً إلا عبر هذا السبيل، ففي صورتيه التاليتين:

فأمسي تألَّق في حاضري
وغدي لَجَّ في نور أمسي..²

نجد تعبيرا فنيا عن ديمومة الطفولة، ويظهر ذلك من خلال التفكيك الآتي:

معطيات الصورة (1):

- § أمسي ————— ← طفولة الشاعر.
- § حاضري ————— ← كهولة الشاعر.
- § أمسي تألَّق في حاضري ————— ← الشعور بالطفولة في مرحلة الكهولة.

معطيات الصورة (2):

- غدي ————— ← شيخوخة الشاعر.
- نور أمسي ————— ← طفولة الشاعر.
- غدي لَجَّ في أمسي ————— ← استشراق الشعور بالطفولة في مرحلة الشيخوخة.

نتائج التزاوج بين معطيات الصورتين:

الأمس + الحاضر + الغد ← استمرار الزمن.
⇕ ⇕ ⇕
طفولة + طفولة + طفولة ← استمرار الطفولة.

1 علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 84. نقلا عن: مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص: 96.
2 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 51.

من التحليل يتبيّن تعبير الصورتين الجزئيتين عن شعور متناقض متضاد، حيث إن الشاعر يدرك كهولة جسمه في الوقت الحاضر، ولكنه يحي أثناء هذه المرحلة طفولة بقلبه، كما أنه يدرك أن غده سيؤول إلى الشيخوخة لا محالة، ولكنه يشعر شعورا أكيدا بأنه سيحياها- إن أطال الله في عمره- بقلب الطفل المليء براءة، ومحبة، وصفاءً، ولولا مزج الشاعر بين الأمس ومخالفه الحاضر، وبين الغد ونقيضه الأمس لما استطاع التعبير عن كل ذلك.

وبناء على هذا يظهر أن عثمان في مزجه بين المتناقضات أبعد ما يكون عن التكلف والتنطع والتقليد الأعمى للتيارات الشعرية السريالية، وإنما هو يحاول نقل مشاعره المضطربة بواسطة الصور، و"لقد عَلِمَتُ التجربة الإنسانية أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل، ومن ثمّ يستعصي على الإنسان أن يفكر أو يشعر في اتجاه واحد إذا هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصدااء مختلفة"¹، فأمر طبيعي من شاعر يحاول استجواب مكامن وجدانه أن يقرن بين المتناقضات من حين إلى آخر.

وتكتسي الصورة المبنية على التناقض - عادة - قوة في الدلالة. يقول عثمان عن وطنه الجزائر بعد أن تخيله في صورة امرأة رشيقة:

تتموجين كما تتموج قناديل البحر²

إن صورة هذا السطر مبنية على التناقض بين (القناديل) التي هي من طبيعة نارية، و(البحر) الذي هو من طبيعة مائية، ولو قال الشاعر مثلا: تتموجين كما يتموج البحر، لوجدنا صورة تشبيهية، لكنها تجسّد تموج المرأة- الوطن واضطرابها يتموج البحر واضطرابه، وهذا أمر عادي مألوف من البحر، إلا أن دخول مفردة (قناديل) جعلت هذا التموج والاضطراب السائد في الوطن ليس اضطرابا عاديا، بل إنه يتميز بحدوثه في الليل، وقت

1 عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (فضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص: 294. نقلا عن: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص: 151.

2 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 86.

إشعال القناديل - عادة - والمقصود به ليل الخديعة والفتنة، كما أنه مُلِّفٌ لجميع أنظار العالم، إذ أن منظر القناديل ليلا وهي معكوسة على صفحة الماء، يبدو متحرِّكا متموجا لكل راء للبحر ولو على مسافات بعيدة، وبهذا الشكل اكتسبت الصورة بالتناقض قوة وخصوصية في الدلالة.

ويقول عثمان متحدثا عن نفسه:

يرش رذاذ النار على وله الأصداف¹

إن هذه الصورة تمزج مزجا تاما بين (الرِّذاذِ) ذلك المطر الخفيف البارد و(النار) المحرقة، فتفقد هذه الأخيرة بعض مميّزاتها كالحرارة والجفاف لتتحول إلى قطرات تبعث على الهدوء والطمأنينة. إن النار - هنا - تجردت من المفهوم العام المتداول إلى مفهوم نفسي خاص.

ومن المعالجات السابقة للصور التي تَبَنَّتْ مزج المتناقضات وسيلة أساسية في تشكيلها يمكن القول إنها محدودة العدد مقارنة مع الكم الشعري الهائل لعثمان، حيث لا نجد لها في كل قصيدة، بل في البعض فقط، كما أنها جزئية لا مركبة، لأن تناقضها يقوم على تضاد عنصرين بسيطين لا مركبين، ورغم بساطة هذا التناقض فإنه أحيانا يكون خفيا يتعد عن الثنائيات اللغوية المتعاكسة، والطباق البلاغي ابتعادا كبيرا، فقد أصبح شاعرنا لا ينظر إلى المعاني المعجمية أو الحسية لعناصر الصورة، وإنما يَعْتَدُّ فقط بآثارها النفسية والمشاعر التي تصحبها.

ومن المعالجات السالفة - أيضا - يمكن الحكم بأن الصور المبنية على التناقض تثير العاطفة والفكر في آن واحد دون أن تعتمد على المنطق العقلي، بل قد تُعَوِّلُ أحيانا وبشكل صريح على تدخُّل اللاشعور وإفرازاته اللاعقلانية الشبيهة بالأحلام، مما يجعل عناصر هذه الصور تخرق حدودها المكانية والزمانية، وتكسِّر النظام العادي للغة، محققة المفاجأة

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:62.

والإدهاش والمتعة بالجديد الذي لا يكون ابتكاريا في جذوره، وإنما يتولّد من شدّة الأواصر بين المتناقضات المألوفة لتكوّن صورا غير مألوفة تبدو عليها مسحة التفرّد والتميز.

وتحصيلا مما سبق نجد أن عثمان عندما دخل غمار التناقض ليشكّل بواسطته بعض صوره كان دخوله دخولا فنيا لا مجال فيه للنسخ والمحاكاة، فقد استشعر ولع القارئ المعاصر بالتناقض والدرامية والتجادل على مستوى الصورة الواحدة وعلى مستوى النص جملةً، فاستطاع أن يرسم صورا متباينة من حيث أدائها المعنوي والنفسي، ولكنها جميعا حققت على الأقل أربع فوائد فنية؛ أولها: التعبير عن حالات نفسية تأتلف فيها المشاعر المتضادة وتتعانق، وثانيها: قوّة الدلالة وخصوصيتها، وثالثها: منح أحد الطرفين المتناقضين للصورة معنى نفسي خاص، ورابعها: تنشيط اللاشعور داخل القصيدة.

الفصل الرابع: فنيات الصُّورة.

المبحث الأول : فنيات كثيرة الحضور.
المبحث الثاني: فنيات مُتَدَبِّدَةُ الحضور.

إذا عرفنا أن الصورة- أساسا- تركيبة عقلية تجمع بين المحسوس وغير المحسوس، فهل كان عثمان يكتفي بهذه التقنية التصويرية دون أن يُدخِلَ على صورهِ فَنِيَّاتٍ أُخْرَى تَدْعُمُهَا وتزيدها شاعرية؟. إن الوقوف على صورهِ وتحليلها يُقدِّمُ إجابة عن هذا السؤال مفادها أن شاعرنا يُدخِلُ فَنِيَّاتٍ عديدة على صورهِ، منها ما يكون كثير الحضور، مثل: الوحدة، والتفاعل، والإيحاء... ومنها ما يحضر ويغيب، أي يكون متذبذب الحضور، مثل: التوسُّع، والقصُّ، والحوار...

وتجدر الإشارة إلى أن وجود أحد الفنيات المدعِّمة للصورة مرة واحدة يكفي لإثبات أن الشاعر عالم بما، وقادر على توظيفها، كما نشير إلى أن تلك الفنيات عادة ما ترد مجتمعة كلها في الصورة أو أغلبها على الأقل، وإنما الكشف عنها وتمييزها هو الذي اقتضى الفصل بينها، ولتوضيحها سيتم التركيز على كل فنية على حدة عند تناول النماذج الشعرية التي تكون سائدة فيها.

وإن السبب في وجود بعض الفنيات متذبذبة الحضور يعود إلى طبيعة السياقات الشعرية المتقلبة بطبيعتها، ولذلك نجد أن عثمان يُنوعُ في استعمال الفنيات المتذبذبة من سياق شعري إلى آخر فيُظهِرُ أحيانا بعضها ويُغَيِّبُ أُخْرَى، بينما يحتفظ في الآن ذاته بالفنيات كثيرة الحضور غالبا، وفي كل هذا "يظل السياق الفاعل الأول في التحليل الفني للصورة"¹؛ لأنها لا تتواجد في القصيدة كتلة مستقلة، بل نسيجاً حياً له علاقات بالجانب الشعوري، والفكري ويساهم مساهمة فعَّالة في تأسيس مِعْمَارِ القصيدة من القاعدة إلى

1 كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:30.

القمة؛ ولذلك تُعدُّ "الصورة دون سياق وجود مسطح وليس بنية متشابكة العلاقات"¹، وعليه تكون النظرة النقدية القويمة لها عن طريق تحليلها ضمن إطار السياق الخاص بها.

وإذا جاز لنا أن نمثل ما هو أساسي في صور عثمان وما يدعم هذا الأساس من فنيات بغرض التوضيح، فإننا نجد أن صورة الشجرة أقرب مجسّد لهذه الفكرة، فنتخيل أن الجمع بين المحسوس وغير المحسوس هو جذع الشجرة، ونتخيل فنيات الصورة من تفاعل، وإيحاء، وقصٍّ، وحوار... هي الأغصان، والأوراق، والأزهار، والثمار... ومن هنا يتبين أن الصورة لا يكتمل جمالها إلا بفنيتها، كما أن الشجرة لا يكتمل جمالها رغم وجود جذعها إلا إذا توضعّت عليه الأغصان والأوراق، والأزهار، والثمار... لكن فقدان واحد منها لا يُلغِي كيان الشجرة ككل، بل يبقى كيانها موجودا وإن بدا مبتورا ناقصا.

وضمن إطار فنيات الصورة يمكننا تمثيل ما يكثر حضورها بالأغصان والأوراق... لوجودها - عادة - في كل الأشجار، بينما يمكننا تمثيل متذبذبة الحضور بالأزهار، والثمار... لعدم وجودها دائما في كل الأشجار، إذ منها ما يفتقد الأزهار الجميلة، والثمار الطازجة، وكلما اجتمع حضور تلك الفنيات في الصورة كلما كانت أكثر شاعرية، كما أن الشجرة كلما كانت ذات غصون ممتدة، وأوراق مخضرة، وأزهار جميلة، وثمار يانعة... كلما كانت أجمل في العين وأريح للنفس.

وإن شئنا مخططا عاما لفنيات الصورة، يجمع شتاتها، ويلم متفرقاتها، فإن الجدول الآتي كفيل بذلك:

فنيات كثيرة الحضور	فنيات متذبذبة الحضور
1. الوحدة والترابط	1. تصوير العناوين
2. التفاعل والتزاوج	2. التوسُّع
3. التَّجانس في اللاجانس	3. القصُّ
4. العاطفة المُبصرة	4. الحوار

جدول (9) يحدّد فنيات الصورة في شعر عثمان

إن القراءة الأولى للجدول تُسفر عن مدى مسaire شاعرنا لنمط التصوير في الشعر المعاصر الذي يحفل بالجديد والمثير، وفي الآن ذاته تُسفر عن مدى إعراضه عن القوالب التصويرية الجاهزة، وسعيه الحثيث إلى التخطي والتجاوز بغرض الخلق والابتكار نجح أو لم ينجح.

وللشاعر في ذلك مبرره؛ لأن الشعر تعبير بالصور عن العواطف والأفكار الخاصة، و"...علينا، إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها، أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد، تلقائياً، مع الشعور نفسه أو الفكرة"¹ ذاتها، فلا فائدة من تقليد أو نسخ صور الآخرين؛ لأنها لن تحمل أفكارنا ومشاعرنا الخاصة مهما أوتيت من طرافة وبلاغة.

1 محمد عزام: بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، (د.ت)، ص: 61.

1- فنيات كثيرة الحضور:

إن قصائد عثمان متنوعة من حيث الحجم، منها القصيرة¹، و المتوسطة، ومنها الطويلة²، لكنها في أغلب الحالات تتكون من مجموعة من الصور المتلاحمة يجمعها رباط دقيق يعطي في النهاية انطباعاً موحّداً عنها، وأكثر ما يبدو هذا التلاحم في القصائد الحرة؛ إذ تزيد عن العمودية بتنوع الروابط اللغوية بين الصور، كحروف العطف لاسيما (الواو)، وبعض الأفعال.

يقول عثمان وهو يتفنّن في وضع اللّمسات الأخيرة لمشهد من الطبيعة:

وتهبُّ الجداجد³
تصحو الصراصير مزهوّة
واليراعات تومض مثل الشرار
عالم هو ينتصر الآن

1 أقصر قصيدة لعثمان بعنوان (سحابة)، تتكون من خمسة أسطر.

أنظر: عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:40.

2 أطول قصيدة لعثمان بعنوان (غرداية)، تتكون من إثني وخمسين وستمائة سطر (652).

أنظر: عثمان لوصيف: غرداية، ص:7-88.

3 الجداجد مفرداً جُدْجُدٌ، وهو دُوَيْبَةٌ على خلفة صغير الجراد، تُصَوِّتُ ليلاً.

عطر الرياحين يهمس
والنجم يسبح في الماء
منتقلا من مدار
لمدار..
السماء
البحيرات
زغزغة العشب
رجع الصدى
قطرات الندى
والهبوب المشبّع بالعبق الحيّ
من أقحوان وغاز
وغوايات نيلوفر¹
وعرار²

إذا طالعنا هذا المقطع نجده يتكون من مجموعة من الصور الطبيعية الحسية، وهي: صورة الجَدَاجِدِ، وصورة الصَّرَاصِيرِ، وصورة اليراعات، والنُّجُومِ، والسَّمَاءِ، والبحيرات، والأعشاب، والندى، وعدد من الروائح النباتية الطبيعية، ويمكننا بسهولة نقلها إلى مخيلتنا نقلا مباشرا، لكننا قد نتساءل: ما الرابط بين صورة الجَدَاجِدِ وهي تهب، وصورة النجم الذي يظهر ساجحا على صفحة الماء؟.

إن عملية التَّخْيِيلِ تكشف لنا ذلك؛ فإذا جمعنا تلك الصور في مخيلتنا تبدو لنا كمشهد قُبَيْلَ الليل، ومن هنا يظهر أن الرابط بين صورة الجَدَاجِدِ والنجم، بل وكل صور المقطع هو إعجاب الشاعر بمنظر الغروب وهو في نهايته، فوقف يتأمله وينقله حيا نابضا بالحركة، التي جسَّدتها الأفعال: تهب، تصحو، تومض، يسبح، يهمس.

1 الأقحوان، والغار، والنيلوفر، و العرار كلها نباتات طيبة الرائحة.

2 عثمان لوصيف: زنجبيل، ص: 15- 16.

وناهيك عن هذا الخيط النفسي الذي ربط بين الصور نجد حرف العطف الواو قد تكرر سبع مرات ليدعم هذا التلاحم بين الصور الجزئية ويقويه.

هذا وقد يكون الخيط الرابط فكريا لا نفسيا، وأكثر ما يتجلى ذلك في القصائد العمودية، إذ أنهما - في الغالب - تقوم على وحدة البيت واستقلاله، وهو ما يجعل تلاحق الصور أمرا عسيرا، ولتذليل ذلك يطغى الجانب الفكري على القصيدة ويقوم بالعمل على تعانق الصور. هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن أحد تقنيات عثمان في كتابة القصيدة تتمثل في اعتصار فكرة القصيدة قبل تدوينها¹، بحيث لا يكتب إلا وفي ذهنه فكرة عامة واسعة ومرنة استحضرها في ذهنه منذ فترة، فتراه أثناء الكتابة سريعا خفيفا يبدو وكأنه لا يفكر فيما يكتب، والحقيقة أنه فكر فيما يكتب منذ زمن، فلا يهتم في هذه الحال سوى نقل ما جال في خاطره - من قبل - على الورق، فلا غرابة إن وجدناه يكتب أحيانا في السيارة وأحيانا في المقهى...

يقول مخبرا عن حال الشعب المناضل بالقدس:

مزقونا خرائقاً شردونا	طبخونا على رماد السياسة
مسخونا ثعالبا وقروداً	عرضونا بضاعة للنخاسة
رمونا بين الذئاب خرافاً	فاقترفنا من الردى أرجاسه ²

إن صورة الخِرَقِ المتفرقة، وصورة الثعالب والقردة، وصورة الخراف كلها تمثل هوان شعب القدس، وضعفه أمام السيطرة الإسرائيلية، إذن فالخيط الرابط بين تلك الصور هو فكرة معاناة الشعب الفلسطيني؛ أي أنه خيط فكري أكثر منه نفسي.

والتابع لوحدة الصور عند عثمان متابعة ماسحة شاملة يجد أن الخيط النفسي الرابط بينها أكثر ورودا من الخيط الفكري بكثير، وفي الشعر الجيد لا بد أن يتقدم الخيط

1 أكد لنا صلاح طبة - أحد أصدقاء عثمان - التزام شاعرنا بهذه التقنية لاسيما في كتاباته الأخيرة ابتداء من 1997.

مقابلة مع: صلاح طبة، صديق عثمان لوصيف، بئر العاتر (نسبة)، 2001/08/17.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 36.

النفسي الذي يتعلق بالوجدان على الخيط الفكري الذي يتعلق بموضوع القصيدة كي يحقق ما يسمى بالوحدة العضوية الصحيحة، التي من أبرز وسائل تشكيلها وحدة الصور، "فليست الوحدة العضوية- كما يتبادر إلى بعض الشعراء- أن تتوالى أبيات في موضوع بعينه، ولكنها أبعد من ذلك عمقا، إذ لا بد أن تصوّر الأبيات في قصيدتها حدثا وجدانيا تاما تتدرج فيه"¹ مثلما يتدرج النبات في تكوين بنيته من بذرة إلى جذع إلى فروع إلى أوراق إلى ثمار.

ومن طبيعة صور عثمان التفاعل، والمقصود به "عمليتي التحليل والتركيب"² اللتان تتمان على مستوى أطراف الصورة؛ لخلق معنى جديد يختلف عن معنى كل طرف على حدة، وإنما هو ناتج تبادل التأثير والتأثر بينها. وبالمثال يتضح المقال، يقول عثمان متحدثا عن مدينة وهران ذات الساحل الخصب الغني:

آه وهران!

ساحلك الذهبي تغازله الشمس،

والبحر يرفع رايات أعياده،

والنوارس مجنونة³

لنتأمل الصورة الجزئية (النوارس مجنونة)، تظهر - مبدئيا - بطرفين، هما: النورس، والمجنون. وقد تمت على صعيديهما عمليتين ذهبيتين هما: التحليل، والتركيب.

وعملية التحليل تعني فك الطرفين إلى خصائصهما الأولية، وذلك كما يلي:

*النورس [طائر+مائي+في حجم الحمام+يعلو في الجو ثم يزج نفسه في الماء+لا يأكل غير السمك...].

*المجنون [إنسان+فاسد العقل+يتخبط+يتمايل...].

1 شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط 6، دار المعارف، مصر، 1981، ص:160.

2 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر حسن إسماعيل، ص:104.

3 عثمان لوصيف: براءة، ص:49.

أما عملية التركيب فتعني "تخير نقاط معينة تلتقي فيها لفظتان، أو أكثر لخلق حسّ جمالي في إطار صورة فنية"¹. ويكون التركيب في مثالنا كما يلي:

*النورس/ الجنون [... يعلو في الجوّ ثم يزوج نفسه في الماء/ يتخبّط...].

ويظهر أن الخصائص الأولية لطرفي الصورة "أعيد اختيارها، واستُبقِي ما يهم الإحساس منها فأبرز، واستُعني عما لا يهم التجربة"²، ومن ثمّة يصبح المعنى الجديد الناتج عن تفاعلها هو كثرة الحركة، التي تبعث على الإحساس بالبهجة والانسراح والحيوية.

والحقيقة أن إدراكنا لهذا الإحساس لم يكن وليد هذه الصورة الجزئية منفردة، بل أننا نظرنا في ذلك إلى الصور الملتفة حولها، وهي: صورة البحر، وصورة الشمس، وصورة الساحل، فالمعنى المستهدف من هذه الصورة ما تبلور إلا عندما تعانقت وتزاوجت مع أخواتها.

والمقصود بالتزاوج تحديداً "أنّ الصورة الواحدة تُرسمُ وتُوطدُ بالكلمات... ثم توضع صورة أخرى قربها، فينبج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما ولا هو معنى الصورة الثانية، ولا حتى مجموع المعنيين معا بل هو نتيجة لهما، نتيجة للمعنيين في اتصاليهما وفي علاقتهما الواحد بالآخر"³، وقول عثمان الآتي يجسّد ذلك:

قيل: جئت من الغاب من صرخات الفجاج

مثقلا باللظى والعجاج

واقتمت المدينة هشمت كل الزجاج

ودخلت الحظيرة أشعلتها غضبا واحتجاج

غير أن الدجاج

1 ديزيره سقال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص: 12.

2 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص: 104.

3 المرجع نفسه، حاشية ص: 99.

ظل يلتقط الحبَّ في نشوة وابتهاج¹

لنعين صور المقطع ومعانيها منفردة، ثم نُزَاجُ بينها فيما بعد:

الصورة الأولى: (جئت من الغاب...)، تعني مجيء الشاعر بشعر صاف فطري،

ومتميز عن غيره؛ لأن الغاب رمز للحياة البدائية، وهذه من خواصها الصفاء والفضة.

الصورة الثانية: (اقتحمت المدينة هشمت كل الزجاج)، تعني عدم رضى الشاعر

عما في المدينة، ولذلك لجأ إلى التَّكسير والتَّهشيم.

الصورة الثالثة: (دخلت الحظيرة أشعلتها غضبا واحتجاج)، تعني رفض الحظيرة

للشاعر والاحتجاج عليه.

الصورة الرابعة: (الدجاج ظل يلتقط الحب في نشوة وابتهاج)، تعني رضى عامة

الناس بما هو سائد ومألوف وعادي.

هذه هي معاني الصور منفصلة، أما إذا زواجنا بينها- كما أراد لها الشاعر- فإننا

نحصل على معنى جديد، هو محاولة الشاعر انتشال مجتمعه من الرتابة والسلبية بدعوته إلى

الحركة والتغيير والتجديد، لكنه يفشل أمام برودته وبلادته، وهي التجربة التي ابتغى الشاعر

نقلها إلى القارئ بطريقة إيجابية تصويرية تضمن لها الحياة والحيوية.

ومن فنيات عثمان في التصوير تقديم صورته في مظهر غير متجانس بل متناقض

أحيانا، لكنه يقصد من ورائه إلى معنى متناسق متجانس؛ ولذلك نجد له صورا يتم على

مستواها إدراك التجانس في اللاتجانس²، ونصوبه خير شاهد على هذا الأمر.

يقول عثمان مفصحا عن رؤيته لكتابة الشعر:

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 50.

2 استعمل هذا التعبير مصطفى السعدي.

أنظر: مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص: 100.

أجترحُ لُغزَ الحرف

أكسر الأبعاد

أمزج الماء

بالنار

والوهم.. بالحقيقة¹

لقد اشتمل المقطع على أربعة صور جزئية، عند فصلها وقراءتها قراءة أولية نخرج بما يلي:

الصورة الأولى: (أجترح لغز الحرف)، إن فعل الاجتراح يكون - عادة - على أشياء غير عزيزة بعيدة عن وجداننا، فكيف اجترح الشاعر الحرف وهو أقرب الأشياء إلى نفسه؟.

الصورة الثانية: (أكسر الأبعاد)، هل الشاعر الحقيقي يبني أم يكسر؟، هل يشكّل عواطف للتشديد أم عواطف للتخفيف؟.

الصورة الثالثة: (أمزج الماء بالنار)، أيعقل أن يمتزج الماء بالنار ويتعايش معها وهو نقيضها؟.

الصورة الرابعة: (أمزج² الوهم بالحقيقة)، أيعقل أن يمتزج الوهم بالحقيقة، وهو هذيان وتشنيت، بينما الحقيقة تعقل وتجميع؟.

هذا هو مظهر اللاتجانس؛ حيث إن كل صورة جزئية "هي في بنائها - بحدّ ذاتها تبدو غريبة - وحينما تصبح بناءً في كُلاًّ تتبدّى غرابتها في شكل سافر، وعندما نفضّ مشكلة الغرابة هذه، تصبح الصور متميّزة بالألفة والتوادّ في سحر يجمعها جميعاً مولّداً إحساساً

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 68.

2 قُدِّرَ الفعل (أمزج) في الصورة حسب السياق الذي ورد فيه، أي (أمزج الماء بالنار، وأمزج الوهم بالحقيقة).

موحدا فائقا للعادة"¹، ولا يمكن فضُّ الغرابة واللاتجانس إلا إذا تجاوزنا الدلالات الحرفية لأطراف الصور وزاوجنا بينها.

وبعد المزاجية يتبيّن أن الشاعر لا يكتب شعره بسطحية بل بعمق²؛ فهو يكتشف ألغاز كلماته أولا (اجترح لغز الحرف)، ثم يتجاوز هذا الاكتشاف؛ لأنه أصبح قيّداً، وبذلك يتعد عن التقليد والاجترار، ويدخل عالم التجديد والابتكار (أكسر الأبعاد)، بعدها يسجّل آراءه الخاصة التي منها ما هو (ماء) يُرضي أناسا، ومنها ما هو (نار) يُسخط آخريين، كما يسجّل في شعره (الحقيقة) أي حال واقعه المتردّي، و(الوهم) أي ما يطمح إليه من عالم أفضل كله خير وسلام.

وهكذا تحوّل النص الشعري الذي كان في نظرنا للوهلة الأولى متناقضات لا تجانس بينها إلى نص تصويري ينبض بالمعاني الإنسانية المتجانسة المؤثرة، إننا - حقا - أدركنا التجانس في اللاتجانس ضمن صور المقطع.

وهذا الإدراك يتطلب متلقيا فطنا له من الذوق والخلفية النقدية ما يعينه على التفاعل مع النص، وإن "عجز المتلقي عن إدراك الجاذبية الشعرية ليس معناه خلو القصيدة منه، لأن مثل هذا الهدف الأسمى وارد احتمال وجوده في الشعر"³ الذي له مغلقاته ومنعرجاته التي تتطلب يقظة ودُرْبَةً لإدراكها ومن ثمة الشعور بلذة الكشف عنها لا سيما أمام النصوص الشعرية المعاصرة التي تُلحُّ على الغموض فتعرض صورها المتجانسة في قالب غير متجانس؛ حتى لا يتم تجاوزها والإعراض عنها، "لذا أصرّ الخطاب الشعري المعاصر على ركوب الغموض ليتحدى المألوف ويجعل رغبة المتلقي منحصرة في رغبة التصدي حتى لا يقع التجاوز ومن هنا تصبح ضرورة وجوب القارئ الممتاز حتمية لا مردّ لها"⁴، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الغموض في شعر عثمان وفي كل شعر راقٍ ليس التعمية على الإطلاق؛ إذ بين

1 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص: 103.

2 نكتشف هذا التعمق من خلال التاء الزائدة في الفعل (اجترح)، حيث إنّ (أجرح) تعني الاكتفاء بالخدش السطحي، بينما (أجترح) تعني تعميق الجرح والإيغال فيه.

3 عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص: 205.

4 المرجع نفسه، ص: 213.

الغموض والتَّعَمُّيَّةُ بؤنَّ شاسع، وإنَّ وجود التَّجانس في اللَّاتجانس داخل الصَّور الفنِّية لعثمان نوع من الغموض المستظرف لا التَّعَمُّيَّةُ المنبوذة.

وفضلاً عن ذلك يمتلك شاعرنا عاطفة جيَّاشة كثيراً ما تسيطر عليه أثناء الكتابة الشعرية، فتجعله يتجاوب مع كل عناصر الوجود، ولا عجب في هذا؛ لأنَّ "الشاعر - والفنان عامة - ذو حساسية خاصة، تجعله يتعامل وجدانياً - روحياً وعاطفياً - مع الطبيعة والحياة"¹، وهذا ما يفضي به إلى خلق علاقات غريبة وجديدة بين أطراف صورهِ، ينشئها خياله الخاص. يقول عثمان وهو بصدد تجسيد مكابده للتجربة الشعرية:

وتهرب مني النجوم
وتنكر حزني الغيوم
وأمضي أسافر في جثتي
أتلاشى
وتمضغي الرياح تنثر جسمي رميم²

بعد قراءة المقطع نكتشف أنه - إجمالاً - عبارة عن صورة مركبة متعدِّدة الحدود، عند تفكيكها نجد خمس صور جزئية ثنائية الأطراف، يمكن ترتيبها كالآتي:

الصورة الأولى: (تهرب مني النجوم)، طرفاها هما: ذات الشاعر، والنجوم، والعلاقة بينهما علاقة تنافر جسَّدها الفعل (تهرب)، لكن كيف تهرب النجوم من ذات الشاعر؟، هذا ما لا يستسيغه المنطق العقلي، بينما عاطفة الشاعر ترى ذلك حقيقة قائمة في عالم الذات.

الصورة الثانية: (تنكر حزني الغيوم)، طرفاها هما: الحزن، والغيوم، والعلاقة بينهما علاقة تجاهل مثلها الفعل (تنكر).

1 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص: 201- 202.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 26.

الصورة الثالثة: (أسافر في جثتي)، طرفاها هما: ذات الشاعر، وجثته، والعلاقة بينهما مكانية جسدها الفعل (أسافر)؛ حيث تحوّلت الجثة إلى مكان واسع للسفر والتّرحال.

الصورة الرابعة: (تمضغي الرياح)، طرفاها هما: ذات الشاعر، والرياح، والعلاقة بينهما علاقة احتواء جسدها الفعل (تمضغ)، حيث احتوت الرياح ذات الشاعر لتلوكها.

الصورة الخامسة والأخيرة: (تنثر الرياح جسمي)، طرفاها هما: الريح، وجسم الشاعر، والعلاقة بينهما علاقة سيطرة؛ حيث تمكّنت الريح من جسم الشاعر ورمته رميا متفرقا.

إن كل العلاقات السابقة تتعدى العلاقات البلاغية القديمة، سواء المشابهة في الاستعارة والتشبيه، أو العلاقات المجازية في المجاز المرسل، كالجزية، والكلية، والسببية... هذا من جهة، كما أنّها تتعدى العلاقات القائمة في العالم الخارجي من جهة أخرى، ومع ذلك تُعدُّ تلك العلاقات في العالم الداخلي للشاعر حقائق نفسية، تملّي عليه ما يمثّلها ويعبر عنها.

ولا يمكن للمتلقّي أو حتى الشاعر تقبُّل تلك العلاقات والروابط لو أخضعها للمنطق العقلي، وقاسها بالواقع الخارجي، ولذا يجب التعامل معها وجدانيا؛ أي بالعاطفة التي هي "ناحية من نواحي الوجدان ولون من ألوانه"¹، ففي "حالة الإثارة الوجدانية والنشاط الانفعالي يمكن أن تمتد سلسلة الروابط وتعمق في مظهرها ومرماها إلى حد عظيم من التكوين البعيد والخيال الخلاب"². ولذلك تستطيع العاطفة أن تساهم مساهمة فعّالة مع الخيال في مدّ جسور التواصل الفني بين أطراف الصور، فتجعلها معبرة ومثيرة ومدهشة.

ورغم أن العاطفة أو الإحساس لا يُؤمنُ بالعلاقات الخارجية الظاهرة؛ فإن ذلك لا يعني أن العاطفة - دائما - حرقاء بلهاء، والحقيقة أن هذا التصوُّر يتأكّد ويترسّخ في أذهاننا عندما نعلم أن الخيال عندما ينشط لتكوين الصورة نجد "من وراء كل ذلك عاطفة ترقب

1 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ص: 67.

2 المرجع نفسه، ص: 121.

وتنظم وتوحي طبقاً للصورة الفنية التي يبغى الفنان أن يحسن عرضها ويجيد تصويرها"¹، وهذه هي العاطفة المطلوبة في الأدب، وهي وحدها التي تستحق تسمية العاطفة المُبصرة.

ولذلك يجب التنبيه "إلى أن الشاعر الكبير لا يحتاج بعداً ولا إغراباً ولا تغلغلاً في عوالم غريبة، إنما يحتاج إحساساً عميقاً بواقعنا وحياتنا، وحياة الكون من حولنا وما انبث فيه من أسرار لا حصر لها"²، يجمعها الشاعر المجيد ويؤلف بينها ويعرضها في حُلّة جديدة ممتعة كما فعل عثمان في المقطع السابق رغم أن له مقاطع أخرى معدودة ينحرف فيها ويغالي فيلج عوالم صوفية غريبة على من لم يلج هذه العوالم الروحانية من قبل؛ حيث تغطي أعمال القلوب على أعمال الجوارح، ومع هذا فإننا حين نشعر بعاطفة الشاعر إزاء معطيات الوجود نقول إن عاطفته مُبصرةٌ مُدركةٌ تملأ صورته جاذبية وإيماء وإيحاء.

والإيحاء في الأدب - بأبسط عبارة - أن تقول لفظاً بسيطاً ثم تنظمه مع غيره لتشحنه بدلالات أخرى عميقة، تحول بالمتلقي في رحاب معارفه ومجالات مداركه، وبالتالي نجد أن الإيحاء يتوقف في وجوده على ثلاثة أطراف هي: مبدع متمكّن، ورسالة لغوية بارعة، وملتقٍ مثقف، ولذلك كان الإيحاء كثيراً ما يخضع لمخيلة القارئ وثقافته، ودقة إحساسه، فليس كل متقبّل يعرف أن الزهرة توحي بالمودّة، والصليب يوحي بالمسيحية، والهلال يوحي بالإسلام...

وهكذا قد يكون كل شيء مصدر إيحاء بالنسبة لمن يمتلك النظر الفني والذوق الأدبي والحس المرهف، لهذا كان الإيحاء في عرف الأدباء "شعوراً يبتعثه الأثر الفني فيمن يطلّع عليه"³، وهذا الشعور هو جوهر الإيحاء ومقياسه الأصيل.

والإيحاء بصفته ظاهرة فنية موجود منذ القديم في النصوص الأدبية، لكن وجوده كمصطلح أدبي كان الفضل في إيجاده وإشاعته للرمزيين الذين أعطوه بالإضافة إلى ذلك بعداً

1 نفسه، ص: 100.

2 شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص: 175.

3 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 49.

فلسفياً¹. إلا أن ما يهمننا في هذا المجال ليس البحث في فلسفة الإيحاء وإنما متابعة مدى تَحَقُّقِ الهدف منه في صور عثمان وهو التأثير في المتلقي.

إن أغلب صور عثمان تعبّر عن عالمه الداخلي، الذي يموج ويمور بالتوتر والاضطراب، والرفض الصارخ للواقع الخارجي المتردي.

ومن طبيعة العالم الداخلي للشاعر التشويش والغموض والتقلّب من حال إلى حال، ولهذا كانت جُلُّ صور عثمان لا تقدّم مضمونا جاهزا للقارئ، وإنما تعتمد الإيحاء بالأحاسيس والمشاعر والأفكار الحرة المطلقة، وتُعَوِّلُ على فهم المتقبّل وبديهته. وهو ما يمنحها العطاء، والثراء، والتجدّد المستمر بتجدّد القراءات.

ولتوضيح ذلك نلجأ إلى ممارسة قراءتين على مقطع من قصيدة (المدينة)، حيث يقول شاعرنا:

طفل محبوب

يقتحم المدينة

يكشف عن عورتها

ويعرض فضائِحها للإشهار

روبوطات تملأ شوارع المدينة

وهي تترنّح في خيلاء

تارة تدخّن وتارة تفهقه

نباتات لا نسغَ فيها

لا تزال سجينة وراء واجهات المتاجر

مداخن عملاقة

1 غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 451.

تزفر غيوما من دخان داكن¹

إن القراءة الأولية والتي تقنع من الصورة بظواهرها لن ترى في هذا المقطع سوى مشهد من مشاهد المدينة العصرية، أين يكثر الازدحام والحركة، فيها هو طفل مُعْتَلٌّ ضال يدخل إحدى شوارع المدينة و يسرّح بصره فيرى العباد يتبخثون بأزيائهم من هنادام ودخان وضحكات، ويرى نباتات بلاستيكية تنتظر شراًها، ومصانع تلقي بدخانها الكثيف في الجو، لتلوّثه بعد صفاء، ولتكدره بعد نقاء.

أما القراءة المتمنّنة، والتي تسعى إلى رصد إيجاءات الصورة، فإنها تتجاوز حدود الدلالة الظاهرة إلى أبعاد أكثر عمقاً وثراءً.

إن فاتحة المقطع، وهي مستهلُّ القصيدة - أيضاً - تفاجئنا بصورة طفل محبول، مشيرة بذلك إلى أن ما سيصدر عنه ليس عادياً، وبالتالي علينا ألا نكتفي بالنظرة العادية إليه، فلفظ (الطفل) يحمل - من بين ما يحمل - معاني السّماحة والبراءة والشاعرية التي يريدها عثمان، ولذلك اتخذ رمزاً له، أما (الخَبْلُ) فلا يعني - هنا - الجنون وإنما يعني مخالفة الآخرين والتميّز عنهم إحساساً وفكراً، وهو المنطلق الذي ينبثق منه الشاعر الحقيقي.

ماذا يفعل الطفل - الشاعر؟ إنه يقتحم المدينة، والاقتحام لا يعني الدخول برفق ولطف، بل يعني الدخول بقوة ومفاجأة من غير ترحيب ولا سابق إنذار، أي أن المدينة لم تنادي الشاعر ولا أحسنت الترحيب به، ولا أخذته مأخذ الضيف العزيز، وتكون هذه الصورة الجزئية (يقتحم المدينة) توحى بانفصالٍ و تناحرٍ بين طبيعة الشاعر وطبيعة المدينة، إنها لا تقبله ولا يقبلها، ولذلك لم تعد المدينة هنا مجموعة بشر وبنيات ومنشآت وإنما أصبحت في رَوْعِ الشاعر رمزاً للزّيف والظلال والنفاق، وهي الخصال التي يمتقتها عثمان مقنّناً شديداً وكرّساً بعض شعره لمحاربتها وصدّها عن أبناء وطنه، إنه يرى حضارة المدينة حضارة زائفة مليئة بالعورات والفضائح، ودوره - باعتباره شاعراً وصاحب رسالة - الكشف عنها قصد استبدالها بما هو أفضل وأحسن.

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 76.

والآن يتأمل الطفل - الشاعر شوارع المدينة، إنه يرى روبوطات، كيف هي هذه الروبوطات؟، تترنح وتدخن وتقهقه، إذن الروبوطات لا تعني الآلات المتحركة إنها تعني في حسّ الشاعر البشر المتمدّنين، وكلمة الروبوط توحى بما في هؤلاء من مادية وقسوة، فلا رحمة بينهم ولا شفقة، أما صورة الخيلاء فتزيد من سلبية هؤلاء إذ تصبح كل النعم البادية عليهم مظهرا أحوفا يخفي فراغا وشقاء عظيمًا، ومن هنا يكون التدخين لدفع السأم والملل، لا للترف وبالبدخ، وتكون القهقهة بكاءً داخلياً مرّاً، لا سرورا وحبورا.

وصورة أخرى تلتقطها عين الطفل - الشاعر، هي صورة النباتات البلاستيكية، لكن الشاعر لم يقل (البلاستيكية) بل قال: لا نَسْغُ فيها، والنَسْغُ هو المادة السائلة التي تبعث في النبات الخُضْرَةَ والحياة، فافتقادها يعني افتقاد الحياة الحقيقية رغم احتفاظ النبات البلاستيكي بزَيِّهه الخارجي، الذي لم يُجِدْهِ نفعاً فبقي أسير الواجحات التجارية، وبالتالي يمكن القول إن الشاعر وضع صورة النبات معادلاً موضوعياً لفكرة مفادها أن الحياة السَّعيدة لا نعيشها بمظاهرها بل بنفوسنا التي بين جنيننا وشماعرنا، إذ النبات الذي فقد النَّسْغَ لم ينفعه مظهره، فلم يُثْمَنَ ولم يُشْتَرَّ؛ ولذلك كانت العبرة بما تحياه في نفسك لا بما تكدّسه من حولك.

ومع صورة جديدة من صور المدينة، هي صورة المداخن العملاقة، ماذا تطرح؟، إنها تطرح غيوماً من دخان داكن. إن الشاعر لم يترك تركيب الصورة بسيطاً؛ فيقول: تزفر دخاناً داكناً، بل أدخل في التركيب عنصراً طبيعياً هو الغيم، والغيم هو السَّحاب المثقل بالماء؛ الذي سيتزل مطراً للارتواء وبعث الحياة في البلاد والعباد، ولما كان السحاب أصلاً والمطر فرعاً فإنه يؤدي ما يؤديه بطريقة متعدّية، ومن هنا كان الغيم رمزاً للانبعاث والانتعاش، والحياة المُسورة.

إلا أن الشاعر افتقد هذا الانبعاث عندما تمَّ تعويض رمزه (الغيم الطبيعي) بغيم صناعي من الدخان، الذي يلوّث البلاد ويخنق العباد، فهو إذن رمز للموت والفناء، وطالما أن الدخان حاضر في المدينة يمكن اعتبارها رمزاً للموت والفناء أيضاً.

إن هذه الصور مجتمعة توحى ببعدها أيديولوجي، وهو موقف عثمان الراض للمدينة المعاصرة القائمة على المادة دون الروح، فهي أشبه ما تكون بالأعرج لا ينفذ في القفز ولا في الجري، وقد قيل قديماً: يفنى ما في القدر ويبقى ما في الصدور. وقد عبر الشاعر عن كل ذلك بأسلوب تصويري إيجائي يحمل الإقناع في ذاته دون مباشرة ولا تقرير.

2- فنيات مُتَدَبِّبَةُ الحضور:

إن المتفحص لشعر عثمان عموماً، وعناوين قصائده خصوصاً لا يجد لتلك العناوين صفتين؛ الأولى: القصر والدقة، والثانية: الإيجاء. بمضمون القصيدة، ومن هذه العناوين: الأشجار، جسد، الطفولة، السقوط، إصرار¹... ولاشك أن هاتين الصفتين تشيران إلى الابتعاد عن السطحية في الكتابة، وبالتالي تمنحان القصيدة تقديراً وتشريفاً فيما من القارئ، فالفن مهارة وحذق، وخير العناوين ما كان دقيقاً موحياً تم انتقاؤه بحذق ومهارة من قبل الشاعر.

وإذا حاول الدارس مجال التصوير أن يبحث عن العلاقة المنتظمة بين عناوين العديد من قصائد شاعرنا ونهاياتها لوجد - بعد شيء من التمعن - أن هذه النهايات تصوير لتلك

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 25، 30، 34، 40، 42.

العناوين، وكان عثمان عند شروعه في الخروج من القصيدة لا ينسى أن لها بداية فيلتفت لتصويرها لتكون هذه الصورة- مفردة أو مركبة- خلاصة ما سبقها من صور، وآخر ما يعلق بذهن المتلقي لاسيما إن كانت حسية محضة؛ لأن "الصورة الحسية... تعلق بالذاكرة. وكلما استرجع المتلقي الصورة في ذهنه أثارت فيه المشاعر المرتبطة بها"¹، وهكذا يكون الشاعر قد ابتعد عن المباشرة الجافة، والتقرير الممقوت في التعبير عن بعض عواطفه.

وبناء على هذا ندرك أن السبب العام في تصوير عثمان لعناوين عدد من قصائده في نهايتها يحمل طابعا نفسيا؛ يُراعى ذات المبدع ونفسية المتلقي في آن واحد، وقد نبع هذا من اقتناع الشاعر بأن أهم الانطباعات التي تعلق بذهن القارئ تتمثل في انطباعين اثنين هما: الانطباع الأول والأخير، وهذا قانون عام من قوانين العقل ينتبه إليه الشاعر الجيد؛ فيختار أجمل البدايات، وأفضل النهايات لقصائده.

ومن هنا يتأكد أن الأدب يرتكز لإقامة صلبه على فكرة التَّقبُّلِ من جهة الباثِّ ومن جهة المُستقبِّلِ؛ لأن "النص الأدبي يستمد وجوده من لقائه بالمتقبِّل، وإن كان أول متقبِّلِه هو الباث نفسه. بهذا المعنى لا يكون هناك أدب إلا من خلال التقبل. ومن هنا فإن المتقبل دائم المثول أثناء عملية الإبداع وبعدها"²، فلا غرابة إن اهتم عثمان بعناوينه الشعرية اختيارا وتصويرا، فما يقوم به محاولة لإيجاد القبول لنصوصه لدى الآخر.

وهذا التناسق بين العناوين والخواتيم، يشير إلى التمكن من الكتابة؛ إذ أن إيجاد البداية القوية المثيرة والنهاية المكثفة المتينة من أهم القدرات التي يتمتع بها كبار الأدباء والنقاد، وفي نصوص عثمان نلمس بعض ذلك.

يقول في المقطع الأخير من قصيدة بعنوان (نار):

نار هي الدنيا وما يجري بها

1 عبد العزيز حمودة: المراسم المقعرة، ص: 382.

2 توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص: 10.

وهي العشيقة والمدامة والغرام
نار..

وهل تبقى بمعناها ونكهتها

إذا انعدم الشتاء

و لم يلف قلوبنا ثوب الظلام؟¹

لنلاحظ تلك العلاقة بين العنوان (نار) وهذه النهاية؛ لقد تحوّل العنوان من مفردة جافّة إلى صورة حيّة نابضة، فلم تعد النار محرقة بل تجسّدت في قالب معشوقة الشاعر بكل ما تبعته هذه الصورة الأثوية من مشاعر وأحاسيس لذيدة أو أليمة، فنخرج من القراءة وتلك الصورة آخر ما نتذكّر به قصيدة عثمان، ولعلها بهذا تجد قبولاً وميلاً في نفوسنا يجعلها تدغدغ جوانحنا كلما تذكرناها.

ويختتم شاعرنا قصيدته الرّامة (النسر) التي كتبها عام 1981 بمدينة باتنة قائلاً:

وهو الآن،

وفي قلب السماوات البعيده

لم يزل يحفر في جثتنا نهر الحياة

لم يزل محترقا يتزف من أجل الحياة²

إن هذه الخاتمة المصوّرة للعنوان (النسر)، تجعلنا نستشف دلالاته الرمزية، فيبدو أن النسر هو الشاعر الذي يتحدّى الظروف، ويواجه المصاعب بقلب ثابت، بحيث لا تُثنيه عن الكتابة الشعرية في عالم لاشعري؛ لأنه يؤمن بجدواها وقدرتها على خلق حياة تُوازِنُ بين المطالب الروحية والمادية، وتلك هي الرسالة التي يتحمّل الشاعر الحق عبء نقلها إلى الناس (محترقا يتزف من أجل) وصولها إليهم.

1 عثمان لوصيف: شيق الياسمين، ص:56-57.

2 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:20.

ونماذج شاعرنا في تصوير عناوين قصائده كثيرة، يجلو الوقوف عليها، وتأمل الطبقات الدلالية لصورها، ولكننا سنجتزئ في هذا المقام مجموعة منها تَمَسُّحُ المجموعات الشعرية المتوقّرة فيها عسى أن نصل إلى أحكام نقدية صادقة تنطبق عليها. والجدول الآتي يجمع وينسّق تلك النماذج المنتقاة:

عنوان القصيدة	نهايتها المصوّرة للعنوان	عنوان القصيدة	نهايتها المصوّرة للعنوان
(6) فوضوي	فوضوي.. وأوغل في الموت أطعن عاصفة الملح أعبر كل الخطوط وأحترق المنتهى حيث يهمني الرذاذ ويشتعل الفرح النبوي ²	(1) الزهرة	زهرةٌ ليست كالزهرات زهرة الدم والمخاضات الدمع والنبوءات البرق والطوفانات ¹
		(2) الشلال	الذي يحفر في يباب أيا منا الميّتة مجري الحياة..! ³

1 = = : قراءة في ديوان الطبيعة، ص:90.

2 عثمان لوصيف: براءة، ص:17.

3 المصدر نفسه، ص:76.

ظلّيني بأهدابك المسبلة ظلّيني.. ودعيني أحاور عينيك آه! دعيني أغنّي لأغراسنا المقبلة آه.. يا زهرتي! آه.. يا ورقلة! ²	(7) ورقلة	آه... يا طفلي العابث، يا سفري الملعون، ويا وجعي المسوذ! ¹	(3) طفل
		مقبرة وزواحفُ تسحب أكفانها وتدبُّ إلى المقبرة! ³	(4) طُولقة
		يتنفض.. ينهض.. يعشق بنت الربيع وترن نواقيسه في السحاب ⁴	(5) العندليب

جدول (10) يحدّد نماذج نهايات قصائد عند عثمان تُصوّر عناوينها

له نخرج بمجموعة من الأحكام تتعلق بتقنية تصوير العناوين في خواتم القصائد عند عثمان.

وأول حكم أن هذه التقنية تُعدُّ ديدناً تصويرياً مألوفاً، ومسلكا فنيا معتادا لدى الشاعر؛ إذ نلحظه منذ مجموعته (شبق الياسمين) عام 1986، وحتى مجموعاته المتأخرة، وعلى رأسها (قراءة في ديوان الطبيعة) عام 1999.

ثاني حكم أن ذوق عثمان الشعري سوّغ له توظيف هذه الخصلة الفنية في شعره الحرّ فقط، دون أن يتعدّى إلى العمودي؛ إذ النماذج المقدّمة لا تشتمل على أيّ نص من الطراز الخليلي، كما أن متابعة القصائد التقليدية للشاعر تنفي توفّر تلك الظاهرة فيها؛ وذلك يرجع إلى تخلّص القصائد الحرّة من بعض الضوابط الموسيقية الموروثة، وبالتالي اكتسبت فُسْحَةً من الحرية الجديدة للتعبير تقبل تصوير العناوين أو أيّ فنيّة أخرى.

1 = = : براءة، ص: 65.

2 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 43، 44.

3 = = : اللؤلؤة، ص: 54.

4 = = : نمش وهدبل، ص: 70.

وثالث حكم أن هذه التقنية تتماشى مع جماليات الشعر الجديد؛ حيث إن الصور الماثلة في كل النهايات السابقة، لم تحرص في بنائها على العالم الخارجي بل، أتت خاضعة طيعة للعالم الداخلي للشاعر، "وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على صورته الشعرية فجعلتها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية"¹؛ فلم تبق الزهرة، والشلال، والعندليب... العناصر القاموسية التي نعرفها بل آلت إلى رموز وصور تنفجر أحاسيس ورؤى كانت مخبوءة من قبل في ذات الشاعر.

ورابع حكم يمكن إصداره على تقنية تصوير العناوين عند عثمان أن كل صور الخواتم السابقة لو أردنا تصنيفها وفق الانطباع النفسي الذي نخرج به بعد قراءتها لوجدناها تنقسم إلى قسمين محددين لا ثالث لهما؛ الأول: تفاعلي، ويشمل تصوير (الشلال، والعندليب، وفوضوي، وورقلة)، أما الثاني فهو تشاؤمي، ويشمل تصوير (الزهرة، وطفل، وطولقة). وهذا يعني أن تلك النهايات مقيدة مغلقة، كان الشاعر يحرص من خلالها على نقل موقفه الانفعالي بدقة إلى المتلقي.

وعلى العموم يمكننا القول إن الشاعر له الحرية في أن يتفنن في مجريات التصوير، وما عملية تصوير العناوين إلا بعضاً من هذا التفنن، تم عن طريق التنظيم والتنسيق بين البداية والنهاية في معمار القصيدة، وهذا التنظيم والتنسيق كافيان لبعث اللذة الجمالية، ولذلك "يكمن الجمال... في التناسب العادل للأجزاء وفي تآلف الكل... وكأنه تحقيق لنظام ذهني ما"²، وقد تمثل النظام - هنا - في ذلك الرباط التصويري بين قمة القصيدة وقاعدتها. كما حقق عثمان تلك التقنية عن طريق استغلال الطاقات الدلالية للتراكيب اللغوية؛ لأن "الشعر هو من عمل اللغة. والحال أن اللغة ليست عبارة عن أداة بسيطة تفيد التواصل"³ فحسب، بل التواصل وظيفة من وظائفها فقط، وإنما لتتعدى الإبلاغ إلى الخلق والإنشاء. فالكلام

1 السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص: 126.

2 جان لاكوس: فلسفة الفن، تعريب ريم الأمين، مراجعة أنطوان الهاشم، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 2001، ص: 24- 25.

3 المرجع نفسه، ص: 105.

"بواسطته يفهم الإنسان ويُسمَّى الموجودات، عبر الوسط الذي يجدها فيه، ويفتح كذلك عالما وتاريخاً"¹ يزحران بالجديد المفيد.

وإذا فتح عثمان عالما جديدا في صورته نقول إنه مارس عملية تَوْسِيعٍ لها، "ويتم ذلك بتخيُّله عالما ثانيا غير العالم الذي يعيش فيه، ولكنه يعادله. يجدُّ إطاره في شيء لا يمكن النفاذ إليه بمنطق العقل"² معوِّلا على حدس لا شعوره، وسبحات خياله، ورصيده من الثقافة الصوفية، فيخلق بذلك من الصورة المركبة الواحدة صورا أخرى مركبة تفيض بالمفاجأة والإثارة.

وأكثر ما يقصد عثمان هذه الظاهرة حين يريد تجسيم لحظة هاربة من لحظات الإبداع والتي لا تختلف - عنده - عن مجاهدة الكشف الصوفي "فيعرف من المعلومات ما لا يعرفه من هم دونه من البشر"³؛ لأن هذه المعرفة ذوقية لا عقلية تعانى ولا تفهم⁴، ويمنحها الله بكرم منه لعباد دون آخرين.

ولنتابع صور هذه اللحظة من الإبداع في المقطع السادس من مطولة (غرداية)، أين جعل الشاعر المرأة رمزا مكافئا لهذه الولاية الصحراوية الجزائرية، حيث يقول:

ها تشرَّبْتُ عشقك حتى الثمالة

إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين

أسافر بين شعاعين

آه! مباركة هذه الرعشات

1 نفسه، ص:106.

2 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:116.

3 فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص:155.

4 ولذلك إذا أراد الصوفي نقل هذه المعرفة فإنه يدخل في الهذيان والهراء، ومن هنا يستحسن كتمانها، والاكتفاء بنعيمها الداخلي الباعث على الثقة بالله ومحبة كل خلقه.

أنظر: المرجع نفسه، ص:162.

مباركة.. هذه اللحظة الغاوية¹

تمثل هذه الأسطر الخمسة الصورة المركبة العامة التي تبين ذلك الإلهام الروحي المقدم للشاعر من قبل (غرداية)، ومن هذا الإطار الخيالي العام، يخلق عثمان إطارا خياليا ثانيا يجسم فيه ذلك الإلهام والعطاء بواسطة خمس صور أخرى مركبة- تحُدُّسُ له حدسا- لكل منها إطارها الخاص.

ومتابعتنا تبدأ من الصورة المركبة الأولى أو بالأحرى المشهد الأول حين يقول عثمان:

أُحْدِسُ الآنُ أبى أرى..
موجة تتلألأ
تجر فني.. فأغمغم منجذبا لهاها
وما هو إلا أن انغمست مهجتي
في قرارة فيضٍ
من النور
والأغنيات..
غصون ترفرف حولي
بروق أمسد أهداها بيدي
وألبس حلتها الزاهية²

إنها المرحلة الأولى من مجاهدة الكشف "ففيها أصبح قلب الصوفي [الشاعر] مستعدا لقبول نور اليقين"³، وهو معرفة المولى عز وجل، فقد انغمست نفسه في قرارة فيض من النور.

1 عثمان لوصيف: غرداية، ص:33.

2 عثمان لوصيف: غرداية، ص:34-35.

3 فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ص:155.

أما الصورة المركبة الثانية يقول فيها:

أُحْدِسُ الْآنَ أَنِي أَرَى..

غَبِشَاتٌ تُشْفُ

مَعَارِجٌ تَبْسُطُ لِي

نَجْمَةٌ تَبَسِّمُ مُغْرِيَةً بِالهُوَى

دَرَجٌ.. ثُمَّ فَاضَ عَلَيَّ الْحَنَانُ الْإِلَهِيُّ

إِنِّي أَصْعَدُ.. أَصْعَدُ..

حَيْطٌ مِنَ السُّهُوِّ يَرْفَعُنِي

نَحْوَ بَرَجِ التَّرَاوِيحِ.. وَالسُّدَّةِ الْعَالِيَةِ¹

إنها المرحلة الثانية من مجاهدة الكشف، إذ "بعد نور اليقين... يدخل الصوفي [الشاعر] في حالة من الشعور الخفي... فتصرف حواسه كلها عما حوله إلى التأمل في الله الواحد"² الذي أفاض عليه من حنانه وأصعده إليه، وأسهاه عمًا حوله ليركز انتباهه على رؤية نعيمه كما في الصورة الثالثة:

أُحْدِسُ الْآنَ أَنِي أَرَى..

سُنْدُسٌ يَتَنَدَّى

حَدَائِقُ تُسَطِّعُ فِي نَاطِرِيَّ

عَنَاقِيدُ.. رَحَتْ أَعَانِقَهَا

فِي ذَهُولٍ

نَوَافِيرُ رُقْرَاقَةٍ.. مِنْ لُجَيْنٍ

رِفَارْفُ مَخْضَلَةٍ

وَأَبَارِيْقُ وَهَّاجَةٍ.. صَافِيَةٍ³

1 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 35-36.

2 فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ص: 155.

3 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 36-37.

إنها جزء تابع للمرحلة الثانية من مجاهدة الكشف، أو بالأحرى ثمرة لها، ثمرة نشوة وغبطة؛ حيث إن صورة السندس، والحدائق والعناقيد، والنوافير، والرفارف والأباريق توحى بهذا الشعور اللذيذ، ويفسّر الشاعر الفرنسي بودلير هذه الصورة المركبة ومثيلاًتها تفسيراً موضوعياً حين يقول: "إن إحساسنا الغريزي بالجمال - هذا الإحساس العجيب الخالد - هو الذي يجعلنا نعد الأرض ومناظرها لمحّة ومظهرها مشابهاً للجنة في الحياة الآخرة"¹. وكل ما ذكره عثمان من صور النعيم الجزئية هو من قبيل التمثيل لا الحقيقة، فما عند الشاعر شوق وحنين إلى الجنة لا الجنة ذاتها.

وبالنسبة للصورة الرابعة يقول:

أحدس الآن أبي أرى..

باقة من حنان

يد من نوافح تمتدّ نحوي

تمسّد أوصالي المنهكات

و تمسح حزني العتيق..

ملاكٌ يشقُّ محارة قلبي

و يتزعج جرثومة الشرّ عني

وما مسّني من صداءات

رغو.. وطينٍ

فلا شيء إلا المحبة

لا شيء إلا المحبة.. والمهجة العارية²

إنها المرحلة الثالثة من مجاهدة الكشف، وهي حضور حال الفناء، "وتأخذ نصوص عثمان... النسبة الأكبر من هذا الحضور، لدرجة يصعب فيها إحصاؤه في كتاباته

Lagarde A .et Michard L: **XIX^e siècle**, P: 431.

نقلا عن: موهوب مصطفى: الرمزية عند البحري، ص: 155.

2 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 37- 38.

الشعرية"¹، والفناء الصوفي لا يعني الموت والانذار، وإنما يعني "سقوط الأوصاف المذمومة"² كالجهل، والحقْد، والكذب... وغيرها من الرذائل التي جمعتها عبارة (جرثومة الشر) لتُستبدَل بالأوصاف الحمودة، كالسَّماحة، والإيثار، والصّدق... وغيرها من الفضائل التي جمعتها عبارة (الحبة والمهجة العارية)، والحبة هي أسمى ما وصل إليه عثمان، وهي "جوهر السلوك عند الصوفيين"³ الذين ينتمي إلى زمرةهم.

والآن نصل إلى الصورة الخامسة والأخيرة حيث يقول:

أحدس الآن أني أرى..
غفوةً من حرير تدثّرني
فكأنني أعود إلى الأرض مغتنماً
جذوةُ الحب تدفعني الآن
أن أعشقَ الملكوت
أتمشُّ بالشعر ثوب الطبيعة
أحتضن الناس من نشوة
وأزفرق مثل العصافير
أركض خلف الفراشات
أستبق النحل.. والنسمة السارية⁴

إنها المرحلة الرابعة والأخيرة من مجاهدة الكشف، وهي حال البقاء، الذي يعني بقاء تلك الصفات الحمودة¹ في نفس المتصوف - الشاعر بعد عودته من رحلته الخيالية إلى أرض

1 محمد كعوان: الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قسنطينة، 1998، ص:163.

2 أبو نصر السراج الطوسي: اللّمع في التصوف، تحقيق عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص:284. نقلاً عن: فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، ص:156.

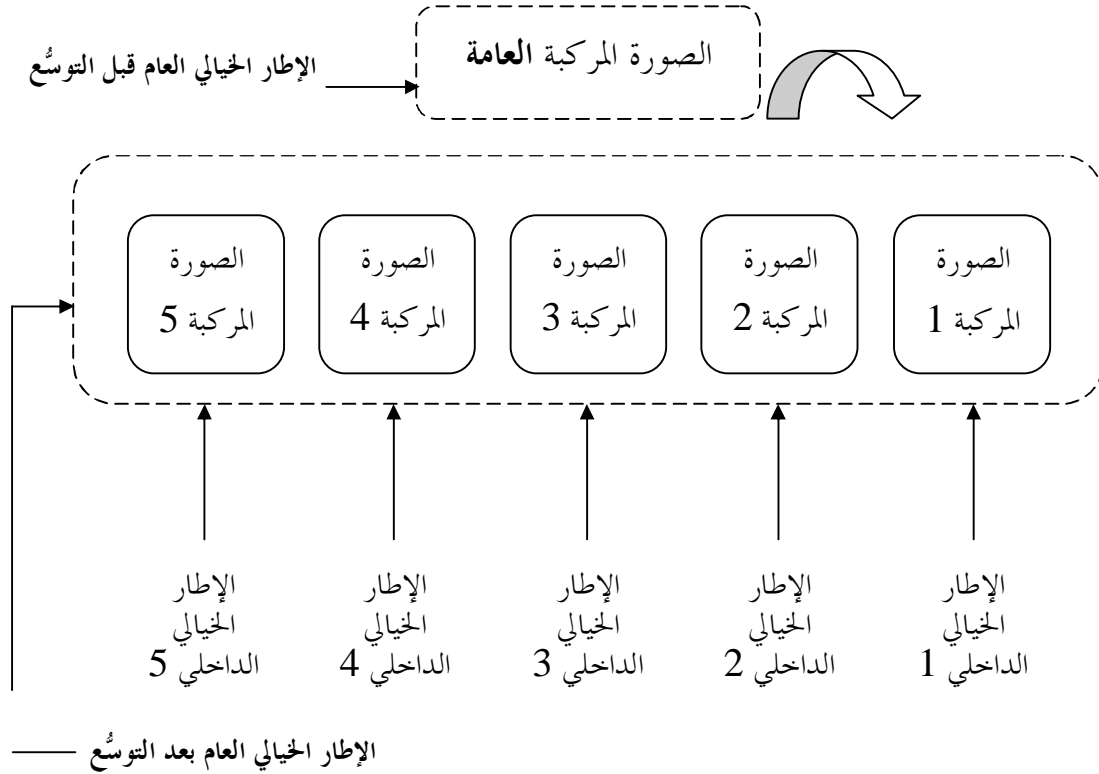
3 المرجع نفسه، ص:144.

4 عثمان لوصيف: غرداية، ص:38-39.

الواقع، فيعشق الملكوت، ويحتضن الناس، ويمارس الطفولة والبراءة راكضا خلف الفراشات، مستبقا النحل والنسيم.

بهذا يكون عثمان قد توسَّع في تصوير لحظة الإبداع التي أهتمته إياها ولاية غرداية، متَّبعا في ذلك مراحل مجاهدة الكشف عند الصوفيين، مما جعله يخلق إطارا خياليا ثانيا يرسد فيه ما غمَّضَ من الشعور والرؤى والفيوضات، والحقيقة أن الدخول في عالم المجردات ومحاوله استكشافه أمر عزيز المنال، وعر الطريق لا يستطيعه إلا صاحب الحسِّ المرهف والخيال الفذ.

ويمكن تلخيص فنيَّة التوسُّع داخل السطور السابقة، في رسم بياني يقرِّبها إلى الذهن أكثر، وهو كالآتي:



رسم (2) يوضِّح توسُّع الصورة في المقطع السادس من قصيدة (غرداية) لعثمان

وإذا كان شاعرنا قد لجأ إلى فنيّة التوسّع في قصيدة (غرداية)، فإن هذا لا يعني أنه استنفذ فيها كل فنيّاته التصويرية؛ بل ما زال في جعبته فنيّات أخرى ذات أهمية ومكانة في نظام القصيدة الحديثة منها عنصر **القصّ**.

وعندما وظّف عثمان عنصر القصّ في بعض صوره حقّق فائدتين، الأولى تتمثّل في تقديم أحاسيسه الخاصة بشكل موضوعي؛ "لأنّ العنصر القصصي يتوافر فيه الإيجاء وتكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعية"¹، فيشعر بها كل متقبّل واع. أما الفائدة الثانية فتتمثّل في دعم وحدة الصور وترباطها؛ لأنّ القص من طبيعته التسلسل والتدرج من حدث إلى حدث، و من حالة إلى حالة دون إحداث فجوات وشروخ، ونلاحظ ذلك في المقاطع التالية من قصيدته (عفريت من الجن):

وذا فجر صاح أحدهم:

الزلال.. الزلال!

كانت الأرض ترتج بعنف

وأمواج البشر تتدافع

في صخب وعويل..

وتبدّت سحابة سوداء

أخذت تتزوّج ملء الأفق

أهي الغاشية؟ أهي الغاشية؟

ارتاع الجميع

وخرّوا جثياً.. بكياً

رافعين أيديهم إلى السماء

1 غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:454.

خاشعين.. متضرعين

ثم سُمع دوي انفجار عنيف
اهتزَّت له الجبال ومادَّت الأرض
وعندما أخذ الدخان ينقشع
شيئا.. فشيئا
رأى الناس قممها يتصدَّع
عن مارد عملاق
في هيئة إله أسطوري
يندفع بقوة عبَّرَ شظايا الحديد والنار

صاحت عجوزٌ شمطاء:

إنه ذلك الطفل اللعين!

إنه ذلك الطفل اللعين!¹

تبدو المقاطع الخمسة - في ظاهرها - قصة قصيرة خيالية مسلية تشبه الحكايات القديمة حول الغول، والجن، والعنقاء... وغيرها. وقد تتالت في شكل خمس صور حسية مركبة، الأولى تبين حالة الاضطراب من الزلزال، والثانية تكشف عن بروز سحابة سوداء بعد هدوء الزلزال، والثالثة تفصح عن الخوف من هذه السحابة، والرابعة ترسم الأجواء التي ظهر فيها المارد العملاق، والخامسة تشير إلى حقيقة المارد، حيث تبين أن أصله طفل.

إلا أننا إذا فكَّنا رموز هذه الأقصوصة نفهم أن القصد منها ليس التسلية، وإنما نقل جملة من عواطف الشاعر، ومواقفه بطريقة قصصية إيحائية.

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 66-67.

إن الزلزال في الصورة الأولى رمز لبداية ظهور عثمان - الشاعر في مجتمع يتجاهل الشعر والثقافة، والسحابة في الصورة الثانية رمز لإثارة الشاعر انتباه الناس، وخوفهم في الصورة الثالثة إشارة إلى تأثير الشعر في نفسياتهم وسلوكياتهم، والمارد العملاق في الصورة الرابعة رمز للشاعر في قمة نضجه الفني، والعجوز الشمطاء في الصورة الرابعة رمز لاعتراض بعض متجاهليه بقيمة شعره وثقافته.

ولم يقتصر عنصر القصّ على هذا النقل الحي للتجربة الشعرية بما فيها من عواطف ومواقف، وإنما تعدّى ذلك إلى الربط بين الصور المركبة وحتى الجزئية، فكيف نستطيع الانتقال المباشر من صورة الناس وهم خاشعون متضرعون إلى صورة الانفجار والدوي لولا الرّباط القصصي الذي لحمهما من غير صنعة وتكلف.

واللافت للنظر في كل صور عثمان التي اعتمدت القصّ هو وقوفه فيها موقف الراوي المحاكي¹، ولو سحب نفسه من هذا الدور، وجعل القصّ ثثاراً حوادثه بتحاور وتفاعل شخصياته، لأكسب صورته ديناميكية وحركية أكثر مما هي عليه.

وإن استعانة عثمان في التصوير الشعري بالتصوير القصصي له ما يبرّره، إذ أن "القصة أصبحت أهم نوع أدبي في عصرنا، لأنها تستطيع بصورها المختلفة أن تمثل الحياة وتجلبها في شتى وجوهها، إذ لا يستعصى عليها أي خط من خطوطها"². وما الشعر إلا نظرة إلى خطوط الحياة المتعرجة بعين الوجدان؛ ولذلك لا غرابة في انفتاح الأنواع الأدبية: الشعر والقصة والمسرحية... على بعضها، واتصال الواحد منها بالآخر في عصر يشهد ثورة في الاتصال على جميع المستويات.

إن وقوف عثمان موقف الراوي المحاكي في صورته التي تعتمد القصّ جعلها تفقد شيئاً من الحوار الحي، وكان الأولى تمازج القصّ مع الحوار من أجل ديناميكية الصورة

1 مثل صور قصائده: (عرّافة)، و(نحلة)، و(في المقهى).

أنظر: عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 59-63، 80-84، 85-88.

2 شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص: 227.

وحيويتها. ولذلك يجد المتقصي لصور عثمان عددا منها يعتمد على الحوار المفصول عن القص.

والحوار - عموما - قسمان: خارجي (Dialogue)، وداخلي (Monologue)، والحوار الخارجي هو "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات"¹، أما الداخلي فهو "كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من يُنزلُه مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة... ويُفرضُ فيه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النَّفس"²، وهذه الوظيفة الهامة للحوار الداخلي جعلت عثمان يميل إليه على حساب الحوار الخارجي، وقصيدته (هجائية) تُظهرُ ذلك بوضوح، حيث يجاور نفسه قائلا:

1. أنت.. من أنت؟
2. عثمان يسألني الآن
3. عثمان يلعني الآن
4. مَنْ أنت؟
-
5. دورة تترحلق بين الشقوق
6. وضبُّ تكوم بين الصخور
7. أنت.. من أنت؟
8. حرباء ترحف...
-
9. ضفدع ينطوي
-
10. وغراب يحوم على الجيف العفنا
-
11. أنت.. من أنت؟

1 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 100.

4 المرجع نفسه، ص ن.

12. وطواطٌ كَهْفٍ يهابُ الضياء¹

13. أنت.. من أنت؟

14. لا.. ثم لا..!!

15. أنت سيد كل الخلائق

16. كل الورى

17. ملك الشمس والأغنياتِ

18. صديق الغصونِ

19. صديق الجفونِ

20. صديق السحابِ النضير²

بعد تأمل الأسطر يمكننا أن نميز فيها صورتين مركبتين كبيرتين؛ الأولى تشمل اثنا عشر سطرا الأولى ابتداء من المطلع، وتمثل نظرة الازدراء التي شعر بها عثمان ولمسها في أعين العامة، أما الصورة المركبة الثانية فإنها تشمل الأسطر الثمانية المتبقية، ابتداء من السطر الثالث عشر، وتمثل ما يعتقده الشاعر في نفسه وفي كل شاعر حقيقي من سمو ورفعة.

وتتكون الصورة المركبة الأولى من خمس صور جزئية، هي: صورة الدودة، والضب، والحرباء، والضفدع، والغراب، وصورة الوطواط. ولا شك أن هذه العناصر الحسية الحيّة توحى بمشاعر سلبية؛ حيث نجد الحقارة في الدودة، والضب، والحرباء، والضفدع، ونجد التشاؤم في الغراب، والجبن في الوطواط، وكلها عواطف تحركت في نفس عثمان، ونقلها إلينا مصورة في هذه الكائنات، معتمدا في الربط بينها على تكرار سؤال التحقير: من أنت؟ أربع مرات.

أما بالنسبة للصورة المركبة الثانية، فهي تتكون من ثلاث صور جزئية هي: صورة السيد، والمَلِك، وصورة صديق الطبيعة. ولاشك أن هذه الشخصيات تشير إلى الوقار في

1 عثمان لوصيف: المتغابي، ص: 95- 96.

2 المصدر نفسه، ص: 98.

لفظة (السيد)، وتوحي بالعظمة في كلمة (الملك)، وسعة الصدر في لفظة (الصديق)، وكلها عواطف راسخة في نفس الشاعر غير أنه نقلها بطريقة مباشرة تخلو من متعة الإيحاء، ولذة الإشارة، وظُرف الإيحاء، بيد أن هذه الصور الجزئية الثلاثة أكثر تدفقا واسترسالا من الخمسة الأولى، حيث اكتفت في ترابطها بالانسحاق وراء جواب الرفض (لا.. ثم لا..!!) في سيولة وعذوبة.

ونظرة إلى عبارة: (عثمان يسألني الآن) تخبرنا أن الحوار المعتمد هنا داخلي لا خارجي يجري بين الشاعر وذاته، وقد حَقَّق الموضوعية في نقل العواطف، والتلاحم بين الصور، شأنه في ذلك شأن عنصر القص.

والناظر بصفة عامة لشعر عثمان يجد استفادته من الحوار في بناء صورته محدودة محصورة، حيث لم يتوغل في هذا الجانب الفني كما يجب، رغم أن الحوار يحتلُّ مكانة مرموقة في تشكيل القصيدة المعاصرة إذا ابتعد عن التكلف والتملُّق.

هذا ولا يجب أن نتجاهل قدرة شاعرنا على تنمية مخزونه الثقافي من الحوار بتوسيع اطلاعه على فن المسرح، الذي يقوم على الحوار من جهة، و"يقوم على التلخيص والتضييق المسرف"¹ من جهة أخرى؛ مما يجعله يلمح ولا يصرح شأنه شأن الفنون الراقية، ولذلك "تمثَّل المسرحية... في حيز زمني ضيق وفي مناظر محدودة، متَّخذة قالباً لا تعدوه، هو قالب الحوار"²، الذي يُعدُّ المسؤول الأول - فنيا - عن سيرورتها منذ البداية وحتى نهايتها، ولو أتقن عثمان استغلال فوائد الحوار المسرحي لضمن لصور الحوار في قصائده - على الأقل - ميزتين هما: التلميح، والترابط، وإنا لتوسمَّ فيه قدرة على ذلك قد تؤهله - فيما بعد - إلى كتابة المسرح الشعري إن أراد، ومن أراد بإخلاص استطاع.

وإذا كان عثمان لم يعتصر الإمكانيات الفنية للحوار، فإنه قد اعتصر الإمكانيات التعبيرية لبعض المفردات، محققاً فنية متميزة في صورته، ألا وهي تَرَدُّدُ الحركة فيها.

1 شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص: 239.

2 المرجع نفسه، ص: 238.

إن الحركة في صور عثمان ليست أمراً لافتاً للانتباه؛ فلا تكاد تخلو منه صورة، ولكن اللافت فيها هو تَرَدُّدُ الحركة نفسها من خلال تراكيب قصيرة بما مفردات مخصوصة.

وقد تمكَّن عثمان من تحقيق هذه الميزة الفنيَّة، عن طريق استثمار جرس وظل بعض المفردات استثماراً فنياً حكيماً. والمقصود بجرس الكلمة "هو نغمتها وصوتها وإيقاعها، الذي يحصل نتيجة التلاؤم بين حروفها"¹، وهي مرتبة وفق نظام معين، أما الظل فهو يرتسم في مخيلتنا حين التمعُّن في دلالة الكلمة، وأحياناً نجد "أن الكلمة تحمل إلى جانب جرسها ووقعها في الأذن، وحركة اللسان بها.. إيجاء بالمعنى وظلالاً، وموسيقى، وما يسميه علماء الصوتيات بـ ((الأونوماتوبيا)) (ONOMATOPEE) ويعنون بها موافقة الصوت للصورة"²، وهذا المعطى النقدي يصدق كثيراً على الفعل الرباعي (شَعَّعَ) في قول عثمان:

شعشعي الكأس واستبشيري

أنتِ من جوهر الحقِّ

من جوهرِي

.....

آه.. معبودتي

آه.. أنشودتي

شعشعي الكأس واستغفري!³

إن كلمة (شَعَّعِي) في أول المقطع وآخره ترسم صورةً محبوبية الشاعر، وهي تُشعُّ الخمر، أي تمزجه بالماء في حركة تتردَّد عدة مرات، فبدل أن يقول الشاعر: شعِّي الكأس، وشعِّي الكأس، وشعِّي الكأس... عدَّة مرات قال بإيجاز: شعشعي الكأس، فكان جرس وظل

1 صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص: 90.

2 عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص: 234.

3 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 82، 90.

الكلمة راسمين لحركة مترددة هي مزج الخمر بالماء، وكأن هناك تناسبا مقصودا بين الصوت والصورة في هذا السياق.

وإذا اقتربنا من شعر عثمان أكثر ازدادت هذه الميزة الفنية وضوحا، فلنتابعه وهو يرسم جدارية طبيعية يستأنف بها قصيدته (أطفالنا على الطريق):

والملم الغسق

ظلاله،

وسقسق الشفق

.....

وهفهفت مراوح النسيم في ارتعاش¹

إنه مشهد طبيعي غير عادي في رومانسيته وجماله، لكن ما يهمننا - هنا - من فنياته المتعددة ثلاث كلمات، هي: (الملم)، و(سقسق)، و(هفهف)، ولو تمعنا في بُناها الصرفية لوجدنا كل واحدة منها على وزن فَعَّلَ من جهة، وكل واحدة منها - أيضا - عبارة عن فعل رباعي مضعّف، والرباعي المضعّف هو "ما كانت فاؤه ولامه الأولى من جنس وعينه ولامه الثانية من جنس آخر... ومن أسماء هذا الفعل ((المطابق)) لتطابق عينه ولامه"²، وهذا التضعيف الذي يُعدُّ ظاهرة صوتية - بالدرجة الأولى - جعل تلك الكلمات الثلاث ترسم في مخيلتنا منظر الغسق وهو يقوم بحركة لَمَّ (جَمَع) ظلّه عدة مرات، وبالطريقة نفسها في كل كَرَّة، وعبارة (سقسق الشفق) توحى بأن الاحمرار المصاحب للشمس عند الغروب يُصنِّدُ صوتا رقيقا (سَقْ، سق، سق...) يتردّد معلنا عن قدوم الظلام، وعبارة (هفهفت مراوح النسيم) تلقي أمامنا صورة تبيّن تحرُّك مراوح النسيم واضطرابها بشكل يتردّد بالطريقة ذاتها عدة مرات، ويتناسب مع اضطراب جهاز النطق حين التَّلَفُّظ بالفعل هفهف.

1 = = : الكتابة بالنار، ص: 62.

2 محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص: 134.

وعثمان أحيانا يولع بتردّد الحركة في الصور، فيلجأ إلى استعمال الأفعال الرباعية المضعّفة ومصادرهما بشكل مكثّف نجده في قوله، وهو يصوّر مدينة وهران تصويرا وجدانيا لا نقليا¹:

أنت سرير القرنفل بلّله الضوء،
فيروزة الليل ذرذرها النجم فوق المدينة
نافورة المسك رقرقها الفجر بين الصنوبر
.....

ودندنة الله مغسولة بالجوى
أنت هسهسة النهدي تحت ارتفاع القميص المخدّر
تغنّغة الخصر كسّره الغنج²

إن تأمّل إيجاء هذه الصورة المركبة المتحرّكة لوهران يكشف لنا مكانتها السّامية في نفس الشاعر، كما يشير إلى تلك الرابطة الوجدانية بينهما، وإن تأمل البنية اللغوية لهذه الصورة يكشف لنا أن السبب في وجود صور جزئية تتردد فيها حركة عناصر متنوعة يعود إلى دلالة الأفعال الرباعية ومصادرهما على أحداث فيها حركة وانفعال وتردّد، ويمكن تصنيفها بغرض التوضيح وفق الجدول الآتي:

الكلمة المضعّفة	معناها	نوعها	العنصر الذي رددت حركته مجازا
ذرذر	نثر	فعل رباعي مضعّف	فيروزة الليل

1 يرى محمد عزّام أن هناك تصويرا آخر هو التصوير العقلي، وقد تواجد في شعرنا العربي باعتباره مرحلة وسطى بين التصوير النقلي قديما، والتصوير الوجداني حديثا.

أنظر: محمد عزّام: بنية الشعر الجديد، ص: 59- 60.

2 عثمان لوصيف: براءة، ص: 54.

نافورة المسك	فعل رباعي مضعّف	أجرى	رقرق
كلام الإله	مصدر فعل رباعي مضعّف	صوت خفي يُسَمَعُ ولا يُفْهَمُ	دندنة
النهد	مصدر فعل رباعي مضعّف	صوت خافت	هسهسة
الخصر	مصدر فعل رباعي مضعّف	صوت جهري يُسَمَعُ ولا يُفْهَمُ	تغتغة

جدول (11) يوضّح العناصر اللغوية المسؤولة عن تردّد الحركة في صور المقطع الخامس من قصيدة (وهران) لعثمان

وهكذا يتبيّن لنا أن عثمان يفجّر الطّاقات الصوتية والتّخييلية للأفعال الرباعية المضعّفة ومصادرهما، حين يضعها في سياقات شعرية مخصوصة يبني بها صوراً جزئية تجسّد تردّد الحركة فيها ضمن إطار صورة مركبة عامة، ولو لا تلك السياقات المتميّزة لما كان للكلمات المضعّفة مفعولها من التّخيل والتصوير، ولا عجب في هذا؛ لأنّ "اللغة بمفرداتها هي المعبر عن ((المضمون الصوري)). ومن المعلوم أنّ اللفظة لا قيمة لها في الشعر بذاتها، وإنما قيمتها من السياق الذي هي فيه"¹. فقد يميّتها في مهدها وقد يمنحها الحياة والبقاء.

هذا وإن تردّد الحركة في بعض صور عثمان يُعدّ ضرباً من الإبداع والخلق الفني رغم أنه لا يربو إلى بلاغة القرآن إذ نجد فيه - أحياناً - "أن لفظاً مفرداً هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال"²، مع تجسيد الحركة في الحالتين، بينما شاعرنا ما قدر على هذا الأمر إلا باجتماع الجرس والظل معاً في الكلمات المضعّفة، وهل للكلام البشري أن يستوي مع الكلام الإلهي؟، ومع هذا فإن آفاق الإبداع

1 محمد عزام: بنية الشعر الجديد، ص: 63.

2 سيدقطب: التصوير الفني في القرآن، ص: 78.

المفتوحة - بطبيعتها - تمنح شاعرنا فرصة الاستفادة من هذه البراعة القرآنية الفائقة والتشبه
بها، وإن التشبه بالكلام فضيلة وإن لم تبلغ مكارمهم.

الفصل الخامس: أنواع الصورة.

- المبحث الأول : الصور البيانية.
- المبحث الثاني : الصور المتضادة.
- المبحث الثالث: الصور المتقابلة.
- المبحث الرابع: الصور الوامضة.
- المبحث الخامس: الصور الرمزية.

كثيرة هي تقسيمات الصورة في النقد الحديث، وهذا راجع إلى اختلاف معايير التقسيم عند النقاد؛ فمنهم من يقسمها حسب الحواس الخمس إلى: صور بصرية، وسمعية، وشمية... ومنهم من يقسمها حسب الأنماط البلاغية إلى: صور تشبيهية، واستعارية، وكنائية... ومنهم من يقسمها حسب مساحتها في القصيدة إلى: مفردة (جزئية) ، ومركبة، وكلية.

وإن التقسيم الجيد والموضوعي لصور شاعر ما يجب أن ينبع من نصوص الشاعر ذاتها، فلا يُفرضُ عليها أي تقسيم مُسبق؛ إذ الشاعر الأعمى قد لا نجد عنده صوراً بصرية، والشاعر التقليدي قد لا نجد عنده صوراً كنائية، والشاعر الملحمي قد لا نجد عنده صوراً كلية، وهذا يعني أن التقسيم المسبق للصور مساس بإبداع الشاعر وغمط لحقه، لما فيه من تقليص لنشاطه وحصر لابتكاراته في مجالات تصويرية قد يكون الشاعر ذاته لا يؤمن بها، بينما لو كان تعدادُ أنواع الصورة يستند إلى النصوص لكان في الأمر روحاً علمية راقية، ودقة موضوعية حادة.

ووفق هذا المنظور لم نعدّ أنواع الصورة عند عثمان إلا بعد أن وقفنا ملياً على أساليب التصوير الخمسة في قصائده، فنتج عن أسلوب البيان النوع الأول من الصور وهو الصور البيانية، وبرز من أسلوب الأضداد الصور المتضادة، ونبع من أسلوب التقابل الصور المتقابلة، وتشكل من أسلوب الومض الصور الوامضة، وأخيراً ولّد أسلوب الترميز الصور الرمزية.

وترتيب هذه الأنواع الخمسة بهذا التسلسل يستند إلى معيار التدرج الفني من السهولة إلى الوعورة؛ ولذلك كانت الصور البيانية أسهل الأنواع إنتاجاً، بينما كانت الصور

الرمزية أكثرها إعمالاً للخيال ووخزاً للوجدان، وتحريكاً للمخزون الثقافي لدى الشاعر والمتلقي على حدٍ سواء.

1- الصور البيانية:

إن كتابة الشعر نشاط فكري جاد، جوهره - منذ القديم - التصوير؛ إذ "الصورة الشعرية... أسبق من الفكر، الذي لا يصير مادة للشعر بغيرها"¹، وقد تفتن أسلافنا إلى هذه الظاهرة، فاتفق "الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزيةً وفضلاً، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"²، ففرق واضح بين قولنا: فلان بلغ الشيخوخة، وقولنا: فلان لوت الليالي كفه على العصا، وتباين بارز بين قولنا: تألمت من الغضب، وقولنا: كواني الغضب، وبؤن شاسع بين قولنا: لا يمكن فصل الكلمة عن معناها، وقولنا: تحتوي الكلمة معناها كما تحتوي الزيتون زيتها، والوردة أريجها.

وما في هذه الأمثلة من صور يبيّن أن الكناية في الأول، والاستعارة في الثاني، والتشبيه في الثالث، هي أنماط للتصوير الفني، ومن ثمة يمكن القول إن الصور البيانية في تراثنا ترادف - في جوهرها - معنى الصورة الفنية في النقد الحديث، وقد ذهب عبد الملك مرتاض إلى أكثر من هذا، إذ اعتبر أن الصورة الفنية في النقد الحديث عوّضت علم البلاغة بأكمله³.

1 خليل أبو جهجه: الحدائث الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص:231.

2 أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995، ص:69.

3 عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص:50.

وبناء على هذا يُعدُّ استعمال هذه الأنماط البلاغية استلهاما من التراث البلاغي، ولا تبرز شعرية الشاعر إلا إذا أضاف إليها جديدا، أو أثرى فيها قديما، فهل كان عثمان كذلك خصوصا ونحن نعلم استعانه بالتراث الأدبي شعره ونشره؟.

تُعتبر مجموعة عثمان (الكتابة بالنار) باكورة إصداراته الشعرية منذ 1982، وقد اتضح فيها استعانه بتقنيات التصوير البياني التراثي من استعارات، وتشبيهات، وكنيات... كما ظهرت فيها محاولة الإضافة إليها وإثراء قديمها "انطلاقا من أن هذه الحياة المستحدثة، قد استلزمت بالضرورة إعادة النظر في المواضيع والصور القديمة، وطُرق مواضيع جديدة كالمواضيع الاجتماعية والسياسية والفكرية"¹، وبذلك يصبح الابتكار أمرا لازما في نظر شاعرنا، فهو - كما يرى الدّارس نبيل نوفل - "يؤمن في كل محاولاته بقيمة الإبداع الشعري وفاعليته باعتباره الروح التي تدبُّ في الصور الشعرية فتحولها من هيئة التماثيل الصّمَاء إلى هيئة الكائنات الحية"²؛ ولذلك يمكن القول إن عثمان منذ بداياته "جدّد في الصور بأقرب ما يكون إلى طريقة الشعر الحر"³، ففي هذه المجموعة - السالفة الذكر - ترى تألفا بينا بين التصوير القلم المعتمد على الأنماط البلاغية البيانية، والتصوير الحديث المعتمد على تفجير الطاقات الإيجابية للكلمات.

وإذا كان الحكم النقدي الأخير ينطبق على المجموعة الشعرية الأولى لعثمان فإنه ينطبق أكثر على المجموعتين التاليتين لها، وهما: (شبق الياسمين) عام 1986، و(أعراس الملح) عام 1988. فشاعرنا يعمل على تنمية أدائه الأدبي، ولا يسمح بانتكاسه وجوده أبدا.

وفي قصيدة (أطفالنا على الطريق) يرسم لنا الشاعر مشهدا لتلاميذ المدارس، وهم مقبلون على مؤسساتهم التربوية ليعبر من خلاله عن ذاته، وعن ذوات هؤلاء التلاميذ؛ يعبر عن أحاسيسه وموقفه تجاههم، ويعبر عن قيمتهم في المجتمع قائلا:

1 محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص:32.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:11.

3 المصدر نفسه، ص ن.

1. ويقفزون في تسابق على أرصفة الطرق
2. وكلهم توثب وكلهم قلق
3. كأنما بهم هوى يود لو يقوم العالم من جديد
4. ويبدل الأشواك بالورد
5. كأنهم على ضلوعي يركضون
6. و فوق صدري يمرحون
7. بمسحون عن جبيني البؤس والعرق¹

يتحلَّى من المقطع أن الشاعر حرص في بناء صورته على التشبيه والاستعارة، حيث وضع في الأسطر الأربعة الأولى تشبيها تمثيلاً² بالأداة كأن، التي قرنت صورة بصورة؛ قرنت صورة حركية التلاميذ بصورة الهوى المنتفض، وواضح أن طبيعة المشبه به لا تسري مسرى البلاغة القديمة بحيث تكون على درجة من الوضوح تجعل وجه الشبّه فيها أوضح منه في المشبّه، بل كان وضوح المشبه به - هنا - لا يتعلق بنظرة المتلقي، بل بنفسية الشاعر، فالهوى المنتفض بالنسبة إليه أوضح من حركية التلاميذ، إن هذا الربط بين الواقع الخارجي والعالم الداخلي للشاعر ظاهرة شائعة في صور عثمان، وهي دليل على استفادته من تقنية الربط بين المشبه والمشبه به، وتجديده في طبيعة المشبه به عن طريق ربطه بالذات المبدعة عكس الصور القديمة التي لا تعبرها اهتماماً كبيراً.

وفي السطرين الخامس والسادس يحتفظ الشاعر في تشبيهه التمثيلي بالمشبه التلاميذ، ويوزّع المشبه به ليصبح صورتين استعاريتين متحركتين، الأولى (على ضلوعي يركضون)، والثانية (فوق صدري يمرحون). ثم يأتي السطر السابع في قالب استعارة - أيضاً - (بمسحون عن جبيني البؤس)، تتداخل مع صورة حقيقيّة (بمسحون عن جبيني العرق).

1 نفسه، ص: 63.

2 التشبيه التمثيلي "هو ما كان وجه الشبه فيه منتزعا من متعدد... [أي] صورة متعددة الجوانب... وليست بالتالي ذات جانب واحد".

أنظر: ديزيره سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص: 154.

وهكذا تنبع الصور من العالم الداخلي للشاعر ثم يسقطها على أشياء العالم الخارجي عكس مسار التصوير الكلاسيكي، انطلاقاً من الخارج وعودة إليه، و"إن هذه الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تضطر إلى التشبيه والاستعارة"¹، وبالتالي تبعد الشاعر عن التكلف البديعي والتنميق البياني.

وبهذا يكون عثمان قد أضاف إلى الصور البيانية لونا من "التصوير النفسي الذي لم يستوعبه - دائما - الشاعر العربي القديم بسبب النقد البلاغي السلفي الذي يلغي شخصية الشاعر من حسابانه في أكثر الأحيان"² إن لم نقل في كل الأحوال.

والآن نقف للتمثيل - أيضا - عند قصيدة (فلسطين)³ من المجموعة الثانية لعثمان (شبق الياسمين)، وهي قصيدة من شعر التفعيلة، وتتألف من تسعة أسطر، أتى فيها الشاعر بعدة صور مجازية يمكن تعيينها وفق الجدول الآتي:

رقم السطر	الصورة	نمطها البلاغي	طبيعتها الحسية
1	فلسطين قلبي	تشبيه بليغ	بصرية
2	جوعها في مفاصلي	استعارة تصريحية ⁴	ذوقية
3	ينادي	استعارة مكنية	سمعية
4	وعيناها	استعارة تصريحية ⁵	بصرية
5	تثيران لهفتي	استعارة مكنية	بصرية
6	هي الزهرة البيضاء	تشبيه بليغ	بصرية
7	تترف بينهم	استعارة مكنية	بصرية - سمعية
8	وهم يعجنون النفط	استعارة مكنية	بصرية - لمسية

C. Day lawis: **The poetic Image**, P:25.

1

نقلا عن: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:194.

2 عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1986، ص:96.

3 عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص:121.

4 شَبَّه الشاعر أزمة استعمار إسرائيل لفلسطين بالجوع، وحذف المشبه وصرَّح بالمشبه به لتكون الاستعارة تصريحية.

5 شَبَّه الشاعر أطفال فلسطين بالعينين، وحذف المشبه، وصرَّح بالمشبه به لتكون الاستعارة تصريحية.

9	في شكل زهرة	كناية ¹	بصرية
---	-------------	--------------------	-------

جدول (12) يبيّن الصور البلاغية في قصيدة (فلسطين) لعثمان

إذا تفحصنا الجدول يتبيّن لنا أن أغلب الصور في هذه القصيدة قائمة على الاستعارة، وأن جُلّها يعود إلى حاسة البصر، وإذا علمنا أن الأسلاف يحرصون على التشبيه ويميلون "إلى حصر الصورة الفنية في النمط البصري وحده"² أدركنا مدى ارتباط عثمان بالتراث البلاغي حين اعتمد بكثرة على حاسة البصر، ومدى محاولته الإضافة إلى الصور القديمة حين قدّم الاستعارة على باقي الأنماط البلاغية البيانية بما فيها التشبيه.

وتقديم الاستعارة على التشبيه والكناية والمجاز المرسل... يدلُّ على حسٍّ في مرهف لدى الشاعر؛ لأن الاستعارة "تصويرية بطبيعتها، ولذلك فهي تخلق ما يسمى باللغة التجسيمية (Figurative Language) وليست مغالطة زخرفية (Decorative Fallacy)، كما كانت عند البلاغيين"³، وناهيك عن ذلك فإن عثمان في هذا التفضيل للصور الاستعارية يساير الشعراء الغربيين المعاصرين بذكاء، إذ "يمكن اعتبار تفضيل الشعراء الغربيين المعاصرين للاستعارة بدلا من استعمالهم للتشبيه، ضربا من الدقة في التفكير البلاغي"⁴، حيث يمكنهم ذلك من الانتقال من المجرد إلى المحسوس، وهذه أعظم وظيفة للبيان عموما.

وإلى جانب بصرية الصور عند الشاعر لا سيما في المفردات: الزهرة، البيضاء، النفط. نجد أيضا شيوع الحركة فيها عن طريق توظيف الأفعال: ينادي، تثيران، تترف، يعجنون على الترتيب، وكلها أفعال مضارعة تدل على قيام الحركة في الوقت الراهن وامتدادها مدة معتبرة

1 الزهرة في سياق القصيدة كناية عن الثراء الفاحش.

2 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 10.

3 علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص: 24.

4 محمود أبراقن: عناصر البلاغة العربية ونظائرها في البلاغة الغربية وسيميولوجية السينما، المجلة الجزائرية للتربية، ع1،

السنة 1، نوفمبر 1994، الجزائر، ص: 125.

في المستقبل. وهو ما جعل الصور تُشِفُّ عن رؤية الشاعر للقضية الفلسطينية واعتناؤه بها وبيان موقفه تجاهها، فصوره صور رؤية تحمل أفكاره ومشاعره، وليست صور تزيين وتحلية كما كانت عند عدد من الشعراء القدامى.

وإذا تجاوزنا المجموعة الثانية (شبق الياسمين) إلى المجموعة الثالثة (أعراس الملح) نجد انطلاقة أكثر في مسار تطوير الصورة، وكأن الشاعر يخطو خطوات منتظمة لتحسين بناء صورته وتعميق وظيفتها، وفي هذا نلمح بداية متفوّقة للكتابة الشعرية عند عثمان.

وفي مجموعة (أعراس الملح) نجد قصيدة (السنابل) التي يعبر فيها الشاعر عن تجلُّد الأمل في نفسه، وسعة طموحه في مستقبل أفضل رغم ما يحيط به من رتابة الواقع، وثقل المادة، وفي ذلك تأتي بداية القصيدة قائلة:

تحت أطباق الرماد
في ظلام العالم المنسيّ
في حمّى التراب¹

إن هذا المقطع يرسم بيد فنية تجريدية مأساة الشاعر الجزائري المعاصر، والمتكفّف العربي عموماً، وبعدها مباشرة يقول عثمان:

أغمضت أجفانها
واستسلمت للحلم
من أجل صباح آخر يشرق في عمق السواد²

هنا يصوّر الشاعر طموحه وأمله الكبير في تغيير وضعه الحالي إلى ما هو أفضل وأبهى. بعدها يعقب بقوله:

نحن طوَّعنا لها الريح

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 18.

2 المصدر نفسه، ص ن.

زرعنا البرق
أرسلنا السحاب
ومنحناها بريق الدمع في ليل الحداد¹

هنا يجسّد عثمان ما يبذله شخصياً وما يبذله المثقفون عموماً من مجهودات جبارة
للارتقاء بأنفسهم وبأبناء مجتمعاتهم. ثم يختم شاعرنا قصيدة (السنابل) بالتفاؤل قائلاً:

وغداً أطفالنا يأتون
في ليل المخاضات ومن جرح الخراب
يملؤون الأرض عشقا
ويغنون سنى الشمس وأعياد الحصاد²

في هذا المقطع رؤية روحية لتحقيق أمل الشاعر في المستقبل الزاهر مصوّرة من خلال
مفردات ترمز إلى التفاؤل والاستبشار، وهي: الأطفال، العشق، الشمس، والحصاد.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن تداخل ذات الشاعر مع رموز الخصب والنماء
والانبعاث كثير في شعره، من ذلك قصيدة (الوردية)، وقصيدة (الندى)، و(سحابة)³.

وفي قصيدة (السنابل) - السالفة الذكر - تمتاز أطراف الصور وتتداخل (الأطباق،
الرماد، الظلام، التراب، الأجنان...)، ويختلط التشبيه بالاستعارة، بالحجاز المرسل. وتصبح
القصيدة كتلة متداخلة من الصور النابعة من عالم الداخل، لا نصل إلى مغزاها إلا بقراءة
القصيدة كاملة، والتمعن فيها جملة لنكتشف الرموز العام للشاعر وماذا يقصد بالسنابل؟.

3 نفسه، ص ن.

2 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:18.

3 المصدر نفسه، ص:8، 28، 40.

ولعل القراءة السالفة تهدينا إلى أن السنايل خرجت عن معناها المعجمي، باعتبارها نوعاً من النبات إلى رمز للمثقف المنتج، الذي يقاوم العوائق كالسنايل التي تعطي الحَبَّ وتحاول بتمايلها وانحنائها تفادي خطر الرياح الكاسرة.

وفي استعمال الرمز نقلة نوعية للصورة، فلم يعد تواصل الشاعر مع الآخرين مجرد إقناعهم للحظات بفكرته، وإنما أصبح هدفه إلى جانب الإقناع التأثير الوجداني؛ حتى تنغرس أفكاره ورؤاه في نفس المتلقي فلا تزول بمجرد الانتهاء من قراءة القصيدة، بل تبقى حية متجددة تتحرك في نفسه، ولا يتم هذا الأمر مع الوضوح والتحديد العقلي - أبداً - كما شاع في صورنا التراثية، "...وذلك لأن الأسلوب القديم القائم على الاستعارة والتشبيه يوضح معناه بمجرد معرفة الأطراف التي يتشكل منها"¹، وفي وضوح المعنى وتقريره نهاية القصيدة، وهو ما لا يتغيه عثمان إطلاقاً.

وبعد تلك النظرة التجزئية لقصيدة (السنايل) قصد العثور على مضامينها، حيث وجدناها تشتمل على أربع لبنات أساسية يجدر بنا فحصها الآن بنظرة شاملة.

إن هذه النظرة لتكشف لنا - من بين ما تكشف - عن التلاحم الشديد بين الأسطر وتضافر معانيها، بعد إعطاء الرموز حقها، وما ذلك إلا ثمرة لترابط الصور الجزئية وتسلسلها، فقد بدأ الشاعر بتصوير عذابات الشعراء، ثم جسّد أملهم في تغييرها، وبعدها جسّد بعض المجهودات المبذولة في سبيل ذلك، لينتهي إلى أن هذه المجهودات ستثمر يوماً وتحقق المستقبل الشعري الزاهر. وهذا الترابط والتسلسل ينم عن تخطيط مسبق، وتصميم قبلي للقصيدة قد يكون متعمداً، وقد يكون عفويًا نتيجة المران والدربة، "وفي اختيار الصور وتشكيلها تظهر قوة الخيال عند الأديب، وقدرته على وضع ((تصميم)) أو تخطيط لعمله الفني"²، وقد ألح الفيلسوف باشلار (Bachelard) على هذا التناسق الهندسي للصور، واعتبره أمراً لازماً للمبدع؛ إذ "ينبغي على كل شاعر أن يكون لديه مخطط بياني يتولّى تعيين

1 محمد مصابف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص:336.

2 محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975، ص:240.

وجهة التناسق المجازي وتساوقه تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الازهاري وتساوقه. فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسي. كذلك ما من ازدهار شعري بدون تساوق معين من الصور الشعرية"¹.

وفي ائتلاف الصور المجازية دلالة على استفادة عثمان من البلاغة القديمة وتزويدها بتقنية فنية جديدة هي تنويع الصور داخل النص الواحد من جهة، وتضافرها لتجسيد مغزى واحد من جهة أخرى، فتكون المعاني التي توحى بها - رغم تنوعها - تجمعها في النهاية بؤرة واحدة هي رؤية الشاعر أو موقفه العام أو خلاصة ثقافته وتجاربه...

وإذا عرفنا أن عثمان في مجموعاته الثلاث الأولى: (الكتابة بالنار)، و(شبق الياسمين)، و(أعراس الملح) قد استوحى منهج الصور البيانية التراثية من تشبيهات واستعارات ومجازات... فمن المفيد - هنا - أن نسجل ما لاحظناه على صور المجموعات الشعرية التي تلتها، والتي نُشِرَتْ ابتداءً من عام 1997 إلى غاية عام 2000؛ حيث أصبحت أكثر ميلا إلى الترميز والتشويش والأخذ من لاشعور الشاعر على غرار الصور الحديثة المتفوّقة "التي يبدو من الواضح أن القواعد البلاغية القديمة لم تعد قادرة على استيعابها، وأن المشبه به، والعلاقات المجازية المعروفة في علم البلاغة لم تعد صالحة لأن تكون قواما لها"²، أو معيارا نقديا تقوم به.

وخلاصة الكلام إن الصور البيانية في شعر عثمان نجدها بارزة في مجموعاته الثلاث الأولى: (الكتابة بالنار)، و(شبق الياسمين)، و(أعراس الملح) باعتبار أن الانطلاقة الأولى لأيّ شاعر لا بد أن تستمد - ولو قليلا - من التراث، إلا أن هذه الصور لا تحمل كل ملامح الصور القديمة، وليست نسخا لها، بل أضافت إليها أشياء حديثة، وزادت عليها بملامح لا نجدها في القديم، ويمكن حصر هذه الإضافات والملاح في النقاط الآتية:

1 غاستون بشلار: النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، مجلة الآداب الأجنبية، ع4، السنة3، نيسان 1977، ص:104.

2 أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ص:21.

1- ربط المشبه به في الصور التشبيهية بالذات المبدعة ربطاً واضحاً.

2- إخراج الصورة انطلاقاً من العالم الداخلي للشاعر ثم إسقاطها على أشياء العالم الخارجي بعد ذلك.

3- صبغ الصور الكلاسيكية بلون من التصوير النفسي الذاتي لا يتفق - في كثير من الأحيان - مع توقُّعات القراء، فتحدث بذلك المفاجأة والإثارة.

4- تقديم الاستعارة على باقي الأنماط البلاغية التصويرية.

5- دمج الرؤية في الصورة، لتصبح الصور حاملة للرؤى وليست مظهراً للتنميق والتزين.

6- تنويع الصور البيانية داخل إطار العمل الإبداعي الواحد؛ لدفع المَلل والرتابة، وإسقاط إيجاءاتها في بؤرة واحدة تجسّد موقف الشاعر، لجعلها بناءً جمالياً متناسقاً.

2- الصور المتضادة:

كما لجأ عثمان إلى الصور البيانية التراثية وعلى رأسها التشبيه والاستعارة بغرض إتقان تصويره الشعري وحبك نسيجه الفني، فإنه لجأ إلى أسلوب الأضداد للغرض نفسه.

والمقصود بأسلوب الأضداد هو "تلك الصور التي يقع بين عناصرها تجاذب وتنافر يعكسان بقوة وصدق تصارع القوى البشرية، وتعارض مصالحها على أرض الواقع"¹. ومن هذا التعريف يظهر أن الصور المتضادة تقوم على التقابل والتعارض بين عناصرها، على أن يستخلص القارئ الواعي من هذا التقابل والتعارض معنى منسجماً لا تناقض فيه.

وقد أصبح النقد الأدبي اليوم يُميّز بوضوح بين الصورتين الحدائنية والكلاسيكية من حيث البنية؛ إذ "تنهض بنية الصورة الحدائنية من العلاقة الجدلية بين عناصرها، بشكل يستحيل فيه الفصل بينها، أو النظر إلى أحد العناصر بمعزل عن تداخله بالآخر"²، بينما الصورة الكلاسيكية تقوم بنيتها على تراكم العناصر وتراصها لا على تجاذبها وانصهارها.

1 عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص: 114.

2 سعد الدين كليب: وعي الحدائنية، ص: 37.

في قصيدة (آه يا جرح) يمثل عثمان بالجرح ألمه الشديد وأسفه الكبير على الوضع
السَّيِّء الذي آلت إليه مدينة القدس الفلسطينية؛ بسبب الاحتلال الصهيوني الغاشم
فيخاطبها قائلاً:

أنت ملاذي وخالصي

أنت منفاي وغربتي الجميلة

.....

أنت لذتي وعذابي

.....

أنت عرشي

وأنت نعشي

أنت مهدي

وأنت لحدي¹

إن عناصر الصورة في هذا السياق تتضاد وتتجادل كي تشكّل في النهاية إيجاءً
متكاملاً بالمتزلة الرفيعة للقدس في نفس الشاعر، فالملاذ يُضادُّ المنفى، واللذة تضاد العذاب،
والعرش ينافي النعش، والمهد ينافي اللحد. وإن هذا التضاد ليعكس ذلك الصراع الداخلي
للشاعر بين رغبته الذاتية في تحرُّر القدس، وتكبير الواقع الخارجي لهذه الرغبة. فلا يملك إزاء
حلمه بمدينة القدس الحرَّة إلا الأحرف والكلمات.

ورغم ظهور الصورة السابقة بزِيِّ التناقض والاضطراب إذا وَزَّناها بميزان المنطق
العقلي، فإنها تصبح منسجمة سوية الخِلْقَةِ إذا وَزَّناها بميزان الشعور؛ فالقدس ملاذ ومنفى في
الوقت نفسه؛ لأن الملاذ الذي لم يتحقق يصبح مصدر كدر لمن يبتغي تحقيقه فيبعث فيه
شعورا بالوحدة والغربة كما هو الشأن عند الشخص المنفِي، كما أن اللذة التي نسعى إليها
إن لم نحصل عليها تصبح مصدر تعذيب لنا يقظٌ مضاجعنا في كل حين، والأمر ذاته مع

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 31- 32.

النعش والعرش؛ فضياع العرش من الملك يستوي - عنده - مع الحمل على النعش، وكذلك الأمر مع المهد واللحد، إذ أن فقدان المهد في مرحلة الاحتياج له يجعل كل الأماكن خلافه لحدودا.

وإذا كان "أصحاب صناعة الشعر [قدما]... يراعون في المضادة استعمال الألفاظ..."¹، فإن أهل الشعر الحديث لا يهتمهم تضاد المفردات بقدر ما يهتمهم التعبير عن تضاد القضايا والآراء من خلال الصور المتضادة في القصيدة الواحدة؛ لأن "التقابل في النصوص هو انعكاس لنقائض الذات، وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقتها بتشخيص الحياة"² التي من طبيعتها الثنائية بين الخير والشر، بين الشقاء والسعادة، بين الحلو والمر، بين الغنى والفقر... ومما يدخل في هذا قول عثمان كاشفا عن وجوده الاجتماعي:

وهو الميت بين الأحياء

الحي بين الأموات³

إن التضاد بين الحياة والموت في هذين السطرين يبدو للوهلة الأولى وكأنه تزيين لفظي لا أكثر، لكن بعد إمعان النظر يتبين أن السطرين تعبير مُكثَّف جدا عن رؤية وجودية للحياة والناس وطرح لقضية تأثير البيئة الاجتماعية في الشاعر، إنها بيئة حرمته الكثير من مستلزمات العيش الرغيد؛ بسبب الفقر والمرض الذين ابتلي بهما، ورغم هذا الحرمان فإن عثمان يرى في عالم الشعر والروح مُتَنَفِّسًا للإنسان المهضوم.

إذن التضاد في هذه الصورة المرنة المكثفة ليس تضاد ألفاظ، بل هو تضاد قضايا ورؤى؛ إنه تضاد بين رؤية الناس للشاعر، ورؤية الشاعر لنفسه، إذ هو بالمعيار الأول أي الاجتماعي ميت بين الأحياء، وبالمعيار الثاني أي الذاتي حي بين الأموات.

1 بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ص: 538.

2 عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص: 90.

3 عثمان لوصيف: براءة، ص: 30.

وهذا الانفصال بين ذات الشاعر وواقعه" هو وجه من وجوه الصراع مع الواقع. وانقسام ذاتي لدى المبدع بين رفض الواقع وقبوله"¹. إلا أن عثمان عادة ما يرفض هذا الواقع ويسعى جاهدا إلى تحسينه أو تغييره جذريا، فيقول مثلا:

في صحراء الفراغ
يُلقي نطاف اللقاحات
وفي السراب يزرع وردة²

عند قراءة المقطع يصبح من اليسير أن نكتشف كيف بناه الشاعر اعتمادا على أسلوب التضاد والتقابل ليشكل في الأخير صورة مركبة متعددة الأطراف؛ إذ أن (صحراء الفراغ)، و(السراب) توحيان بالواقع الكائن المتردّي الذي يرفضه الشاعر، كما أن (نطاف اللقاحات)، و(الوردة) توحيان بالواقع الممكن الجميل الذي يحلم به الشاعر. والتفكيك الموالي يوضّح ذلك:

1. صحراء الفراغ ← واقع كائن ← متردي مرفوض } تضاد
2. نطاف اللقاحات ← واقع ممكن ← جميل مقبول }
3. السراب ← واقع كائن ← متردي مرفوض } تأكيد التضاد
4. الوردة ← واقع ممكن ← جميل مقبول }

والتعبير التصويري عن التنازع بين الحياة الواقعية والحياة الحاملة التي يطمح إليها الشاعر كثيرٌ في شعر عثمان، وجُلُّ صورهِ المتضادة تجسّد هذا الصراع بنجاح في أفنعة متنوعة، كالتضاد بين الغناء والبكاء في قوله:

مضرجين بالغناء
مضمخين بالبكاء³

1 عبد الحميد هيمّة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجاً)، ط1، دار هومة، الجزائر، 1998، ص:20.

2 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:60.

3 عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص:15.

والتضاد بين الشهاب، والليل في قوله:

هو الشهاب الساطع
في ليلة الحداد¹

والتضاد بين الشَّرارة، والرماد في قوله:

ولم أزل أومضُ كالشرارة
في غيبِ الرماد²

والتضاد بين الطلاسم، والفلق في قوله:

بؤبؤان يخوضان بحر الطلاسم
نحو الفلق³

واضح أن العناصر: البكاء، الليل، الرماد، والطلاسم أقنعة للحياة الواقعية التي يملكها الشاعر، وأن العناصر: الغناء، الشهاب، الشرارة، والفلق أقنعة للحياة الحاملة التي يتمناها الشاعر، فالتضاد والتقابل في الصور الناجحة لا يركّز على التباين بين المعاني المعجمية، بل يركّز على الدلالات الشعورية والنفسية، وهذا الأمر لا يقتصر على صور عثمان فقط؛ إذ الشاعر الحديث - عموماً - "ركّز في مقابلاته على العناصر الشعورية والنفسية ليحسّد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة"⁴.

والتركيز على العناصر الشعورية والنفسية لا يعني التصريح بها بتاتا، وإنما يعني التلميح لها، كما في الصور المتضادة الأخيرة؛ لأن التصريح يحول دون حصول المتلقي على لذّة الكشف، والتفاعل مع صور القصيدة، أما التلميح فإنه يمنح المتلقي متعة الكشف، ويمكنه من

[1f]Commentaire : شهاب

1 = = 1 : أعراس الملح، ص: 61.

2 = = 2 : اللؤلؤة، ص: 18.

3 عثمان لوصيف: زنجبيل، ص: 56.

4 عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 14- 15.

التفاعل مع الصور بما يملكه من خلفيات فكرية ونفسية، وكأن التصريح حاجز بين المتلقي وشعرية النص، والتلميح جسر يوصل بينهما؛ ولذلك انكسرت أحد صور عثمان المتضادة حين أدخل فيها سطرًا تصريحيًا في قوله:

1. حين غنيتُ للحبِّ
2. أنكرني الأهل والأصدقاءُ
3. وقال لي أبي: هذه زندقه¹

إن عبارة (غنيتُ للحب) تُلمِّحُ إلى رغبة الشاعر في مستقبل زاهر، وإعراضه عن واقع مريض، وعبارة (هذه زندقه) تُلمِّحُ إلى رفض المجتمع لهذا الطموح ومحاولة قمعه، مما يجعل من الشاعر فريسة للوحدة والغربة النفسية.

ورغم كفاية السطرين الأول والثالث لجعل المتلقي يشارك الشاعر وحدته وغربته مشاركة وجدانية، فإن السطر الثاني بدخوله بينهما أفسد هذه المشاركة؛ حيث صرَّح بمعارضة المجتمع (أنكرني الأهل والأصدقاء)، وهو ما جعل الصورة إشارية لا تلميحية مقيّدة الدلالة، فأصبحنا نقرأها كما نقرأ النثر تمامًا نحصل منه على معنى مقصود لذاته ثم نُمرُّ.

ولعل انكسار هذه الصورة يتبيّن أكثر حين نقارنها بصورة متضادة أخرى تعبر عن المضمون السابق، وهو انتفاضة الشاعر وسخطه على جمود واقعه وسكونه، ولكن هذا التعبير كان بطريقة تلميحية لا تصريحية:

ولم أزل أبحر في السواد
ألتقط الحارَّ
في غسق البحار
أحمل للكون الندى
والجمر

والبشارة¹

لو فكّنا هذه الصورة إلى عناصرها الأولية لوجدناها تتكون من أنا الشاعر - وهو الفاعل المستتر في الفعل المجزوم (أنزل) - والسواد، والمخار، والندى، والجمر. وهي عناصر تتجادل داخل المقطع لتشكّل معنى منسجما عن طريق التضاد بين عنصر السواد الذي يرمز إلى الواقع الرتيب المرير، والعناصر: المخار، البحار، الندى، والجمر التي ترمز إلى الواقع - الحلم المتحرّك النّشط.

ونظرة أخرى في تلك العناصر تهدينا إلى أنها مستقاة من مجالات متباعدة، بل حتى متناقضة؛ فالمخار والبحار والندى -مثلا- تنتمي إلى مجال الماء ومتعلقاته، والجمر ينتمي إلى مجال النار ومتعلقاتها، لكننا لا نشعر بهذا التباعد أو التناقض داخل الصورة، وإنما ندركه حين الفصل بينها؛ لأن هذه الأخيرة تعمل على تمازجها وانفتاحها على بعضها البعض فتبدوا وكأنها كيان واحد متناسق.

ونحسب أن عثمان في هذا الأمر يساير الخلفية الفلسفية للوعي الحدائثي، "حيث راح هذا الوعي يتّسم بألية ذهنية تجادلية ترى العالم في وحدته القائمة على التناقض والصراع لا على التكامل والتناظر"². وقد انعكس هذا التجادل في صور الشعر المعاصر، "وهو ما أدى بها إلى أن تشتمل على عناصر متداخلة متجادلة مستقاة من مجالات متباعدة أو متناقضة"³.

ورغم أننا نجد بعض صور عثمان المتضادة تَرْدُ في قالب الشطرين، إلا أنها مع انطباعها بمسحة تقليدية خفيفة تنأى عن التّبعيّة الكلاسيكية من حيث الوظيفة المعنوية؛ إذ تعبر عن المشاعر العميقة للذات المبدعة بأسلوب إيحائي رمزي. ولننظر في قوله وهو يخاطب بطريقة أسطورية ربّة الفجر:

1 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص: 19.

2 سعد الدين كليب: وعي الحدائث، ص: 29.

3 المرجع نفسه، ص: 39.

وأنت النار عاشقة تلظى وأنت السحب تبكي في الغمال¹

ولنتأمل - أيضا - قوله، وهو يصوّر انتكاسة الشباب الفلسطيني والعربي عموماً أمام مكائد المحتل الإسرائيلي للقدس:

ورمونا بين الذئاب خرافاً فاقترفنا من الردى ارجاسه²

إن البيت الأول تحمل صورته تضاداً بين النار والسحب، وتحمل صورة البيت الثاني تضاداً بين الذئاب والخراف، ورغم أن التصوير بهذه العناصر الأربعة (النار، والسحب، والذئاب، والخراف) شائع ومتداول بين الشعراء، إلا أنه في هذا السياق اكتسب طابعاً جديداً بفعل التلميح والترميز، فالنار ترمز إلى ثورة الفقراء على كل من يجوعهم ويحتقرهم، والسحب ترمز إلى ما ستخلفه ثورتهم من عزّة وكرامة. أما الذئاب فيرمزون إلى الساسة اليهود وما يدبرونه من مكائد مدمرة وخطّ مهلكة، وأما الخراف فيرمزون إلى الشباب الذي يتزلق في مهاوي هذه المكائد والخطط، ويقع في شراكها من حيث لا يدري.

وبناء على ذلك يمكن القول إن الصور المتضادة عند عثمان لا تعباً بالجانب العروضي للقصيدة هل هو أسطر أم أشطر؟، كما لم تعد تعباً بالمفارقات المعجمية بين النار والسحاب، ولا بين الذئاب والخراف، بل أصبحت تمزج المتناقضات مزجاً يجعل من عناصر الصور ذخائر من الإيحاءات والدلالات الشعورية والنفسية تنتظر من القارئ حساسية لغوية مفرطة، وفطنة نقدية بالغة للوصول إلى مراميها البعيدة بتحصيل تلك الإيحاءات والدلالات.

وهكذا يكون عثمان قد اتخذ من الصور المتضادة مطيةً لبناء بعض تجاربه الشعرية، ليرمز بها في النهاية إلى تمزّقه بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، ويجسّد بها محاولاته الدؤوبة لإصلاح واقعه المرير، والانتقال به إلى مستقبل حالم.

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:23.

2 المصدر نفسه، ص:36.

3- الصور المتقابلة:

من أساليب التصوير الشعري- التي عرفناها فيما سبق- أسلوب التضاد، هذه الطريقة ذاتها عندما يقوم الشاعر بتوسيعها تصبح أسلوبا جديدا هو أسلوب التقابل، و"التقابل طريقة من طرق التصوير وطريقة من طرق التلحين"¹ أيضا، ومنه تتولد الصور المتقابلة.

وعملية تشكيلها تعتمد على "تجميع الصور في مشاهد، ولوحات يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر وتعارض يفضي في النهاية إلى تأكيد وحدة الموقف"² داخل القصيدة الواحدة. ومن هنا ندرك أن الصور المتقابلة ليست صورا جزئية وإنما هي صور مركبة تحتل حيزا من الأبيات أو الأسطر، فغالبا ما تكون الصورة ومقابلتها مقطعين شعريين كاملين.

ومن هذا النوع قصيدة (إصرار) التي تتكون من مقطعين يقول الشاعر في الأول منهما:

1 سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص:82.

2 عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص:29.

حُنْجَرَتِي مَحْشُوءَةٌ بِالْبَارُودِ
عَيْنَايَ تَغْشَاهُمَا
دَوَّامَاتٌ مِنَ الدِّخَانِ
وَقَدَمَايَ تَغُوصَانِ
فِي بَرَكِ الدَّمَاءِ..¹

إن هذا المقطع عبارة عن مشهد أو صورة مركبة تتكون من ثلاث صور جزئية هي على الترتيب:

1. الحنجرة المحشوة بالبارود.
2. العينان المحاطتان بالدخان.
3. القدمان المضمختان بالدماء.

وهذه الصور تعمل مجتمعة على تصوير الحالة المزرية التي يعيشها الشاعر، وبلاده الجزائر على حدٍ سواء، ويتأكد هذا المعنى أكثر عند استكشاف ما يحمله البارود، والدخان، والدماء، من تشاؤم وقتامة. وفي مقابل هذا المشهد المظلم يأتي المشهد التفاؤلي في المقطع الثاني، ليُصيرَ على تغيير الأوضاع من السيئ إلى الحسن:

غَيْرَ أَنِّي أَصْرَخُ مَلَاءَ الدُّنْيَا
أَحْبِكَ
أَيْتَهَا الْعَرَبِيَّةُ الْمُوشُومَةُ
بِالْأَمْجَادِ وَالْمَلَا حِمِّ!
أَعْبُدُكَ
وَيَكْفِينِي فَخْرًا
أَنْ أَسْجُدَ بَيْنَ يَدَيْكَ

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:42.

وأنفضَ ما تناثر من رماد الفجيرة
عن قدميكِ القدسيّتين¹

إن المقطع صورة مركبة معارضة للصورة الأولى من حيث **الدلالة**، وهي تتكون من
الصور الجزئية الآتية:

1. الصراخ بكلمة: أحبك.
2. العبادة والسجود المجازيين للجزائر.
3. التنظيف المجازي للقدمين.

وتتضافر هذه الصور الثلاثة على تصوير الحالة التفاضلية للشاعر في تغيير أوضاعه
وأوضاع بلاده المتردّية من حاضر حزين إلى مستقبل سعيد. ويترسّخ هذا المعنى أكثر في
نفوسنا عندما نتمعن ما يحمله الحُبُّ، والعبادة، والسجود، ونفض الرماد من إرادة صادقة
ورغبة عارمة في الحياة الكريمة المطمئنة.

وعموماً يمكننا القول إن عثمان يولع أحياناً بأسلوب التقابل بين الصور، فيبني على
أساسه قصائد كاملة² دون أن يجد حرجاً في ذلك.

وإذا كان التصوير بالمشاهد المتقابلة توسّع في طريقة التضاد، فإن هذا التوسّع ينجرُّ
عنه ثراء في التصوير عموماً، فتأخذ الصور أبعاداً فكرية وفلسفية ناهيك عن الأبعاد الشعورية
فتتسم بالعمق والشمولية في آن واحد؛ لأن المقابلة - أصلاً - "عملية هامة تقوم بها يومياً في
كل ما نمارسه من أنشطة ذهنية... [و]منهجيتها التي تجمع بين التحليل والمحاكمة والتركيب"³
تمهّد لنا الطريق للوصول إلى حقائق كثير من الأمور.

يقول عثمان مصوراً معاناة القدس:

-
- 1 عثمان لوصيف: **قصائد ظمأى**، ص: 42 - 43 .
 - 2 من النماذج الحية على ذلك قصيدة (الفاجمة).
 - أنظر: عثمان لوصيف: **قصائد ظمأى**، ص: 50-52.
 - 3 الشريف قسّار: **تقنيات التعبير الكتابي والشفوي**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 363.

فإذا الليل من حواليك أدجى وطغى الهول كاشرا أضراسه
وأحاطت بك المخالب غرثى وانبرى الموت مسرجا أفراسه¹

ثم يعقّب داعياً إلى رفع هذه المعاناة ومقاومة هذه المحنة:

لا يرعك الظلام عندك النور قد غزلنا بدمعنا أقباسه
أشعليه مع الريح بروقا ثم سيرى ونغمي أجراسه²

إن هاتين الصورتين رغم تعارضهما، فإنهما في الأخير يمثّلان معنى فكريا وفلسفيا مفاده أن الإنسان ابن سعيه، وبإمكانه أن يتعد عن التفاهة والاستسلام إذا تحرك واستغل كل إمكاناته- ولو كانت بسيطة- استغلالا عقلانيا، ومن ثمة يكون إنسانا فعّالا ينتج من المعطيات البسيطة أشياء عظيمة، ويجعل من الحنظلة ليمونة، ولا عجب في هذا فهو نفخة من روح الله العظيمة، كذلك بإمكان القدس التحرر إذا عزم أهلها وأصرّوا على حقهم في الحرية، وما ضاع حق وراءه طالب أبدا. حتى وإن كانت الحجارة سلاحهم الوحيد ففي استمرارية الكفاح والإصرار عليه مقاومة للعدوّ وأيّ مقاومة؟، والمتخاصمان إذا كان أحدهما مهاجما فالآخر مدافع لا محالة، وبالتالي لا موت مع الحركة والكفاح، ولا حياة مع الجمود والقفود.

وناهيك عن الاختلاف في المدلول الأوّلي بين الصور المتقابلة عند عثمان، فإننا نجدها تختلف- أيضا- من حيث الزمن؛ فكثيرا ما ترسم الصورة الأولى حالة حاضرة بائسة، وترسم الصورة المقابلة لها مستقبلا مشرقا. يقول عثمان في المقطع السابع من مطولته (صراع مع الشيطان)³:

يا راعي القطيع

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:39.

4 المصدر نفسه، ص:39-40.

3 تتكوّن هذه المطوّلة من 171 سطرا موزّعة على 13 مقطعا، وتعدّ من باكورة شعره.

أنظر: عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص:18-28.

ابك على الربيع
لا عشب لا نوار
في هذه الديار
هذا زمان العقم والخريف
والموت والتريف
وهذه المواشي
قد أوغلت
في ملك البساسب العطاش¹

إنه مشهد للموت والفناء يبرز من خلال البكاء على الربيع، وافتقاد العشب والنوار، وظهور البساسب العطشى، إنه مشهد لزمان حاضر (زمان العقم والخريف) على حد تعبير الشاعر، وفي مقابل هذا الحاضر الهرم العابس، يبرز المستقبل الفتي المزهري:

أدركت ما في الموت من لغز وما في البحر من أسرار
قابلي هنالك العشاق والآلهة الأموات

.....

وصحت في وجوههم:
أن انهضوا.. أن انهضوا حمائمًا بيضاء
ترفُّ فوق الأرض بالضياء
وصحت: يا.. يا سجناء الموت والظلام
يا شهداء الحب والسلام
هذا أوان البعث قوموا رتلوا الآيات
وباركوا الحياة²

1 المصدر نفسه، ص: 23.

2 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 25- 26.

إن هذا المقطع يدلُّ على النَّفسية المتفائلة للشاعر؛ إذ يعبر عن وجه مشرق للمستقبل يتجلَّى في الحمائم البيضاء، والضياء، وأوان البعث، كما يتجلَّى في العمليتين المجازيتين: ترتيل الآيات، ومباركة الحياة. وإن الشاعر وهو يقابل بين الحاضر والمستقبل لَيْسَخُطَّ على الأول، ويحلم بالثاني يوظف عملية الاستشراق أو استبصار المستقبل والتحفُّز له، ولذلك سمَّى عبد الله راجع هذا الضرب من التصوير بـ"صور التحفُّز والاستبصار، حيث قال: "إن ما يبدو تعارضاً، وتناقضاً بين لوحة وأخرى في ثنايا القصيدة الواحدة إنما هو تناقض طبيعي نظراً لوجود حالة نفسية هي في الواقع حالة مخاض تحافظ على بصمات الماضي فيما هي تشرف على المستقبل، وتتطلع إليه"¹.

ومن مظاهر الاختلاف - أيضاً - بين الصور المتقابلة الحركة والسكون، فعادة ما نجد الصورة الأولى تتسم بالجمود والثبات بينما الثانية تتسم بالحركة والحيوية.

يقول عثمان في قصيدته الرأزمة (النحلة والغبار)، وهو يصوِّر انحطاط الأمة العربية التي رمز لها بالغبار:

مات النغم وانتحرت البحيرات،
صدئت المسافة واغبرت الخطوط،
تاهت الخطى وماج السراب على المدى²

إن هذه الصور الجزئية يسيطر عليها الجمود والثبات، شأنها شأن الأمة العربية التي أصبحت لا تجلب نفعاً، ولا تدفع ضرراً، ومما يجسِّد هذا أن الأفعال (مات، انتحر، صدئ، اغبر، تاه، ماج) كلها ماضية تدل على انتهاء الحركة والحدث وفنائهما، وفي الوقت ذاته تُثبت معنى الجمود، والركود الباعث على الموت. وإزاء هذا الموت المطبَّق يقول عثمان في ختام قصيدته السالفة الذكر:

1 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، ص:258. نقلا عن: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص:29.

2عثمان لوصيف: براءة، ص:26.

أشعة تصطفق،
أمواج تبتهج،
نور يرن،
رياح تزهري
وكل شيء يحتشد
كل شيء يحتفل¹

إن هذه الصورة المركبة تتسم بالحركة والحيوية فرغم الداء الذي ينخر جسد الأمة العربية، فإن الشاعر لم ييأس من إيجاد الدواء، ويرى أن إيجاده ممكن إذا توفرت العزيمة الكافية والإرادة القوية التي تُغيّرُ وتنتج حتى إن أفعال الصور الجزئية كلها مضارعة (تصطفق، تبتهج، يرن، تزهري، يحتشد، يحتفل) تدلُّ على قيام الحركة في الحاضر واستمرارها في المستقبل.

ومن اجتماع الصورتين المتقابلتين تتولد تلك الرؤية الحضارية والوجودية عند الشاعر، إذ يرى أن الحياة - بطبيعتها - تتطلب الحركة والنمو والتغيير والتجدد مع الالتزام في كل ذلك بسنة التدرُّج.

هذا وعند تفحص الصور المتقابلة عند عثمان نجد مظهرا ثالثا للاختلاف بينها يتمثل في الإطار الصوري، والمقصود به "النطاق الذي يضعه [الشاعر] للمشهد"²، أي الجو العام الذي يحيط بالصور الجزئية للمشهد، وبالتالي فهو يختلف باختلافها؛ إذ لكل صورة ناجحة إطارها المناسب لمضمونها.

وعادة ما يرد الإطار في بداية المقطع، فيتمُّ تحديده أولا، ثم تردُّ الصور الجزئية متتالية تتناسق في إيجاءاتها مع هذا الإطار.

يقول عثمان باحثا عن عروبه وقوميته التائهة:

1 المصدر نفسه، ص: 38.

2 صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص: 179.

لم أزل في الديار وأنقاضها
أسأل اليوم عنك
وأسأل عنك الغراب
أسأل الريح والحفر الموحشات
وأشباح أهلي
وأشباح كل الصحاب
أسأل الصمت والمزق المهملات
وما من جواب
غير رجع الصدى وعُواء الكلاب!¹

إن هذا المشهد يحمل مضمونا سوداويًا، حيث يعبر الشاعر بطريقة تصويرية رمزية عن إهمال العرب لعروبتهم التي من شأنها أن تجمع شتاتهم وتوحد صفهم باسم الدين واللغة والمصير المشترك، وما تكرر الفعل (أسأل) أربع مرات إلا دليل على دعوة الشاعر الملحة إلى الاعتصام والتمسك بهذه العروبة.

وإن هذا المضمون السوداوي ليتناسب تناسباً تاماً مع الإطار الذي وضعه عثمان للصورة المركبة، والوارد في السطر الأول (أنقاض الديار)، فالخرائب والأطلال فيها من الوحشة والسوداوية بسبب هجر الإنسان لها ما يوافق سوداوية عناصر الصورة: اليوم، الغراب، الريح، الحفر الموحشات، الأشباح، الصمت، المزق، الصدى، العواء، حيث تُعدُّ كلها رموزاً للعبوس والاعتراب.

وبعد هذه الصور السوداوية للعروبة الغريبة بين أهلها ذات الإطار الأسود - أيضاً - تأتي الصورة المقابلة لها بمضمونها وإطارها المشرقين:

آه.. سيدتي!
هللي للصباح الجديد معي

1 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 64- 65.

واصدحي مثل كل الطيور
التي رفرت للإياب
هاهي الشمس تشرق
عذراء
جدلى
تمزق عنها الحجاب
وتغمغم فوق السهول
وفوق الهضاب
هاهي الفلك راقصة
تمخر البحر رهواً وتغشي العباب¹

إن إطار الصورة المركبة - هنا- هو الصّباح المشرق، الصّباح الذي يوحي بالبهجة والحيور، وهو بهذا إجماء يعاكس تماما الإطار السابق (أنقاض الديار) الذي يوحي بالانقباض والحزن.

وفي إطار الصباح المشرق نجد ثلاث صور جزئية غاية في النشاط والحركة، هي صورة الطيور، وصورة الشمس، وصورة الفلك. وكلها تكرر معنى التحفز ليوم جديد يتوحد فيه العرب، ويتمسكون بدينهم ولغتهم حق التمسك، ليكونوا أمة قائدة تسير بمصيرها في الاتجاه الصحيح وتدخل في الصباح الجديد كما قال الشاعر.

وهكذا يظهر أن التقابل أسلوب بارز في التصوير عند عثمان، يشكّل باتباعه صورا مركبة تتعارض فيما بينها من حيث الدلالة الأولية، كما تتعارض في أمر أو أكثر من الأمور الآتية:

(1) تعارض في الزمن؛ حيث ترسم الصورة الأولى حاضرا تعيسا، بينما تستشرف مقابلتها مستقبلا مشرقا.

1 عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص: 67- 68.

(2) تعارضٌ في السكون والحركة؛ إذ ترسم الصورة الأولى مظاهرا للسكون والجمود والثبات، بينما تصوّر مقابلتها الحركيّة والنشاط والحيوية.

(3) تعارضٌ في الإطار؛ حيث تتحرك جزئيات الصورة المركبة الأولى داخل إطار يتناسب مع إيجاءاتها، وتتحرك جزئيات الصورة المقابلة لها ضمن إطار خاص بها يعاكس الإطار السابق تماما.

هذا وكثيرا ما يرتكز تقابل الصور عند عثمان على الاختلاف في الدلالة والإيجاء - بطبيعة الحال - والاختلاف من حيث الزمن، لتعبر عن زمنين متباينين، زمن حاضر يحمل دلالة الضعف والانحطاط، و زمن آت يطمح إلى القوة والازدهار.

والتقابل بهذه الطريقة يعد عملية هدم وبناء، تهدم الصورة الثانية الصورة الأولى، ليتم بناء معنى جديد من هذا الهدم يتّسم بالعمق والشمولية، ولا يكافئ دلالة الصورة الأولى ولا الثانية، وإنما هو نتيجة لتقابلهما معا، وفي كل هذا رمز إلى ظاهرة الخفاء والتجلي أو الموت والانبعاث.

4- الصور الوامضة:

إن الوميض بالمفهوم اللغوي الشائع هو عملية لَمَعِ البرق، إذ يتسلط منه ضوء سريع على الأرض يكشف ملامح بعض مخفياتها ومستوراتها.

وإذا نقلنا هذا المفهوم اللغوي المتداول إلى ميدان النقد الأدبي نجد أن صور الوميض هي "تلك الصور الشعرية ذات الإشعاع القوي النافذ، والتي تتولد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور فتترك بعد ذلك انطبعا في الشعور لا يمحي"¹، وبسبب هذه الوظيفة الكاشفة الهامة تظهر صور الوميض وكأنها بروق "تلمع في سماء القصيدة تم تحتفي تاركة أثرا

1 عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص:129.

رقيقا يجعلنا نبحر في أجواء سحرية أسطورية تدل على مخيلة خصبة قادرة على ارتياد كل الآفاق"¹.

وعادة ما تدخل صور الوميض عند عثمان بين مجموعة من الصور قريبة المآخذ، فتظهر متميزة ومتفوقة عليها فنيا.

يقول عثمان في قصيدة (الطوفان) مصورا تضرُّه وقلقه؛ بسبب تساؤلات عميقة عن واقعه المرّ لا يجد لها أجوبة:

- | | |
|----------------------------|--------------------------------------|
| 1. هل تراني مبعثرا غير واع | بي حمى الرحيل والابراح |
| 2. قلقليت أني كنت أدري | وا جنوني! جسارتي من رباحي |
| 3. فصباحي مبعثر في مسائي | ومسائي مبعثر في صباحي |
| 4. كلما قلت تلك جنة عدن | تردهي بالنخيل و التفاح |
| 5. لم أجد غير بارق من سراب | يتراءى مخادعا في التماح ² |

إن صور الأبيات (1، 2، 4، 5) عادية قريبة المنال لا تحتاج إلى كدّ الخيال وإعمال الذهن، نستشف منها - بسهولة - عاطفتي التضرُّج والقلق اللتين سيطرتا على الشاعر. إلا أن البيت الثالث يقيم صورة متفرّدة تقرّب الصباح من المساء (صباحي مبعثر في مسائي)، ثم تعكس الأمر (مسائي مبعثر في صباحي)، وكأنّ الفاصل بين الفترتين خفيف جدا. وهذا الأمر يعمّق الشُّعور بفرار الوقت من يد الإنسان، فمرور الثواني هو اقتراب الآجال، كما نستشعر منه إحساسا داميا عند الشاعر برتابة الحياة وثباتها، فالصباح كالمساء، والمساء كالصباح لا أعمالا ولا آمالا تجدُّ فيهما. فالبيت الرابع إذن صورة وامضة تلمع وسط أربع صور جزئية اثنتان قبلها واثنتان بعدها، تفوقها جميعا في الإيجاء بمشاعر التّكدر والضيق والقلق بكل جدارة واستحقاق.

1 عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، ص: 41.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 68 - 69.

وتقوم صور الوميض - كما أشرنا سابقا - بوظيفة كاشفة هامة تتمثل في تسليط

الضوء على حيز من لاشعور الشاعر.

واللاشعور هو "مجموعة العوامل النفسية والسيولوجية غير المحسوسة التي تؤثر في السلوك البشري، ويطلق عليها أحيانا العقل الباطن، واللاوعي"¹؛ لأن اللاشعور هو القسم الثالث من أقسام العقل بعد الشعور، وما وراء الشعور، وفيه يخزن الإنسان مجموعة من التجارب العقلية أغلبها مؤلم مر، "ولا يكون من السهل استعادتها إلى ميدان العقل الواعي في حالة اليقظة، ولكنها تنتهز الفرص للظهور في حالة النوم العادي أو النوم المغناطيسي، أو في حالة الاستغراق العميق في التأمل والتفكير"²، كما يحدث عند الشعراء البارعين.

وتعدُّ صور الوميض عند عثمان أحد منتجات عقله اللاواعي، فهو كابن الرومي في هذا الشأن "يخطر حيناً بعد حين، بصور متسارعة تومض وميضاً أو تحدس حدساً. فلا يتمكن الفهم من ملاحقتها بوعيه ومنطقه، وإن كان الشعور يقبلها ويتحسَّس بها مباشرة"³؛ ولذلك تتعد صور الوميض بُعداً بيناً عن التفسير والتعليل، إذ تسيطر على وعي الشاعر فيخرجها كما حدس بما لا وعيه.

يقول عثمان راثياً نفسه:

هو ذا في أوج الموت
يذرُّ نثار الملح على الجرح
ويرفع راية دمه فتسيل الأرض مدادا مسنونا
والنار.. النار تفحُّ وتشتعل⁴

1 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 224.

2 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ص: 167.

3 إيليا الحاوي: ابن الرومي (فته ونفسيته من خلال شعره)، ط2، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، بيروت والقاهرة، 1980، ص: 300-301.

4 عثمان لوصيف: غمش وهديل، ص: 78-79.

إن هذه الصورة المملوءة بالحزن والألم لا تُعدُّ قفزة من قفزات الخيال، ولا وثبة من وثبات العاطفة، وإنما هي تهيئة لصورة وامضة تالية لها مباشرة، هي التي تحدّد سبب رثاء الشاعر لنفسه، إنه فشل في تجارب الحبّ مع الأنثى، هذا الفشل الذي بقي دفيناً في لاشعوره حتى ومضت به هذه الصورة:

هو ذا يسجد لله و يتهلُّ
الحبُّ الأول ضاع
وضاع الثاني
والثالث
والرابع
والخامس
والسادس
والسابع...!¹

عندما نتفرّس هذا المقطع الشعري، تنكشف لنا بعض التجارب المخبّأة في لاشعور عثمان نذكر منها:

1. افتتانه بالحسن من النظرة الأولى، ولولا ذلك لما تنقلّ من حُبِّ إلى حُبِّ. أول، وثانٍ، وثالث... وهذا الودُّ المتقلّب عِشْقٌ للصورة الخارجية المتناسقة للمرأة بغض النظر عما وراءه من قلب سليم أو غير سليم.

2. فشله في كثير من التجارب العاطفية مع الأنثى؛ ولذلك يعبّر في شعره كثيراً عن تبايرح وعذاب الحب²، وقلمًا يذكر مزاياه وحلّواته.

1 المصدر نفسه، ص:79.

2 مثل قوله في قصيدة (طبيبة):

تعديني.. وأنا فارس الحب

.....
فلماذا نكأت بقلبي ألوف الجراح؟

3. تَفَوَّقُ شهوة النساء في نفسه على باقي الشهوات، كشهوة الأولاد، والمال، والمُلْك... وغيرها من المتع التي لخصها القرآن الكريم في قوله: [زَيْنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا...]¹.

وهذه التجارب رغم استقائها من مخزون قبلي للشاعر فإننا نعتقد أنها لا زالت تحيًا فيه، وتنهض من حين إلى آخر كلما خضع لسلطة عقله اللاواعي، والقصيدة التي أُخِذَتْ منها الصورة الوامضة السابقة كتبها حديثًا سنة 1996².

فصور الوميض الناجحة إذن لا تظهر عند الشاعر إلا إذا فسح المجال لعقله اللاواعي بأن يطفو على عقله الواعي، "ذلك أنه يوفِّقُ حينًا إلى صور عفوية رائعة، عندما تتخلى قبضته عن نفسه أو عندما يجرُّها من استبداد الجدل وتقليب الكلاميين. لكن تلك اللحظات المضئية... إنما هي عرض تنجلي به أعصابه فينكشف على بعض الصور واللمع"³ من حين إلى آخر، وليتها كانت ميزة دائمة في أسلوبه.

في صورة وامضة من قصيدة (هجائية) يقول عثمان عن ذاته المستتر في عقله الباطن:

وبوم يعشُّش بين الخرائب
ثم ينام وينتظر الليل
كيما يطيرُ

أقبلها وأموت

ناديتها ارحمني!

أنا الشاعر البدوي اليتيم.

أنظر: عثمان لوصيف: أمجديات، ص: 83-85.

1 القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية: 14.

2 عثمان لوصيف: غمش وهديل، ص: 80.

3 إيليا الحاوي: ابن الرومي، ص: 301.

لعنات الورى كالسهم تلاحق ظللك

والذلُّ يلويك

والجوع يطويك¹

إن تصوير الشاعر لذاته في لحظة من لحظات الكتابة باليوم، الذي هي رمز لكل ما لا يُرْتَجَى منه خير، كَيْنُ عَمَّا تَكْدُسُ في لا شعوره من إحساس بنقص إمكاناته المادية، وضعف قوته البدنية، وإخفاقه في كسب تقدير عدد من الناس، وخوفه من الفشل أمام منافسة الآخرين له في ميدان الشعر... وهذه المشاعر إن عايشها الإنسان رَدْحًا من الزمن ولَّدت عنده ما يُعْرَفُ في الدراسات النفسية بعقدة النقص، سواء كان هذا الشخص شاعرا أو غير شاعر.

هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن "الشعور بالنقص كامن في كل نفس عادية سليمة، كالنقص الذي يحس به طالب العلم الذي كلما تعرف على مسائل، أدرك أن هناك أشياء وأشياء، لازالت مجهولة... وكالنقص الذي يشعر به الفقير من الناحية المادية، فيدفعه لمقاومة ذلك، وتوفير ما أمكن"²، وعليه يُعَدُّ الشعور بالنقص صفة بشرية موروثة عرفتها الجماعات الإنسانية منذ زمن سحيق، وفي الزمن الحالي "كلما مرَّت مجموعة معينة بظروف صعبة، وحوادث ضاغطة خرج ذلك المخزون من اللاشعور إلى الشعور من جديد، ليقرَّر قاعدة الضعف والنقص"³، كما جسَّدتها صورة اليوم في المقطع السابق.

ومما يؤكِّد استتار تجربة النقص، هذه التجربة المُرَّة المؤلمة في لا شعور عثمان ظهور أثرين لها في حياته؛ أحدهما إيجابي والآخر سلبي، الأثر الإيجابي يدفعه إلى تدارك النقص وتقويم الاعوجاج، ومقاومة المصاعب، ومواجهة التحديات، فهو يقول: "علينا أن نكون أقوىاء مهما عصفت بنا الأقدار، علينا ألا نموت إلا واقفين، شامخين كما الجبال، علينا أن نكون أو

1 عثمان لوصيف: المتغاي، ص:97.

2 محمد التومي: نحو بيسيكولوجية إسلامية (العقد النفسية وموقف الإسلام منها)، شركة الشهاب، الجزائر، (د.ت)، ص:54.

3 المرجع نفسه، ص:50.

لا نكون"¹، أما الأثر السلبي فهو عبارة عن "انتحار معنوي يتجسّم في اليأس والقنوط الدائم والحيرة المستمرة والحكم على الناس"² حكماً قَبلياً، فَيَرْضَى عن فئة قليلة، وَيَسْخَط عن أغلب المجتمع، وهذا الأمر الأخير نجده في العديد من صورته³.

والحقيقة أن عثمان فرّد مؤمن من أفراد المجتمع الجزائري المسلم، وإن كرامته من كرامة هذا المجتمع نفسه، و"إذا كان خوف الإنسان من الفشل في التماس تقدير الناس هو من العوامل الأساسية في إنشاء عقدة النقص، فإن المؤمن في منطق العقيدة الإسلامية، لا يسعى في اكتساب تقدير الآخرين وإنما يعمل جاهداً على نيل رضى الله"⁴، والله يَرْضَى عنه وَيَرْضَى الناس عنه، وما توجيهه - سبحانه وتعالى - : [فلا تُخشَوْهم واخْشَوْنِي]⁵، [واللهُ أَحَقُّ أن تُخْشَاهُ]⁶ إلا توجيه صِدْقٍ وحكمةٍ، يَنْفَع في الدنيا والآخرة، فالأفضل بَدَل أن نَشْتُم الزمان ونلعن ظلامه نحاول إشعال قيس لإنارته.

وكما تكشف صور الوميض عن حيز من اللاشعور فإن لهذا الأخير أثراً بارزاً في بنيتها؛ إذ يجعلها "لقطات سريعة مفاجئة يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع، ويعقد بينها أواصر وثيقة ومنطقية تمز الخيال بغرابتها، وما فيها من عنصر مفاجأة وامتناع

1 مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2004/10/25.

2 محمد التومي: نحو بيسيكولوجية إسلامية، ص: 60.

3 مثل قوله عن أهل المدينة المعاصرة:

بئاتم صماء

بكماء..

عمياء..

فهي تميم وتخط في الظلمات

مرصعة باللجين

مزينة ببراذع من حملة وحرير!

أنظر: عثمان لوصيف: المتغابي، ص: 100-101.

4 محمد التومي: نحو بيسيكولوجية إسلامية، ص: 64.

5 القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية: 150.

6 المصدر نفسه، سورة الأحزاب، الآية: 37.

أُفَّة"1، وإن العقل الواعي بعقلانياته وتجريدياته لا يستطيع إيجاد مثل هذه العلاقات الغريبة الدقيقة بين أشياء مختلفة تمام الاختلاف.

يقول عثمان مصوراً وعورة طريق الشاعر في بيئة لا تعرف للشعر مكانة، ولا للفنّ منزلة خاصة في مدينة نائية كمسقط رأسه طولقة:

1. رحت مع الشيطان في عاصفة الجنون
2. مُخَوِّضاً في ملكوت الرعب والمنون
3. مغلغلا عبر دروب السحر والدخان
4. والدم والرعود والغيلان
5. رحت - وكانت شهوتي مطيئة للجرح -
6. الطريق
7. نهر من الحريق²

إن هذه الصور الجزئية كلها تصوّر - كما أشرنا - مدى صعوبة طريق الشاعر، وما يلزم سالكها من صبر وكفاح وجلد، إلا أن صورة السطرين الثالث والرابع تبدو أكثر وميضاً وتألقاً من غيرها بسبب تركيبها المثيرة؛ إذ أنها جمعت بين شتات من المتباعدات: السحر، الدخان، الدم، الرعود، والغيلان. فما الرابط الخفي بين هذه الأشياء جميعاً؟ إنه خيط نفسي دقيق هو شعور عثمان بالإحباط والرّهبة من مقاومة المجتمع لطموحاته، وضربه لشعره عرض الحائط، فكل العناصر السابقة تبعث على الخوف، والمهابة والرّهبة، ولولا هذه الشحنة المركزة اللَّمَّاحَة من الأحاسيس لما وجدنا أي رابط بين تلك العناصر. وفضلاً عن هذا فإن صور الوميض "غير منسوبة إلى حاسة دون أخرى وإنما هي تنشأ عن توظيف طاقة

1 عبد الرحمان بدوي: في الشعر الأوربي المعاصر، ص: 74. نقلا عن: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 39.

2 عثمان لوصيف: الإرهاسات، ص: 18.

الحواس مجتمعة من أجل إدراك العلاقة القويّة بين الأشياء التي تبدو أمام العقل لأول وهلة متباعدة جدا"¹.

يقول عثمان في قصيدة (هوس الحياة) محاولا وضع صورة تقريبية للإلهام الشعري الذي يعتريه أثناء الكتابة، ويمنحه إحساسا بوجوده وكينونته، ومن ثمّة يجعله يتعلق بالحياة رغم التّبضّ المأساويّ الذي يخفق به محيطه:

صار قبري سماء

إنني الآن استنشق النجمات

ألثم الضوء والعطر فيها

أحتويها

نجمة..

نجمة..²

إن السطر الثالث (ألثم الضوء والعطر فيها) صورة وامضة تجمع بين حاسة الذوق (ألثم)، وحاسة البصر (الضوء)، وحاسة الشم (العطر)، ولذلك لا يمكننا أن نقول إن الصورة - هنا - ذوقية، أو بصرية، أو شمّية، وإنما هي مزيج من الثلاثة، وهذه العلاقة المتينة بين الحواس يصعب جدًّا تجسيدها بغير هذا الأسلوب التصويري اللّماح السّريع.

ومع تميّز هذا الأسلوب بالسرعة، فإنه يتميّز - أيضا - بالتعبير والكشف في الوقت نفسه، حيث تركّز صور الوميض على تجربة شعريّة معيّنة داخل القصيدة، فلا تدع المتلقّي يخوض في أجواء بعيدة عن الجوّ العامّ لها، إنها تتوزع داخل فضاء النص، وكلما مررنا بصورة ازدادت التجربة عمقا وتأثيرا في نفوسنا، إنها "تشبه علامات مضيئة في الطريق"³ تكشف الطريق للسّائرين.

1 عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص:130.

2 عثمان لوصيف: شيق الياسمين، ص:30.

3 سيسيل داي لويس: الصورة الشعرية، ص:65.

يقول عثمان معبراً عن تجربة خاصة عاشها حين سمع امرأة تتكلم، فافتتن بحلاوة حديثها وعذوبة صوتها:

كلماتك فراشاتٌ بنفسجيةً
تهفهف على صهد جبيني
تدغدغ حدسي
توقظ في الإغواءات المبهمة¹

وبعد هذه الصورة الواضحة التي توحى بالإعجاب الأولي للشاعر بكلمات الأنثى، تأتي الصورة الواضحة الثانية لتزيد من تأثره بتلك الكلمات:

كلماتك
سمكاتٌ حضراوات
تحفر بزعانفها الذهبية
في أرضية صمي
ساقية رقاقة²

وبعد خمسة أسطر تأتي الصورة الثالثة لتزيد من حدة انفعال الشاعر
بالكلمات:

كلماتك
كمنجات تتكسر
وتسيل
لتتحد بتسايح الكون³

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:13.

2 المصدر نفسه، ص:14.

3 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:14 - 15.

وبعد خمسة أسطر - أيضا - تأتي الصورة الوامضة الرابعة والأخيرة لتصوّر القيمة العظيمة، والمتزلة الرفيعة للكلمات في نفس الشاعر:

كلماتك

شقائق النعمان

تندلع في صحارى صدري القاحل

.....

وتمسّد أضلاعي

وأوجاعي المتأجّجة..¹

ومن اللافت للنظر تكرار الشاعر للفظة (كلماتك) أربع مرات دون أن تتكرر صورها، "وهذا التكرار فضلا عن دلالاته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغميّة والحفّة في الأسلوب مما يضيف على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي"²، وهكذا نجد أن صور الوميض - عموما - تبرز من حين إلى آخر في سماء النص لتزيد التجربة الشعرية عمقا وتأثيرا بتركيز انفعالات المتلقي في بؤرة شعورية واحدة.

ومما تقدّم حول الصور الوامضة يمكننا القول إن هذه الصور في شعر عثمان تتّسم بمجموعة من التقنيات والخصائص الفنية من حيث الموضوع، والوظيفة، والبنية، والعلاقة بأجواء القصائد المبتوثة فيها.

فمن حيث الموضوع تتوزّع بين صور عادية في أماكن متباينة من جسم القصيدة، أما من حيث الوظيفة؛ فإنها تكشف عن حيز من اللاشعور، ولا يمكن لصور غيرها أن تنهض بعبء هذه الوظيفة الكاشفة الهامة. وفيما يخص البنية فإن تركيبها غريبة مفاجئة ومدهشة، تجمع بين متباعدات شتى؛ حيث توظّف - دائما - أكثر من حاسة، وتعتمد في هذا الجمع على خيط شعوري دقيق يخترق كل هذه المتباعدات بسرعة فائقة. وبالنسبة للعلاقة بأجواء

1 المصدر نفسه، ص: 15- 16.

2 عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 56.

القصائد فإنها تحافظ على الجو العام لكل قصيدة تحتويها، وتزيد التجربة الشعرية عمقا وتأثيرا في الآن ذاته، بحيث يسبح خيال المتلقي ضمن هذا الجو العام المرن دون أن يتشتت أو يتيه.

5- الصور الرمزية:

من الآراء النقدية التي يَلْتَفُّ حولها النقاد والأدباء المحدثون أن "الشعر عملية ترميز، واللغة الشعرية هي اللغة الرمزية"¹؛ لأن الشعر تعبير عن أفكار وعواطف مجردة يصعب على اللغة العادية تجسيدها، فيلجأ الشاعر إلى الترميز قصد تقريبها. ففي الشعر الحقيقي "يكون

1 إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط1، دار الشهاب، باتنة، 1985، ص:236.

الرمز ضرورة لا اختيار فيها. فأنت تفصح حتى يعييك الإفصاح فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد لا إبعاد المعنى القريب"¹. وهذا هو المعيار الصادق في استخدامه دون إفراط أو تفريط. وينتج من ذلك أنه "لا شعر دون مقدار من الرمز"² كما يقول لويس هورتيك (Louis Hourtic).

ويميّز الدارسون بين نوعين من الرموز؛ رموز أدبية، ورموز لغوية، وهي الكلمات العادية من أسماء وأفعال وصفات... "والوظيفة الدلالية لتلك الرموز هي إثارة صور المدلولات لدى السامع أو القارئ"³، وهذه الوظيفة لا فضل لها في عالم الشعر. أما الرمز الأدبي فهو "أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني"⁴. وهذه هي الوظيفة التي يبحث عنها الشعر الحقيقي. فعندما نسمع الأديب يقول: طار الحمام من فلسطين!، نفهم أن المقصود إظهار أسفه على استحالة السلام مع اليهود في فلسطين، أي أن الحمام أصبح رمزا للسلام، وطيرانه يعني فقدان السلام. و"هكذا يأخذ الرمز بعده الأساسي في الفعل الشعري، ويصبح أساسا لا غنى عنه في العملية الشعرية"⁵، بحيث تفقد مصداقيتها بفقدانه.

ورغم الأهمية الفنية البالغة للرمز الأدبي "ذلك الصاروخ الهائل في سماوات الأدب الحديثة"⁶، فإنه لا يهمننا في مبحثنا هذا إلا بمقدار ما يكون أساسا في بناء بعض صور عثمان، والتي تسمى الصور الرمزية، ويمكن تعريفها - حسب ما وجدناها في شعره - بأنها صور مركبة يقوم بناؤها على الرمز، ومعنى ذلك أن هذه الصور تجعل الرمز محورها الذي تدور حوله، ومنه تنبع صورها الجزئية، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:

1 عباس محمود العقاد: يسألونك، ط3، المكتبة العصرية، بيروت، 1981، ص: 95-96.

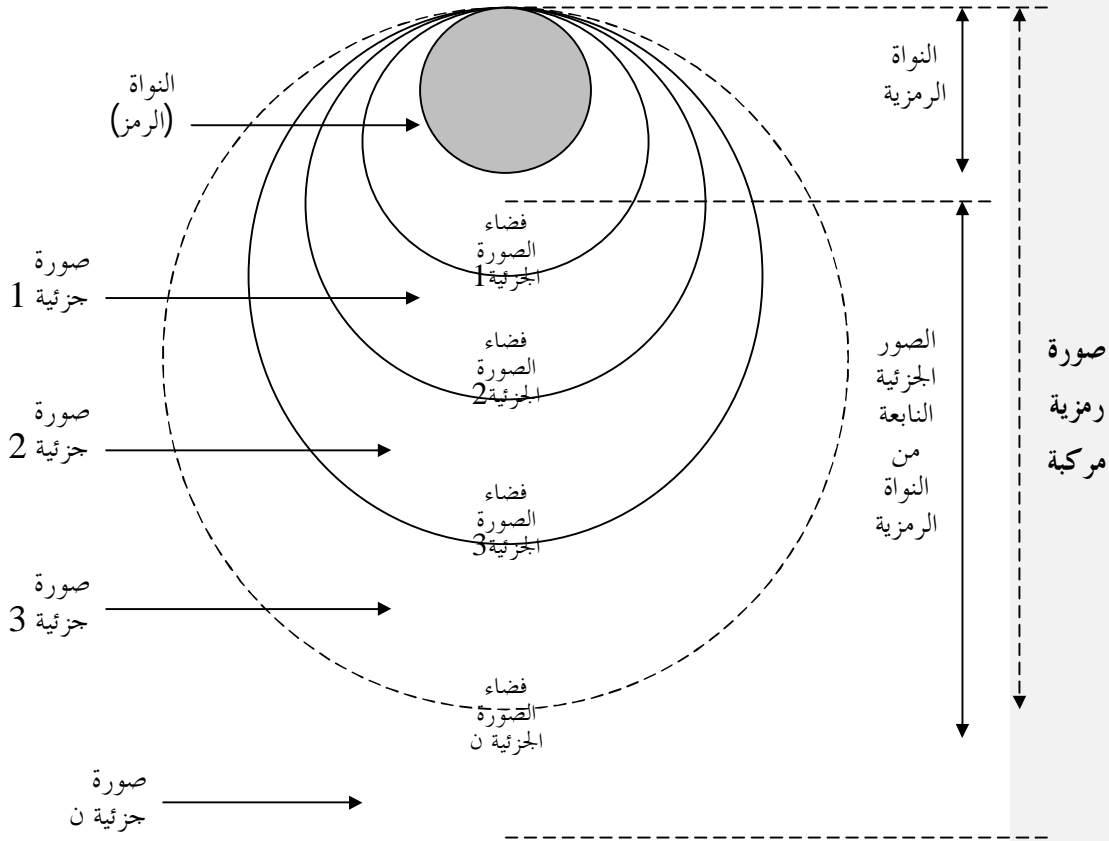
2 Louis Hourtic: *L'art et la littérature*, Flammarion, paris, 1946, p:240.

3 فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط2، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق وبيروت، 1996، ص: 174.

4 المرجع نفسه، ص: 175.

5 وجيه فانوس: دراسات في حركية الفكر الأدبي، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1991، ص: 53.

6 أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوشي، مراجعة توفيق صايغ، دار البيقطة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت ونيويورك، 1963، ص: 88.



رسم (3) يوضح البنية العامة للصورة الرمزية عند عثمان

ونلاحظ من المخطط أن الرمز مُثَّلَ بدائرة صغيرة مظللة تتموقع في الأعلى، ثم تفرعت عنها دوائر جوفاء تمثل صوراً جزئية تزيد عن الثلاثة. واحتلال الرمز لمركز الصدارة في المخطط عادة ما نجده واضحاً بيناً في شعر عثمان، إذ يذكر الرمز أولاً، ثم تأتي الأسطر الموالية صوراً جزئية مترابطة تدور في فلكه؛ ليشكل الجميع أي النواة وصورها الفرعية صورةً رمزية معبرة.

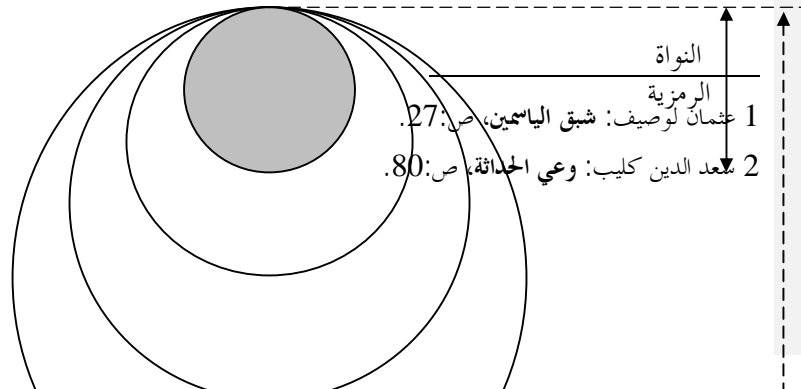
يقول عثمان في قصيدة (التراب):

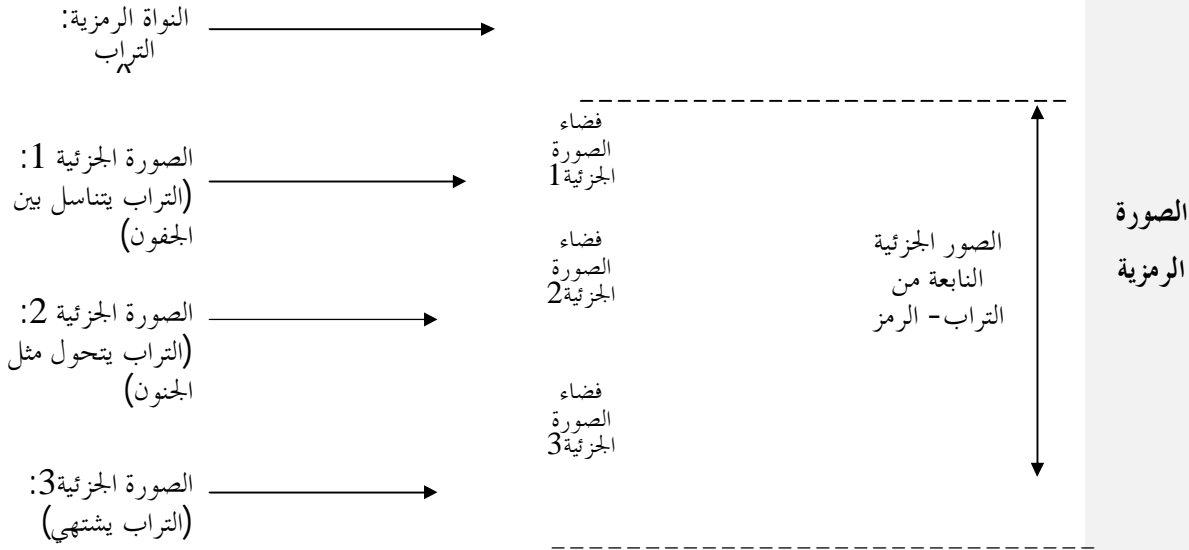
منذ هبت علينا الأعاصير كان التراب
التراب الذي يتناسل بين الجفون
والتراب الذي يتحول مثل الجنون
والتراب الذي يشتهي
أن نكابد أو ننتهي
والتراب- التراب¹

إن محور هذه القصيدة أو بالأحرى الصورة المركبة هو التراب الذي يُعتبر رمزا لروح الشاعر المتوثبة الحاملة بالقوة والانتصار في واقع عربي توالى فيه العثرات والهزائم، وقد برّر الشاعر وجود هذه النواة الرمزية في السطر الأول بفعل هبوب الأعاصير، أي المحن والمشاكل التي تعترى مجتمعه من غزو ثقافي، وتقهر سياسي، واضطراب اجتماعي... ثم ولّد منها ثلاث صور جزئية مترابطة هي:

- (1) التراب يتناسل بين الجفون.
- (2) التراب يتحوّل مثل الجنون.
- (3) التراب يشتهي.

إن التراب الرمز في هذا السياق هو بؤرة الإيحاء في الصورة المركبة، فهو الذي يتناسل ويتحول ويشتهي. ومن هذا يظهر أن "بنية الصورة... تنهض من أبعاد الرمز الإيحائية، وتتأسس عليها، بحيث إن إيحائية الصورة تقوم على إيحائية الرمز"². فكما أن هذا الأخير يوحي بالروح المتوثبة للشاعر، صارت الصورة الرمزية بأكملها توحى بذلك وتعمقه أكثر، ويمكننا تجسيد بنيتها في المخطط الآتي:





رسم (4) يوضِّح بنية الصورة الرمزية في قصيدة (التراب) لعثمان

ومن الملاحظ على صور عثمان الرمزية - عموماً - توارد حال الفناء الصوفية فيها بكثرة؛ حيث يفقد الرمز كيانه المادي نهائياً فلا يبقى منه أيّ جانب حسي واقعي معروف، وإنما يتحوّل إلى روح سامية وكيان جوهري أصيل أبعد ما يكون عن الحسية والواقعية؛ ولذلك "تتميّز مجموعات الشعريّة بتوظيف الرموز ذات المعاني الصوفية واستخدام الصور الشعريّة التجديديّة، التي تطيل النظر والتأمل في الكون والإنسان من أجل التعبير عن شوق النفس العطشى والوجدان المتلهف إلى الداخل، إلى الباطن"¹، وهما هو يستبطن ذاته في لحظة من لحظات الإبداع ليقول موظفاً رمز (المرايا):

تبهرني المرايا

تغمرنني أشعة

تفتح لي بوابة المجهول

1 الربيعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، ج 1، ص: 980.

وفي صحاري التيه والمنايا

تشعلني قنديل¹

إن المرايا جمع مرآة، وهي ما يعكس صورة الشيء. إن هذا المعنى المعجمي الحسي قد نجده في السطر الأول، لكننا نفتقده تماما ابتداء من السطر الثاني؛ حيث تتحول المرايا بفعل التخييل والتصوير إلى رمز للحظة خلق الشعر عند عثمان، وما ينجرُّ عنها من معاناة لا يدرُّكها حق الإدراك إلا الشاعر الذي يعيشها. فبفضل التخييل والتصوير فقدت المرايا كل ملامحها الحسية الواقعية. وأخذت ملامح كيان تجريدي جديد هو لحظة خلق الشعر وأثرها في الشاعر، وكأن هذا الأخير قام بإحلال المرايا محل لحظة الخلق، ولا مانع من هذا؛ لأن "الخيالات الشعرية تقوم على التبديل؛ أي إحلال كلمة محل أخرى... وتقوم على أساس مقدرة الشاعر التخيلية"² التي يُعلِّقُ عليها استحضار خيالات مجانية للواقع المعروف.

وإذا كانت المرايا- الرمز في الصورة الرمزية السابقة قد انتقلت من الحسية في السطر الأول إلى التجريدية في السطر الثاني بشكل سريع ومفاجئ، فإن هذا الأسلوب في تحريك الصور لا يعد نمطا ثابتا عند عثمان؛ إذ أنه استعمل أسلوبا آخر يعتمد نقل الصور من العالم المنظور إلى العالم اللامنظور بشكل تدريجي. يقول في قصيدة (السحابة):

مرت على شرفتنا سحابة

تحمل في جناحها أغنية للحب

تشعل بالحنين كل قلب

وتزرع الغوى

على شواطئ الكآبه³

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:54.

2 محمد مفتاح: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص:37.

3 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:40.

إن الصورة الرمزية لهذه القصيدة تتكون من نواة هي السحابة، باعتبارها رمزا للحرية والاستقلال الوطني، وأربع صور جزئية متولّدة عنها، ومع كل صورة تتقدم السحابة بهدوء نحو عالم المجردات وتبتعد عن عالم المحسوسات. ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

● الصورة الجزئية الأولى:

(مرت على شرفتنا سحابة) ← السحابة شيء من الحسية، وهو التنقل في الفضاء.

● الصورة الجزئية الثانية:

(تحمل في جناحها أغنية للحب) ← في السحابة شيء لطيف من الحسيّة، وهو القدرة على الحمل.

● الصورة الجزئية الثالثة:

(تشعل بالجنين كل قلب) ← السحابة كيان مجرد.

● الصورة الجزئية الرابعة:

(وتزرع الغوى على شواطئ الكآبة) ← السحابة جوهر أصيل يُنعشُ العالم الداخلي للشاعر.

ويمكن أن نستخلص من التوضيح المقدم أن تفاعل الشاعر مع السحابة يتصاعد ويزداد حدّة كلما اقتربت هذه الأخيرة من عالم المجردات، فقد بدأ التفاعل هادئا مع الصورة الجزئية الأولى، ثم تصاعد مع الصورتين التاليتين لها حتى بلغ ذروته مع الصورة الجزئية الرابعة، ولذلك يسمّى هذا النمط من الصور: الصور الرمزية التصاعديّة، "ونعني بذلك تحولها النوعي من الحيز المادي إلى الحيز الروحي فالماورائي المجرد"¹ بفضل الرمز الأدبي الذي يُعدُّ جسرا فنيا ممتازا يصل بين العالم المادي الجسّم والعام المعنوي الجرد.

ولو نظرنا إلى العلاقة بين صور عثمان الرمزية وحجم قصائده التي تتوحد فيها لاستطعنا تصنيفها إلى مجموعتين:

الأولى: مجموعة الصور الرمزية التي تشمل مقطعا أو ما شابهه من القصيدة، أي أنها جزء منها فقط؛ حيث يكون الرمز نواة لبناء صورة مركبة من صور القصيدة لا أكثر.

أما الثانية: فهي مجموعة الصور الرمزية التي تشمل القصيدة بأكملها؛ حيث يكون الرمز نواة لبناء صورة كَلِّية هي القصيدة بأكملها، ولا عجب في هذا؛ لأن في شعر الحدائث "ثمة الكثير من النصوص الشعرية التي انبنت على رمز محدد، وتمحورت على إيجائه"¹.

والصنف الأول من الصور الرمزية عادة ما يكون في القصائد المطولة لشاعرنا. مثل مطوِّلة (النحلة والغبار)، حيث يقول في المقطع الثاني منها:

نحلة تطنُّ بين الموتى

نحلة تشتعل شغفا وغواية

نحلة الماء واللهب

نحلة المواجه والمواويل

نحلة الجنون

الجنون

الجنون²

إن النحلة - هنا - رمز للشاعر عثمان بوجه خاص، وجميع الشعراء والمبدعين عموما وقد كانت نواة جيِّدة لبناء الصورة الرمزية لهذا المقطع، حيث إنها هي التي تطن وتشتعل وتضطرب بين الهدوء والثورة بين الماء واللهب بين المواجه والمواويل. ورغم كون هذه الصورة الرمزية واحدة من صور المطوِّلة المذكورة آنفا، فإنها أوحى بمعاناة الشاعر المُجدِّد في زمن لاشعري، وما يلحقه من كدر إن لم يشاركه بنو جلدته همَّ الثورة والتَّجديد.

1 سعد الدين كليب: وعي الحدائث، ص:82.

2 عثمان لوصيف: براءة، ص:23.

أما الصنف الثاني من الصور الرمزية الذي يسمح كل القصيدة عادة ما نجده في القصائد القصيرة المكتوبة وفق النمط الحر، كقصيدة (التراب)، و(المرايا)، و(السحابة) التي علّقنا عليها فيما سبق، ونضيف في هذا الصّدّد نموذجاً آخر هو قصيدة (المغني) التي هي أقرب في حجمها إلى المقطع منها إلى القصيدة:

راح في ركب النجوم

يزرع الأفق زنابق

ويغني

للعصافير لأطفال تهيم

في الدياتير

وييني

جنة بالحب تزهو وحدائق¹

إن المغني في هذا السياق رمز للشاعر، وهو نواة الصورة الرمزية التي مسحت نص القصيدة بأكمله، وجعلت حركيته ترتد إلى المغني، حيث أنه هو الفاعل المستتر في الأفعال: راح، يزرع، يغني، ييني، وبذلك أصبحت الصورة- القصيدة توحى لنا بأهمية الشعر في حياتنا، وأثره على وجداننا، ودوره الخطير في تشكيل لاشعورنا، فهو كالسحر تأثيره خفي، (يزرع الزنابق)، و(يغني للأطفال)، و(ييني الجنان)، ويؤكد أنه يغير سلوكنا بشكل غير مباشر نحو الأفضل، ومن غلبة المادة على الروح إلى التوازن بينهما، فما غنى الشاعر إلا ليسعد غيره، وما زفر إلا ليُنفسَ عن الآخرين.

وظاهرة أخرى لافتة للنظر في صور عثمان الرمزية هي أن أغلب عناوين قصائده رموز أدبية حقيقية، ينطلق منها في بناء صورته الرمزية من السطر الأول، ولنأخذ كنموذج على ذلك ديوانه الشعري (براءة)؛ حيث تبدو قصائده صوراً شعرية يتدفق منها السخاء

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 78.

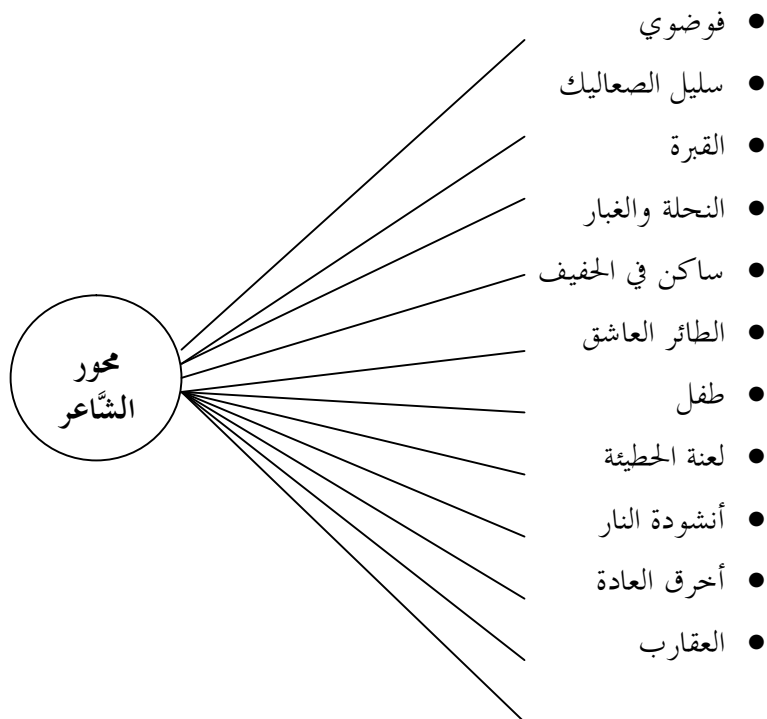
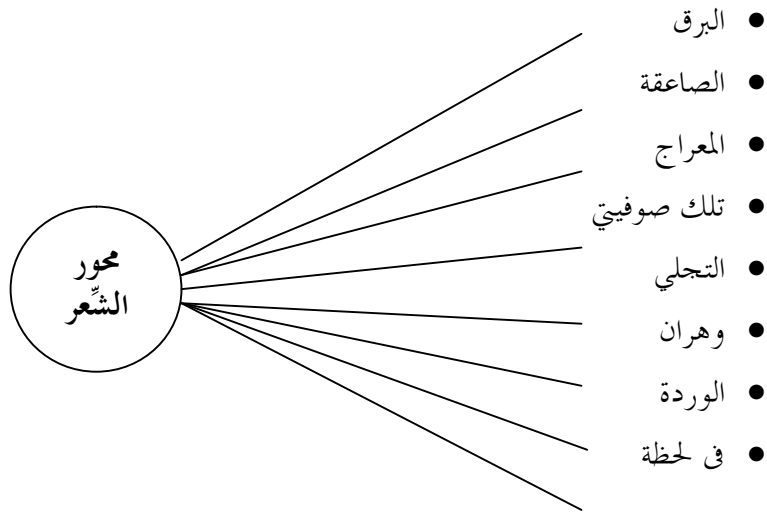
الروحي، وترينا الأبدى في هنيهة، والهنهية في الأبدى¹ كما علّق عليها عبد الكريم الشريف،
وكلها مبنية على عناوينها الرمزية. والجدول الآتي يثبت ذلك:

1 عثمان لوصيف: براءة، ص:4.

الترتيب	عنوان القصيدة	الصفحة	ما يرمز إليه عنوان القصيدة
01	البرق	13	الإلهام الشعري
02	فوضوي	16	الشاعر نفسه
03	سليل الصعاليك	18	الشاعر نفسه
04	القبرة	20	تضحيات الشاعر
05	النحلة والغبار	21	النحلة رمز للشاعر، والغبار رمز للأمة العربية
06	ساكن في الحفيف	39	الشاعر نفسه
07	الصاعقة	41	أثر الشعر في المتلقي
08	المعراج	42	لحظة الإبداع
09	تلك صوفيّتي	44	كيفية استلهام الأشياء لكتابة الشعر
10	التجلي	47	أثر المرأة في كتابة الشعر
11	وهران	49	المدن الجزائرية مصدر إلهام شعري
12	الطائر العاشق	63	الشاعر نفسه
13	طفل	64	الشاعر نفسه
14	لعنة الحطيئة	66	الحطيئة رمز لذات عثمان، التي تحركه نحو هجاءه
15	أنشودة النار	70	النار رمز للعاطفة الوطنية للشاعر
16	الوردة	74	الذات الشاعرة
17	أحرق العادة	76	الشاعر نفسه
18	في لحظة	77	زمن اكتمال القصيدة في ذهن الشاعر
19	العقارب	79	اغتراب الشاعر بين أبناء مجتمعه

جدول (13) يوضّح رمزيّة عناوين القصائد في مجموعة (براءة) لعثمان

بتأمل الجدول يمكن أن نخرج بملاحظتين هامتين؛ الأولى تتعلق بالرموز، والثانية تتعلق بدلالاتها، أو لنقل تتعلق بالرموزات، فبالنسبة لهذه الأخيرة نجد لها محدودة العدد حيث يمكن إحالتها إجمالاً إلى دالتين عامتين هما: الشَّعر، والشَّاعر وفق التمثيل الموالي:



رسم (5) يحدّد الإحالات الرّمزية العامة لعناوين القصائد في مجموعة (براءة) لعثمان

وانحصار المرموزات في هاتين الدالّتين العامتين لا يقتصر على المجموعة (براءة) فقط، بل نجده - ولو بشكل أبسط - في كل المجموعات الشعرية الأخرى لعثمان دون استثناء، مما يجعلها ميزة عامة لصوره الرّمزية، مع الإشارة إلى أن "الرمز... هو تكثيف للواقع لا تحليل له، قابل للتفجير والتفسير المتجدد... لا يمكن نشر كل معطياته لأنه إيجاء وليس ونقلًا"¹، وما قدّمناه لا يعدو أن يكون قراءة نطمئنُّ لها أكثر من غيرها.

أما الملاحظة الثانية والمتعلقة بالرموز ذاتها فهي كونها كثيرة العدد، متنوعة المشارب، متعددة المنابع قديمة وحديثة، وهذا الثراء والتنوع في الرموز كما لمَسَّ المجموعة (براءة)، فإنه لمَسَّ جميع دواوين عثمان الأخرى، وبضم رموز عناوين القصائد في هذا الديوان إلى رموز القصائد في باقي الدواوين نحصل على ذخيرة هائلة من نوى الصور الرّمزية، يمكن تصنيفها حسب طبيعتها إلى سبعة أنواع كبرى هي:

(1) رموز طبيعية مستقاة من الطبيعة مباشرة، مثل: الريح، المطر، والصخرة².

(2) رموز اصطناعية تدخّلت يد الإنسان في تشكيلها، مثل: المرايا³، والنواقيس⁴.

1 إبراهيم رمان: أوراق في النقد الأدبي، ص: 236.

2 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 8، 66، 101.

3 المصدر نفسه، ص: 71.

4 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 16.

وتجدر الإشارة في هذا المضمار "إلى أن ما يمكن أن يقال عن الرمز الطبيعي، لا يختلف كثيرا عما يمكن أن يقال عن الرمز الاصطناعي، إذ الفرق بينهما أن هذا من عمل الإنسان، وذلك من عمل الطبيعة"¹، أما مدلولاتها فلا بد أن تختلف - بطبيعة الحال - من سياق شعري إلى آخر.

(3) رموز جغرافية ترتبط بالمكان، مثل: مدينتي الحلفة، وتزّي وزو².

(4) رموز قرآنية مستمدة من مضامين القرآن الكريم، مثل: مريم³، وأبو جهل⁴.

(5) رموز تاريخية مأخوذة من التاريخ الأدبي العام، مثل: أبي ذر، وعنترة، وعروة⁵.

(6) رموز أسطورية مستقاة من الأساطير والخرافات القديمة عربية وأجنبية، مثل: السندباد⁶، وفينوس⁷.

(7) رموز صوفية منتزعة من التراث العربي الصوفي، مثل: الخمر⁸، والمرأة⁹.

وهذا التنوع في النوى الرمزية من جهة، ووفرة عددها من جهة أخرى قلما يجتمعان عند شاعر واحد، وهو ما يجعل تلاقي التنوع والوفرة في النوى الرمزية - عند عثمان - ملمحا رمزيا يستحق الاهتمام والتقدير.

1 سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص: 84 - 85.

2 عثمان لوصيف: أبجديات، ص: 19، 61.

3 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 49.

4 = = 4 : كتاب الإشارات، ص: 107.

5 = = 5 : الكتابة بالنار، ص: 20.

6 = = 6 : قالت الوردة، ص: 14.

7 = = 7 : أبجديات، ص: 43.

8 = = 8 : براءة، ص: 59.

9 = = 9 : قصائد ظمأى، ص: 40 - 41.

ولو نظرنا إلى صور عثمان الرمزية نظرة إحصائية تهتم بكم النوى الرمزية فيها لوجدنا أن أعلاها ورودا هو رمز المرأة، حيث لا تخلو منه أي مجموعة شعرية، بل نستطيع القول بأن أغلب شعر عثمان قائم على محور رمزي أساسي هو المرأة بمواصفاتها المختلفة، ولا عجب في هذا فقد "كانت المرأة وما زالت منبعاً غزيراً يستقي منه الشعراء تصوراتهم ومدركاتهم في نورها المطلق، أكثر مما يرتبطون بالصورة لذاتها في مظاهرها الطبيعية وتجسيد واقعها الملموس"¹. هكذا تكون المرأة نواة مركزية في تشكيل العديد من الصور الرمزية عند شاعرنا.

من المعلوم أن الرمز الأدبي يستمد مضمونه الجمالي من السياق الفني الذي يرد فيه، وهو لذلك "متغير ومتجدد دائماً، من حيث المضمون، فكل سياق يفرض مضمونا خاصا به. ولا يجوز التعامل مع الرمز الفني بمعزل عن سياقه"². وبناء على ذلك وجدنا مضمون رمز المرأة عند عثمان يختلف من فضاء صورة رمزية إلى أخرى.

فقد تكون رمزا للإلهام الشعري الذي يتنزّل عليه كما في قوله:

أيتها المرأة المنبئة في كل ذرّة
أجّجي مخيلتي فيك
ولك منيّ مجد الحدوس
وسلام الفيوضات..³

إن المرأة في هذه الصورة الرمزية مصدر وحي وإلهام للشاعر، فهي التي تثير مخيلته، وهي التي تستدعي حدسه الشعري، ومن ثمة يكتب فيها كلمات وكلمات، بل إنه يستسمحها إن لم تعجبها هذه الكلمات التي عزفتها شبابته:

1 عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، ص: 88.

2 سعد الدين كليب: وعي الحدائة، ص: 73.

3 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 80.

كوبي شفيعةً شَبَّابِي
والشعاعَ الذي تقتفيه خُطَايَ إِلَى اللَّهِ
وَلتُعْفِرِي شطحاتي ونوبات هذا الجنون!¹

وقد تكون المرأة رمزاً للخصب والانبعاث والتجدد كما في سياق هذه الصورة:

تحيين يستيقظ البحر والريح والميتون
يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين
يزخ علينا المطر
تدر الضروع
تفيض الزروع
وينبض بالخصب قلب الحجر²

إن الأنتى المتحدث عنها في هذا المقطع هي النقطة المركزية لكل حركية فيه، إذ
محييتها تمت كل الأفعال (يعود، يدغدغ، يزخ، تدر، تفيض، ينبض) ولولا عودتها لما وقعت
كل هذه الأحداث الحاملة لبشارة الخير والانبعاث والتجدد، إنها "الأنثى المرتبطة أساساً
بالخصب والنماء، وحفظ النسل الإنساني... لذلك وجد الشاعر في رموز الأنتى ما يثري
تجربته... ويساعد على وصلها بالواقع"³، فيبين عن تفاؤله رغم مرارة واقعه وانكساره.

كما قد تكون المرأة في شعر عثمان رمزا لوطنه الأم الجزائر، كما في هذا السياق

الفي:

امرأة شردتني بكل مكان
إن مشت.. برعمت زهرتان
أو رنت.. لألآت نجمتان

1 = = : اللؤلؤة، ص:16.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:41.

3 عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، ص:115.

آه! امرأة كلِّما قلت أعبدها
ينحني الكون لي
امرأة تتزيَّاً بكل الصفات
وتسطع في سحر كل النساء الحسنان¹

إن المرأة التي شرَّدت الشاعر وأتعبته، والتي أكبرها واستعظمها، بل عبدها إن هي إلا
وطنه الجزائر. وقد أخفى الشاعر كل مدلولات الوطن، ولم يظهر إلا الأفعال والصفات التي
تلتصق بالمرأة، أي أنه أوغل في الترميز لدرجة التعتيم، حتى أصبح من العسير التمييز بين
تغزُّله بحبيبته وتغنيِّه بوطنه الجزائري. وهذا الإيغال في الترميز يُستحسن الحذر منه؛ لأنه لو
وصل إلى درجة الإيهام والتعمية يذهب بتجاوب المتلقي مع الصور الرمزية.

وبالإضافة إلى كل ما سبق قد تكون المرأة رمزا للعروبة المنشودة، والسياق الموالي
يُفصح عن ذلك:

آه! امرأة لا تزال تنام الضحى
غير عابئة بالمغنين
امرأة هام الشعراء بها
والمجانين.. كل المجانين
امرأة هي سيِّدة الملكات
وسيِّدة الكلمات
إذا نهضت مشت الشمس من خلفها
وتغاوى البنفسج..²

إن هذه الصورة الرمزية للعروبة تحظى بكثير من أريحية الشعر العذب وجاذبيته، لما
يكثفها من غموض فني محبَّب يجعل المتلقي يسبح بخياله في عالم لا نهائي من الرؤى والمعاني

1 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 80- 81.

2 عثمان لوصيف: أبجديات، ص: 57- 58.

يلتقط منها ما تطيب له نفسه ويميل إليه ذوقه، فله أن يتخيّل المرأة- العروبة كيفما شاء، ويُلحِقَ بها كل معاني التقديس والإجلال التي يرغب فيها. لقد أصبحت الصورة بمساندة إيجاء رمز المرأة تتجاوز عالم الأنوثة لتدخل في تجارب جديدة كالتعلّق الشديد بالوطن، وتقديس اللغة العربية، والاعتصام بالدين الإسلامي... وكل ما يمتُّ إلى العروبة بصلة من قريب أو بعيد. و"إن انبناء الصورة الفنية على الرمز إذ يضيف إليها طاقة إيحائية، يوسّع إمكاناتها التعبيرية في استيعاب ظواهر وحالات وتجارب اجتماعية ونفسية وروحية جديدة، مما يؤكد سيرورتها الجمالية"¹، ومن ثمة نجاحها الفني بجدارة واستحقاق.

هذا وقد تكون المرأة في صور عثمان رمزا للوجود الإلهي، على منوال ما نجدها في أشعار ابن عربي، وابن الفارض، ومن شاكلهما من المتصوّفين، والنص الموالي يثبت ذلك:

هذه أنتِ مُطْرِقة.. مستغرقة
مَنْ هَيَّجَ فِيكَ دَفْعَةً وَاحِدَةً
مَلَائِينَ الذَّرَّاتِ اللاغِيَةِ
مَنْ أَثَارَ فِيكَ كُلَّ شَطَايَا الكونِ
عناصره ولغاته
خمائرَه ونطافه
ومَنْ رَسَمَ للمجَرَّاتِ مدارَها
في سَمَاوَاتِ سَهْوِكَ المَتَّقِدِ
فإذا أنتِ مَتَمَوِّجَةٌ.. مَتَكَسِّرَةٌ
مَتَأَوِّهَةٌ.. مَتَسَعِّرَةٌ
مَرْتَطِمَةٌ.. مَتَلَاظِمَةٌ²

لاشك أن محرّك الذّرات ليس المرأة، وإنما هو المولى - عز وجل - خالق كل ذرة وما أدنى منها، كما أن راسم مدار المجرّات السّماوية، ومنظّم حركتها ليس الأثنى، وما ينبغي لها

1 سعد الدين كليب: وعي الحدائث، ص: 81.

2 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص: 79- 80.

أن تكون كذلك، بل راسم كل المدارات ومُنسَّقُ كلِّ الأفلاك هو المولى تبارك في علاه؛ ولذلك ما حدث في النص الشعري هو عملية ترميز فقط، فمن خلال المرأة كان شاعرنا يَسْتَشِفُّ الوجود الإلهي في أكمل صورته، فيستخلصه من تلبُّسِ الجمال الأنثوي بالجمال الكوني، واختلاط المرأة بصور التصميم المتقن من أصغر الذرات إلى أكبر المجرات، فالشاعر في لحظة تعلُّقه بالمرأة يستشعر انسجاما تاما مع نفسه، ومع الله، ومع الناس، ومع الأشياء بكل متناقضاتها، ويراها بمنظار جديد كله محبة وعطف ووُدّ.

وعلى هذا الأساس يتبيّن أن عثمان لم يتعامل مع المرأة في شعره بصفتها كيانا ماديا حسيا يوفر اللذة العابرة والمتعة العارضة، كما فعل شعراء الغزل الماجن قديما، أو كما يفعل أصحاب الأدب المكشوف حديثا، وإنما تعامل معها باعتبارها رمزا فنيا يُسْقِطُ الدلالات المادية، ويَحْتَفِظُ بالإيحاءات الإنسانية الواسعة الرّحبة، ويبني صورا رمزية معبرة؛ وهذا هو الفعل الشعري الجاد، "فالرمز... يضع الملموس الحسي في مستوى المعنوي والحيوي؛ وبذا تبتعد المعرفة الإنسانية من حيز الموضوعية العلمية لتصل إلى آفاق الذاتية الفنية"¹، وهو الهدف الذي سعى إليه عثمان من وراء استشفاف الجمال الأنثوي؛ ولذلك كانت "إشارات المتعددة إلى المرأة على نحو أو آخر. حتى في المواقف التي تبرز فيها قيمة وطنية أو نضالية [تصدر]... عن إيمان شبه صوفي بما يقول، إيمان تعلو به رموز الجنس فوق أي دلالات مادية"² على حد تعبير الدّارس نبيل نوفل.

وفي ضوء ما تقدّم من نماذج شعرية، وأحكام نقدية يمكن أن نصل إلى خصوصيات الصور الرمزية في شعر عثمان من حيث البنية، والأنواع، والوظيفة.

بالنسبة للبنية نجدها ثنائية، حيث تتكون كل صورة رمزية من عنصرين أساسيين أولهما: النواة الرمزية، وثانيهما: مجموعة الصور الجزئية المتولّدة عنها.

1 وجيه فانوس: دراسات في حركية الفكر الأدبي، ص: 54.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 13.

والنوى الرمزية تتميز بكثرة عددها، وتنوع طبيعتها في آن واحد، فنجد منها: الطبيعية، والاصطناعية، والجغرافية، والقرآنية، والتاريخية، والأسطورية، والصوفية.

أما الصور الجزئية فهي تتميز بتوسيع إجماعات نواتها الرمزية، وتجريدها من حسيتها بأسلوب سريع ومفاجئ، أو بأسلوب متنامٍ متدرج، يحقق تصاعداً في الانفعال الشعري، ومن ثمّة نحصل على ما يسمى بالصور الرمزية التصاعديّة.

هذا عن البنية الثنائية للصورة الرمزية وميزة كل من مكوناتها النواة وصورها الجزئية. أما عن أنواعها فيمكننا تصنيفها حسب الحيز الذي تحتله من القصيدة إلى صنفين؛ أولهما يسمح جزءاً من القصيدة فقط، وعادة ما يكون في المطوّلات. وثانيهما يسمح القصيدة بأكملها، وعادة ما يكون في القصائد القصيرة المكتوبة على النمط الحر، وفي هذه الحالة تظهر القصيدة في قالب صورة كليّة متلاحمة المكوّنات لا يمكن استيعابها إلا بقراءة القصيدة دفعة واحدة.

وبقي بعد البنية، والأنواع، الوظيفة الدلالية للصور الرمزية، وهي - بطبيعة الحال - واسعة رحبة لا يمكن الإحاطة بكل حيثياتها وتفصيلها؛ لأنّ "الرمز بُعدٌ غني جداً، وهو يقول أشياء كثيرة تختلف باختلاف المتلقّي"¹. إلا أنه بالإمكان إحالتها على سبيل التعميم لا الحصر إلى محورين كبيرين أولهما: الشعر ومتعلقاته، وثانيهما: الشاعر ووضعياته النفسية المتنوّعة. ونستثني من هذا التخصيص والحصر الصور الرمزية المبنية على رمز المرأة؛ لكثرة عددها من جهة، وتشعب دلالاتها من جهة أخرى، إلا أن هذا التشعب الدلالي والإمتداد المعنوي يمكن إرجاعه على سبيل التعميم والإجمال إلى خمسة مضامين أساسية، أولها: الإلهام الشعري، وثانيها: التجدد والانبعاث، وثالثها: الوطن بمفهومه الواسع، ورابعها: العروبة المنشودة. وخامسها: الوجود الإلهي.

وفي كل هذا نلمس إلى أيّ مدى آمن عثمان بفاعلية المرأة في تحريك الشعاعية، وإنّ مَنْ آمَنَ حقاً بقضية ما، فإن هذه القضية تمتلكه، وهذا الامتلاك يقود إنسانه إلى عيشه على

1 وجيه فانوس: دراسات في حركية الفكر الأدبي، ص: 54.

كل المستويات، بما في ذلك المستوى الأدبي"¹؛ ولذلك كانت المرأة مهمة جداً في شعر عثمان بالقدر الذي تحتله في حياته الواقعية، فلا انفصال عنده في هذه الناحية بين قوله وفعله، بل هناك التزام أدبي، و"الالتزام الحق هو التحام الفكرة بالحياة"²، وبالتالي غدت المرأة عنده قضيةً يعيشها بحركة حياته ويعبر عنها بجرّات قلمه.

1 المرجع نفسه، ص:152.

2 نفسه، ص:151.

الفصل السادس: ثغرات الصورة.

- المبحث الأول : التَّنَافِر.
- المبحث الثاني : خلط التَّصْوِير بالتَّجْرِيد.
- المبحث الثالث: الافتتان بصورة لذاتها.
- المبحث الرابع: الخضوع لقوانين التَّرابُط.
- المبحث الخامس: تراكم الرُّمُوز.

إن الشعر - كما هو معلوم - إبداع بشري، تعتريه العثرات والهفوات لا محالة؛ لأن مُنتجَه أصلاً وهو الشاعر لا يتَّسم بالكمال؛ ولذلك إذا عاودنا النظر في أيِّ إبداع، فإننا كما نجد فيه مواطن قوة نجد فيه مواطن ضعف يُؤاخذ بها الشاعر، لا بغرض الإشانة والخطِّ، ولكن من باب التَّوجيه والتَّقويم. وإن هذا الأمر لمن صميم النظرة العلمية الجادَّة، إذ الباحث لا بد أن يتقمَّص شخصية الناقد في كثير من الأحيان، و"إن الناقد يخلتس النظر إلى النص الأدبي من وقت لآخر لكي يقف على ما فيه من جمال أو قبح، كما يفعل من يخلتس النظر إلى الوجه الجميل والقوام الفاتن ليقف على ما فيه من أسباب الجمال والجلال، وما به من عيوب ونقائص"¹، ومن المؤكَّد أن هذه الوظيفة للناقد تستوي مع المعنى اللغوي للنقد الذي يعني تمييز الدراهم بغية كشف مغشوشها من أصيلها، وكذلك للباحث أن يميِّز الصور لمعرفة قوتها وفتورها.

وإذا جاز لنا من باب التمثيل أن نتخيل الصورة عند عثمان في قالب بناء متناسق، فإن الثغرات التي قد تعترى بعض جدرانها لا يمكنها أن تهدمها بأي حال من الأحوال، وكل ما يمكن أن تخلِّفه من أثر لا يتعدى شيئاً من الانزعاج يطرأ على نفس الناظر إليها، فضلاً عن أن تلك الثغرات لا تتواجد في كل الصور، بل في عدد محدود منها فقط؛ ولذلك تجدر الإشارة إلى أن شاعراً مثل عثمان حين نجد في صورهِ خمس ثغرات فقط أمام الكم الشعري الهائل الذي سطره بجهد الفكر والمقل، وأمام آلاف الأبيات والأسطر التصويرية لا يُعدُّ ذلك طعناً في مكانته الشعرية، ولا طعناً في باعه الأدبي، وكفى بالمرء نبلاً أن تُعدَّ مثالبه، المهم ألا تفوق عند متابعتها مكارمه.

1 فخري الخضراوي: رحلة مع النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، 1977، ص:30.

ولا شك أنه من الصعوبة بمكان أن توجه وتقوم غيرك، فهذا الأمر لا يتأتى إلا بعد صبر وأناةٍ ودُرْبَةٍ؛ وهو ما ساهم في إرجاع هذا الفصل الموسوم بـ: ثغرات الصورة إلى أواخر البحث؛ ليكون نتيجة نظر متمهّل، وثمره حوار مُمتدّ مع النصوص الشعرية. وسنقف اعتماداً على هذا الحوار عند كل ثغرة على حدة نبتين مفهومها ومواطنها وما قد تتركه من تصدّعات في جدران الصور التي انتابتها.

1- التّنافر:

من الأمور التي لا يختلف فيها اثنان أن الوحدة العضوية أصبحت من لوازم القصيدة الحديثة، ولا يجب أن تتخلّف عنها مهما كانت الدوافع والدواعي، فلا بد لها من "توافر التجربة الشعورية التي يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفي واحد"¹. والقصيدة ذات الوحدة العضوية "لا تؤمن بالمقطوعة أو بالمقطوعات ذات الغرض الواحد، والتي تتكاثر فيها الصور دون أن تتحد جميعها في اللون العاطفي الواحد"²، بل قد ذهب بعض النقاد إلى أن القصيدة أشبه ما تكون بالصورة الكلية³، مترابطة الأجزاء، متناسقة الأطراف.

ولذا كان "للوحدة العضوية أثر في الصور والأخيلة، إذ تصبح كالبنية الحية في بناء القصيدة وإذكاء الشعور فيها، ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما تملّي الذاكرة، أو تستوحي من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة إلى التجربة"⁴، بل يجب أن يكون الإشعاع النفسي لكل صورة مؤيّداً للإشعاع النفسي للصورة التي تليها، وهكذا تتضافر الصور لتشكيل خاطر موحد يؤول القصيدة إلى وصفها بتكامل صورها، ويحقق الوحدة العضوية التامة فيها.

1 محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1974، ص:103.

2 المرجع نفسه، ص:104.

3 محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1972، ص:180.

4 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:398.

وتبدو العلاقة بين الوحدة العضوية المطلوبة، والتكامل النفسي بين الصور علاقة تلازم، إذا وُجِدَتِ الوحدة تحقق التكامل بالضرورة، وإذا وُجِدَ التكامل تحققت الوحدة، وانتفاء أحدهما ينجرُّ عنه انتفاء الآخر لا محالة.

ورغم تحقق الوحدة الموضوعية (المعنوية)، والوحدة العضوية (الشعورية) في قصائد عثمان فإن هذه الأخيرة تنكسر أحيانا بسبب وجود ثغرة التنافر، والمقصود بالتنافر أن الأثرين النفسيين لصورتين متجاورتين متناقضان ومتنافران، مثل قوله في قصيدة (وقفه أمام البحر):

واقف والبحر يمتد أمامي
في مراياه العميقة
أجتلي خطو الغمام
راسماً ثمَّ طريقه

واقف والشمس تلتأخُ حجوله
في احمرار كالعقيقة
بعد آثات طويلة
سقطت فيه غريقة¹

تحتوي الأسطر الأربع الأولى صورة مشخّصة لعنصر طبيعي هو الغمام، حيث أحالته إلى شخص يمشي بخطوات ثابتة مخلّفاً في كل خطوة أثر قدميه، أما الأسطر الأربع المتبقية فهي تشخّص الشمس وتعطيها صورة فتاة تحجل وتبتُّ وتسقط غريقة.

وإذا صوّر الشاعر بهذه الطريقة "عدّ عمله من قبيل التخيل [لا الوهم]؛ لأنه لم يأت بصورة جديدة تختلف عناصرها الأولية [البحر، الغمام، والشمس] عمّا يوجد في الطبيعة،

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 68.

وإن كانت الصورة التي تخيلها مكتملة، لا وجود لها في الطبيعة"¹، حيث إن الشمس لا تظهر بوضوح مع وجود الغيوم حتى يتأملها شاعرنا ويتابع حركة غروبها.

وإذا كان التصوير يُجيز للشاعر تمزيق الواقع عن طريق التخيل، فإنه لا يميز له تمزيق العاطفة، بل يجب أن تتلاحم صورته لتبعث شعورا موحدا في النهاية. وهذا ما لم يحدث في الأسطر السابقة، فصورة الغمام تبعث على الاستبشار والتفاؤل؛ لأن وراءها مطرا فيه رزق ومتاع كل الأحياء إنسانا ونباتا وحيوانا، بينما صورة الشمس، وهي غاربة تبعث على الانقباض والتشاؤم؛ لأن وراء انطفائها ليل مظلم فيه من الهواجس والمخاوف ما فيه. ومن وراء هذا التنافر بين الإشعاع النفسي للصورة الأولى، والإشعاع النفسي للصورة الثانية حدث انفصال بينهما، جرى فيهما مجراه في الصور القديمة التقليدية "التي قللت من عنصر التكامل والأبعاد الكلية، وبخاصة فيما يتعلق بالمشاهد النفسية، والحالات الفكرية"².

ومن العوامل التي توقع الشاعر في التنافر ألا يقدر بالشكل الكافي البعد النفسي والشعوري لكلمة ما تدخل في تشكيل صورته، ولذا عليه الانتباه إلى هذا الأمر جيدا؛ لأن القارئ اليوم يعمل بتوجيه نقدي يخاطبه قائلا: "عليك، وأنت تقرأ الشعر، أن تنتبه إلى كل ما من شأنه إثارة المشاعر، وتحريك النفوس والأحاسيس، حتى ولو كان أحيانا كلمة واحدة"³، ولا ريب أن الشاعر الواعي النبیه يأخذ هذا الأمر بعين الاعتبار عند الكتابة. يقول عثمان:

ومازلت أبكي

ويبكي معي الغيم والريح والنجمة السابحة⁴

إن البكاء المجازي للشاعر ألم وحزن، وكذلك الأمر مع بكاء الريح، والنجمة، لكن بكاء الغيم لا يعني ذلك بتاتا، بل هو إشارة إلى الفرح والبهجة، وكيف لا تكون البهجة ببكاء الغيم؟، إن دموعه مطر، والمطر رمز الحياة والانبعث والخير، لا الألم والحزن.

1 أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ص: 18.

2 محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، ص: 180.

3 أحمد طاهر حسنين وآخرون: القراءة والمكتبة، ج 7، ص: 220.

4 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 16.

وهكذا يبدو أن الشاعر لم يقدر البعد النفسي لكلمة (الغيم) حقَّ قدره، وإنما زجَّ بها في هذا السياق التصويري متوقِّعا أنها رديفة صاحبتيها (الريح، والنجمة) لا أكثر. ويقول في مطلع قصيدة (مطر):

تتساقط الأمطار

وتهطل الدقاتق

تنجرف الرسوبات

الغشاء

أعجاز النخل¹

إن هدف عثمان من وراء هذه الصورة هو تجسيد الوظيفة التَّطهيرية المباركة للمطر النافع، لكنه لم يصل إلى هدفه كاملا؛ بسبب توظيفه في صورة السطر الثاني كلمة (الدقاتق) دون أن يأخذ بعين الاعتبار البعد النفسي لها ألا وهو القلق، والحرج، والتوتر، وليس الاغباط والتَّعَمُّ كما هو في كلمة (الأمطار) السابقة لها؛ ولذلك تَمَّ تنافر الصورتين الجزئيتين للسطرين الأولين وهما مبتدأ القصيدة - كما أشرنا - وإن الابتداء من المواضع الجدير بالاهتمام والتبصُّر بكل أبعادها، فقد أشار علماء البلاغة إلى أن الشاعر أو الناثر يجدر به أن يتأنق في ثلاثة مواضع في كلامه، حتى يكون أعذب لفظا وأحسن سبكا وأصح معنى؛ وهي: الابتداء، والتخلُّص، والانتهاء²، فالمطلع أول ما يواجه المتلقي إما أن يفتح نفسه للتجاوب والقبول أو يرُدُّها عن ذلك.

ويكون الشاعر أكثر عرضة للوقوع في زلَّة التنافر عندما يتناول بعض الموضوعات والتجارب الحسَّاسة التي تثير فضول المتلقي، وتجعله متيقظ الذهن والقلب منذ قراءة عنوان القصيدة، يدقُّق في إيحاء كل صورة جزئية. ومهما كانت حالة المتلقي، فإن "الصورة الشعرية تقدِّم بطريقة معينة، وذلك يعتمد إلى حد كبير على موهبة الشاعر وثقافته وتجربته،

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص:66.

2 إنعام فوأل عكاوي: المعجم المفصَّل في علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)،مراجعة أحمد شمس الدين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص:17.

وتفاعله مع تلك التجربة الحية النابضة"¹، وكلما تفاعل أكثر كان أكثر صدقا مع نفسه ووجد تجاوبا أكثر من المتقبل؛ لأن الشعر بداية ونهاية "مشاركة وجدانية وفكرية بين الشاعر والمتلقي"²، حيث يجتمعان شعورا وفكرا ضمن إطار الصورة الواحدة. ومن التجارب الحساسة والموضوعات الجذابة التي تناوها شاعرنا تجربة الاستشهاد، وحال الشهيد حيث يقول عنه:

والندى في شفتيه

سُورٌ يوحي بها الورد وتتلوها الحرائق³

إن الصورة (الندى في شفتيه سُورٌ يوحي بها الورد) ترسم الشهيد بعد جهاده، وقد انتقل إلى مرحلة من الراحة فيها الهدوء والاطمئنان بعيدا عن ضنك القتال وحوادث ساحاته، وأكثر ما يتجلى ذلك الهدوء والاطمئنان في عنصري (الندى، والورد)، لكن بعد هذا يفاجئنا الشاعر بقلب مشاعرنا التي تماشت مع خشوع وسكون الشهيد إلى الثورة والاندفاع اللذين أوحى بهما صورته الاستعارية (تتلو الحرائق السور)، وهذا القلب المفاجئ، والتنافر بين إيحاء الصورة الأولى والصورة الثانية التي تلتها مباشرة من شأنه أن يشئت مشاعر المتقبل، وقد يُعرضُ عن القصيدة وفي يقينه أن موضوع الشهيد وتجربة الاستشهاد لم يتفاعل معهما الشاعر كما ينبغي ولذلك لم يصورهما بصدق.

ومن التجارب الرائجة والقريبة التي اهتم بها عثمان مواقفه الذاتية من الطبيعة، وفي هذا المقطع واحد من تلك المواقف:

يا للمهرجان!

الطير تصدح

والعطور ترن ملءَ الجوِّ

1 نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ط2، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع، قسنطينة، 1991، ص:86-87.

2 المرجع نفسه، ص:87.

3 عثمان لوصيف: شيق الباسمين، ص:119.

تسترق المهج¹

إن صورة الطير في المقطع تفصح عن نظرة الشاعر التفاضلية المحبة لعناصر الطبيعة وقد أراد عثمان للصورة الثانية صورة العطور أن تفصح عن النظرة نفسها أو تدعّمها، إلا أنه جعلها مرّة ترنّ حاملة معاني الحياة والإشراق، ومرّة أخرى صوّرها (تسترق المهج)، وهذه صورة كنائية عن جريمة القتل والغدر. ولو تفاعل شاعرنا جيّداً مع الطبيعة وعطورها - في هذا السياق - لتمكّن من خلق صورة سوية لها، لا يليق بها هذا التنافر في كيانها الداخلي بين الحياة والقتل.

هذا وتحظى الصور الاستعارية بنصيب وافر من شعر عثمان، ولا ضير في الإكثار منها؛ لأن "الاستعارة من أبلغ الألوان البلاغية وأروعها وأن بلاغتها إنما ترجع إلى حسن تصويرها وانتقاء ألفاظها وإيجازها"²، ومقياس انتقاء الألفاظ الاستعارية من الأهمية بمكان في التصوير، فقد "تستعمل كلمة الصورة... أحيانا، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"³، وقد لاحظنا أن شاعرنا عندما يزلُّ في اختيار الأفعال الاستعارية يُلحِقُ تنافرا بصوره، كما في قوله وهو يمجد الشعر ووظائفه من خلال تمجيد ذاته:

أنا الذي أجري هنا

نارا ونسغا في جذور القمح

أنا الذي أحتضن المدى

أنا الذي أقبل الندى

أنا الذي اغتصب الورد من شيطان ليل القبح⁴

1 = = : زنجيل، ص: 45.

2 محمود سيد شيخون: الاستعارة، ص: 109.

3 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص: 3.

4 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 14.

إن أفعال الصور الاستعارية الثلاثة الأولى، وهي (أجرى)، و(أحتضن)، و(أقبل) على ما فيها من احتراق لجدار الجنس، فإنها مقبولة مستساغة قد تصدر من نفس شاعرة راقية، إلا أن فعل الصورة الاستعارية الأخيرة، وهو (اغتصب) ورد نايباً محرّجاً، لا نقبله من نفس شاعرة راقية، إذ هو - بطبيعته - فعل إجرامي يومئ بأن فاعله دنى النفس واطيها، وهذا عكس ما أراد أن يصوّر به الشاعر نفسه، وللقارئ أن يسوق الفعل (اغتصب) هذا المساق؛ لأنه أتى تالياً لفعلي الاحتضان والتقبيل، وبهذا كان الإخفاق في اختيار الفعل الاستعاري الأخير (اغتصب) عاملاً بارزاً في فك أوامر الصور، وزعزعة بنائها.

يقول عثمان عن الوطن - المرأة:

صليت ركعتين لعينيك الساحرتين

ثم.. أغمضت عيني

من رهبة

مستسلما

للندی.. وتباشير النعاس¹

إن السطر الأول يمثّل صورة تُنضح بالطمأنينة والسكون والخشوع، وكيف لا وهي قرينة الصلاة؟، أمّا الأسطر المتبقية فهي تشكّل صورة مناقضة لسابقتها، صورة مليئة بالخوف والذعر والضعف، ومفرداتها تنطق بذلك، وإلا فما معنى إغماض العينين من الرهبة؟، وما معنى اسم الفاعل (مستسلماً)؟، إنه يعمل عمل فعله الاستعاري (استسلم)، والصورة الاستعارية (استسلم للندی) مهما أولناها لا يمكن أن توافق إيجاء الصورة الأولى؛ لأن الفعل استسلم الذي ورد في هذا السياق في صيغة اسم فاعله يحمل معنى الخوف والجبن، بينما الصلاة تحمل سكيناً وطمأنينة نفسٍ تستند إلى الخالق - عزّ وجلّ - وتصلي له، فتضارب الصورتين العلة الأولى في وقوعه هي وضع الفعل الاستعاري (استسلم) في غير محله.

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص: 24.

وقد كان انتقال خاطر عثمان وهو اجسه الشعرية من منحي فني إلى منحي آخر عاملا واضحا في تفتيت بعض صورته وخلق التنافر بينها، ويظهر ذلك - على الخصوص - عندما يُقيم مجموعة من الصور الرومانسية التي تعتمد على خاصيتين فئيتين لهذه المدرسة، الأولى هي: "غلبة الإحساس الغامض على الفكرة الواضحة المحدودة المعالم"¹، والثانية هي: "تشخيص الطبيعة ومحدثتها، واللجوء إليها وقت الأزمات"². وبعد إقامة مجموعة من الصور ذات المنحي الرومانسي، يعقب عليها الشاعر بصور أخرى ذات منحي آخر مخالف تماما للأول، مثل منحي الحماسة في قوله وهو منبهر بجاذبية ورومانسية مدينة تزّي وزو:

تا³ - تينة⁴

تختُ البنفسج والندى

توتُ وتغتغ⁴

حليب الجوز

فيروزُ المساء.. ويزفون

تاريخ معجزة

وأشبال يخوضون الحتوف مضرّجين⁴

إن أسطر المقطع - ماعدا الأخير - تمثل صوراً جزئية رومانسية حاملة تهيم بالطبيعة، وتحمل إحساسا رقيقا ومشاعر لطيفة تجاه مدينة تزّي وزو، أما السطر الأخير فإنه يمثل صورة حربية دموية لا علاقة لها بالمنحي الرومانسي إطلاقا، بل يمكن تصنيفها ضمن غرض الحماسة؛ لأنها تعبر عن الشجاعة والإقدام في ميادين الحروب والمعارك، وإن كان شاعرنا

1 نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 157.

2 المرجع نفسه، ص: 158.

3 (تا) تخفيف (تاء)، وهي الحرف الأول من كلمة (تزّي وزو).

4 عثمان لوصيف: أمجديات، ص: 64.

يقصد تبيان جمال تزّي وزُو بجمال طبيعتها، وتبيان جمال رجالها بجمال صبرهم وثباتهم، إلا أن هذا لا يعفيه من مسؤولية مراعاة الرباط النفسي بين صورته حتى لا تبدو متنافرة مفككة رغم وجود الرباط المعنوي (الموضوعي) بينها.

وفي موضع آخر يرسم لنا ما يثيره الوطن- المرأة في وجدانه من عواطف وأفكار وخواطر لحظة الإبداع مجسّداً كل ذلك في قالب صور رومانسية متعاقبة قائلاً:

تولد جزيرة عذراء
لا تلبث أن تكتسي بالخضرة والألوان
هكذا طلعت أنت فجأة من أعماقي
وكسوتني بجللِكَ الزاهية

جسدك العاري شعلةً من لهب
ما من فراشة تدنو إلا وتتحرق¹

تمثّل الأسطر الخمسة الأولى ثلاث صور رومانسية، الأولى للجزيرة الخيالية، والثانية لكسوة الشاعر، والثالثة لجسد الوطن، وفيها معنى الصفاء، والجمال، والنقاوة، إذ الجزيرة بكر، والكسوة زاهية، والجسد نقاه اللهب من كل الشوائب، إنه أشبه ما يكون بالمعدن الذي يُصهَرُ حتى يصفو ويكون خالصاً. ومع هذه الأجواء الرومانسية تأتي صورة السطر الأخير لتسلّك منحى آخر أقرب ما يكون إلى الإباء والتحدي، حيث ترسم نهاية بعض الفراشات، وإن معنى الصفاء والجمال والنقاوة لا يتناسب مع قتل هذه المخلوقات الرقيقة؛ فهذا الفعل - بحد ذاته - وحشيّة وطغيان وجبروت، ولو حافظ شاعرنا على المنحى الرومانسي لصوره لقلب دلالة صورته الرابعة والأخيرة من الموت إلى الحياة، فمن الفراشات ما يستأنس باللهب ويعيش بحرارته وضوئه، ولو تحققت استقامة هذا المنحى الرومانسي لما حدث التنافر الحادّ بين الصورتين الأخيرتين.

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 52.

هذا وقد يحافظ عثمان - أحياناً - على المنحى الرومانسي للصور دون أن يلج بها في منحى آخر، ولكنه في الوقت نفسه يسهى عن حقيقة مفادها أن الصورة الفنية "تبرز المعنى أو المشهد في أحص ما يتميَّز به، و... تشي بالحالة النفسية أو الموقف الشعوري تلقائياً"¹، ويكفيها الانطباع النفسي الأول للحكم بتنافر أو تناسق الصورة الرومانسية؛ لأنها "غالبا صورة متوازنة وجليية الأحداق واضحة الملامح والسمات، يكاد لا يفر من دونك أمر من أمورها ولا يلتبس عليك ظل من ظلالها"²، والمقطع الموالي لشاعرنا يجعلنا على بينة مما نقول:

1. وقف الطير يعنّي في رياض الياسمين
2. ينثر الألحان سحرا في قلوب العاشقين
3. والفراشات تناغي غمغمات الحائرين
4. والشذى يسري سرورا في صدور التاعسين³

إن البيتين الأولين كل منهما يشي بالمرح، والفرح، والابتهاج، ويحاول الشاعر في البيتين الثالث والرابع أن يكمل المسيرة الشعورية ذاتها، لكنه يتعثّر حين يربط بين نقيضين؛ بين صورة (الفراشات تناغي) التي تشي - تلقائياً - بالفرح، وصورة (غمغمات الحائرين) المليئة حزنا وكمدا، ويتعثّر حين يربط بين متنافرين - أيضا - بين صورة (الشذى الساري) التّشيط المتحرّك المسرور، و(صدور التاعسين) التي توحى باحتقائها شجنا وألما، وإن الشاعر لو تفاعل جيّدا مع شخصية الحائر، وتقمص نفسية التعيس لما قرّنها بصورتين مرحتين، بل سيحضر صورا عابسة منقبضة تتناسب مع عبوسهما وانقباضهما، فهو مطالب بأن يشعر بشعورهما، ويحسّ بإحساسهما.

وضمن المنحى الرومانسي - دائما - يلقي عثمان ضوءاً وجدائياً على وطنه الجزائري مصوّراً إياه في قالب امرأة قائلاً:

1 محمد حسن عبدالله: مقدمة في النقد الأدبي، ص: 71.

2 إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج5، ص: 38.

3 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 85.

لفستانك حَفيف السنبِل
أصابه صَيِّبٌ من السماء
وللبدتك فحیحُ الأفاعي
ولحاجة العبق
وعليك بقايا من ندى الليل¹

لو تمعنَّا في المقطع قليلاً لوجدنا أن السطرين الثالث والرابع، يمثلان صورتين للشعر الملبَّد، ورغم كونهما رومانسيَّتين ترسمان بعناصر الطبيعة (الفحیح، الأفاعي، العبق) الموضوع ذاته، وهو الشعرُ فإنهما متنافرتان؛ إذ الأولى (للبدتك فحیح الأفاعي) منفرة تبعث على الانقباض والحذر، بينما الثانية (للبدتك لحاجة العبق) لذيذة محبوبة؛ لما للعبق من ارتباط برقة الإحساس، ومناسبات التجمل والتزيُّن. فكل صورة من الصورتين تخبر عن الحالة النفسية والموقف الشعوري تلقائياً، وقد لا يتوقع الشاعر من المتلقي هذه الحالة أو هذا الموقف؛ ولذلك لا بد له من محاولة تقديرهما حتى يسلم من التنافر.

ومهما يكن من أمر فإن التعبير الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً يكتسي "قيمة جمالية في لغته وإيقاعه وتكوينه العام، أي شكله، وفي التكوينات الجزئية التي تتسلسل داخل هذا الإطار العام، فتأخذ شكل الصورة البيانية، أو الصورة الفنية"²، وعليه يمكننا فرز مواطن جمال التعبير الأدبي عموماً في النقاط الآتية:

- (1) موطن اللغة ألفاظاً وتراكيب.
- (2) موطن الإيقاع الظاهر والخفي.
- (3) موطن الشكل أي التكوين العام، كالمقدمة والعرض والخاتمة في المقالة، أو التمهيد والعقدة والحل في القصة...
- (4) موطن الصورة حيث تتسلسل الصور الجزئية داخل الإطار العام للصورة المركبة.

1 = = : ولعينيك هذا الفيض، ص: 86.

2 محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي، ص: 230.

وفي هذا الوطن الأخير، إذا غابت عن الشاعر طبيعة الإطار العام لصورته الفنية المركبة في لحظة ما من الكتابة، فإنه قد يُحدثُ تنافراً حاداً بين صورها الجزئية، وفي قول عثمان الموالي نلمس ذلك جلياً:

كنت أنصت...
ريحانة تتخدر نشوى
رنينُ العطورات عبر المدى
دبابيرُ تغمس في الدبس أوجاعها
لتريح الضنى.. والسقم
هذياناتُ سوسنةٍ
شغفٌ يتمادى
وشبابةٌ تتفجّر ناراً..¹ ودم

لنلاحظ كيف بدأ المقطع بعبارة (كنت أنصت) التي تشير إلى أن الإطار العام للصورة المركبة هو الهمس والهدوء؛ لأن إحكام الإنصات عادة ما يكون لتبيين الأصوات المنخفضة، ثم تأتي الصور الجزئية للريحانة، والعطور، والدبابير، والسوسنة متسلسلةً يشدُّ الوثاق بينها هذا الإطار بهمسه وهدوئه، وأكثر ما يتضح هذان المعنيان أي الهمس والهدوء في الفعلين: تتخدر، وتغمس، والاسمين: رنين وهذيانات، لكن الشاعر يبدو أنه نسي هذا الإطار العام مع الصورة الأخيرة من المقطع، حيث إن صورة الشبابة قلبت هذه الروح الهادئة المطمئنة إلى ضجيج وانفجار، انفجار النار والدم، والحقيقة أن صورة الشبابة أتت خاتمة لما قلبها من الصور الجزئية، ومن الفنّ والشاعرية أن تأتلف معها وتخضع للإطار العام نفسه وإن لم تضيف لها جديداً، فالائتلاف فن مطلوب، ولو لم يكن كذلك لما حرص أسلافنا على ائتلاف اللفظ مع اللفظ، حتى عرفوه بأنه "ما يلفظ من الكلام والكلمات المتمكّنة في مكائفا مناسبة موضعها غير نافرة ولا قلقلة"²، وإذا كان هذا الأمر شأن الكلمات فمن باب أولى أن نحرص على ائتلاف الصور؛ لأنها تجسّد ما وراء الكلمات.

1 عثمان لوصيف: غرداية، ص: 44 - 45.

2 إنعام فوّال عكاوي: المعجم المفصّل في علوم البلاغة، ص: 9.

وفي المقطع الثاني عشر من ديوان (قالت الوردة) تنفلت صورة دموية أخرى-مثل صورة الشبابة السابقة- من الإطار العام لصورتها المركبة لتقف ناشزة نافرة عن أحواتها. يقول عثمان وهو بصدد الكشف عمّا اعتراه من نشوة وسرور غامض في لحظة من لحظات الإبداع:

1. وبرعم بالسهو تحت قميصي الفرخ
2. هاك! قيثارتي أوغلت
3. في الصبابات
4. والوترُ بالشعشعان نضح
5. هاك! ذاكرتي انشطرت
6. صبوة
7. ودمي لَجَّ في نار بُحرانه
8. وعلى راحتك انسفح¹

من القراءة الأولى لصورة المقطع لا يعسر علينا كشف إطارها العام، وهو إطار يبيض ابتهاجا وغبطة وحبورا، كيف لا، وقد صرّح به الشاعر في السطر الأول (برعم... الفرخ)؟، ونسير ضمن الإطار ذاته مع الصور الجزئية للفرح، والقيثارة، والوتر، والذاكرة حتى السطر السادس، ومع بداية السطرين السابع والثامن ينكسر ذلك الإطار على خلاف ما هو مطلوب فنياً، حيث تعرّض لصدمة من الصورة الأخيرة التي أقمّحت عليه سفك الدم المصاحب للموت، وما يقترن به في خيال المتلقي من حزن وتأين وندب، وكلها معانٍ لا تجتمع مع الابتهاج والغبطة والحبور، بل تنفر منها تماماً.

ومن علامات الشاعر الأصيل أنه يمتلك شعور اقويا يهيمن على تجربته ويجعل كل صور القصيدة مرتبطة به معبرة عنه، " وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا. ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر- في تصوير شعوره- على حدود الصور المبتذلة التي تقف عليها الحواس جميعا، والتي هي صور

تقليدية"¹، وأكثر ما يظهر نقصها في شعر عثمان حين تندسُ وسط صور حديثة معبرة، فتبدو غريبة عنها وكأنها لبنة مُهشَّمة في بناء محكم تُعييه وتحطُّ من قدره، أو تظهر كحبة طماطم فاسدة وسط حبات صالحة كفيلة لوحدها بتعفينها وافسادها جميعا. يقول شاعرنا:

وتموّج الريحانُ.. والكأُّ
فإذا الطبيعةُ كلُّها ألقُ
والأرض قيثارُ.. ومُتَّكأُ
وإذا أنا نغم يبرعمُ
أو فرخٌ يهزُّ الريش
أورشأُ..²

إن الأسطر الثلاث الأخيرة ترسم ثلاثة صور للشاعر، تربط بينها أداة العطف (أو) التي تفيد التخيير، فللمتلقي أن يرسم في خياله الشاعراً كنغم، أو كفرخ، أو كولد الظبية أي الرشأ، آخذاً بعين الاعتبار الشعور الذي توحى به كل صورة.

إن الصورة الأولى (أنا نغم يبرعم) صورة حديثة توحى بطراوة مشاعر عثمان ولينها، إلا أنه مع ذلك يقول شعراً ثورياً أو على الأقل يدعو إلى الثورة، والصورة الثالثة (أنا رشأ) صورة تشبيهية حديثة - أيضاً - توحى بوداعة الشاعر إلا أنه مع ذلك قادر على التمرّد والاحتجاج؛ لأن ولد الظبية لا يصير رشأً حتى يقوى على المشي مع أمّه³، فالصورتان الأولى والثالثة توحيان بمشاعر الهدوء مع القدرة الكامنة على الحركة وتصعيدها، ووسط هاتين الصورتين تدخل الصورة الثانية (أنا فرخ يهز الريش)، وهي صورة حسية تقليدية توحى بمشاعر الضعف والفتور وعدم القدرة على التحرك والتغيير. وقد وظّفها الحطيئة من

1 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:444.

2 عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص:35.

3 المجدد في اللغة والأعلام، القسم1، ص:261.

قبل صورة لأولاده وهو يستعطف عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - ليفكَّ سجنه، ويعتق لسانه قائلاً:

ماذا تقول لأفراخٍ بذي مَرخٍ زُغِبِ الحواصل لا ماءً ولا شجر¹

إن دخول صورة الفرخ التقليدية وهي تصوّر مشاعر الضعف والعجز بين صورتين حديثتين تصوّران ذلك الهدوء الذي يخفي في أحشائه الثّورة والتّمرد يدلُّ على ضعف وهشاشة البناء الفني للصورة العامة للمقطع؛ بسبب تنافر صورة الفرخ مع الصورتين المجاورتين لها، حيث لم تهيمن مشاعر الهدوء الذي يسبق التوثّب على تجربة الشاعر جيّداً مما جعل بعض الصور تنفلت من حيزها.

وفي قصيدة (هجائية) يصوّر عثمان ذاته في هيئة طير يبدأ ضعيفاً قانطاً، ولكن مع نهاية القصيدة تتحول صورة الطير ذاتها إلى القوة والغلبة:

آه! لكنما قدماك مكبلتان

جناحاك منكسران

أيا سيّدي في المحيطاتِ

أو في الفضاءاتِ

يا زورقا أزليا

ويا طائرا تتحاماها كل الطيور²!

إن السطر الأخير يصوّر ذات الشاعر في هيئة طير، شأنها في ذلك شأن صورة السطرين الأولين، ولكنها مناقضة لها في الإيجاء، حيث نستشف منها القوة والتميّز والغلبة وهي معانٍ لا ترتبط بمشاعر الشكوى والمناجاة التي بدأ بها الشاعر، وكأنه صمّم وخطط بمنطقه لا بقلبه أن تختتم القصيدة بصورة للقوة والتمكّن ولو كانت نافرة عن سابقتها، مثله

1 جرحول بن أوس العبّسي: ديوان الخطيئة، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، 1981، ص:164.

2 عثمان لوصيف: المنعابي، ص:99.

في ذلك مثلُ القصَّاص الذي يحرص على الحل السعيد لعقدة قصَّته، وكان الأولى والأجدى أن يراعي شاعرنا- في هذا الموضوع بالذات- الارتباط الشعوري الداخلي لقصيدته لا ما يرغب فيه القارئ أو يتوقَّعه، حتى يُخلص لتجربته ومشاعره.

ومن البديهي أن دلالة الصورة الفنية في ميدان الأدب شعره ونثره "تشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات: إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسَّية فحسب"¹، والمتلقي المعاصر كثيرا ما يربو عن الانطباعات الحسية لكلمات أو عبارات الصورة، وتراه يربطها بخبرات سابقة أو بخلفية ثقافية معينة. وإن عثمان في بعض المواطن حين يريد تغيير أو تجديد خبرات متلقيه حول صورة ما يصطدم بمجدار التنافر، كما في قوله وهو يُعلنُ نزاهته عن التملُّق والمدح الرَّائف:

ما تعلم نفخ الفقاقيع في الجوّ
أو أن يحاكي الطواويس والديكة²

إن صورة الشاعر في السطر الثاني، وهو يرفض محاكاة (الطواويس) تفصح عن مقته للتكبير والترفع الأجوف؛ لأن كلمة (الطواويس) تشير في خبراتنا إلى الخيلاء، والتباهي الفارغ، والغرور بالمظهر، أما صورة الشاعر وهو يرفض محاكاة (الديكة) فقد كان يتوقع أن تعمل على تكريس إبقاء الصورة السابقة وتعمل على تقويتها ولذلك مزجها في سطر واحد، إلا أن خبرة المتقبل حول كلمة (الديك) تشير إلى عكس ما توقع الشاعر، فالديك في الذاكرة الشعبية مرتبط بالبكور الجالب للرزق، ومرتبطة بضبط الوقت المثمر للنجاح، ومرتبطة- أيضا- بمواعيد الصلاة، قال (ص) - بسند صحيح- : ((لا تسبوا الديك، فإنه يوقظ للصلاة))³، ولذلك عادة ما يحرص أهل البوادي على اقتنائه وتربيته، ولو حرص شاعرنا على مراعاة خبرة المتلقي حول كلمة الديك لما بنى عليها صورة تمتزج مع صورة

1 مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، ص:173.

2 عثمان لوصيف: فمّش وهديل، ص:11.

3 أبو زكريا يحيى بن شرف النّوي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، 1988، ص:482.

الطاووس التي تُنَافِرها في الإيجاء، إذ لا قرابة بين التكبر والصلاة في وقتها، فذلك أَرْدَأُ الأعمال، وهذه أفضلها.

ولو عدنا إلى تأمل الشواهد التي سقناها فيما سبق حول التنافر لوجدناها مأخوذة من كافة مجموعات عثمان باستثناء ديوان (براءة) الذي خلت كل صورهِ من هذه الثغرة، وإذا استطاع الشاعر مجانبته في هذا الديوان، فإنه بإمكانه - إذا جدَّ واجتهد أكثر - أن يسلم منها فيما يأتي من كتاباته، كما أن الوقوع في الهنّة لا يُعدُّ نقيصة، بل النقيصة حقا في الإصرار عليها وتكرارها بعد التفطن لها.

ولو عدنا - أيضا - إلى ما علّقنا به على الشواهد السالفة لأمكننا بنظرة مجملية إحصاء العوامل التي أدّت بعثمان إلى الوقوع في مطبّ التنافر، وهي كما يلي:

1. التقدير الجزئي والحدود للبعد النفسي لبعض الكلمات التي تدخل في تشكيل الصور بشكل حاسم.
2. المجازفة بتناول بعض الموضوعات والتجارب الحسّاسة التي قد يتفاعل معها المتلقي أكثر من الشاعر، فيكتسب ذوقا خاصا تجاه بعض الصور قد لا يتفطن له المبدع ذاته.
3. الإخفاق في اختيار بعض الأفعال الملائمة للصور الاستعارية.
4. الانتقال المفاجئ من مجموعة صور ذات منحنى رومانسي إلى صور أخرى مخالفة لها في المنحنى تماما.
5. الربط بين عدة صور جزئية ذات منحنى رومانسي ولكنها متناقضة في إيجاءاتها، حيث إن الصور الرومانسية تشي بالحالة النفسية تلقائيا فينكشف استواؤها أو تنافرها بسرعة.
6. إخراج بعض الصور الجزئية عن الإطار العام للصور المركبة التي تحتضنها بسبب نسيان هذا الإطار أو التغاضي عنه.
7. دسُّ بعض الصور التقليدية الميَّنة وسط صور حديثة، فتُنافِرُها وتناقضها، وبالتالي تؤثر سلبا على بنيتها الفنية العامة.

8. تجاهل الخبرات الراسخة والعميقة للمتلقي حول بعض عناصر الصورة، محاولة من الشاعر تجديد هذه الخبرات أو توسيعها.

ومهما يكن من أمر فإن شاعرنا إذا كان قد وقع في التنافر الذي يحدث بين الصور الجزئية فإنه سلم من تنافر أخطر منه رغم وقوع بعض شعراء العربية الكبار فيه¹، وهو الذي يحدث داخل الصورة التشبيهية ذاتها، حيث "إن الوقع النفسي لأحد طرفي الصورة مناقض لوقع الطرف الآخر، وهذا راجع لمجرد الاكتفاء بالتماثل الخارجي"². ومجانبة هذه النقيصة ساهمت في جعل مواطن التنافر عند عثمان محدودة معدودة لم تصل حدَّ الإسراف.

1 مثل الشاعر المصري الكبير محمود حسن إسماعيل.

أنظر: مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:121.

2 المرجع نفسه، ص:120.

2- خلط التصوير بالتجريد:

كثيرة هي أساليب التعبير وطرق الإبانة بحيث تجلُّ عن الإحصاء والعدِّ، غير أن الولوج إلى ميدان الكتابة الأدبية بغثها وسمينها، وإلقاء نظرة فاحصة عليها تهدينا إلى أن "هناك طريقتان للتعبير: طريقة التعبير باللفظ المجرّد، وطريقة التعبير باللفظ المصورّ الموحّي"¹، ولكل منهما خصائص تغاير ما عند الأخرى، بل تناقضها في حالات كثيرة، فهناك فرق واسع وبون شاسع بين الطريقة التجريدية، والطريقة التصويرية في لغة الأدب، بينما لغة العلم قد لا تحفل كثيرا بهذا الفارق.

وقد وُفقَ عثمان إلى اختيار الطريقة التصويرية منهجا عاما لكتابة الشعر²؛ لأن الخطاب الأدبي قريب - بطبيعته - من التصوير، بينما الخطاب العلمي يميل إلى التجريد.

وكلمة (عاما) التي وصفنا بها المنهج في عبارة (منهجا عاما) تشير إلى شيء من الانحراف عن الطريقة التصويرية، وهذا الانحراف يمكن أن نستسيغه من عثمان، ومن أيّ شاعر آخر إذا كان نذرا قليلا يتورّط فيه عند محطات متباعدة، ومن ذا الذي يربو عن ذلك؟، أما إذا وُجدَ بكثرة فإنه يُعدُّ ثغرة من الصعب التغاضي عنها، وهو ما حدث للشاعر في مجموعته (كتاب الإشارات)، حيث بدت الطريقة التجريدية طاغية بجميع سلباتها في القصائد الإثنتا عشرة دون إستثناء وأقواله وشواهد على ذلك.

عندما أراد التعبير عن تميّزه في التفكير والسلوك عن أبناء مجتمعه، قال في قصيدته

(شاعر):

كلّهم يدّعي الحكمة.. وحده يدّعي الجنون

ولا أحد ينافسه في إتقان هذا الدور!³

1 صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص:269.

2 أشار إلى هذا في قوله: "للكلمات ألوان لا تتألأ إلا في مرآة المخيلة".

أنظر: عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:137.

3 المصدر نفسه، ص:73.

لنلاحظ كيف بلغ إلينا معنى التميّز مجرداً من الحسّ، إن كل لفظ من ألفاظ السطرين لا يحمل دلالة محسوسة تدرك بالبصر أو اللمس أو الذوق... ومن ثمّة لا نستطيع تخيلها ولا الاحتفاظ بها في أذهاننا إذ تمّحي مع أول قراءة.

ولنلاحظ- أيضاً- كيف بلغ إلينا معنى التميّز مجرداً من العاطفة، فبعد قراءة السطرين لا نشعر بالسُرور، ولا الألم من موقف الشاعر، بل تبقى عواطفنا راكدة هامدة، ولو جعل الشاعر لكلمة (الجنون) وحدها صورة محسوسة دون التصريح بها لتعاطفنا معه وشعرنا ببطولة موقفه، وربما سلكننا سلوكه عندما نبحت عن التفرد والتميّز.

ويقول في مقطع آخر من قصيدته (المدينة):

عترة حُبلى

تلوك بين أسناها

كيساً متهرئاً من النيلون

ثعابين وعقارب

تسبح ميتة في قارورات من الكحول

خلف زجاج الصيدليّات¹

إن عثمان في هذه الأسطر لم يتعامل مع ألفاظ اللغة تعامل الشاعر الفطن، بل كان كواحد من الحرفيين، "وهذا النوع من الأشخاص يميلون إلى التدقيق في تحيّر الألفاظ، وفي استخدامها على أساس ما يعرفون من... المعاني الحرفية المعجمية"²، فإذا كانت العترة حيوان أليف يكسو جسمه شعر، والعقرب دُوَيْبَّةٌ عمياء سامّة، فإننا نجد هذه المعاني نفسها في الأسطر دون أي تحريف أو تعديل.

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 79.

2 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ص: 62.

وبالتالي يمكننا القول إن الشاعر استحضر من ذاكرته صورتين حسيّتين، الأولى للعترة والثانية للثعابين والعقارب وقد اقتطعهما من قبل من الواقع الذي شاهده في المدينة، وأراد نقلهما بالهيئة نفسها فعمد إلى رصّ الألفاظ دون أن يترك أي فجوة للإيجاء والتّرميز، ويبدأ بالعترة؛ كيف هي؟. حبلى، ماذا تفعل؟. تلوك بين أسنانها كيسا، ما حالته؟. متهرئ، ما مادته؟. التيلون. إنها دقة متناهية لا تسمح لك بالتخيّل والإضافة أبدا. ثم ينتقل إلى الثعابين والعقارب؛ ماذا تفعل؟. تسبح، ما حالتها؟. ميتة، أين تسبح؟. في قارورات من الكحول، أين تتواجد؟. خلف زجاج الصّيدليات. إنها معجمية ما بعدها معجمية، يقف القارئ سلبيا أمامها يستقبل ولا يزيد عن ذلك، وإذا كان الشعر كذلك فكيف يؤثر إذن؟.

ونبقى مع الطريقة التجريدية التي زادت سلبيتها حين حاول عثمان نقل حالة نفسية

بقوله:

وحدهم أبناؤه وتلامذته يكتنون له حبا بريئا

غير مغشوش¹

إن الحالة النفسية المزّمع نقلها في هذين السطرين هي حب الأبناء والتلاميذ للأب والأستاذ عثمان، لكنها وصلتنا بطريقة ذهنية تجريدية دون أن نشعر بحقيقة هذا الحب ولا بمظاهره، فما معنى الحب البرئ؟، وما معنى الحب المغشوش؟، قد نجد لذلك إجابة لكنها ليست ما في نفس الشاعر، أي أن الحالة النفسية هنا بلغتنا ميّنة لم نعرف كنهها ولم نشعر بها، وبالتالي لم تحدث مشاركة وجدانية بين المتقبّل والشاعر.

ومن عوامل قتل الحالة النفسية لشاعرنا هذا التصريح الفجّ بكلمة (حبًا)، دون تصويرها، فأنت جافة باردة، ولو قلب الأمر أي صورّ ولم يجرّد، لحقّق نجاحا فنيا باهرا، كما في قوله حين أراد أن يعبر عن حبه العميق للأنتى بغض النظر إن كانت امرأة حقيقية أو رمزا للوطن:

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:70.

نَمَّشْتُ يَدَيْكَ بِالْقَبَلَاتِ
غَمَّسْتُ شَفَتَيْكَ بِالزَّنَجِيلِ
وَاقْتَطَعْتُ لَكَ مِنْ ضُلُوعِي
نَسْرِينَةً وَشُعَاعِينَ¹

إن الحب هنا مُصَوَّرٌ لا مُصَرَّحٌ به، فالصورة الأولى (نَمَّشْتُ يَدَيْكَ بِالْقَبَلَاتِ) - مثلاً -
تبيِّن أن تقبيل الشاعر ليدي الأنتى كان فيه إلحاحاً ومنتعة حتى تركت شفاهه آثاراً ونمشا
على اليدين، وهذه لوحدها قَمَّةُ الحب.

ويقول في موضع آخر:

1. مرَّةً سَمِعَ الصَّبِيَّةَ يَقُولُونَ
2. شاعر كبير.. ويركب درَّاجة
3. جرداء متصدِّئة!
4. كلما رأوه ماراً يتغامزون
5. أو يتضاحكون..²

يحتوي المقطع الثاني الذي يشمل السطرين الرابع والخامس صورتين ممتازتين للاحتقار
والازدراء، حيث إن مجيء اللَّفْظَيْنِ (يتغامزون)، و(يتضاحكون) بصيغة (يتفاعلون) يَصَوِّرُ
الحركة الاستهزائية لفئة الصبية فيما بينهم، وجعلها حركة داخلية لا يعلمها الشاعر جيداً،
فربما كانت فيها أقوال وإشارات لا تسرُّه... وما شابهها من قوالب السخرية التي ينطلق
خيال القارئ في تصوُّرها دون حدود أو قيود.

لكن الطريقة التجريدية التي برزت في المقطع الأول بذلك السرد والإخبار السطحي
العادي جعلته ينكمش فنياً، ويفقد كثيراً من رونق الشعر.

1 عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص:43.

2 = = : كتاب الإشارات، ص:68.

وقد تَبَرُّزُ الطريقة التجريدية - أيضا - في الخطاب الذي ينحو منحى علميا أو فلسفيا،
مثل قول عثمان:

أن تُجنيَ الورد

ليس شرطا أن تتوفر لديك العناصر الثلاثة:

التربة والماء والهواء

يكفي أن تزرعه في قلبك

كثيرا ما تكذب الحياة

أما الموت فلا يعرفُ الكذب

كل خطأ يمكن تصحيحه ما عدا قتل النفس

الحلم قوة لا تُقهر

حتى الموت لا يقدر أن يمسك به

اللعب بالكلمات كاللعب بالنار

حذار أيها الشعراء!

أنا مختلف إذن أنا موجود

الله مختلف إذن هو موجود¹

قد يظن القارئ للوهلة الأولى أن هذه الأسطر مجتزأة من قصائد متفرقة، لكن الحقيقة
أنها وردت كلها في قصيدة واحدة بعنوان (شذرات) وبهذا الترتيب، وكانت بالفعل شذرات
متفرقة متناثرة قسمت جسم القصيدة إربا إربا، وجعلتها كيانا هامدا لا روح فيه.

ورغم وجود الصور الاستعارية التالية: (تزرع الورد في قلبك)، و(تكذب الحياة)،
و(الموت لا يعرف الكذب)، و(الموت لا يقدر أن يمسك بالحلم)، والصورتين التشبيهيتين:

1 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 138 - 139.

(الحلم قوة)، و(اللعب بالكلمات كاللعب بالنار)، فإن الأسطر يطبعها الجفاف العلمي والفلسفي؛ لأن الصور كانت متباعدة غير متناسقة ولا متألّفة، فتمكّنت المعاني العلمية والفلسفية من البروز نايبةً مخاطبةً الذهن مباشرة ولم تتّجه إلى الحسّ والوجدان، وهذا الأمر مخالف لطبيعة الشعر باعتباره من فنون القول؛ لأننا منه نتعلّم ونتمتّع في آن واحد، أما إذا أردنا التعلّم فقط فإن الدوريات والموسوعات تكفيها.

مما سبق يمكننا القول إن طغيان الطريقة التجريدية في التعبير على الطريقة التصويرية أو حتى مخالطتها يجرف القصيدة إلى عدة مآخذ؛ أولها: نقل المعاني مجردة من الحسّ والوجدان، وثانيها: فقدان الإيحاء؛ لاحتفاظ الألفاظ بدلالاتها المعجمية، وثالثها: تبليغ الحالات النفسية بطريقة ذهنية مباشرة وفجّة، ورابعها: إيصال أحداث التجربة الفنية أخباراً عادية مسرودة ومحكيّة، وخامسها: شيوع الطابع العقلي العلمي والفلسفي الجافين.

ومعلوم أن "الأعمال العقلية التكوينية يمكن أن تستخدم فيها الروابط الضعيفة بين الأشياء لتحقيق الانتقال من فكرة إلى أخرى"¹، وهذا ما أفرز مأخذاً سادساً تمثل في الإخلال بوحدة الصور وبالتالي نزوع سمة من أهم سمات القصيدة الحديثة ألا وهي الوحدة العضوية.

ونحسب أن عثمان شعر بهذه المآخذ أو بشيء منها على الأقل؛ ولذلك كتب في الصفحة الأولى من مجموعته (كتاب الإشارات) عبارة "شعر أو كما الشعر"². ومهما تمحلنا بحجة إنصاف الشاعر لن نعتبر الخلط بين التصوير والتجريد طريقة جديدة في التعبير الشعري أبداً، بل نعتبرها ثغرة في هرم الصورة وجب تفاديها وتحاشيها قدر الإمكان.

1 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ص:120.

2 عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص:1.

3- الافتتان بصورة لذاتها:

ليس من العسير على من تابع قصائد عثمان أن يلمس في معظمها الوحدة الموضوعية، والوحدة العضوية، ومن وسائل تحقيق هذه الأخيرة ترابط الصور، فأغلب قصائد شاعرنا عبارة عن صور كلية تتكون من عدد من الصور المركبة، وهذه بدورها تكوّنُها عدة صور جزئية متألّفة، تتعاقب في القصيدة الواحدة محاولة تقديم الحالة النفسية للشاعر في نهاية المطاف، لكن قد يحدث في بعض القصائد انقطاع هذا التعاقب عندما يُتابع شاعرنا تفاصيل صورة بعينها.

وتعود هذه المتابعة إلى عاملين، أولهما: إحساس الشاعر بشعور مضمّر وخاص ينطوي في هذه الصورة يبتغي تبليغه رغم مخالفته للمسار النفسي العام للقصيدة، وثانيهما: افتتانه بجمال أو غرابة تلك الصورة لذاتها؛ فيشرع في تمطيطها وتفصيلها غير مبال بالصور التي تسبقها أو التي تليها.

وهذا الافتتان يقود إلى خمسة مآخذ لا تظهر بوضوح إلا عند الرؤية الكلية للقصيدة دون تفتيتها أو تجزئتها، "ذلك أن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية، في دراسة موضوعية خالصة، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام، ويقف عند أداة التعبير"¹، والصورة بلا شك أهم ركن في هذه الأداة.

وتطبيق الدراسة الموضوعية الشاملة على صور عثمان تكشف لنا عن أول مآخذ يسببه الافتتان بصورة لذاتها وهو تكدُّس الصور الجزئية دون طائل يرحى من ورائها.

يقول عثمان في المقطع الثالث من قصيدته (ثم قل: أنا شاعر!) مصورًا شيئًا من التحديات والمصاعب التي تواجهه في مساره الشعري:

1 نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص:321.

ضعُ يديك على الماء
حتى تسبلا سنًا من لُجَيْن
يغلغل في جَسَد الأرض
يحفر منتجعًا للجذور
يشقُّ جيوبَ الزهور
وأغشية الطلع
واللوزِ
والجوزِ
والحبق المتآزرُ
ثم قل: أنا شاعرٌ!¹

إن السطرين الأولين يحملان صورة خيالية مبتكرة، حيث تتحول يد الشاعر وهي أدواته للكتابة إلى سنا، و لكن هذا السنا ليس ضوءاً عادياً، بل هو ضوء يلمع ويرق كاللجين (الفضة) تماماً. هذا هو المظهر الأول للابتكار، أما مظهره الثاني فهو دمج الصورة بين متباعدين، بين السنا صاحب الطبيعة الأثيرية، واللجين صاحب الطبيعة المعدنية، ورغم جدّة هذه الصورة إلا أنها كانت عاملاً بارزاً في زعزعة البناء الفني للمقطع عن طريق افتتاح عثمان بها؛ فبدل أن يستكمل فكرة التحديات التي تواجهه انتقل إلى تفصيلها وتقليبها من وجوه عدة، وربطها بمجموعة من الصور الجزئية الصغيرة، وهي: جَسَد الأرض، ومنتجع الجذور، وحبوب الزهر، وأغشية الطلع واللوز والجوز والحبق. وتكدّس الصور بهذا الشكل لم يكن خادماً للموضوع الأساسي للمقطع إطلاقاً، بل أنه عمل على محوه وإخراجه من ذاكرة القارئ ومشاعره.

ومتابعة صورة فرعية بهذه التفاصيل يخالف ما يتّجه إليه الشعراء المعاصرون، حيث "عمدوا إلى نوع من التركيز في الصورة، وتقصير المسافة بين أجزائها، متخلين عن بعض الأدوات البلاغية التي تفصّل الصورة، وتساعد على الإسهاب في التعبير"²، فالافتقار في

1 عثمان لوصيف: المنغابي، ص:30.

2 شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص:151.

النفقة اللغوية على الصور هو الذي من شأنه أن يكسب الشعر جمالا وإيجاء وتأثيرا، وليس تمطيط الصور وتوسيعها واستهلاك تفاصيلها هو الذي يحقق ذلك.

وثاني مأخذ يسببه الافتتان بصورة لذاها هو **ضمور الإيجاء وقصوره**، فلا نستوعب من القصيدة سوى معاني بسيطة قريبة واهية لا تسمن ولا تغني من جوع، من ذلك إقرار عثمان أن بلاده حين تتجلى له تجليا صوفيا، ويذكر أحوالها المزرية تستعر عواطفه وتنطفئ شعله عقله بفلسفتها وحكمتها. وقد صور هذا المعنى الأخير في قوله:

وينحسر الفيلسوف بعيدا

ينحسر الشيخ الحكيم

ذو اللحية البيضاء

والجبة الصوفية.. المرقعة

والعمامة الملفوفة.. المتهرئة¹

لو اكنفى شاعرنا بالسطرين الأولين لبقى للقارئ مجالا يتخيل فيه صورة الشيخ الحكيم، ويشتق منها ما شاء من معاني سيطرة العاطفة الوطنية على العقل في بعض الحالات؛ فقد يدفع الفرد نفسه إلى التهلكة من أجل وطنه حبا له واعتزازا بالتضحية في سبيله. ولكن افتتان شاعرنا بصورة الشيخ الحكيم لذاها حال دون تحقق هذا المطلب الإيجائي، مما جعله يسرف في تحديدها، ومتابعة متعلقاتها من لحية وجبة وعمامة، فلم يترك حيزا للتخييل إلا وسده، وبذلك ذهب كل إيجاءات صورة الشيخ الحكيم وتقييدات بقيود وثيقة افترضها الشاعر على المتقبل ربما دون قصد منه.

وإذا كان في دائرة الشعر الجزائري المعاصر "يستطرد بعض الشعراء في أحد جانبي الصورة حين يصورون نماذجهم البطولية والاجتماعية، أوحين يفرغون لتجارهم العاطفية"²، فإن هذا لا يعني أن الاستطراد في تصوير النماذج أمر محبب في كل السياقات الشعرية؛ فحين

1 عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص:78.

2 شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص:152.

يملك المتلقي معارف مُسبقة عن النموذج المراد تصويره يصبح الاستطراد في تصويره ضرباً من التزيّد وسدّاً لمنافذ الإيحاء والتأثير، مثلما هو الشأن في نموذج الشيخ الحكيم، بينما قد يكون ذلك مقبولاً مع النماذج نادرة الوجود، فلا بأس أن يأخذها المتلقي كما تصوّرها الشاعر، رغم أن ذلك لا يضمن اللذة الفنية، وإنما يضمن فقط متعة معرفة الصورة الجديدة للنموذج.

هذا وقد يُحدِثُ عثمان - أحياناً - شرخاً في صوره المركبة حيث ينحرف مع سيولة ذاكرته وتدفق لا شعوره محدثاً ما يسمى **بالاكتظاظ السوري**، وهو المأخذ الثالث للافتتان بصورة جزئية، حيث تُزاحم صورة معينة عند نفعها من قِبَل الشاعر أخواتها شاغلة مساحة معتبرة من حيز القصيدة.

ولو تساءلنا عن كيفية نشوء هذا المأخذ من الافتتان لكانت الإجابة بأن "الشاعر يكون في إحدى الصور، فإذا به يلتفت فجأة، فيقف ليصوّر جزئية من جزئياتها بصورة أخرى، قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها فضلاً على جزئية من جزئياتها"¹، ولنتناول شاهداً يثبت ذلك.

يقول شاعرنا في قصيدة (أطفالنا على الطريق)، متحدّثاً عن جيل المدارس الابتدائية البرئ الخالي من الغشّ والزور:

وكلما تنفس الصباح
واستيقظت نواعس الرياح
وللمم الغسق
ظلاله،
وسقسق الشفق
ولوحت زوارق الشروق في الأفق
ورشت الشمس القرى بالدفء والألق

1 عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص: 94.

وانهمرت في كل بيت حالم

جداول البريق والعبق

وغنت الأطيّار في أوكارها

وصفق الورق

وهفهفت مراوح النسيم في ارتعاش

وخوض الوجود في العبير والرشاش

تدفقوا.. تدفقوا قوافلا عطاش

من يانع الريحان والفرّاش¹

إن هذا المقطع عبارة عن صورة مركبة تهدف إلى نقل فكرة بسيطة موجزة، وهي قدوم الأطفال إلى مدارسهم جماعات جماعات متعطّشين للعلم والمعرفة، وكانت ثلاثة أسطر كفيّله بذلك، فلو قال الشاعر:

وكلما تنفس الصباح

تدفقوا قوافلا عطاش

من يانع الريحان والفرّاش

لكفى الأمر، إلا أننا نلاحظ اكتظاظ الصورة المركبة للمقطع بسبب خروج الشاعر إلى تصوير منظر (الصباح)، حتى استهلك لوحده اثنا عشر سطرا ابتداءً من استيقاظ نواعس الرياح إلى غاية تزوّج العبير وانتشاره، متّبعا في ذلك فيض الذاكرة ومخزون اللاشعور من المناظر الطبيعية الجميلة.

وقد كاد الشاعر بهذا الخروج أن ينسينا المقصود الأول، ويبدّد شعورنا بالنشوة تجاه صورة تدافع الأطفال في براءة وحماس، وهي التجربة المعنية في القصيدة وليست التجربة المقصودة موقف الشاعر من منظر الصباح، وعليه ندرك أن الاكتظاظ إذا كان يدفع الملل والرّتابّة بالانعراج إلى أحد الصور الجزئية الجميلة، فإنه في الآن ذاته يضلّل المتلقي عن

1 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 62- 63.

التجربة الشعرية الحقيقية للقصيدة ككل؛ ولهذا على الشاعر الجاد أن يجذر من الاكتظاظ الصوري ليضمن بلوغ تجربته إلى القارئ سليمة تامة.

أما المآخذ الرابع الذي ينجر عن الافتتان بصورة لذاتها فيتمثل في تذبذب الخيط الشعوري أو النفسي للقصيدة، ونجده - مثلاً - في افتتان عثمان بصورة المدرّس لذاتها في قوله من قصيدة (فاقة):

1. آه! يا ذا الخصاصة والمسغبة

2. مرّ عام.. وعام.. وعام

3. وبددت عمرك

4. مثل هباء الطباشير

5. حين تنظف سبورة القسم

6. أو تترنّح مثل المهرج

7. في حركات على المصطبة

8. فتوبّخ هذا الكسول

9. وتمدح ذاك النجيب

10. وأنت.. تردُّ على الأجوبة!!¹

حين نتأمل المقطع بعين الشعور نجد أنه ينقسم إلى قسمين منفصلين تماماً؛ الأول يمتد من السطر الأول إلى غاية السطر الرابع، وهو عبارة عن صورة تجسّد فقر عثمان، هذا الفقر الذي يثير مشاعر الشفقة والعطف والمناصرة له، أما القسم الثاني فهو يمتد من السطر الخامس إلى العاشر، وهو عبارة عن صورة محسوسة لعثمان المدرّس، فلا نشعر إزاءها بالشفقة والعطف والمناصرة كما سبق، بل قد نجد في نفوسنا شيئاً من الإكبار والإجلال لمن يُتقن أداء مهمته التربوية والتعليمية بهذا الإخلاص والحماس.

وبناء على كل ذلك يمكن القول إن افتتاح عثمان بصورة المدرّس لذاها أدّى إلى الخروج عن موضوع القصيدة، وهو الفاقة كما أدى إلى بتر الخيط الشعوري لها أو على الأقل تذبذبه بين الشفقة والإجلال، وكيف لا يحدث ذلك، وشاعرنا أخذ ينقل الواقع الخارجي للمدرس من خلال اعتبار نفسه نموذجاً عاماً له؟¹ مستعينا برصّف مجموعة من الألفاظ، والحقيقة أن الصورة لم تعد "تعني اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدي فيما بينها إلى نقل بعض الصفات من الواقع الخارجي التي تماثل إحدى اللحظات الشعورية في نفس الفنان..."²، بل إنها "أضحت تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً"³، وهما الأمران اللذان افتقدناهما في صورة المدرس السابقة.

بعد هذا يتخطى الافتتان بصورة لذاها المآخذ الأربعة السابقة ليصل إلى مأخذ خامس مفاده **الوقوع في شرك الإبهام**، الذي يختلف عن الغموض؛ إذ الأول ينفر القارئ، بينما الثاني يدعوه إلى أعمال الذهن وشحذ الخيال وإذكاء العاطفة، وعليه "رفض الشعر الجديد الإدراك الشامل للشعر، واعتبره مقيّداً للمتعة، وعَدَّ الغموض أساس الرغبة في المعرفة"⁴؛ ولذلك نجحت العديد من الصور في الشعر الجزائري المعاصر الحر، رغم "إفادتها مما وصلت إليه الحركة الشعرية العربية، وهي - في الواقع - امتداد للصورة في الشعر الأوربي المعاصر، في غموضها وتعقيدها"⁵، فقد نجد في الصورة الناجحة غموضاً وتعقيداً، ولكن من المحال أن نجد فيها إبهاماً، إذ الأخير رديف الصور الفاشلة ولا ريب.

يقول عثمان في قصيدة (مجنون طولقة)، وهو يبحث عن جوهر الإنسان الشاعر
المخبأ بين جوانحه:

1 انحط عثمان في سلك التعليم من بدايات 1971 إلى أواخر 2001، وقال معلّقاً على ذلك: "أجلتُ على التقاعد المسبق بطلب مني نظراً لحالتي الصحية السيئة، بعد ثلاثين سنة في التعليم".

أنظر: مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2002/03/09.

2 غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟، ط 2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978، ص: 100.

3 المرجع نفسه، ص ن.

4 يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر، ص: 64.

5 شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 171.

سألته عن حاله قلت: فمن تكون؟
قال: أنا ابن العاصفات السود والجنون
ثم تلاشى واضمحل

مثل الندى يسقط فوق الأرض
محتضنا أزهارها الندية
مدغدغا أسرارها الخفية
يبعث فيها النبض
والنشوة القاتلة الشهية¹

عندما تتأمل الأسطر الثلاثة الأولى، وتتمعن في تساؤل الشاعر عن الإنسان الناطق في داخله ندرك مدى إيمانه بالإلهام؛ لأن الإلهام - في هذا السياق - ما هو إلا هذا الإنسان الخفي الذي يبحث عنه شاعرنا حين يبدع، والحقيقة أن "عملية الإبداع أشد اتساعاً من أن يفسرها القول بالإلهام"². وعندما نلاحظ بقية الأسطر يظهر لنا اكتمال الصورة التشبيهية التي تتركب من (ابن العاصفات والجنون) بصفته مشبهاً، و(الندى) باعتباره مشبهاً به، والأداة (مثل)، ووجه الشبه (تلاشى واضمحل)، إلا أن شاعرنا لم يكتف بذكر المشبه به الندى وإنما أعجب وأفنتن به فخصه بصورة متحركة تجسّد أربع حركات هي: السقوط، والاحتضان والدغدغة، والبعث، ويبدو أن بينها شيئاً من التآلف الداخلي بحيث ظهرت الصورة الجزئية للندى وكأنها "أحلام اليقظة نفسها، وهي أكثر تماسكا من أحلام النوم، تتقدّم في وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالألفاظ"³، إلا أن شحن المقطع السابق بصور الندى وتراكمها جعلها مبهمه لا توصلنا إلى مقصد الشاعر ومبتغاه؛ لأن الندى أصلاً صُوِّرَ بأمور مستترة أبعد ما تكون عن الإدراك الحسي، مثل: أسرارها

1 عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص:60.

2 مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، ط 3، دار المعارف، مصر، 1970، ص:198.

3 المرجع نفسه، ص:197.

الخفية، والنبض، والنشوة القاتلة الشهية، وهذا ما يتعارض مع الوظيفة الأساسية المنوطة بالصورة وهي تجسيد غير المحسّد.

وكما وردت مآخذ الافتتان الخمسة في النصوص الشعرية السالفة منفردة، فإنها أحيانا تجتمع في نص واحد لتوقعه في مأزق عظيم؛ محاولة شدّه إلى أسفل مقيّدة بذلك صورته عن الانطلاق في الأجواء الفنية الرّحبة، ويمكن تجليله ذلك من خلال شعر عثمان في نبات المجاري المائية صاحب الأغصان الدقيقة الطويلة، والأوراق البسيطة المترادفة، ونقصد بالضبط قصيدة (الصفصافة) التي يقول فيها:

1. تنبّئين
2. من رَجِمِ هذه الأرض
3. وتصاعدين
4. نحو الآفاق الرّحبة
5. ساطعةً
6. شفافةً
7. كأنّما أنتِ من بلور..
8. أيتها الصفصافة
9. المتوهّجة عشقا
10. المزهرة نُورا
11. المتقطرة شَهْدا
12. حدّثيني
13. عن الطيور التي تأوي
14. إلى ظلالك الوردية
15. كلّ مساء
16. لتنام على حفيف أوراقك
17. وعند الصباح

18. تغمس مناقيرها الظمأى
19. في براعمك النورانية
20. ثم تطير..
21. حدّثيني
22. عن الساقية الرّقاقة
23. لماذا لا تكفُّ
24. عن دغدغة قدميك الناعمتين
25. طوال الليل
26. وطوال النهار¹

تصوّر الأسطر في عمومها إحساس الشاعر المتميّز بشجرة الصفصاف، حتى أصبحت في نظره كائناً معطاءً يقدّم له الجمال، والعشق، والنور، والشهد، وهو المؤنس الذي يحدّثه عن الطيور والسواقي.

ويمكننا أن نميّز في هذا النص بين ثلاث صور أساسية، الأولى صورة الصفصافة لوحدها، وتشمل الأسطر الممتدة من: 1 إلى غاية: 11، أما الصورة الثانية فهي للطيور، وتشمل الأسطر الممتدة من: 12 إلى غاية: 20، بينما الثالثة تصوّر الساقية، وتشمل الأسطر الممتدة من: 21 إلى غاية: 26.

وإذا كان موضوع القصيدة يدور حول الصفصافة، فلماذا يخصّص الشاعر تسعة أسطر لصورة الطيور، وستّة أسطر لصورة الساقية؟، إن تعاطفه مع الطيور والساقية وجدانياً من جهة، وافتتانه بمنظرهما من جهة أخرى هو الذي دفعه إلى ذلك. وقد نتج عن هذا الافتتان بصورتي الطيور والساقية تكدّس الصور الجزئية بشكل عشوائي، فلو اكتفى الشاعر بإحدى عشر سطراً الأولى، ثم قال:

1 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 62- 64.

حدثيني

عن طيورك

حدثيني

عن الساقية الرقراقة

لفهمنا أن تجربته الشعرية تتعلق بالصفصافة لا بالطيور والساقية، ولم يكن هناك داعٍ إلى وصول الأسطر إلى ست وعشرين، بل تكفي خمسة عشر فقط لفهم تجربته وتذوقها، من هنا كان "تراكم الصور وتكدسها في القصيدة بدون نظام، يُعدُّ عيباً من أخطر العيوب التي تعترى الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة"¹ يجب تفاديه قدر الإمكان.

ثم إن افتتاح عثمان بصورة الطيور جرّه إلى تحديد علاقتها بالصفصافة فهي مأواها الليلي (الأسطر: 13-16)، ومصدر غذائها (الأسطر: 17-19)، كما جرّه افتتاحه بصورة الساقية إلى تحديد علاقتها بالصفصافة- أيضاً- إذ تُعد الساقية منبثها الذي تصعد منه (الأسطر: 24-26). وبهذا التحديد يكون الشاعر قد حرمانا من إيجاء الصورتين، أي أن الافتتان يجيد بالصورة عن وظيفتها التعبيرية الإيحائية، والشيء إذا فقد وظيفته يصبح لا معنى لوجوده أصلاً.

وعودة إلى الأسطر السابقة لمتابعة الخيط الشعوري فيها نبؤنا أنه بدأ متصاعداً، ثم انعرج مع صورة الطيور، وانكسر مع صورة الصفصافة، فكيف حدث ذلك؟.

إن الأسطر (1-4) تلفت انتباهنا إلى الصفصافة، والأسطر (5-7) ترينا بعض جمالها، والأسطر (8-11) ترشدنا إلى سخائها حيث تقدّم العشق، فالنور، فالشهد. وبعد هذا الانبهار المتصاعد بالصفصافة تأتي صورة الطيور ابتداء من السطر الثاني عشر لتلقف هذا الانبهار وتنعرج به إلى ذاتها، ثم تأتي صورة الساقية ابتداء من السطر الواحد والعشرين لتقفز بنا إلى الإعجاب بوظيفة الدغدغة التي تقوم بها.

1 علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:104، 105. نقلا عن: مصطفى السعدي: التصوير

الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص:123.

لذلك لامناس من الاعتراف بأن الافتتان بصورة فرعية "يخل بوحدة القصيدة وترابط عناصرها ونمو الخط الشعوري النفسي فيها"¹، وهذا المآخذ من أخطر المآخذ التي تهددها في صميمها الفني.

ولم يقتصر افتتان عثمان في قصيدة (الصفصافة) على الصورتين السابقتين (الطيور، والساقية)، بل تعدى إلى الافتتان بصورة الغمام بعدهما مباشرة حين قال:

ثم حدثني

عن الغمام المهاجر

لماذا يتوقف

فوق أغصانك الزاهية الألوان

ثم ينهمر لؤلؤا

وخرزا ملوونا²

وإذا عرفنا أن صورتي الطيور والساقية سببتا تعثرا في استيعابنا لتجربة الشاعر مع الصفصافة، فإن إضافة صورة الغمام لهما كفيلة عند تعاقبها جميعا بتشكيل جدار أصم ينسينا تجربة الصفصافة نهائيا، فلا نفهم مغزى القصيدة هل هو تجربة مع الصفصافة، أم رؤية للطيور، أم إحياء للبعد النفسي للسواقي؟... ومن ثمة تتسم القصيدة بالإبهام المنبوذ الذي كثيرا ما منع القارئ العربي المعاصر من التجاوب مع القصيدة الحديثة، والقول بكتابة الشاعر لنفسه لا للقراء حجة واهية، فما من كتابة إلا وتقصد عددا من القراء قل أو أكثر.

وبعبارة مجملية ومختصرة يمكننا القول إن عثمان عندما وقع في الافتتان بصورة فرعية لذاها- على صغر نطاق ذلك في شعره- انجرف إلى خمسة مآخذ ترد غالبا منفردة، وفي أحيان قليلة تزيد سلبيتها فترد مجتمعة في نص واحد؛ وأولها: تكدس الصور الجزئية، وثانيها: ضمور الإيحاء، وثالثها: الاكتناظ السوري، ورابعها: تذبذب الخيط الشعوري،

2 المرجع نفسه، ص ن.

2 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 64.

وخامسها: الإبهام المنبوذ. ولتحاشيها ما عليه إلا الحذر من الاستسلام للتجزئة المسرفة، والتفريع المفرط للصور، وفي الوقت ذاته عليه أن يتمسك بالرؤية الشعرية الواسعة الشاملة.

4- الخضوع لقوانين الترابط:

إن للشاعر كما للإنسان العادي ذاكرة تختزن عددا كبيرا من الصور الذهنية، يمكنه استرجاعها عند الحاجة، إلا أن ذلك لا يتمُّ جزأفا، بل يسير وفق قواعد تسمى "قوانين الترابط وهي: (1) التشابه (2) والتضاد (3) والاقتران الزماني أو المكاني أو السببي"¹، فإذا شاهدنا كراسا يمكننا أن نسترجع معه صورة كتاب؛ لأنه شبيه به، وإذا دُفْنَا عسلا يمكننا أن نسترجع صورة الحنظل؛ لأنه ضدُّ له، وإذا ذكرنا عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - يمكننا تذكُّر أبي بكر الصديق - رضي الله عنه - لأنهما مقترنان في زمن الخلافة، وإذا ذكرنا الغيم يمكننا تذكُّر المطر؛ لأن الغيم سبب في نزوله.

وإذا تأملنا تلك القوانين وجدناها أبعد ما تكون عن الأحاسيس والعواطف، فإذا كنا نتعاطف مع الكتاب، ونجعل له قيمة خاصة في نفوسنا فلا يعني ذلك أن للكراس المكانة نفسها، وإذا كنا نلذُّ بالعسل فلا يعني ذلك أننا نرغب في الحنظل أيضا، وإذا كنا نستشعر شِدَّة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - فلا يعني ذلك أن الموقف نفسه نتخذه من أبي بكر - رضي الله عنه - رغم اقترانهما زمنياً في عهد الخلافة الراشدة.

وبحكم أن الذاكرة من المنابع التي تستقي منها الصورة وجودها، فإن هذه الأخيرة أحيانا تخضع لها، وبالتالي تنصاع لقوانين الترابط، مثل خضوع صورة الرياض الطبيعية لقانون التشابه في قول عثمان:

1 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ص: 99- 100.

1. كأنما تــــراهما ياقوتة مكسّرة
2. وَطَلُّهَا لآلِي براقه مذرذره
-
3. ومن هنا فراشة عريدة مستهتره
4. كأنها في حسنها عروسة محبّره¹

بعد قراءة الأبيات يظهر جلياً أن كل واحد منها يشكّل صورة جزئية، طرفها في البيت الأول: تراب الجنية، والياقوتة المكسّرة، والعلاقة بينهما حسية محضة تتمثل في تناثر جزيئات لامعة، أما صورة البيت الثاني فطرفاها هما: الطلّ، والآلئ، والجامع بينهما بصري يتمثل في البريق، والتشّئت (مذرذرة)، وبالنسبة لصورة البيت الثالث نجد طرفين مختلفين نوعاً ما، هما: الفراشة، والعرييد المستهتر، والرابط بينها الحركة العشوائية، وبخصوص صورة البيت الرابع نجد طرفها الأول مشتركاً مع الصورة التي قبلها، وهو: الفراشة، أما طرفها الثاني فهو العروس المحبّرة المزينة، ووجه الشبه بينهما مذكور وهو الحسن، وإن شئنا تحديداً الألوان الزاهية.

ومن التحليل السابق ندرك أن ورود طرفي كل صورة جزئية من الصور الأربعة السابقة كان طبقاً لأحد قوانين الترابط ألا وهو التشابه، وبالضبط التشابه الحسي المحض، حيث إن العلاقات الأربعة: تناثر جزيئات لامعة، والبريق والتشّئت، والحركة العشوائية، والألوان الزاهية يمكننا إدراكها بحاسة البصر، إذن لا دخل لعواطف الشاعر وأحاسيسه في مدّ جسورها، و من ثمة بقيت الحالة النفسية له مجهولة، ولن تنكشف مهما تابعنا إيجاءات الصور الأربعة، وكيف تنكشف، وهو لم يترك عناصرها تختمر في نفسه؟؛ إذ أخرجها كالعالم الذي يرصد العلاقات الحسية الحقيقية بين الأشياء الخارجية دون تبديل أو تغيير، وكان الأولى ألا يتخذ شاعرنا في عرض صورته موقف العالم، بل الأجدى أن يتخذ موقف الفنان، الذي يراعي حقيقة عامة مفادها أن "الفن وإن كان مصدره الواقع، إلا أنه يتجاوز

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 89.

المائل في هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص... فينتظم الشوق إلى الاكتمال، والحلم بما لم يقع، واستشراف مستقبل آت¹.

وفي صورة أخرى يعبر عثمان عن شدة إحساسه بالأشياء الرقيقة اللطيفة حتى أنها تؤثر في وجدانه إلى غاية التعذيب، مثل: الماء، والورد، والزَّغْب، والحرير في قوله:

1. يد الشاعر لا يحرقها اللهب
2. يحرقها الماء!
3. يد الشاعر لا يحرحها الشوك
4. يحرحها الورد!
5. ولا تؤلمها السنادين المدخنة
6. والأزاميل القادمة
7. يؤلمها الزغب.. والحرير!²

عند استكشاف المقطع نجد أنه يتكون من ثلاث صور، الأولى تمسح البيتين الأول والثاني، وهي تعبر عن تلك الشفافية الروحانية لعثمان، والتي جعلت من الماء هذا السائل العذب اللطيف مصدرا للعذاب، أما الصورة الثانية فهي تشمل السطرين الثالث والرابع، وتكرس المضمون السابق نفسه وتقويه باستعمال (الورد) موضع (الماء)، وتأتي الصورة الثالثة لتشمل بقية الأسطر، أي الخامس والسادس والسابع، وهي تعمل على تعميق المعنى السالف باستعمال (الزغب)، و(الحرير) موضع (الورد)، و(الماء).

هذا ولا يخفى علينا أن الصورة الأولى كافية للتعبير عن حدة التفاعل الوجداني للشاعر مع الأشياء الرقيقة اللطيفة، فهو لا يتأثر باللهب، بل يتأثر بضده وهو الماء، وإذا أخذنا (اللهب) بإيحاءاته أغنانا عن (الشوك)، و(السنادين)، و(الأزاميل) في الصورتين الثانية،

1 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص: 215.

2 عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص: 85.

والثالثة، وإذا اعتمدنا إجماءات الماء أغنتنا عن (الورد)، و(الزغب)، و(الحرير)، وكأن الشاعر بعد تشكيل الصورة الأولى وقف ليجمع متضادات لا تزيد عن سابقتها شيئاً ولم يكن لها داع نفسي على الإطلاق، إن هي إلا محض تذكُّر؛ فالتضاد بين الماء واللهب استدعى في ذاكرة الشاعر التضاد بين الشوك، والورد، وبين السنادين والزغب، وبين الأزاميل والحرير.

والحقيقة أن النقد الحديث يهتم بالصورة من المنظور النفسي، وبالتالي يرفض سيطرة التذكُّر المحرِّد عليها دون الخيال؛ "لأن طبيعة الصورة، وفق هذا المنظور تأتي عن طريق تنمية الخيال بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصور وفق مستجدات طبيعة الحالات النفسية. وهنا تكون الصورة الشعرية في نظر النقد الحديث تعبيرا عن الخيال في اعتماده على التجارب الذاتية"¹. فإذا كانت تجربة عثمان الذاتية تستدعي التضاد بين الماء، فإن الذاكرة هي التي استدعت باقي المتضادات التي يمكن الاستغناء عنها؛ فلو حذفنا أسطر المقطع السابق ابتداءً من السطر الثالث لَنَهَضَ السُّطْرانِ الأوَّلانِ بتبليغ التجربة الذاتية لشاعرنا.

وفي سياق آخر يصوِّر عثمان إقدام المجاهدين الجزائريين في إحدى معارك حرب التحرير على القتال والتزال، وكلهم عزم على تغيير وجه الوطن من سواد الاستعمار إلى بياض الاستقلال قائلاً على ألسنتهم:

وسرنا نغني و من فوقنا
تحوم الرعود و يهمني المطر

.....

وحضنا الدياتجير عبر الفلا
نضيء النجوم ونهدي القمر²

قد يطرب الناقد لما يسري في البيتين من روح ناثرة، ويُعجب بما يدبُّ في كياهما من إصرار وإرادة جبارة، إلا أن هذا الأمر يبقى موقفاً تأثرياً لا موضوعياً؛ لأن "الناقد التأثري ناقد ذوقي، يرمى إحساسه الخاص"³، فالبدء من تجاوزه، "ومن ثمَّ فإنه يمثل المرحلة الأولى

1 عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص: 266.

2 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 35-36.

3 محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي، ص: 39.

عند الناقد الموضوعي. الذي لا بد أن يملك الحاسة المميّزة لكنه يملك الأصول النظرية والقواعد التي يحاول أن يعلّل بها مدركاته¹. ولو حاولنا اتخاذ موقف موضوعي من صورتَي البيتين السابقين بتأمل عجزيهما لذهب ذلك الطّرب والإعجاب أدراج الرياح، ولخمدت تلك العاطفة؛ إذ أن منطق العقل والتذكر كسر حيوية الصورتين. كيف ذلك؟.

ذلك أن صورة البيت الأول أقحَم عليها الشاعر عبارة (ويهمي المطر) التي لم يطلبها الشعور، وإنما الدافع إلى إيجادها أمران شكليان لا أكثر، أولها الإيقاع الخارجي؛ لأن القصيدة التي اقتطف منها البيتان رائية يتناسب رؤيتها مع نهاية كلمة (مطر)، أما الأمر الثاني فهو الاقتران الزماني في الذاكرة بين حدوث الرعد ونزول المطر، فالوقت الذي تكون فيه الرعود يكون فيه المطر والعكس قد يصحُّ. كما أن صورة البيت الثاني تعاني من العلة المرضية نفسها، حيث إن عبارة (نهدى القمر) لم يكن لوجودها مسوّغ نفسي، بل زجّ بها الشاعر ترقيعاً للصورة من حيث الإيقاع، ومن حيث الاقتران الزماني - أيضاً - بين النجوم والقمر، فهما يتواجدان معا في فترة الليل، وعليه يمكن القول إن الشاعر استخدم بذكاء خياله، ولكنه لم يوثق صلته بالحسّ والشعور، وإن الحسّ إذا اندمج مع التخيل شكلاً مع المنبع الأول للإبداع، وهو "أن نحسّ ما حولنا ونقرن بين إحساس وإحساس حتى نستخرج منها جميعاً صورة كاملة في عالم العلم أو في عالم الفن..."²، أو حتى في عوالم الثقافة الأخرى. فالمطلوب في الصورة هو الربط بين الأشياء عن طريق الإحساس والشعور بها، وليس عن طريق التذكر.

وكما خضعت صورة المجاهدين السابقة عند اعتلالها لقانون الترابط الزماني، فإن من صور شاعرنا ما خضعت عند اعتلالها أيضاً لما هو شبيه بذلك أي الترابط المكاني، كما في قوله وهو يتابع إحدى الحدائق الغنّاء كما تخيلها:

جُنيّة مخضوضرة	نضيره منورة
مرشوشة مفروشة	ظليّة معطره

4 المرجع نفسه، ص ن.

2 عباس محمود العقاد: يسألونك، ص:99.

ذيوها مجرجه	تحفها خمائل
أشجارها فينانة	أفياؤها منتشره
أعشابها طرية	نديه مزرره
غدرانها رقراقة	صفاقة منفجره
أزهارها زكية	منثوره مبعثره ¹

تدور صورة هذا المقطع حول ستة عناصر طبيعية هي على الترتيب: الجنيئة، الخمائل، الأشجار، الأعشاب، الغدران، والأزهار.

إن مدلول هذه العناصر في الواقع الخارجي المحسوس، وحتى في المعجم هو نفسه في سياق الأبيات؛ فالصورة الذهنية المصاحبة للأعشاب، أو الأزهار - مثلا - وهي مفردات معزولة هي ذاتها في سياق القصيدة، أي أن الشاعر يقدم لنا المؤلف والعادي كما هو، وكان الأجدى أن "يقدم لنا المؤلف بصورة جديدة لها دلالات جديدة - أيضا - كل ذلك يتم بعد أن يخلع الأديب عليها من ذاته معنى جديدا"²؛ لأن المفترض فيه أن يكون أرحب منا خيالا، وأكثر تأثرا بالأشياء.

كما أن تلك العناصر خضعت في ورودها لأحد قوانين الترابط، وهو الاقتران المكاني، إذ الجنيئة، والخمائل، والأشجار، والأعشاب، والغدران، والأزهار تتواجد في مكان واحد يضمها جميعا هو الغابة، ولهذا يتبين أن اختيار الشاعر لعناصر الصورة لم يكن وفق أحاسيسه، بل كان وفق ما تُمليه الذاكرة، مما أفقدها التفاعل فيما بينها، وبدت جزئيات منفصلة محتفظة بمعانيها القاموسية لا تحرك فكرا ولا تثير إحساسا.

وفي صور غزلية طريفة يعبر عثمان عن تجربة عاطفية لصديقه الشاعر سعدي يوسف حدثت له بإحدى شوارع وهران قائلا:

ربما رشقته فتاة بالحظاها

1 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 88.

2 شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 46.

ربما هاجه طرفها الأهور

ربما بات يؤنسه طيفها

ويرفُّ على قلبه.. شعرها الأشقر¹

إن الصورة الاستعارية (رشقته... بأحاطها)، في السطر الأول من المقطع قوية موحية بفيض من المشاعر الرقيقة نحو المرأة؛ لما يكتنفها من غموض ساحر وجميل، إذ أننا لا نعلم السر الجوهري للمرأة، ولا كيفية تأثيرها، "فالمرأة قصيدة، جمالها في كونها شيئاً يُعاني بغموض في النفس، كما تُعاني التجربة، فإذا عُرِفَتْ فإنَّ جمالها يتضاءل وربما يزول"².

وهذا الأخير هو للأسف ما حدث في باقي الأسطر، حيث أخذ الشاعر يوضِّح علَّة التأثير بالأنثى، فمرة يُرجعه إلى حَوَرِ الطَّرف، ومرة أخرى يُسندُه إلى الطَّيف، ومرة ثالثة يجعل الشَّعْرَ الأشقر سبباً مباشراً لحدوثه، وإن هذا الأمر لا يصدر عن المملَكَةِ الشاعرة إطلاقاً، بل هو من صنيع الذاكرة وما يكتنفها من تعقُّل ومنطق وبحث عن الأسباب والدوافع، حيث إنَّ الرِّابط بين الصورة الاستعارية (رشقته... بأحاطها) في السطر الأول وصور بقية الأسطر إن هو إلا الاقتران السَّيبي، إذ أن رشق اللَّحظ قد سبَّب الهيجان بالطرف والاستئناس بالطيف، والشَّغف بالشَّعر، وقد يسبب أكثر من هذا. فتلك الصور - جملة - لم يولِّدها إحساس مرهف، وإنما ولَّدتها ذاكرة قوية لا أكثر.

وبناءً على ما تسببه ثغرة الخضوع لقوانين الترابط من اعتلال في القصيدة كما رأينا في النماذج السَّالفة وجب أن يتنبَّه الشاعر إلى خطورة الخضوع في إيراد عناصر صورته لقوانين التَّرابط القائمة في الذاكرة، ولا نستثنى من هذا الحكم أيَّ قانون من قوانين التَّذكُّر سواء أكان تشابهاً، أو تضاداً، أو اقتراناً، فليس من الفنَّ أن نتذكَّر، بل من الفنَّ أن نبتكر صوراً، بتفتيت الواقع إلى جزئياته، ثم إعادة تركيبها بناءً على ما تثيره في الوجدان، وبهذا يكون الشاعر أكثر صدقاً مع نفسه، وأكثر إخلاصاً لتجربته، وأكثر تأثيراً في المتقبِّلين.

1 عثمان لوصيف: أمجديات، ص: 8.

2 إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج 1، ص: 106.

5- تراكم الرموز:

عرفنا فيما سبق أن كثيرا من صور عثمان تنهض على مجموعة من الرموز الأدبية المختارة؛ ولذلك فإنَّ نجاح هذه الصور الرمزية يتوقف على نجاح رموزها بالدرجة الأولى، فإذا تعثَّر الرمز تعثَّرت الصورة لا محالة "على الرغم من تعاونهما في الأداء"¹ الشعري.

وعليه يمكن القول إن المآخذ التي تلحق طريقة استخدام الشاعر للرموز لاشك أنها تؤثر في أسلوب تصويره، وبالفعل فقد لاحظنا من خلال متابعة الصور الرمزية عند عثمان أنه تعامل مع بعض رموزه بالمستوى التراكمي الذي "يسيء إلى النص، قبل أن يسيء إلى الرمز. إذ أن شعرية هذا تتأتى من شعرية ذلك. ولا يمكن أن تنفصل إحداها عن الأخرى"².

وإن لتراكم الرموز داخل النص العديد من الإفرازات السلبية، أولها **تغطية هذا الحشد من الرموز على ذات الشاعر، وطمسها عن المتلقي.**

يقول عثمان مقدِّسا وطنه الجزائري ورافعا شأنه:

آه.. أواه!

يا لعنِّي الأزلية!

1 مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل، ص:133.

2 سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص:76.

آه! امرأة أنت واحدة
منذ عهد الصعاليك والدمن المقفرات
ومن زمن الخيل والليل والجاهلية
عبلة أنت.. ليلي
سعاد
بثينة
أسماء
هند
ورابعة العدوية
خولة
دعد
ميسون
ولادة القصر والشعر
أو شهرزاد الليالي السنية¹

إن هذه الصورة الرمزية المركبة اعتمدت في بنائها على مجموعة من الرموز التاريخية التي يُعدُّ كل واحد منها معادلاً موضوعياً للوطن، لكن ورودها في السياق الشعري كان بشكل تراكمي حيث رُصَّت على بعضها البعض (عبلة، ليلي، سعاد، بثينة، أسماء، هند، رابعة، خولة، دعد، ميسون، ولادة، شهرزاد). وقد شغلت إحدى عشر سطراً من القصيدة دون أن نتبين منها ذات الشاعر المُحبَّة لوطنها، حيث لم نلمسها وهي كذلك إلا في السطرين الأولين فقط، ثم اختفت في باقي الأسطر.

وإنه ليس من الفن في شيء أن يكتب الشاعر إحدى عشر سطراً لا نلمس فيها ذاته إطلاقاً؛ ولذلك يمكننا القول إن هذه الرموز أصبحت تشكُّل نصاً تاريخياً لا نصاً أدبياً، وكأنَّ الشاعر كتبه وهو لا يعبر عن ذاته وإنما يتذكر تاريخاً أدبياً للعرب في المشرق والمغرب، وإن

1 عثمان لوصيف: أبجديات، ص: 38- 39.

هذا الاسترجاع والتذكُّر أبعد ما يكون عن إبداع خواطر شعرية ورسمها في صور تثير المتلقي؛ لأن "المهم في الفن إنما هو وجدان الفنان وعواطفه وموقفه النفسي مما يحيط به من مناظر وحقائق"¹، فيجب أن نلمس هذا الوجدان في جسم القصيدة كله لا في مواطن طفيفة منه، ويجب أن تظهر العواطف من خلال الصور التي لا بد أن يتقن الفنان تشكيلها ويحسن التعامل معها ويقدرُّ أبعاد الرموز فيها.

هذا وقد تظهر عواطف شاعرنا أحيانا في صور تتراكم فيها الرموز، لكن هذا التراكم ما ترك المأخذ الأول وهو تغطية ذات الفنان إلا ليخلق مأخذا ثانيا يتمثل في فتور تلك النَّوى الرمزية، وأكثر ما يكون ذلك حين يقف موقف المتذكُّر كما في قوله:

تذكرت نجدا، بثينة، لبنى

سعاد وعفراء

رابعة العدوية والسهروردي.. لكن سحرك أقوى

تذكرت بابل، شيراز، أندلساً

مصر والشام.. لكن سحرك أقوى²

يقصد الشاعر بعبارة (سحرك أقوى) المكررة في المقطع سحر مدينة وهران، التي عشقها حتى الثمالة، وإنما لَنَلْمَس هذه الذات المحبَّة لمسا بيِّنا في السطرين الثالث والخامس رغم ما يحيط بها من رموز متنوِّعة ومحشورة متزاحمة.

لقد حشر الشاعر في هذا السياق مجموعة من الرموز التاريخية، والجغرافية، وقد تمثلت الرموز التاريخية في شخصيات شهيرة هي على التوالي: بثينة، لبنى، سعاد، عفراء، رابعة، والسهروردي، وتمثلت الرموز الجغرافية في بلدان عريقة هي على الترتيب: نجد، بابل، المدينة الإيرانية شيراز، الأندلس، مصر، والشام. وهذا التنوُّع في النَّوى الرمزية باعتباره مبدأً فنيًّا

1 عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، ص:6.

2 عثمان لوصيف: براءة، ص:56.

شيء جميل، لكن تراكمها في خمسة أسطر بهذا الشكل بعيد عن الجمال؛ لأن هذا التراكم جعلها تبدو باهتة فاترة وكأنها كلمات عادية باردة، لا تحمل قسطاً من الذاكرة الثقافية للأمم والشعوب، والحقيقة أن الشاعر والفنان عامة مطالب بإثراء خلفيات الرموز التي يستعملها لا يَبَثُّ الوهن والفتور فيها.

ومن الإفرازات السلبية لتراكم الرموز أنها تحوّل الصور المبنية عليها من الوظيفة الجمالية الاستكشافية المطلوبة منها إلى الوظيفة التعليمية التي هي آخر ما يلتفت إليه الناقد؛ لأن الصورة الناجحة "المهم فيها... معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف"¹.

يقول عثمان على لسان فئة الفقراء، وهو واحد من أفرادها:

أبوذر بنا يطوي الفيافي ونبقى للرحيل والليالي!
وعنتره يخوض بنا المنايا ويضرم في العبيد لظى التزال
وعروة يوقظ الفقراء فينا ويشحد للصعاليك العوالي²

إن الناظر في هذه الأبيات الثلاث يجد أن كل واحد منها عبارة عن صورة مستقلة عن الأخرى تقوم على رمز تاريخي، هو في الأولى: أبو ذرّ الغفاري، وفي الثانية: عنتره العبسي، وفي الثالثة: عروة بن الورد. لكننا نتساءل هل الرموز الثلاث بتراحمها في هذا السياق تعين المتلقي على تذوّق تجربة الشاعر؟، الجواب كلا؛ لأنها لا تعدو أن تذكرنا بثلاثة معلومات تاريخية، فأبو ذر صحابي عُرفَ بتقواه وتقشّفه، وعنتره شاعر وفارس جاهلي اشتهر ببطولته في القتال، وعروة شاعر جاهلي من الصعاليك، ولا نستكشف لها أي أبعاد جديدة في هذا النص.

وبهذا ندرك أن الرموز الثلاث بتراكمها تحولت صورها من الوظيفة الجمالية الاستكشافية المنوطة بها إلى الوظيفة التعليمية "وهي وظيفة تقترب من بحرص... الشاعر على

1 عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص: 71.

2 عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 20.

تعليم قارئه وإقناعه بقضاياها. وفي هذا الحرص سبب... لجمود الصور وثبات معانيها¹، بعد أن تتحول بُورها الرمزية إلى ما يشبه الإشارات اللغوية العادية، تُحيل إلى معانيها المعروفة معجمياً.

ومن الإفراقات السلبية - أيضاً - لتراكم الرموز أنها إذا ابتعدت عن الوظيفة التعليمية، وحاولت الوُلُوج إلى ساحة الوظيفة الجمالية الاستكشافية، فإنها لا تعدو أن تخطو فيها خطوات بسيطة عن طريق الإيحاء بمعنى واحد. ولعلّ هذه الهنّة أقل حدة من سابقتها، أي الانتقال إلى الوظيفة التعليمية، ففرق بين صور رمزية تطرح ما هو معروف، وصور رمزية لها إيحاء إلا أنه محدود كما في قول عثمان معبراً عن حاله بين الحلم والواقع:

وغمامة بيضاء تحملنا حيث الندى والظل والترف
لكنما الأمواج عابثة لا تنثني والشمس تنكسف²

إن هذين البيتين عبارة عن صورة رمزية ازدحمت فيها خمسة رموز طبيعية هي: الغمامة، الندى، الظل، الأمواج، والشمس، ولكلّ منها إيحاء محدود لا يتجاوزه، فالغمامة رمز للأمل والتفاؤل الذي يحدو الشاعر، والندى والظل رمزان للمستقبل الزاهر الذي يحلم به، والأمواج رمز لعقبات الواقع التي تحول دون تحقيق الحلم، والشمس رمز للفئة القليلة التي تشارك الشاعر حلمه وتوثبه. وتتضافر هذه الإيحاءات المحدودة لتعطي معنى عاماً للصورة الرمزية هو ذلك الصراع الدائر بين ذات الشاعر الحالمة وواقعه المرير.

وإننا لا نتهدي إلى أكثر من المضامين الرمزية التي ذكرناها قبل قليل مهما أعدنا قراءة البيتين، ومهما تمحلنا إيحاءاتهما؛ لأن السياق الذي ضغط فيه الشاعر رموزه لا يسمح بأكثر من هذا التأويل وإلا لقولناها ما لم تقله. ولو أن عثمان أفرد لكل رمز طبيعي مجموعة من الصور لجعل رموزه تتنفس وتتحرك، وتأخذ حريرتها في التعبير عن كينونتها وعلة وجودها

1 جابر عصفور: القصيدة الرديئة.. كيف نعرف عليها؟، مجلة العربي، ع508، مارس 2001، الكويت، ص:84.

2 عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص:53.

في السياق الشعري، ولأضافت بذلك أبعاداً فنية جديدة لصوره ، تعجز اللغة عن التعبير عنها
بغير هذه الطريقة التصويرية.

ومن المؤسف أن نجد في تراكم الرموز سلبية أخرى تتمثل في **فَوْضَوِيَّةِ إِحَالَاتِهَا**،
وتنازع قيمها المعرفية، وأحياناً تناقضها، فلا يصل القارئ إلى شيء ذي بال من ورائها،
وبالتالي يجافي هذه الصور الرمزية ولا يتفاعل معها، ولذلك "تتوقف علاقة القرب من
الصورة الرمزية أو البعد عنها لدى القارئ على درجة من درجات التوافق بين القيمة المعرفية
للرمز والإيجاءات الانفعالية والجمالية عامة والرصيد الثقافي الذي يحمله هذا المتلقي"¹. فكلما
كانت القيم المعرفية للرموز منسجمة ومنسّقة في ذهن القارئ كلما كانت الصور الرمزية
أكثر تأثيراً فيه.

يقول عثمان في قصيدة (أستاذ) التي يهديها إلى الأديب السوري المعاصر أدونيس،
وهو بصدد الكشف عن ثورة ومعاناة شعراء الإنسانية:

صعاليك

هذا تَأَبَّطُ شَرًّا يَرُوعُ القَبَائِلُ

والشَنْفَرَى يَنْتَضِي قَوْسَهُ

ويَصْبُ سَهَامًا..

وهذا الحُطَيْئَةُ يَهْجُو الحُطَيْئَةَ

والمتنبى يطاعن خيلاً وليلاً..

وهذا المعرّي يغورّ في العتَمَاتِ

بعينين وهَّاجَتَيْنِ

يُخَوِّضُ المَحيطَاتِ كَالسَنَدْبَادِ²

1 فايز الداية: **جماليات الأسلوب**، ص: 236.

2 عثمان لوصيف: **أمجديات**، ص: 46- 47.

سِتَّةُ رموز تاريخية وظَّفَتْها هذه الصورة الرمزية المليئة قلقاً وتمرداً واضطراباً، وهي مع تراكمها وحشوِّها وحشرِها ذات إحالات وقيم معرفية متضاربة متنازعة. وتمَّ كشف ذلك عن طريق الاستعانة بالسياق الشعري المائل أمامنا والخلفية الثقافية لكل رمز. فتأبَّط شرا والشَّنْفري يجيلان إلى الثورة على نقائص الآخرين، بينما الحُطيئة يجيل إلى الثورة على نقائص الذات، والمتنبي يومئ إلى الاعتداد بالذات، والمعرِّي يشير إلى التشاؤم من نقائص الذات ونقائص الآخرين معاً، بينما السَّنْدباد يُحيل إلى الأمل والتفاؤل رغم تشاؤم محيطه وتبلُّده. والآن لنا أن نتساءل كيف يستوي اعتداد المتنبي بالذات وثورة الحُطيئة عليها؟، وكيف يلتقي تشاؤم المعري مع تفاؤل السَّنْدباد؟. إن السياق الشعري مهما تمخَّض لن يعطينا إجابة مقنعة عن هذين السؤالين، مما يجعلنا نحكم بوجود فوضى وعشوائية في استعمال الرموز السَّتِّ.

والحقيقة أن هذه الفوضى والاعتباطية في استعمال الرموز تعني بالأحرى فوضى في البنية الداخلية للصور الرمزية، وبالتالي انقسامها على ذاتها وتشتت إيجاءاتها، فلا يعثر القارئ منها على طائل؛ ولذلك يمكن القول أن من الحقائق الهامة التي على الشعراء تشرُّها جيداً، "أن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهَّمها كي يمنحها المعنى والنظام"¹. فالفن - دائماً - أبعد ما يكون عن الفوضى والاعتباط، وأقرب ما يكون إلى التنسيق والتنظيم والإتقان.

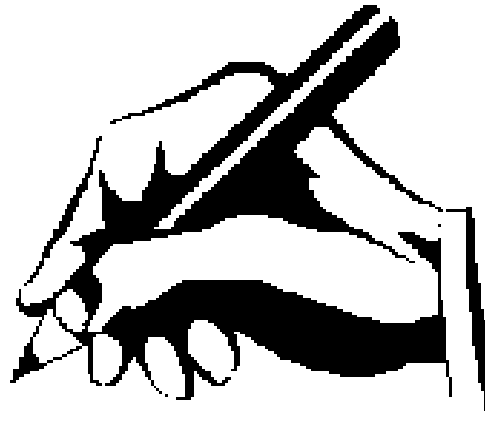
وهكذا يمكننا القول - إجمالاً - إن من أخطر عيوب الصورة الرمزية تراكم الرموز التي تنهض عليها؛ لأن هذا التراكم كفيل بإفراز خمس سلبيات إذا اجتمعت في صورة واحدة أنزلتها إلى الحضيض، وأولها: تغطية الرموز المتراكمة ذات الشاعر، وثانيها: فتور النَّوى الرمزية الموظَّفة فيها، وثالثها: تحوُّل الصورة من الوظيفة الجمالية الاستكشافية إلى الوظيفة التعليمية، ورابعها: تقييد إيجائها، وخامسها: فَوْضُوَّةُ الإحالات الرمزية، التي تُفَوَّتُ عليها فرصة الإمتاع والتأثير.

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:383.

ومن الحق والإنصاف أن نشير إلى أن ثغرة تراكم الرموز قليلة الورد في كل مجموعات عثمان الشعرية باستثناء مجموعة (أبجديات)، حيث شاعت هذه الثغرة في صورها بطريقة لافتة للانتباه¹، ولعل رواجها في مجموعة واحدة من ست عشرة مجموعة فيه شفاة محترمة للشاعر.

1 تجد تراكم الرموز واضحا في القصائد: (أه.. أوأه!)، (أستاذ)، (فاقة)، و(طبية).
أنظر: عثمان لوصيف: أبجديات، ص: 35، 38، 39، 46، 47، 51، 55، 56، 74، 75، 88، 89.

خاتمة



لقد كان هدف هذا البحث - منذ البداية - إضاءة الصورة الفنّية في شعر عثمان لوصيف من زوايا متعدّدة، وهو بهذه الغاية يطمح أن يكون لِبِنَةً نافعة في هرم الأدب الجزائري، تُظهر حقاً كان مدفوناً، أو تُلفت الانتباه إليه على الأقل. والبحث في سيره كان يكتشف أموراً من حين إلى آخر فيُودِعها في سياقاتها ثمّ يلخّصها في نهاية كلِّ مَبْحَث، ولكن عند الإقدام على نقطة الوصول، أي الخاتمة يصبح من المهمّ والضّروري أن يفرز البحث زُبْدَةً نظره وثمرته تمحيصه إجمالاً، وهي مجموعة من النتائج يمكن سرْدُ أهمّها في النقاط الآتية:

1- تُعدُّ الصورة الفنّية أهمّ أدوات عثمان الشّعريّة، وقد كان ينشئ قصائده بناءً على إدراك طبيعتها الجوهرية، وهي المزج بين المحسوس والمجرّد، وإدراك وظيفتها العامة، وهي تجميع أفكار الشّاعر وأحاسيسه وإبلاغها إلى المتلقّي حيّة متحرّكة.

2- عند الربط بين شخصيّة عثمان ومضامين صورته عموماً نجدتها تكثر ثلاث أفكار كبرى، وأربعة أحاسيس عامة. أمّا الأفكار فتتمثّل الأولى منها في أنّ الشّعْر فنٌّ رفيع قادر على التأثير والتّغيير في حياة البشر. وتبرز الفكرة الثانية في أنّ الصّوفيّة ليست دروشة، بل إيمان وقناعة بأنّ المحبّة الواسعة للجميع وسيلة العيش السّعيد. بينما تتلخّص الفكرة الثالثة لعثمان في أنّ المرأة كائن بشريّ تجمّع فيه جمال الطبيعة كلّها، تتعلّق بها نفوس الرجال كثيراً، فتستطيع توجيهها إلى البناء أو الهدم. هذا عن الأفكار الثلاثة أمّا الأحاسيس الأربع فهي على التّرتيب:

- أ - الحبُّ العميق لله عزّ وجلّ؛ لكونه جميلاً ومُنعمًا وفاضلاً.
- ب - الوَلعُ بالجمال الأنثويّ سواء أكان جمال خُلُقٍ، أو جمال خِلْقَةٍ.
- ج - التعلّق بالوطن الجزائريّ خاصّة، والعالم العربيّ عموماً.
- د - الحنين الدائم لعالم الطّفولة؛ لما فيه من صفاء وبراءة وطُهرٍ.

3- لم تكن صور عثمان منطلقة من فراغ، بل كانت لها موادّ أوّليةّ خامّة قامت عليها، وقد تنوعت تلك المواد بين المحسوس، وغير المحسوس.

4- أما المواد المحسوسة، فكان أغلبها ينتمي إلى زُمرَةِ الطبيعة بقسميها الحي والجامد، والقليل المتبقي صناعي، وقد تَقَدَّمَ تلك المواد جميعها - دون منازع - عنصر النار، حيث بدا واضحا في صور الشاعر منذ المجموعة الأولى (الكتابة بالنار)، وحتى آخر مجموعاته (قالت الوردية). وتَقَدِّمُ عثمان للنار على سائر المواد يعود إلى أن نفسه تجدد في اندفاع النار نحو الأعلى صورة رامزة لاندفاع نفسه وتوثُّبها للانتقال من عالم الواقع المتردِّي إلى عالم صاف وظاهر ونقي، مسعا في ذلك مسعى من يُصْهَرُ المعدن بالنار ليزرع عنه الأدران والشوائب، ويمنحه الصِّفاء والنِّقاء.

5- أما المواد غير المحسوسة فتتمثل في أربعة منابع كبرى، أولها القرآن الكريم، الذي استوحى منه الشاعر مواقف أعلام قصصه، وكذلك بعض الحقائق الغيبية لاسيما ما تعلق بالجنة وعناصرها، بالإضافة إلى اقتباس بعض نصوصه، وثاني تلك المنابع التراث الصوفي العربي الإسلامي، الذي استقى الشاعر كثيرا من مَعِينِهِ لصالح صورته عن طريق توظيف العديد من مفرداته اللغوية، وكذلك عن طريق استغلال بعض مفاهيمه، وأيضا استثمار بعض عادات وأخلاقيات أهله المتصوفين، أما المنبع الثالث، وهو الأدب العربي - بمفهومه الواسع - فقد أحسن الشاعر الاستفادة منه في بعض المواطن وقصّر في أخرى، وقد كانت استفادته في كل الحالات تقوم على ثلاثة مسالك؛ هي: التضمين، والاستيحاء، وذكر مشاهير الأدباء ناثرين وشعراء، قدامى ومحدثين. ثم يأتي المنبع الرابع لصور عثمان، وهو الأساطير والخرافات المشهورة عربيًّا وأجنبيًّا، وقد وظَّفها عن طريق إدخال كلمة (أسطورة) في البناء اللغوي للعديد من الصور مستغلا الدهشة والاستغراب المصاحب لهذه الكلمة، كما استثمر مضامين بعض الأساطير والخرافات ليبني بها صورا تشبيهية، وأخرى رمزية، ولم يَعْغَلْ الشاعر عن طريقة أخرى، وهي محاولة نَسْجِ أساطير قصيرة، أو خرافات موجزة من إبداعه الخاص.

6- لقد مال عثمان في تشكيل صورته إلى الوسائل الحديثة، وقد ارتكز على أربَعٍ منها، هي التَّجْسِيم، والتَّشْخِص، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات. فالتجسيم أخرج به شاعرنا الكوامن النفسية الجردة في قوالب أجسام محسوسة مشكِّلا بذلك صورا غاية في

التأثير والطَّرَافَة، والتشخيص ألبس به غير الإنسان صورة الإنسان فخرجت منه صور استعارية كثيرة ومثيرة، أما تراسل الحواس فقد تنوع بين تراسل حاستين وثلاث حواس، ولم يتجاوز ذلك، وقد تولدت من علاقاته اللاعقلانية صوراً غاية في المفاجأة والإدهاش، وفيما يخص المزج بين الأطراف المتناقضة للصورة الواحدة، نجد أنه قد أخرجها في حلّة جديدة مبتكرة وهي مملوءة بالمشاعر المتباينة المضطربة.

7- كانت صور عثمان تقوم على ركيزة جوهرية هي إيجاد علاقات جديدة بين العناصر المحسوسة وغير المحسوسة كما أشرنا في النتيجة الأولى، إلا أن عثمان لم يكتف بهذا الأمر، فلم يترك صورته جرداء عارية، بل كساها بفنيات عديدة، منها ما تكون كثيرة الحضور تأتي مجتمعة غالباً، ومنها ما تكون متذبذبة الحضور تلازم بعض الصور وتختفي مع أخرى.

8- وقد تمّ حصر الفنيات كثيرة الحضور في خمس فنيات بارزة، أولها: الوحدة والترابط، حيث يعمل الشاعر على توحيد مضامين الصور داخل القصيدة الواحدة بإيجاد رابط نفسي أو فكري بينها، وثانيها: التفاعل بين أطراف الصور، والتزاوج بين الصور ذاتها، وثالثها: إظهار المعاني المتجانسة في ثوب يبدو للوهلة الأولى غير متجانس، ورابعها: اعتماد العاطفة القوية المُبصرة لا الشاردة الهائمة، أي التي تُتقنُ التّواصل بين مواد الصور فيتشربها الوجدان بسهولة ويُسرِّ، وخامسها: الإيحاء والإيماء الذي يجعل الصورة غير إشارية، بل صورة موحية تترك للقارئ فرصة الكشف والبحث عن إيماءاتها القريبة والبعيدة.

9- أما الفنيات مُتذبذبة الحضور فقد تمّت بلورتها في خمس فنيات - أيضاً - كان أولها: تصوير عناوين القصائد في نهاياتها، حيث يُقيم الشاعر بذلك جسراً متيناً بين المطالع والخواتم يفهم المتلقي من خلاله المغزى الأساسي لكل قصيدة، وثانيها: التوسُّع، الذي يخلق عالماً خيالياً جديداً للشاعر يجد فيه مُتسعاً للنشاط الوجداني والتصويري، وثالثها: القصُّ، الذي ينقل الذاتي بشكل موضوعي، كما يربط الصور في سيولة وتدفق مثلما يحدث في القصص التي تنتقل من حدث إلى آخر دون أن تترك فجوات أو تُحدِثَ شروخاً وتقطعات، ورابعها: الحوار، الذي لم يتقصَّ الشاعر حدود الاستفادة منه، فكان قليل الورد، وإن وردَّ

عادة ما يكون حوارا داخلياً بين الشّاعر وذاته، وخامسها: تردّد الحركة في عدد من الصُّور نتيجة تفجير الشّاعر لطاقت الجرس والظّل في الأفعال الرُّباعيّة المضعّفة ومصادرهما.

10- لقد دلّت أساليب التّصوير عند عثمان على أنّ صورته - إجمالاً - خمسة أنواع هي: الصُّور البيانيّة، والمتضادّة، والمتقابلة، والوأمضة، والرّمزية.

11- وقد أظهرت الصُّور البيانيّة اتّصال شاعرنا بالثّرات العربيّ البلاغيّ من جهة، ومحاولة إثرائه من جهة أخرى بما نفخه من روح الصّدق الفنيّ في التّشبيه، والاستعارة، والكناية، فلم تُعدّ قريبة من العالم الواقعيّ الخارجيّ، بل أصبحت تنبع من العالم الدّاخليّ للشّاعر، أمّا الصُّور المتضادّة فقد جسّدت أساساً طموح الشّاعر في الخروج من العالم الواقعيّ الموبوء - في نظره - إلى عالم معاكس له كفيل بتحقيق الأمان والاطمئنان، بينما الصُّور المتقابلة قامت كلّها على عمليّتي الهدم والبناء، هدم ما هو مرفوض بتصويره تصويراً يبعث على التّفور والاشتمزاز، وبناء ما هو مطلوب بتصويره تصويراً يبعث على الارتياح، وتأتي بعد هذا صور الوميض لتكشف بعض المواطن الخفيّة في لاشعور عثمان، وما كان لأيّ نوع من أنواع الصور الأخرى أن ينهض بمهمة الكشف هذه. وفيما يخصّ الصُّور الرّمزية نجد أن أكثرها حضوراً صورة المرأة، حيث رمز بها الشّاعر إلى خمس قضايا عامّة، هي: الإلهام الشعريّ، والتّجدّد والانبعاث، والوطن، والعروبة، وأخيراً الوجود الإلهي.

12- وإنّ الصّوت العاليّ للحسّ الأنثويّ في صور عثمان - عموماً - الرّمزية وغير الرّمزية؛ شيء قليل منه يخاطب المرأة خطاباً قريباً بصفقتها كائناً حيّاً لطيفاً يحبّه ويتودّد إليه ويغازله، أمّا أكثره فيتخذ المرأة بكلّ مواصفاتها الأنثوية رمزا - كما رأينا - إلا أنه يركّز أكثر ما يركّز على غمس هذه الأنثى غمسا تاماً في التّصوّف؛ فيجعلها مسلّكاً لمعرفة الله من خلال ما وهب المرأة من تناسق وجمال يدلُّ على قدرته الواسعة، وبديع صنعه، وفقاً للمبدأ القائل بأن معرفة قيمة المصنوع تؤدّي إلى معرفة قيمة الصّانع.

13- إنّ عثمان في غمار ما صوّر، وفي بحر ما تّفنّن جاءت في مباني بعض صورته ثغرات تتلخّص في خمسة أمور، أولها: التّنافر بين بعض الصُّور الجزئيّة، وثانيها: خلط طريقة

التصوير الفنيّة بطريقة التجريد الفكرية، وثالثها: الافتتان بصورة لذاتها، ورابعها: الخضوع لقوانين الترابط في الذاكرة، وخامسها: تراكم الرموز.

14- وأبرز ما أخذ خلفه التنافر بين الصُور هو كسر الوحدة الشعورية للقصيدة، وأحيانا حتى البناء الفكري لها. وأبرز نقص أفرزه خلط التصوير بالتجريد هو نقل المعاني جافة مجردة من الحس والوجدان. بينما جرّ الافتتان بصورة لذاتها إلى فقدان ميزة الإيجاء لما يُدخِلُه على بعض الصُور من تفصيل يشرحها ويوضّحها وبالتالي يجعلها إشارية ضامرة، أمّا الخضوع لقوانين الترابط من تشابه، أو تضاد، أو حتى اقتران زمني ومكاني، فإنّه جعل الصُور تتالي وفق عملية التذكّر الساذجة، والمطلوب من الفنّ الخلق والابتكار لا التذكّر والاسترجاع، هذا وأدى حشد الرموز وتراكمها إلى تشتت التجربة وانشطارها بسبب تشتت خلفيات الرموز المكديسة؛ ولذلك لا يخرج المتلقي بعد قراءة الصُور الرمزية التي يشوبها هذا الخلل بفكرة منسجمة أو شعور موحد.

15- ومع وجود هذه الهفوات مبعثرة في مجموعات عثمان هنا وهناك، فإنّها إذا ما قيست بما أبدع وتفنّن لا تعدو أن تكون شبيهة بحبّات عنب ضامرة من عنقود يانع ممتلئ لا تُفسد هيئته، ولا يتبدّل طعمه بهذه الحبّات الضامرات المعدودات. وشعر عثمان مهما كان مستواه الفني، فإنّه في نهاية المطاف يُعدّ تعبيرا عن أفكاره وأحاسيسه ورؤاه تجاه الحياة والإنسان والمجتمع، ودليلا على رغبته في العطاء والبذل لصالح صرح ثقافة الجزائر المعاصرة.

16- شهدت الصُورة عند عثمان تطوّرا سريعا، فقد بدأت ميّالة إلى الصُور التراثية مع مجموعة (الكتابة بالنار) عام 1982م، حيث اعتمدت التشبيه والاستعارة والكناية والحجاز، مع شيء من الرُوح الصُوفية، ثم ما فتئت أن دخلت عالم الصُور الجديدة معتمدة تراسل الحواسّ والنفس الصُوفيّ مع مجموعة (شبق الياسمين) عام 1986م، ثمّ غرقت في عالم التّصوّف في باقي المجموعات حتى بلغت أوجها مع مجموعة (ولعينيك هذا الفيض) عام 1999م، و(مجموعة قالت الوردة) عام 2000م اللتين امتلأتا صورا في قمة النضج الفني لا تقل شأنًا عن صور أمل دنقل، وحجازي، والبياتي، وأدونيس...

17- إن التصوف عند عثمان فناعة راسخة في نفسه، وإيمان مطلق مُتَمَازِجٌ بذاته؛ ولذلك اتخذ نمطاً لحياته كلها، ومنهجاً مُفَضَّلاً لشقِّ طريقها لا يرضى عنه بديلاً، ومن خلال الربط بين شخصيته وشعره يتبيّن جلياً أنه صوفي في صورته، وصوفي في كل شعره، وصوفي في روحه، وصوفي في سلوكه. ويظهر أن عثمان شبَّ على حبِّ هذا الطريق مبكراً حين التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة منذ 1967 لمتابعة دراسته الإعدادية، فكان للحجو الديني هناك أثره في توجيهه الوجهة الصوفية، وبالتالي لامناص لمن يقترب من ذاته أو شعره أن يتسلَّح بخلفية ثقافية عن التصوف العربي الإسلامي.

18- بعد كل هذا نستطيع القول إن صور عثمان لا تخضع كليّة للمعايير النقدية القديمة فالفن يتجدّد ويتلوّن، ولكل عصر ذوقه الذي يكون وليد ظروف سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية. ومنّ نظر إلى صور عثمان نظرة كلاسيكية فسوف يَهْضُمُ حَقَّها ويسفّه العديد منها، ولتجنّب هذا وجب أن نعني بنصوص شاعرنا ونضمّمها إلى نماذج رفقاءه من الشعراء الجزائريين المعاصرين، ونسلطّ عليها عينا نقدية حديثة تتناسب مع طبيعتها مثلما فعل عدد من دارسينا¹ مع أحمد حمدي، وأزراج عمر، وعبد العالي رزاق، ومصطفى الغماري... وغيرهم من جيل شعراء الجزائر المعاصرة، وإن الاعتناء بنصوص عثمان الشعرية التي تُعدُّ مادة صالحة للدرس والتنقيب سيساهم في التأكيد على حقيقة مفادها أن الجزائر لها أدبها وشعرها، الذي يمتلك من الخصائص الفنية ما يثبت دعائمها ويوطد ركائزها بين آداب الأمم الأخرى، فَحَرِيٌّ بأهل الجزائر أن يخدموا ثقافتهم عامّة وأدبهم خاصّة، فيعكفوا على جمعه وترتيبه ثم تحليله، ولن ينهض بهذه المهمة الشّاقة الشّريفة غير أبناء هذا الأدب بالذات، وهم أهل لذلك إن أرادوا وجدّوا واجتهدوا، فالنحلة أوّل الكائنات بعسلها، والزهرة أوّل النباتات بأريجها.

1 من هؤلاء الدارسين - على سبيل التمثيل لا الحصر - أبو القاسم سعد الله، عبد الحميد هيمة، عبد الله ركيبي، محمد مصاييف، محمد ناصر...

مألفون:

- 1- مراسلات.
- 2- حوار هاتفي.
- 3- تصحيحات عثمان.

1 - مراسلات:

في البحث مجموعة من المعلومات استقينها من الشاعر عثمان لوصيف ذاته، وحرصا على سلامة الجانب العلمي للبحث قمنا بتوثيق تلك المعلومات، وقد تمّ ذلك عن طريق مراسلة الشاعر كتابيا ولعدة مرّات مع الإلحاح في كل مرّة على الرّد من قبّله برسائل أخرى مكتوبة، حتى تجمّعت بحوزتنا مجموعة من الرسائل الإخوانية الأصلية بخط عثمان. اخترنا منها ما كان سندا للبحث، وأخذنا منها نسخا رتبناها ترتيبا زمنيا تصاعديا وفق تواريخ تدوينها والتوقيع فيها من قبل الشاعر نفسه ثمّ ضمّناها هذا الملحق.

المرسل:
عثمان لوصيف
صبي المجاهد رقم 2
طولقة - بسكرة
07300

الأستاذ فاخزل
فارس زهر
ص.ب: 335 أ بئر العاتر
12200

تسببت



صورة نموذجية لواجهتي رسالة، تشب وقوع التراسل الكتابي بين الشاعر والباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

يوم 01/07/2000

عثمان لوصيف
طولقة

إلى الأستاذ القائل المحترم
فارس الزهر

تحية أهلية عظيمة وبعد -
وصلتني رسالتك وسرت بك .. أنا ساف لك ذلك كالتفني عدة
مرات عبر طريق الهاتف ولسم تجدني ، فقد أبلغني أبنائي عنكم
تعالما لك .. بخصوص التعريف لرسالتك أشتك من صميم قوايدي
فأنت رجل طيب وتتعلم كل الخبر كما أرى هو أنه يبلغ تحياتي الجزية
إلى الدكتور يحيى الشني صالح فأنا أعرفه وقد اعترفت نعم الأستاذ
المكرف عليك ، وأنا متأكد من أنه سيساعدك كثيرا لأنه
رجل طيب أيضا والطوبى مع أشكاله

بخصوص الإجابة عن استشارة الاستاذة سريته
فما بعد ، وتنى مطمئنا تماما ، وإذا رغبت من قبلا في حوارات
مباشرة معي كما أشرت في رسالتك ، فعندما يسعدني وربما يكون
أجدي وأنفع لك .

تمنياتي لك بالتوفيق فيما مجال بحثك وفي حياتك الخاصة
أريها كما أرى هو أنه يبلغ تحياتي الأهلية لكل أمة قاتك
وزملائك وأسائرتك بجماعة من طلبة أو يبلدتك
بترعاة (تبر)

أما بخصوص اللب التي أنت بحاجتها ، أرى فيها أنا أرسلها
إليك وصي لهدية مني لك ، ولا أقبل نحننا ، فالبيت
الذي أوالدبي الهادف سامع وصعب ولا يقدر بتعصم ، المهم أتمنى
أنه يعينك الله ويسهل عليك ويكفل خال خير عبودك بالنجاح .

أخيرا أتمنى لك التوفيق والسلام عليكم ورحمة الله
(مخلص: عثمان لوصيف)
عاشق

أنا الأستاذ القائل المحترم
فارس الزهر
طولقة

الصفحة (1) من مراسلة مع عثمان لوصيف كتبها بطولقة في: 2000/07/01

ورقة الإجابة

1- تعرفوا للشعر باعتباره:
الشعر خلقه الروح في فضاء الأهل الذي ولدت فيه ، وكون المنازل الخفية ،
والمرحلة الإلهية التي تسري في المذكوت بأسره ، فهو القدير الذي علم
الكنينة والمهيم ، وهو الذي صمم بالإشارة ويرفعه إلى مقام النبوة
لم لم أقل اللوحة!

اسم هو جميل بيت العقاد:
والشعر من نفس الرحمان مقتبس ، والشاعر الفرد بين الناس رحمان

2- ما هو ثابت في الشعر هو الروح الشعرية أو النبرس الشعري ، فهو صلب ،
أما ما عدنا ذلك فهو نسبي وغير ثابت ، فله الشعر ليس وزنا وقافية
وهو فخره كل القواعد والظلمات والقوانين وما إلى ذلك .

3- طولة منذ ولادتي بر ليست بيئة ثقافية ولا تشجع على الثقافة ،
هي مدينة متدينة ومحافظة لنفسها ، وجمعة الزاوية الموجودة بر لا
علاقة لي بر إطلاقا أو صوفيتي في صميم ثورة على الظرفية
والسروية ، أما المكتبات فهي تكاد تكون معدومة ، ولم أستفد
من طولة سوى منظمي القرآنة الكريم في مساجدها ، وعلى الرغم من
ذلك فمناك بعض المواهب الشابة التي تفتقر الثقافة وتحاول أن
تسهم لها طريقا في العبارة الصماء ، لكن مهتشة .

4- كنت أملك مكتبة خاصة ومتروعة جدا : أدب - علوم مختلفة - دين
لغات - فلسفة - تصوف - تاريخ - سياسة ... إلى ذلك الطابع بطبي
هو الطابع الغالب طبعا بحكم قنصتي ، ولأن حفا الشوب قد تعرضت لها تقسيم
مؤقتا ، لأنني كنت تحت جديها على مفضل مني ولم أختلف إلا بالقليل
القليل ، وهذا الأيام الأخيرة التي تعرضت لها ، فترجمت مرصفتها
خمس (السرطانية) والفتى علاجر نقاشات بالحفظ ، وبالمناسبة فقد ذهب
إلى تونس ثلاث مرات صورا بتيقن ، ومرصفت أنا أيضا من عظمة
مرصفت إلى أنعم ولم يكن لدي صورا فخر صوري ، وظيفتي ، أما العائلة الثانية
فقد وقع لي مرحوم معلول بالبيت يوم 14 فبراير 1999م ورغم التدخل
السريع فربما الملائكة قد اتهمت الميراث ما بقي من كتب كما التهمت

الصفحة (2) من مراسلة مع عثمان لوصيف كتبها بطولقة في: 2000/07/01

أيضا كهيئة كبيرة سمعوا وبنوا السعوية المطبوعة ، لكنني أحمده الله كثيرا لأن لم
يصيب فرس واحد من العائلة .

6- الصورة المرفقة مرت بنا كرتي ه السنة الماضية بقسنطينة ، والآن هم مرت
أتمنى لكم أنتم ولا يحكم أنه أشاء أيزو الفضول!

6- مرة أخرى عفوا ، رسائل عاطفية ، كنتي بطريقه أدبية هي أفرح إلى
السفر الذي لم يصب ديانا شعريا ، هي رسائل حقيقية ولها جزء من
سيرتي الذاتية ومن تجربة عاطفية مرت بل ، وقد نشرتها في مجلتي
وأنا أقوم بهذا لأنني أعبر عن حب عذري بيري وشبه هودني .

7- أتمنى لك الرأي إلى حد ما ويختلف ..

وفقت الله إلى ما فيه نجاحك

وصحابةك وإلى اللقاء ..

الملك : عثمان لوصيف

(ملف)

ملاحظة : الصورة التي في غلاف ديوانه « الإلهامات » هي صورة فرس جميل
وقد طبعت الديوان وأهدتني لها وهي لي سرير المرزبان المستنق
بالجزائر العاصمة وكان تحت بيوم حياة وصف موت ، أما الآن
فهني خيرونوعاما والحمد لله كثيرا .

أخبرك لك من أجل تحية وأزكى سلام

دمت بخير وعافية وإلى اللقاء ..

لم تصلني رسالتك الا يوم 7 أوت وأرجو انه تخبرني هاتفيا عندما
تصلك رسالتي هذه .

والسلام عليكم ورحمة الله

ملحق - مراسلات.

- 1 - حواران في المراتب كل فصلك أمه اتخذ الحرارة والتاريخ في ذلك
- صوت بدمعاً رافعة عدد 474 ، 475 ، 476 - 18 و 19 و 20 سبتمبر 1993
 - 2 - المساء بياض في 31 مارس 1994
 - 3 - مجلة الجزائر العدد 196 أوت 1990
 - 4 - مجلة الوحدة العدد 63 جانبي 1993
- كل تأثر في الشاعر معني ؟ حد الأثر
بسم آتأثر شاعر معين فصره أي يتحدوه و تجاري متعدده .

هل يصل إلى القدر الصوري ؟ أو يصل إلى الفكر الصوري كثيرا ، ولهذا سنة كتابي
الذي لم يمانع من تأنيده الشعور الصوري هو وجد الكليل يتطهر إلى سنة من البشرية
والارتقاء به إلى المراتب العقل ، كما يعاظم جوهره الرومي إلى عقل ، في عصر لاقت
فيه المارة وركلة وأصبح الإلهام أشبه بالروبوت !

عزيت الصوت بالجازلية أمثلة ذلك أو ذكره رأيت في كتابها .
الصوتية عندي معاناة ورواية ، وليست رهبانة أو دروسية ، بل هي
توبة روحية وفكرية أو عمية مع أهل تقيس المجتمع وقيادة بشرية إلى
صفات الذميمة والنداس .
بالمسب الرصينة في ذلك ، فمتك ؟ أقدم الكتاب بالوقت .

كما سبق ، لم ذكرت أنا متعدد القراءات وبتعدد دوما ، ربا التالي
لدا أستطيع أنه أقت عنه كتاب معين ، ربا الكتاب الوحيد الذي يمكنني
أمره أن ذكره في هذه السيام هو «القصائد المكرمة» ، ولا عثرنا أنه إلا جاية معينة .
كل شجرة لغة أجنبية (فرنسية ، أفريقية ...) ؟ حد لانه في ذلك .
التي هيتمت كثيرا بالفرنسية وله بلونية كما درست الفارسية بالجامعة لكنني لدم تليسا عم
اللغات التي هيتمت في الحقيقة والصدق لانه الفرنسية في كتابة الشعر ؟ لبق ذلك .
إلى حد ما ، لانه لم أدر في أكبر !

سألتها
22 جوان 2000
أستاذة طاهري لومر
عبد الحليم

طولقة فقا: 2000.07.04
عنانة لوصيف
عبد الحليم

الصفحة (2) من مراسلة مع عثمان لوصيف كتبها بطولقة في: 2000/07/07

تمام مولدي في الخامس من شهر فبراير سنة 1951 م بطولقة لأمري
 دواثر ولاية يسكرة مع عائلة يد وريته. تلقيت تعليمي الابتدائي بمحلة رأسي
 ثم انتقلت إلى المعهد الإسلامي بمدينة يسكرة حيث درست أربع سنوات
 ثم حصلت على الشهادة بذهابتي سنة 1970 م. وفي هذه المرحلة من التعليم
 المتوسلا حفظت القرآن الكريم خلال العطلة الصيفية بمساعدة طولقة وكنا تسمى
 عنراء الظروف الاجتماعية الصعبة التي كانت تعيشها أسرنا لم تسجل
 بمواصلة تعليمي فاضطرت إلى الانقطاع عنه لدراسة تخصصي في سلك التعليم
 بعد سنة تكويني قضيته بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بمدينة بائنة. ومنذ
 تاريخ 17 سبتمبر 1971 م وأنا أشتغل في التعليم. كلفه هذا الم عهدني من مواصلة دراساتي
 بطريقة عضامية، فقد نلت شهادة البكالوريا في التعليم الأولي (علوم الشرعية
 واللغة العربية) سنة 1974 م بمشاركة جرة. ولم تسجل لي ظروف القراء أيضا
 بالالتحاق بالجامعة إلا في سنة 1980 م حيث درست بمعهد الأدب العربي بجامعة
 بائنة من سنة 1980 إلى سنة 1984. قد عدت أستاذة للأدب العربي في التعليم
 الثانوي بطولقة إلى يومنا هذا. أما بخصوص مسجوق الشعر فقد بدأت كتاب
 المحاولات الأولى سنة أم التحقت بالمعهد الإسلامي يسكرة وبالجمعة يد عند بلوغني
 سن الخامسة عشر وفي نفس الوقت كنت أميل كثيرا إلى الفنون الجميلة وعلى
 الخصوص الرسم والموسيقى والمجسمات. كلفه الشعر اهتمامي كليل فيما بعد.
 فقرأت لغزل الشعر العربي القديم أمثال المتنبي وأبي تمام والبحتري والمعري وشعراء
 الجاهلية كامرئ القيس وعمارة والاعشى والشنفرى ولذا شعراء الذمة سوى شعراء
 العصر الحديث أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومهدي زكريا ومحمد العبيد الخليل
 سبيل المثال من شاعر السياب والبياتي ونزار قباني وصالح عبد الصبور ومحمد
 درويش وآدونيس وسهرمي يوسف. ولم أوقف عند ذلك الحد فقد كنت
 الاطلاع على الآداب العالمية فقرأت لبودلير ورامبو وليلوت ونيرودا
 وغوته وطاغور وكذا نماذج من الشعر الياباني والهندي والإفريقي وشعر
 أمريكا اللاتينية... الخ وقد ساعدني على ذلك معرفتي للغتين الفرنسية
 والإنجليزية. وهناك ملاحظة هامة هي أنني لم أكن أقرأ الأدب

الصفحة (3) من مراسلة مع عثمان لوصيف كتبها بطولقة في: 2000/07/07

أدب بيتي مقالا به شعروموايات ونقد ودراسات ، فقد كنت ستعرفنا جدا
بمطالعة الكتب العلمية مثل كتب الفلك والجيولوجيا وعلم الأحياء والكيمياء والفيزياء
والرياضيات والهندسة والتاريخ والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ... الخ ،
كما أنني توقفت كثيرا عند التراث العربي الإسلامي على الخصوص ،
كل هذه المعارف التي أتت بمواسم أخرى شكفت ثمارها الشعرية ، أما فيما يتعلق
بأعماله الأدبية فقد طبعت حتى الآن 14 ديوانا شعريا هي كما يلي :

- 1 - الثابتة بالنار سنة 1988 ثم 1986 ، 100 - المتعالي سنة 1999
- 2 - شيق الياسمين سنة 1986 ، 11 - قصائد لهاي سنة 1999
- 3 - أغراس الملح سنة 1988 ، 12 - ولعينا لذة الفينان سنة 1999
- 4 - الإبراهيميات سنة 1994 ، 13 - كتاب الإشارات سنة 1999
- 5 - اللؤلؤة سنة 1994 ، 14 - زنجبيل سنة 1999
- 6 - براوة سنة 1994 ، 15 - فزاة ديوان لطيف سنة 1999
- 7 - عشي ولقيل سنة 1994 ، 16 - ريشة خضراء سنة 1999
- 8 - أجيديات سنة 1994 ، 17 - قات الوردة سنة 2000
- 9 - غردايات سنة 1994

وأشير إلى أنني حاولت أن أجرب الترجمة منذ سنوات خلت
فترجمت نماذج من شعربودلير ونماذج من شعربرامبو ، كما أنني حاولت
ترجمة نماذج من قصائدسي إلى الإنجليزية ، لكنني في السنوات الأخيرة
تحليت بها شيئا من الترجمة واللغات لك سباب صحفية .

طولقة يوم 07.07.2000

عثمان لوصيف

(توقيع)

طولقة يوم: أ.ك. 10. 2004

أخي العزيز وصديقي الوفي

اللهم استعان فارسي لرحمة

حياة رضانة عطية وبعد ،

قبل كل شيء أعتد ذلك عمه هذا التأخر الطويل في رد الرسالة ، وهذه الظروف
وانشغالات كثيرة .. أرى هو أنه تقبل اعتذارين ، فالتماس القدر لك صدقاً ،
به شيم الكرام ، وأنت الكريمة الطيب كما عرفتك دائماً ، ربما لا تعلم ما أنك
لك به محبة وتقدير ، لكنه تأكد يا عزيزي أنني لا يمكنه أنه أعينك باليد
على محبة وتقدير ، وأنت أجد بذلك .

تأني عن أخباري ، تقليات وصراع مع الزمن ، تلك التي الحياة ، وعلينا
أنه نكوه أقدباء مرحما عصف بنا الذقار ، علينا ألا نغوت ، إلا واقفين ، شامخ
كما الجبال ، علينا أنه نكوه أول نكوه !

هذا العام سأتحرك بسم ثلاث محطات : طولقة حبيبة سرية ، والمسيلة
حيثما أشغل تأستاد مؤقت بسم اللغة والأب لغويين أو سطيف كطال بقسم
المستور بعد بناسي في المسافة (التصميم: الشهد الذي) .. أنظر أيضاً أنه
يقصد لي ديوانه « جرس لسارات قمت الماء » عن المكتبة الوطنية بالناصرة قرباً
! به شاء الله . أهو لي عموماً بخير ، والأولاد كلهم بخير والحمد لله ، أعتنى أنه
نكوه أنت كذلك بخير وعاف حية وأنه يوفقك الله ، كما ما تطمح ! الرجاء .
دست في رعاية الله وحفظه « صحت صياحك » مع ألت سلام .

صديقك المخلص

عناج لوصيف
والتوقيع

الصفحة (1) من مراسلة مع عثمان لوصيف كتبها بطولقة في: 2004/10/25

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

طولقة يوم: 03.09.2002

أخي وصديقي العزيز الأستاذ الناظر المحترم فارس الزهر

كتيبة أديبة طيبة وبعده

وصلتني رسالتكم اللطيفة فأبجبتني كثيرا حميد فقلت أنكم بخير وعمامة
وتتمتعون بصحة جيدة ، وأنكم قطعتم شواطئ كبيرة في إنجاز رسالتكم
الناقة ، أعلم حميداً ما يكابده الباحث الجاد مع عناء وما يبذله من جهد وسوي ،
لأنه اجتازه أكثر مما يرضي عليه الشاغل المبدع ، خصوصاً إذا كان هذا الباحث
من أولئك الذين لا يتعدونهم إلا ركوب الصعاب وكسر المستقلات واستنزاف
المجاهيل ، ولا تتوخى نفوسهم الكبيرة إلا على هضبات المغامرة ، هذا ما حدث
بكم ولستة فيكم من خلال رسالتكم المتواترة ومثابرتكم الدؤوبة على
البحث الممتنع مع طول نفسكم والماكم الشديدي على استقرار كل همة كبيرة أو
كبيرة ، ولذلك أفتأهل بكم كثيراً وأتنبأ بكم قبال غيوري بأه الرسالة
ستكونه متميزة مثل شخصيتكم المتميزة ، أقول هذا وأنا أفتأهل بكم ما
أقول ، وأهتأ أكثر من أي وقت سابق على أنه أفتأهلنا قسراً لأننا
دعوتهم في ذلك سباقاً شاطركم بجملة النجاح ، إن شاء الله تعالى .

- 1- أفتأهل فارس ، بخصوص ما طلبته مني :
- 1- أفتأهل صورة شخصية شخصية .
- 2- لم أفتأهل بعد ، يوماً ، فأنا الوردة .

والله يكتب لغيا سراً - فنيا أعلم - منذ ديسمبر 2001 حتى يومنا هذا
بلا حيلة ، أرسل أفتأهل أيضاً فبذة مختصرة عن سيرتي الذاتية والعقيدة ، أفتأهل
أهتأهتكم أو تفهمن مني لأننا أكثر دقة وأصحة ، كما أرسل أفتأهل حواراً
أهتأهتكم صديقي جريدته الذصيل ولم أفتأهل عليه إلا مؤخرًا مع طرف من بعض الفهتأهتكم
مأهتأهتكم أفتأهل أنه تعتمد عليه وتأهتأهتكم بعينه الله عفتأهتكم أنه عفتأهتكم ولهم
أما العاتق فمأهتأهتكم لدي ما فتأهتكم وللضرورة أفتأهل أفتأهل أفتأهل أفتأهل
جريدتي وأهتأهتكم في (هاتأهتكم عفتأهتكم) . لدي محمد عفتأهتكم : 033-77-21-355

وربما هتأهتكم وأنا كسبي في نفس الوقت .
سأهتأهتكم خطأهتكم ووففتكم إلى ما أفتأهل إليه .
دمت بخير وعمامة . والسلام عليكم وبرحمة الله وبركاته .
(الملكوت : عثمان لوصيف)
عفتأهتكم

الصفحة (1) من مراسلة مع عثمان لوصيف كتبها بطولقة في: 2002/03/09

نبذة عن حياتي

ولدت بطولقة ، ولاية بسكرة ، جنوب شرق في الجزائر ، في الخامس من فيفري عام 1957 م ، من عائلة بدوية فقيرة . تلقيت تعليما ابتدائيا بمسقط رأسي ، وحفظت القرآن الكريم خلال العطلة الصيفية بمساعدة طولقة وكتابتها . ثم التحقت بالمعهد الإسلامي بمدينة بسكرة حيث درست أربع سنوات وحصلت على الشهادة الأهلية ، لكن الظروف الاجتماعية الصعبة التي كانت تعيشها أسرفت اضطرتني إلى الانقطاع عن الدراسة والتحاق بالعمل ، فالتحق في سلك التعليم سنة 1977 م بعد سنتين قضيتها بالمعهد التكنولوجي لتدريب المعلمين بمدينة باتنة . غير أنني رحلت أوصل دراستي بطريقة عصامية حتى حصلت على شهادة البكالوريا بمشاركة حرة سنة 1976 م . لكن الظروف الاجتماعية القاسية أضافت تسريح لي بالتحاق بالجامعة حتى سنة 1980 م حين دخلت معهد الأدب العربي بجامعة باتنة عن طريق الترشح من طرف وزارة التربية والتعليم . وبعد أربع سنوات عن الدراسة بالجامعة حصلت على شهادتي الليسانس في الأدب العربي عام 1984 م و عدت إلى التدريس كما سئلت في التعليم الثانوي بطولقة حتى سنة 2001 م ، إذ أحلت على التقاعد المسبق بطلب مني من طرف المصحة السيئة ، بعد ثلاثين سنة في سلك التعليم .

أما عن حياتي الأدبية فأنا رجل عصامي . منذ طفولتي كنت أميل إلى القنود الجميلة كالزيم والموسيقى ، والنظم والمجتمعات وتجويد القرآن الكريم ، لكن الشعر استحوذ عليّ وشغفني لأية بقوة ، فزيت أكتب المعاولات الأولى وعمري خمس عشرة عاما حين دخلت المعهد الإسلامي بسكرة . وسرعان ما اكتيفت على قراءة دواوين الشعراء العرب قديمه وحديثه ، كما تعلمت اللغتين الفرنسية والإنجليزية ، وقرأت كثيرا من الأدب العاطفية ، بدأت متأثرا بفحول الشعر العربي القديم والمعاصر ، وكنيت أكتب القصيدة العمودية والقصيدة الحرة . وكان التصوف منذ البدايات الأولى يشغل اهتمامي حتى صار النزعة القلبية على الكثير من أشعاري خصوصا الذخيرة منها ، وقد طبعت حتى الآن 16 ديوانا شعريا و مجموعة نثرية هي عبارة عن رسائل وديوانته وهي كما يلي :

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1- الكتابة بالنار 1982 شعر الجزائر | 11- قصائد للمأوى 1993 شعر الجزائر |
| 2- سبق الياسين 1986 شعر الجزائر | 12- ولعينيك هذا الأفيون 1999 شعر الجزائر |
| 3- أسرار الدمع 1988 شعر الجزائر | 13- زنجبيل 1991 شعر الجزائر |
| 4- الإرهامات 1997 شعر الجزائر | 14- كتاب الإشارات 1995 شعر الجزائر |
| 5- السؤلية 1997 شعر الجزائر | 15- قردة في ديوان الطبيعة 1999 شعر الجزائر |
| 6- نعش وهديل 1997 شعر الجزائر | 16- ريشة خضراء 1995 رسائل الجزائر |
| 7- بسراء 1997 شعر الجزائر | 17- قائل الورد 2000 شعر الجزائر |
| 8- غرد ابيّة 1999 شعر الجزائر | |
| 9- أمجديات 1994 شعر الجزائر | |
| 10- المنحالي 1999 شعر الجزائر | |

أعضاء البعث
عثمان لو صيف
عنته

الصفحة (2) من مراسلة مع عثمان لو صيف كتبها بطولقة في: 2002/03/09

ملحق - مراسلات.

طريقة في: 08. 02. 2003

ابن سناء الفاضل المحترم
والصديق العزيز فارس الزهر

تحية أجموية وأدبية طيبة وبعد

بعدني جدا أنه أكتب لك هذه الرسالة لك سؤال عنك وعام أفتبارك
وأفتشك بعيدا أنضم المبارك، أعاده الله علينا وعليكم
وعلى سائر المسلمين بالخير والبركات، فعيد سعيد وحميد
وكل عام وأنت بخير.

عزيزي فارس، أتمنى أنه تكون بحير وفي صحة جيدة، كما أتمنى
أنه يوفقك الله في إنجاز ما تبقى من رسالتك، وهو تحقيق كل
ما تطمح إليه.

أما عم أختار به أنا فقد فقدت منذ حوالي شهرين أمني العزقة
تغيبها الله برحمته وأسكنني منيب جنات، وقد تركت لي فراغا كبيرا،
لكه لا مرة لفرغاء الله... أنا أيضا هذا العام أشتغل أستاذًا مشاركًا
في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة محمد بن راشد بالسلطنة.

مرة أخرى أتمنى لك سعادة عاق وهدوء التوفيق والسداد
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

المخلص دائما: عثمان لوصيف
عبدالله

الخطم: المراسلات دائما على نفس العنوان
أي: طريق لعم

الصفحة (1) من مراسلة مع عثمان لوصيف كتبها بطولقة في: 08/02/2003

2- حوار هاتفي:

في يوم الجمعة بتاريخ: 13 أوت 2002 أجرينا حوارا هاتفيا مع الشاعر عثمان

لوصيف، وهو بمدينة طولقة جاء فيه ما يلي:

س1: هل أنت سريع الدمعة؟.

ج1: نعم، في بعض المواقف التي أشعر فيها بسقوط المعاني الإنسانية والشعرية من واقعنا، كالرجولة، والصدق، والعفة. وقد حدث هذا في موقف لي بمدينة وهران رفقة الشاعر صلاح طُبه، حين شاهدت تكالب العباد على المادة وقلة الرحمة بينهم.

س2: هل أنت عصبي المزاج تغضب بسرعة؟.

ج2: نعم، حين اصطدم بمن يحاول احتقاري، أو الحطّ من قدري، أو يجرّحني ولو باللفظ.

س3: هل تشعر أنك مُتخصّص في الشعر أم أنك موسوعي الثقافة؟.

ج3: في الحقيقة أشعر بالأمرين معا؛ فأنا مُتخصّص في كتابة الشعر، ولكني حين أكتب الشعر آخذ من مصادر متعدّدة، بما فيها المعارف العلمية والتكنولوجية التي أميل إلى مطالعتها أكثر من المعارف الأدبية والنقدية.

س4: هل تستر خصوصياتك أم أنك تبوح بها؟.

ج4: أفضل في معاملات اليومية والعادية ستر خصوصياتي، سواء أكانت إيجابية أم سلبية، أما حين أكتب الشعر فأنا أتعرّى تماما، وأبوح بكل خصوصياتي وأسراري، ولا أستطيع أن أمنع ذلك إطلاقا.

س5: لماذا هذا الاهتمام الكبير بالأنثى في شعرك؟.

ج5: أنا شاعر أعشق بطبيعتي الجمال وأبحث عنه، وإن الإنسان عموما، والمرأة خصوصا أعظم مجسّد للجمال، قال تعالى: [لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم]¹، وقال أيضا: [يا أيّها الإنسان ما غرّك ربّك الكريم، الذي خلقك فسوّك فعدّلك، في أيّ صورة ما شاء ركبك]²، ولو تأملنا الطبيعة - جملة - لما وجدنا فيها ما هو أجمل من المرأة أبدا.

1 القرآن الكريم، سورة التين، الآية:4.

2 المصدر نفسه، سورة الانفطار، الآيات:6-8.

س6: ما مدى تأثير المرأة فيك؟.

ج6: أنا عندما أرى عيون المرأة تأخذني هواجس عدّة، وتسطير عليّ أمواج من العواطف، فأرى الأمطار والبحار وأسمع سمفونيات عجيبة، عافاكم الله وسلّمكم منها.

س7: هل تعتبر هذا الموقف من المرأة عاديا أم شاذًا؟.

ج7: في الحقيقة يُعدُّ هذا الموقف بالنسبة للشعراء عاديا، وبالنسبة للعامة فيه شيء من الشذوذ فقط، وإني أؤكد أن الرجل يتأثر بالمرأة وهي كذلك، ولا أحد من العقلاء ينكر ذلك. وكل ما في الأمر أن الشاعر يصرّح بهذا التأثير بينما غيره يكتمه، قال تعالى: [وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً...]¹، أريتم التقارب الشديد بين الرجل والمرأة منذ الخلق الأول، فلا عجب أن يتأثر أحدهما بالآخر.

س8: ما حكاية تعدّد الزواج لديك يا عثمان؟.

ج8: أول امرأة تزوجتها هي (رشيدة) أم البنين والجذع الأول الرّاسخ في حياتي، ثم تزوجت فيما بعد (وهيبة) وهي أم ابني نور الذي لم تكتب له الحياة، إذ مات وهو في اللّفافة الأولى، ثم في: 22 سبتمبر 2000 تزوجت - برضى واقترح من زوجي رشيدة - بابنة خالي، إذن فزواجي كان ثلاث مرات لا أكثر.

س9: هل تأثرك الكبير بالمرأة دفعك إلى تشكيل علاقات غير شرعية معها؟.

ج9: رغم تأثري بالمرأة فإني لم أمارس أيّ علاقة غير شرعية مع النساء، وإني لعفيف طاهر، وسأستمر كذلك إلى غاية الممات إن شاء الله، وإن قناعاتي وبيعتي وتربيتي كلها لا تسمح بذلك أبدا.

س10: هل تدخّن؟.

ج10: لم أدخّن في حياتي أبدا، ولا أعرف طعم السيجارة إطلاقا، فنشأتي كانت بين الزوايا والكتاتيب، وإن قارئ القرآن الحق أبعد الناس عن آفة التدخين، كما أن أسرتي لا يوجد فيها مدخن بتاتا.

س11: من المواد المحسوسة لصورك الفنية: الورد، الملح، الرياح، المرآيا... وإنك لتكثر من إيرادها في شعرك فماذا تمثل بالنسبة لك؟.

ج11: هذه العناصر تمثل بالنسبة لي رموزا يختلف مدلولها من سياق إلى آخر، إلا أن الغالب على الورد أنه رمز للحب والعطف والحياة، والغالب على الملح أنه رمز للقحط والشقاء، والغالب على الرياح أنها رمز للحركة والاندفاع، والغالب على المرآيا أنها رمز للتجليات الفنية والصفوية.

س12: من مصادر الصورة لديك الأساطير، فما أقرب أسطورة إلى نفسك؟.

ج12: أقرب أسطورة إلى نفسي هي أسطورة السندباد الرحالة المغامر.

س13: لماذا التركيز على الذات في اللفظ الشعري مثل: أنا، إنني، أرى، أحس...؟

ج13: في تصوري أن الشعر تعبير عن الذات بكل ما يعترئها من مشاعر ومواقف، فلا بأس من ظهورها على مستوى الألفاظ، كما تظهر على مستوى المعاني والمواقف والعواطف.

س14: لماذا نجد في بعض قصائدك عداوة للمدينة وساكنيها؟.

ج14: كما تعرفون أنا بدوي ابن القرية ببساطتها وسذاجتها، ولذلك أمقت التصنع والتكلف والترفيف، وإن هذه الأمور تعترضني كثيرا في المدينة، ومن ذلك أني رأيت نخلة بإحدى فنادق مدينة وهران، ولما قدمت لمعاينتها وجدتها مصنوعة من البلاستيك أي أنها زائفة، وقس على ذلك ابتسامات العباد وتحاياهم، وأنا لا أعادي التمدن والتحضر ولكني ألعن التمدن والتحضر المغشوشين اللذين يأتيان تقليدا للغرب لا قيما تتبع من قناعاتنا ومبادئنا الدينية السمحة.

س15: أنت تؤمن بالإلهام، فماذا يعني بالنسبة لك؟.

ج15: نعم، أنا أؤمن بالإلهام إيمانا جازما، لكنه إيمان علمي يقوم على بعض المعارف النفسية أو السيكلوجية. كالعقل الباطن أو اللاشعور، والشعور؛ فعندما أشرع في كتابة قصيدة ما أكون قد استحضرت زادي من المعاني والأخيلة والألفاظ وأنا واع تماما بما أفعل أي أني في هذه الحالة خاضع للشعور، ولكني متى كتبت قليلا من الأسطر بجهد وإخلاص حتى تتدفق أمامي معاني جديدة وأخيلة حديثة لم أكن أحسب لشأنها شيئا، وهذه

من مخزون اللاشعور، وهو ما أسميه الإلهام أو الوحي الشعري، فكتابة الشعر عندي عملية ذهنية جادة واعية تقوم على الشعور وتستعين في الوقت نفسه بمخزون اللاشعور.

س16: ما طبيعة إصدارك (ريشة حضراء)، هل هو شعر أم نثر؟.

ج16: ريشة حضراء هي مجموعة رسائل كتبتها بأسلوب أقرب إلى الشعر منه إلى النثر، ولكنها ليست شعرا خالصا، بل هي رسائل وحسب، وهي تعبر عن تجربة عاطفية واقعية عشتها بجميع حذافرها.

س17: هل فكرت في كتابة لون أدبي غير الشعر، كالقصة أو المسرحية - مثلا-؟.

ج17: إن الشعر احتواني جملة وتفصيلا، ولا أجد نفسي في غير هذا اللون الأدبي، ولذلك لم أفكر في كتابة أخرى تستقل عنه، ولم أنسج أي حبال مستقبلية لذلك.

س18: هل تكتب بلغة أجنبية غير العربية؟.

ج18: لقد اعتنيت - فيما سبق - بالترجمة قبل أن تسوء حالتي الصحية، فعملت على إتقان الفرنسية والإنجليزية، وترجمت مختارات من شعر رامبو، وشعر بودلير، وأبقيتها محاولات خاصة لم أنشرها، ولم أكتب شعرا بغير العربية إطلاقا، بل إني نأيت عن اللغتين السابقتين حين اعترتني ظروف صعبة أثرت على صحي في السنوات الأخيرة.

س19: من خلال صدق قراء شعرك، أي مجموعات الشعرية وجددت ترحابا

وإقبالا لديهم؟.

ج19: رغم صعوبة الإجابة، إلا أن مجموعة (ولعينيك هذا الفيض) أحسب أنها

لقيت استحسانا عند بعض القراء الجادين الذين أحتك بهم مباشرة.

س20: ما الشهادات العلمية التي تحصلت عليها حتى الآن؟.

ج20: هي بإيجاز: شهادة الأهلية عام 1970، شهادة إنهاء الدراسة بالمعهد

التكنولوجية للتربية عام 1971، وشهادة التعليم الأصلي (البكالوريا حاليا) شعبة علوم

الشريعة واللغة العربية عام 1974، وشهادة الليسانس في الأدب العربي عام 1984.

س21: ما الوظائف التي شغلتها إلى حد الآن؟.

ج21: هي على الترتيب: مدرس لغة عربية للمرحلة الابتدائية لمدة خمس سنوات من

1971 إلى غاية 1975، ثم أستاذ للغة العربية بالمرحلة الإعدادية (الإكمالي) لمدة أربع

سنوات من 1976 إلى غاية 1979، ثم انتدبت لمدة أربع سنوات أخرى لتحضير شهادة

الليسانس حيث اشتغلت إثر تخرجي عام 1984 أستاذة تعليم ثانوي لمادة الأدب العربي وواصلت ذلك إلى أن حصلت على التقاعد المسبق عام 2001، وهو وضعي الحالي.

س22: لديك اهتمام خاص بالمدن الجزائرية في كتاباتك الشعرية. كيف تفسّر ذلك؟.

ج22: في الحقيقة أشعر - دائما - أن حُبَّ الوطن واجب مقدس، على كل فرد حرّ أن يتحلّى به، ولما كنت أحب الوطن بشكل عام أحببت مدنه التي عشت فيها بعض التجارب بشكل خاص، ومن هنا كنت أتفحص خصائص كل مدينة، وأحاول صوغها في قالب شعري فأنشئ بعضا من شعر المدن، فأحدثك في الحلقة عن المراعي والشيء، وأحدثك في تزي وزو عن غابات الزيتون، وأحدثك في باتنة عن القمم الأوراسية، وأحدثك في وهران عن الشواطئ الساحلية... وهكذا.

س23: يا عثمان، هل من كلمة أخيرة؟.

ج23: إن نداءكم لي (يا عثمان) يتساوى في طولقة مع مناداتي (يا لمين)، فكثير من أبناء البلدة ينادوني بهذا الاسم الأخير، هذا للاحتياط فقط، أما الكلمة الأخيرة: نشكركم جزيل الشكر على المكالمة ذاتها، وعلى ما أنفقتم فيها، ونسأل الله أن يوفّقكم في متابعة مساركم العلمي.

3- تصحيحات عثمان:

بتاريخ: 2000/07/16 وعبر البريد وصلتنا من عثمان ثلاث عشرة مجموعة شعرية حديثة طبعها ابتداءً من عام 1997، وقد أرفق مراسلته هذه بملاحظتين، الأولى تتمثل في اعتبار هذه المجموعات الممنوحة هدية لا يقبل عليها ثمنا ماديا، فجزاه الله خير الجزاء على جوده وكرمه، وثاني ملاحظة تتمثل في إلحاحه على الاستعانة بدليل يُرشد الناظر في مجموعاته إلى الأخطاء المطبعية الواردة فيها، وقد جمع تلك الهفوات المطبعية في جداول تشتمل على عناوين الدواوين، والأخطاء، وتصحيحاتها، ثم الصفحات، والأسطر الواردة فيها، وقد تمّت الاستعانة بهذا الدليل فعلا، فكان خير مرشد ومقوم، وفيما يلي نسخة من تلك التصحيحات بخط الشاعر ذاته، وهي مرتّبة وفق الشكل الذي أرسله إلينا دون أيّ تحوير.

تصحيح الأخطاء المطبعية

الشاعر عثمان لوصيف

(عنترة)

السطر	الصفحة	المصواب	الخطأ	عنوان الديوان
1	6	أثمه	أثيمه	عنترة
11	8	دا فن	ودا فن	
13	22	عبر نهار	عبر نهار	
10	27	مَمَرَا	مَمَرَا	
6	38	العجبر	العجبر	
10	37	ونيفق هنا	ونيفق هنا	
6	38	فلذا	فلذا	
7	43	فتسح	فتسح	
6	43	يعانق	يعانق	
6	54	يلمع	يلمع	
1	61	انمار	انمار	
1	63	تسبح	تسبح	
8	76	فلذا	فلذا	
7	78	ورفوف	ورفوف	
1	81	لا تعجيبها	لا تعجيبها	
1	83	أنت	أنت	
3	83	أمام الوجود	أمام الوجود	
1	84	ومستوحشا	ومستوحشا	
2	88	نظيرة	نظيرة	
5	93	فلاني	فلاني	
3	14	تربية	تربية	عنترة
15	25	هواها	هواها	
8	46	الأجديات	الأجديات	
5	62	ودعج	ودعج	
12	7	عن	فن	عنترة
1	8	بمالة شفاقة	بمال شفاقة	
13	18	ذلك	ذاك	
3	28	من	نم	
5	61	أغنيك أغنية	أقرلك أغنيه	
1	79	المزيج	المزيج	

السطر	الصفحة	المصواب	المخطأ	عنوان الديوان
4	3	أشعث	أشعث	تصديحات الخطباء الطبيعيين
10	3	ويشعجر	ويشعجر	
12	3	الشفط	الشفط	
3	4	أشعرة	أشعرة	
12	4	يعزل	يعزل	
10	7	جناحيه	جناحيه	
6	8	يستترف	يستترف	
13	8	زغب	زغب	
14	8	حريف	حريف	
16	9	ترشح	ترشح	
8	10	آه	آه	
9	10	آه	آه	
14	10	عبر	عبر	
13	19	صوري	صودي	
13	19	أسطوري	أسطودي	
15	28	كم تغوييه	كما تغوييه	
16	28	النيران	النيران	
2	30	رحاد	رحادا	
1	31	أريذات	أريذات	
5	32	الأعلى	الأعلى	
14	35	الجاثمة	الجاثمة	
2	36	حين العناصر	حين العناصر	
16	37	الأخري	الأخري	
3	41	بالدهر	بالدهر	
15	55	أفراصي	أفراصي	
19	55	ريشني	ريشني	
11	58	آه	آه	
11	59	السكر	السكر	
19	60	عقبيبي	عقبيبي	
19	60	الأمرين	الأمرين	
17	61	بحر وهران	بحر وهران	
1	66	ألعدك	ألعدك	
9	71	مديفة	مديفة	
15	71	سيفك	سيفك	
2	76	أجتاح	أجتاح	

الشاعر عثمان لوميين،
تصحيح الأخطاء المطبعية

السطر	المصححة	المصواب	الخطأ	عنوان الديوان
4	7	تتراعى	تترافى	الديوان الديوان
4	80	تتصدق	تتصدق	
4	46	القصبي	القصبي	
5	55	الجديدي	الجديدي	
6	59	حجمية	حجمية	
6	73	ويعيفيك	ويعيفيك	
3	85	قيتارة	قيتارة	
1	الغلاف	أطرافها	أطرافها	
8	5	مواجهت	مواجهت	الديوان الديوان
8	6	الأولوية	الأولوية	
6	7	الرواية!	الرواية!	
44	17	1986/11/11	1986/11/11	
5	83	ملحمة الله	ملحمة الله	
2	86	المضاب	المضاب	
6	30	الطيب	الطيب	
10	68	الباشرين	الباشرين	
7	71	يا أيها المساء!	يا أيها المساء!	
3	4	الحي	الحي	
2	10	وحدة	وحدة	الديوان الديوان
4	28	تقنيا	تقنيا	
6	25	سلما	سلما	
3	35	الذخيرة	الذخيرة	
2	48	ألا	ألا	
1	57	بالأول	بالأول	
2	64	وقد يفهم	وقد يفهم	
2	62	سوى	سوى	
5	64	يقال	يقال	
3	69	الذخيرة	الذخيرة	
5	77	الزهرة	الزهرة	
3	83	منذ	منذ	

تصحيح الأخطاء المطبعية

اشارة فرسانه لوصفها
وبقائه

السطر	الصفحة	الصواب	المطبأ	عنوان الديوان
3	6	أعرق	أعرق	قوله الفرسان والعبيد والقبيح
3	88	النسائم	النسائم	
8	24	وتفتح الأوتار العاشق	وتفتح في قلبها العاشق	
11	46	الفروس	الفروس	
4	48	تظفك	تظفك	
2	71	صاعقة	صاعقة	
9	73	وعدا	وعدا	
11	86	لو أنفك	لو أنفك	
7	92	هكذا	هكذا	
9	109	لا تسمع	لا تسمع	
3	133	كتاب الله	كتاب الله	
7	133	أن كل المجران	أن كل المجران	
8	133	يشدني	يشدني	
10	133	أحس	حس	
1	149	ويبين نفسي	ويبين نفسي	
6	43	وأنفن	وأنفن	قوله الفرسان
1	66	أحد هم	أحد هم	
7	76	- أنا النطفة الأولى	أنا النطفة الأولى	
1	47	لمقتيدك	لمقتيدك	قوله العبيد
4	89	يا عدوق	يا عدوق	
1	67	استقرال	استقرال	المتعالي
14	102	البحال	البحال	
3	38	البحال	البحال	زنجيل
11	78	متنوعا	البحال متنوعا	
5	31	وأبسطهما	وأبسطها	قراءة في ديوان الطبيعة

المصادر و المراجع:

1- المصادر.

2- المراجع:

2-1- المؤلفات والبحوث.

2-2- الدّوريات.

2-3- الاتّصالات.

2-4- المراجع الأجنبية.

1- المصادر:

- 01- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.
- 02- لوصيف (عثمان): أمجديات، دار هومة، الجزائر، 1997.
- 03- = = : أعراس الملح، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1988.
- 04- = = : الإرهاصات، دار هومة، الجزائر، 1997.
- 05- = = : الكتابة بالنار، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1982.
- 06- = = : اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، 1997.
- 07- = = : المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999.
- 08- = = : براءة، دار هومة، الجزائر، 1997.
- 09- = = : ريشة خضراء (عشرون رسالة حب)¹، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999.
- 10- لوصيف (عثمان): زنجبيل، دار هومة، الجزائر، 1999.
- 11- = = : شبق الياسمين، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1986.
- 12- = = : غرداية، دار هومة، الجزائر، 1997.
- 13- = = : قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000.

1 وُضِعَتْ هذه الرسائل ضمن صنف الأشعار من باب التغليب فقط؛ حيث إن إصدارات عثمان أغلبها شعر.

: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة، الجزائر، 1999.	=	=	-14
: قصائد ضمأى، دار هومة، الجزائر، 1999.	=	=	-15
: كتاب الإشارات، دار هومة، الجزائر، 1999.	=	=	-16
: نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، 1997.	=	=	-17
: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1999.	=	=	-18

2- المراجع:

2-1- المؤلفات والبحوث:

- 01- إبراهيم (عبد الله) وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- 02- أبو جهجه (خليل): الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.
- 03- أبو ديب (كمال): جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، ط3، دار العلم للملايين، 1984.
- 04- أبو زائدة (عبد الفتاح أحمد): الأدب والموقف النقدي (محاور بحثية في نظرية الأدب)، منشورات إلغا (ELGA)، مالطا، 2002.
- 05- أبو فراس (الحارث بن سعيد): ديوان أبي فراس، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- 06- أحمد (عبد الفتاح محمد): المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط1، دار المناهل، بيروت، 1987.
- 07- إسماعيل (عزالدين): التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963.
- 08- ابن الأثير (نصر الله بن محمد الشيباني): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، 1995.
- 09- ابن العبد (طرفة): ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- 10- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت، 1968.
- 11- الأيوبي (ياسين): في محراب الكلمة (بحوث ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999.
- 12- البشري (عبد العزيز): المختار، ج2، ط4، دار المعارف، مصر، 1970.

- 13- البطل (علي): الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983.
- 14- التومي (محمد): نحو بـسـيـكـولـوجـيـة إسلامية (العقد النفسية وموقف الإسلام منها)، شركة الشهاب، الجزائر، (د.ت).
- 15- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1948.
- 16- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر): دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995.
- 17- الجندي (علي): البلاغة الفنية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- 18- الجويني (مصطفى الصاوي): البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993.
- 19- الحاوي (إيلياً): ابن الرومي (فنه ونفسيته من خلال شعره)، ط2، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، بيروت والقاهرة، 1980.
- 20- الحاوي (إيلياً): فن الوصف، دار الشرق الجديد، بيروت، 1959.
- 21- = = : في النقد والأدب، ج1، ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986.
- 22- = = : في النقد والأدب، ج5، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.
- 23- الخطيئة (جرول بن أوس العبسي): ديوان الخطيئة، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، 1981.
- 24- الحفني (عبد المنعم): معجم مصطلحات الصوفية، ط2، دار المسيرة، بيروت، 1987.
- 25- الخالدي (صلاح عبد الفتاح): نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، 1988.
- 26- الداية (فايز): جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط2، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق وبيروت، 1996.
- 27- الدسوقي (عبد العزيز): جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971.

- 28- الرازي (محمد بن أبي بكر): مختار الصّحاح، ضبط وتخرّيج وتعليق مصطفى ديب البُغّاء، ط4، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 1990.
- 29- الزّوزني (الحسين بن أحمد): شرح المعلقات السّبع، ط2، عالم الكتب، بيروت، 2002.
- 30- الزّيدي (توفيق): مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار سراس للنشر، تونس، 1985.
- 31- السابق (جروان): معجم اللغات الوسيط (إنكليزي - فرنسي - عربي)، ط1، دار السابق للنشر، بيروت، 1993.
- 32- السباعي (محمد): الصّور، شركة فن للطباعة، مصر، 1946.
- 33- السّد (نور الدين): الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997.
- 34- السعدي (مصطفى): التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.
- 35- السويدي (محمد): مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، الجزائر وتونس، 1991.
- 36- السياب (بدر شاكر): ديوان بدر شاكر السياب، مج1، دار العودة، بيروت، 1971.
- 37- السّيد (فؤاد صالح): الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- 38- الشّابي (أبو القاسم): أغاني الحياة، ط1، دار صادر، بيروت، 1996.
- 39- = = = : الخيال الشعري عند العرب، ط4، الدار التونسية للنشر، تونس، 1989.
- 40- الشمعة (خلدون): النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.
- 41- العشماوي (محمد زكي): الأدب وقيم الحياة المعاصرة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1974.
- 42- العشماوي (محمد زكي): قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1979.

- 43- العقاد (عباس محمود): ابن الرومي (حياته من شعره)، ط6، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967.
- 44- العقاد (عباس محمود): التفكير فريضة إسلامية، مكتبة رحاب، الجزائر، (د.ت).
- 45- = = = : عبقرية الصديق، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت).
- 46- = = = : يسألونك، ط3، المكتبة العصرية، بيروت، 1981.
- 47- الكيلاني (نجيب): أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ط2، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع، قسنطينة، 1991.
- 48- اللبدي (محمد سمير نجيب): معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة - قصر الكتاب ودار الثقافة، بيروت والجزائر، (د.ت).
- 49- الماضي (شكري عزيز): محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1984.
- 50- المحاميد (أحمد نصيب): الحب بين العبد والرب، ط4، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق وبيروت، 1995.
- 51- المعري (أبو العلاء): رسالة الغفران، تقديم وشرح مفيد قمِيحة، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1984.
- 52- الملائكة (نازك): قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
- 53- المنجد في اللغة والأعلام، ط31، دار المشرق، بيروت، 1991.
- 54- الناعوري (عيسى): أدباء من الشرق والغرب، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1977.
- 55- النووي (أبو زكريا يحيى بن شرف): رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، 1988.
- 56- الورقي (السعيد): في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
- 57- = = : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.
- 58- بحري (سعيد حسن): علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1997.

- 59- بن سلامة (الربيعي) وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، ج1، ط1، دار الهدى، الجزائر، 2002.
- 60- بن غلاب (مبروك): الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قسنطينة، 1988.
- 61- بو شحيط (محمد): الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 62- تليمة (عبد المنعم): مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978.
- 63- = = = : مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1976.
- 64- تيغيم (فليب فان): المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1980.
- 65- حرب (علي): الحب والفناء (تأملات في المرأة والعشق والوجود)، ط1، دار المناهل، بيروت، 1990.
- 66- حسان (عبد الحكيم): التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1955.
- 67- حسنين (أحمد طاهر) وآخرون: القراءة والمكتبة، ج7، ط2، مطبعة الإمارات، الإمارات العربية المتحدة، 1992.
- 68- حسين (عبد الحميد): الأصول الفنية للأدب، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964.
- 69- حشلاف (عثمان): التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
- 70- حمّادي (عبد الله): تحزّب العشق يا ليلي (تنظير وشعر)، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1982.
- 71- حمّادي (عبد الله): فصل الدين عن الشعر، محاضرة غير منشورة، نسخة لدينا، بتاريخ: 1999/04/28.
- 72- حمّادي (عبد الله): مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر (دراسات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

- 73- حمّادي (عبد الله): مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- 74- حمودة (عبد العزيز): المرايا المقعّرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، 2001.
- 75- حميدة (مصطفى): نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1997.
- 76- دور (إليزابيت): الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- 77- رماني (إبراهيم): أوراق في النقد الأدبي، ط1، دار الشهاب، باتنة، 1985.
- 78- زايد (علي عشري): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
- 79- زروق (أحمد): قواعد التصوف على وجه يجمع بين الشريعة والحقيقة، ضبط وتعليق إبراهيم يعقوبي، مطبعة الملاح، (دون مكان)، 1968.
- 80- ساعي (أحمد بسام): الصورة بين البلاغة والنقد، ط1، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1984.
- 81- سعد الله (أبو القاسم): دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، الجزائر وتونس، 1985.
- 82- سقال (ديزيره): علم البيان بين النظريات والأصول، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1997.
- 83- سقال (ديزيره): من الصورة إلى الفضاء الشعري (قراءات بنيوية)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993.
- 84- سوييف (مصطفى): الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، ط3، دار المعارف، مصر، 1970.
- 85- شعيب (ابن عبد الله): الميسر في البلاغة العربية، دار الهدى، الجزائر، 1992.
- 86- شكري (غالي): شعرنا الحديث... إلى أين؟، ط2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978.

- 87- شلتاغ (شراد عبود): حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- 88- شيخون (محمود السيد): الاستعارة (نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية)، ط2، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1984.
- 89- صالح (الطيب): موسم الهجرة إلى الشمال، تقديم توفيق بكار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ودار الجنوب للنشر، الجزائر وتونس، 1979.
- 90- صالح (بجي الشيخ): شعر الثورة عند مفدي زكريا، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1987.
- 91- صناوي (سعدي): مدخل إلى علم اجتماع الأدب، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1994.
- 92- ضيف (شوقي): الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط2، دار المعارف، مصر، (د.ت.).
- 93- = = : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6، دار المعارف، مصر، 1971.
- 94- = = : في النقد الأدبي، ط6، دار المعارف، مصر، 1981.
- 95- طبانة (بدوي): معجم البلاغة العربية، ط4، دار المنارة ودار ابن حزم، جدة وبيروت، 1997.
- 96- عباس (إحسان): فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت، (د.ت.).
- 97- عبد الله (محمد حسن): مقدمة في النقد الأدبي، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975.
- 98- عبد النور (جُبور): المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- 99- عتيق (عبد العزيز): علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1974.
- 100- عزام (محمد): بنية الشعر الجديد، دار الرشد الحديثة، الدار البيضاء، (د.ت.).
- 101- عصفور (جابر): الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- 102- عطية الله (أحمد): القاموس الإسلامي، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1963.
- 103- عفيفي (محمد الصادق): النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1972.

- 104 - عكاوي (إنعام فوّال): المعجم المفصّل في علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)،مراجعة أحمد شمس الدين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
- 105 - علي (عبد الرحمان عبد الحميد): ملامح النقد الأدبي بين القديم والحديث، مطبعة الجامعات، مصر، 1980.
- 106 - غريب (جورج): أبو فراس الحمداني (دراسة في الشعر والتاريخ)، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1971.
- 107 - فانوس (وجيه): دراسات في حركية الفكر الأدبي، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1991.
- 108 - فيدوح (عبد القادر): الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، 1990.
- 109 - فيدوح (عبد القادر): دلالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- 110 - قباني (نزار): الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1981.
- 111 - قصّار (الشريف): تقنيات التعبير الكتابي والشفوي، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
- 112 - قطب (سيد): التصوير الفني في القرآن، ط9، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- 113 - = = : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة وبيروت، (د.ت).
- 114 - كرم (أنطون غطاس): الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشف، بيروت، 1949.
- 115 - كعوان (محمد): الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قسنطينة، 1998.
- 116 - كليب (سعد الدين): وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- 117 - لاكوست (جان): فلسفة الفن، تعريب ريم الأمين، مراجعة أنطوان الهاشم، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 2001.

- 118 - لويس (سيسيل داي): الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الحبابي، دار الرشيد، بغداد، 1982.
- 119 - مارون (يوسف): قاموس الحكم والأمثال والأقوال الخالدة (قطرات من ينابيع الفكر العالمي)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، 1996.
- 120 - مبارك (زكي): الموازنة بين الشعراء (أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان)، ط2، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، 1936.
- 121 - محمود (زكي نجيب): عن الحرية أتمحدث، دار الشروق، القاهرة، 1986.
- 122 - مرتاض (عبد الملك): الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، الجزائر وتونس، 1989.
- 123 - مرتاض (عبد الملك): بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- 124 - مرعي (فؤاد): مقدمة في علم الأدب، ط1، دار الحدائق للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
- 125 - مصايف (محمد): النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 126 - مصطفىاوي (موهوب): الرمزية عند البحري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 127 - مطلوب (أحمد): الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1985.
- 128 - مفتاح (محمد): التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1964.
- 129 - مكليش (أرشيبالد): الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوشي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت ونيويورك، 1963.
- 130 - مندور (محمد): الشعر المصريُّ بعد شوقي (الحلقة الثالثة)، دار نهضة مصر، القاهرة، 1960.

- 131- ناصر (محمد): الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.
- 132- ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية، ط1، دار مصر للطباعة، مصر، 1958.
- 133- نافع (عبد الفتاح صالح): الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.
- 134- نشاوي (نسيب): مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 135- نوفل (يوسف حسن): استشفاف الشعر، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لوانجمان، القاهرة، 2000.
- 136- هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982.
- 137- هيمة (عبد الحميد): البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجاً)، ط1، دار هومة، الجزائر، 1998.

2-2- الدّوريات:

- 01- الآداب الأجنبية، دمشق، السنة3، ع4، (نيسان 1977).
- 02- الآداب، بيروت، ع2، (فيفري 1960).
- 03- الآداب، قسنطينة، ع3، 1996.
- 04- الآداب، قسنطينة، ع4، 1997.
- 05- الثقافة، القاهرة، ع 28، (يناير 1976).
- 06- جريدة الأصيل، الجزائر، (30 أوت 2000).
- 07- جريدة المساء، الجزائر، (31 مارس 1997).
- 08- جريدة النصر، قسنطينة، ع 10070، (16 جويلية 2000).
- 09- جريدة النصر، قسنطينة، ع 10071، (17 جويلية 2000).
- 10- جريدة صوت الأحرار، الجزائر، ع 474، (18 سبتمبر 1999).
- 11- العربي، الكويت، ع 492، (نوفمبر 1999).
- 12- العربي، الكويت، ع 508، (مارس 2001).
- 13- الفيصل، السعودية، السنة8، ع85، أبريل 1984.
- 14- المجلة الجزائرية للتربية، الجزائر، السنة1، ع1، (نوفمبر 1994).
- 15- مجلة الجزائرية، الجزائر، ع 196، (أوت 1990).
- 16- المنهل، السعودية، ع530، فبراير - مارس 1996.

2-3- الأتصالات:

- 01- حوار هاتفي مع عثمان لوصيف، في: 2002/08/13.
- 02- مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/01.
- 03- مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2000/07/07.
- 04- مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2002/03/09.
- 05- مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2003/02/08.
- 06- مراسلة مع عثمان لوصيف، في: 2004/10/25.
- 07- مقابلة مع صلاح طبة، صديق الشاعر عثمان لوصيف، بئر العاتر (تبسة)، 2001/08/17.
- 08- مقابلة مع عثمان لوصيف، قسنطينة، 1997/05/14.

2-4- المراجع الأجنبية:

- 01- Baudelaire (Charles): **Les fleurs du male**, Garnier Flammarion, Paris, 1964.
- 02- Camminade (Pierre): **Image et Métaphore**, Bordas, Marcy, 1970.
- 03- Hourtic (Louis): **L'art et la littérature**, Flammarion, Paris, 1946.
- 04- **Larousse de poche** (Français- Anglais. English- French), Brodard et Taupin, France, 1989.
- 05- Reverdy (Pierre): **Le gant de crin**, Flammarion, Paris, 1963.

- 06- Sartre (Jean Paul): **L'imaginaire**, ed- Nagel, Paris, 1949.
- 07- Sartre (Jean Paul): **L'imagination**, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.

فهارس:

- 1- فهرس الجداول والرسوم.
- 2- فهرس الموضوعات.

1- فهرس الجداول والرسوم:

الترتيب	عنوان الجدول أو الرسم	الصفحة
1	صورة شمسية للشاعر عثمان لوصيف وهو في السادسة والأربعين من عمره، أُخِذَتْ بطولقة في: 1997/09/27.	32
2	جدول (1) يحدّد مواد الطبيعة الجامدة التي استعملها عثمان في التصوير الفني.	38
3	جدول (2) يحدّد مواد الطبيعة الحية التي استعملها عثمان في التصوير الفني.	40
4	جدول (3) يحدّد المواد غير الطبيعية التي استعملها عثمان في التصوير الفني.	41
5	جدول (4) يبيّن شيوع المفردات الصوفية في صور عثمان من خلال نموذج تطبيقي على المقطع الأول من قصيدة (آيات صوفية).	97
6	جدول (5) يبيّن نماذج لعناوين قصائد عند عثمان فيها تأثر بعناوين قصائد عند الشابي.	121
7	جدول (6) يبيّن الأدباء الأعلام المستدعين أثناء التصوير الفني في شعر عثمان.	126

134	رسم (1) يبيّن نُموَّ الخيط النفسي عبر الصور من خلال نموذج من مطوّلة (غرداية) لعثمان.	8
136	جدول (7) يحدّد المواضيع الأسطورية البارزة في تصوير عثمان.	9
154	جدول (8) يَسرِّدُ نماذج من الصور المجسّمة في مجموعة (ولعينك) هذا الفيض) لعثمان.	10
204	جدول (9) يحدّد فنيات الصورة في شعر عثمان.	11
223	جدول (10) يحدّد نماذج نهايات قصائد عند عثمان تُصوِّرُ عناوينها.	12
231	رسم (2) يوضّح توسّع الصورة في المقطع السّادس من قصيدة (غرداية) لعثمان.	13
240	جدول (11) يوضّح العناصر اللّغوية المسؤولة عن تردّد الحركة في صور المقطع الخامس من قصيدة (وهران) لعثمان.	14
247	جدول (12) يبيّن الصور البلاغية في قصيدة (فلسطين) لعثمان.	15
284	رسم (3) يوضّح البنية العامة للصورة الرمزية عند عثمان.	16
286	رسم (4) يوضّح بنية الصورة الرمزية في قصيدة (التراب) لعثمان.	17
292	جدول (13) يوضّح رمزيّة عناوين القصائد في مجموعة (براءة) لعثمان.	18
293	رسم (5) يحدّد الإحالات الرّمزية العامة لعناوين القصائد في مجموعة (براءة) لعثمان.	19

362	صورة نموذجية لواجهتي رسالة، تثب وقوع التراسل الكتابي بين الشاعر والباحث.	20
-----	--	----

2- فهرس الموضوعات:

أ	مقدم
1	تمهيد:
3	1- مفهوم الصورة الفنية
18	2- شخصية عثمان لوصيف
33	الفصل الأول: المواد المحسوسة للصورة:
35	المبحث الأول: مجالاتها العامة
44	المبحث الثاني: استعمالها الفنية
68	المبحث الثالث: قيمتها الدينية
81	الفصل الثاني: المواد غير المحسوسة للصورة:
83	المبحث الأول: القرآن الكريم
93	المبحث الثاني: التراث الصوفي
113	المبحث الثالث: الأدب العربي
131	المبحث الرابع: الأساطير والخرافات
148	الفصل الثالث: وسائل تشكيل الصورة:
150	المبحث الأول: التّجسيم

166	المبحث الثاني: التّشخيص
181	المبحث الثالث: تراسل الحواس
191	المبحث الرابع: مزج المتناقضات
202	الفصل الرابع: فنيات الصورة:
206	المبحث الأول: فنيات كثيرة الحضور
220	المبحث الثاني: فنيات مُتذبذبة الحضور
242	الفصل الخامس: أنواع الصورة:
244	المبحث الأول: الصور البيانية
254	المبحث الثاني: الصور المتضادة
262	المبحث الثالث: الصور المتقابلة
272	المبحث الرابع: الصور الوامضة
283	المبحث الخامس: الصور الرّمزية
302	الفصل السادس: ثغرات الصورة:
304	المبحث الأول: التّنافر
321	المبحث الثاني: خلط التّصوير بالتّجريد
327	المبحث الثالث: الافتتان بصورة لذاتها
339	المبحث الرابع: الخضوع لقوانين الترابط
346	المبحث الخامس: تراكم الرموز
353	خاتمة
360	ملحق: ق
361	1- مراسلات
374	2- حوار هاتفي
379	3- تصحيحات عثمان
384	المصادر و المراجع:
385	1- المصادر

386 2- المراجع
398	فهرس: ارس:
399 1- فهرس الجداول والرسوم
401 2- فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

أ	مقدم
1	تمهيد:
3	1- مفهوم الصورة الفنية
18	2- شخصية عثمان لوصيف
33	الفصل الأول: المواد المحسوسة للصورة:
35	المبحث الأول: مجالاتها العامة
44	المبحث الثاني: استعمالها الفنية
68	المبحث الثالث: قيمتها الدينية
81	الفصل الثاني: المواد غير المحسوسة للصورة:
83	المبحث الأول: القرآن الكريم
93	المبحث الثاني: التراث الصوفي
113	المبحث الثالث: الأدب العربي
131	المبحث الرابع: الأساطير والخرافات
148	الفصل الثالث: وسائل تشكيل الصورة:
150	المبحث الأول: التّجسيم
166	المبحث الثاني: التّشخيص
181	المبحث الثالث: تراسل الحواس
191	المبحث الرابع: مزج المتناقضات
202	الفصل الرابع: فنيات الصورة:
206	المبحث الأول: فنيات كثيرة الحضور
220	المبحث الثاني: فنيات مُتَدَبِّدَةُ الحضور
242	الفصل الخامس: أنواع الصورة:

244	المبحث الأول: الصور البيانية
254	المبحث الثاني: الصور المتضادة
262	المبحث الثالث: الصور المتقابلة
272	المبحث الرابع: الصور الوامضة
283	المبحث الخامس: الصور الرمزية
302	الفصل السادس: <u>ثغرات الصورة</u> :
304	المبحث الأول: التناظر
321	المبحث الثاني: خلط التصوير بالتجريد
327	المبحث الثالث: الافتتان بصورة لذاتها
339	المبحث الرابع: الخضوع لقوانين الترابط
346	المبحث الخامس: تراكم الرموز
353	<u>.....</u>	<u>خاتمة</u>
360	<u>.....</u>	<u>ما حق:</u>
361	1- مراسلات
374	2- <u>حوار هاتفي</u>
379	3- تصحيحات عثمان
384	المصادر و المراجع:
385	1- <u>المصادر</u>
386	2- <u>المراجع</u>
398	<u>.....</u>	<u>فهرس:</u>
399	1- فهرس الجداول والرسوم
401	2- فهرس الموضوعات



République Algérienne Démocratique et Populaire.

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique.

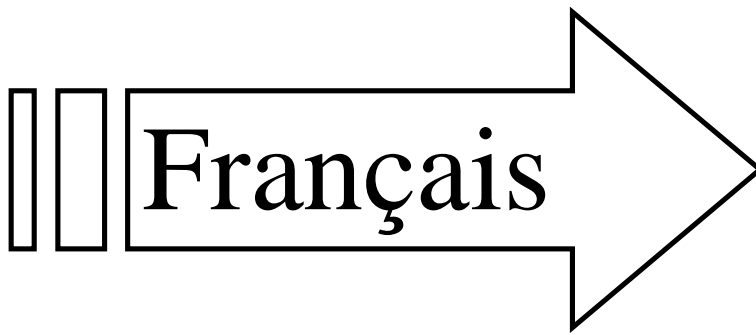
Université Mentouri- Constantine.
Faculté des Lettres et Langues.
Classe de langue arabe.

Résumé d'une thèse
de Magistère intitulée:

« IMAGE ARTISTIQUE DE LA POESIE
DE OTHMANE LOUCIF »

Mr : Lazhar Fares.
Sous le patronage du professeur
Dr. Yahia Cheikh Salah.

L'année universitaire : 2004/2005.



République Algérienne Démocratique et Populaire.
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique.

Université Mentouri- Constantine.
Faculté des Lettres et Langues.
Classe de langue arabe.

Mr : Lazhar Fares.
Sous le patronage du professeur
Dr. Yahia Cheikh Salah.

Résumé d'une thèse de Magistère intitulée:
« IMAGE ARTISTIQUE DE LA POESIE DE OTHMANE LOUCIF »

L'image artistique de la poésie de Othmane Loucif, est une recherche académique qui suit de près la production poétique du poète algérien contemporain Othmane Loucif, la recherche dépend essentiellement de la méthode technique de l'étude des textes, selon une supposition qui consiste à dire que l'image dans le domaine littéraire est semblable à un organisme dans le monde biologique, il se craie sur plusieurs étapes et de ce fait il part de plusieurs matières parmi les quelles il y a le palpable et le nom palpable que le poète s'inspire dans son esprit dans son fort intérieur, ensuite il essaye de relier entre eux, dans cette liaison se forme des images, et de là, le poète améliore ses règles à l'aide d'un ensemble de techniques fondamentales et partielles jusqu'à ce qu'elles soit une création complète englobant les sentiments et tout ce qui s'en suit avec compétence, et c'est à ce moment qu'apparaissent les images différentes, sont-elles démonstratives, claires ou symboliques...? Sa force apparaît dans l'expression et tout ce qu'il convient d'espaces à combler.

Le produit de ces images selon le poète, comme indiqué ci-dessus, varie du concret à l'abstrait, ces choses palpables sont symbolisées à partir de la nature vive et inerte et de différents

éléments fabriqués, tandis que les produits non palpables dans le saint coran, le patrimoine mystique musulman, la littérature arabe du point de vue le plus large et un certain nombre de fables et de contes de fée universellement connus.

Quand au moyens de formation de l'image, notre poète à suivi les styles de renouvellement et contemporain, il s'est basé sur la personnification et la perception des sens en mélangeant les oppositions tout en essayant dans tout ceci en extériorisant les forces intérieures dans de tels moyens tout en évitant l'imitation et le plagiat, étant fier de ses possibilités de création et d'imagination.

Si la poésie est un art original, cet art voudrait tout simplement dire l'efficacité, la sensibilité des sentiments à l'égard de ses réalisations; c'est pourquoi notre poète diffuse des techniques multiples dans le domaine de l'imagination parmi lesquelles beaucoup sont déjà présentes, d'autres qui restent à l'état latent, dans la première se trouve l'uniformité et la cohésion et l'effervescence... dans la deuxième se trouve la formulation de certains titres de poèmes dans leur finalité, leur étalement, la formation des vers... etc.

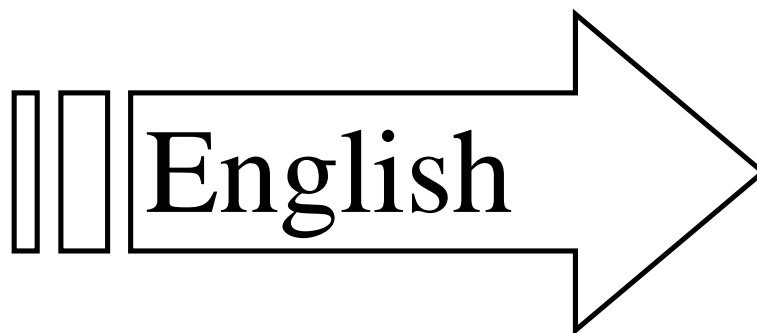
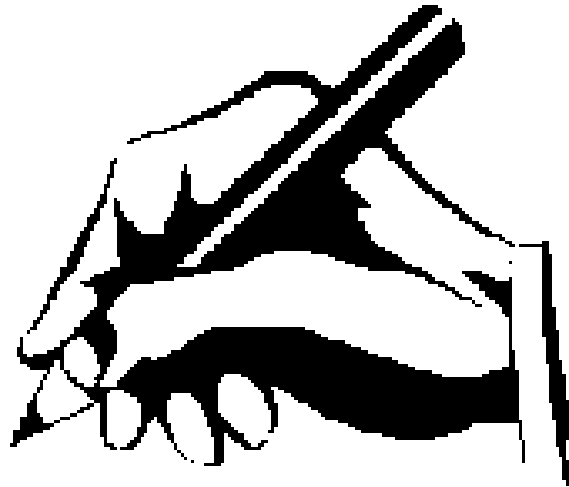
Après avoir analysé les produits d'images et ses moyens, leur technicité, il nous permet de les classer globalement en cinq espèces: des images explicatives, d'opposition, d'interchange, de brillance et les images symboliques et à chaque espèce sa matière spécifique, sa méthode particulière dans la réalisation poétique.

Cette thèse n'a pas omit l'évaluation qui rend un intérêt dans l'analyse et l'examen pour la réaliser, c'est pourquoi la lumière est mise à travers tous les recoins dans de multiples images, et il est possible de réunir toutes ces espaces dans cinq opérations: l'incompatibilité, le mixage des images par groupes distincts, l'enchantement que procure l'image d'elle-même, et de se conformer aux règles de liaison, et l'entassement des symboles. Cependant, il a poursuivi son étude pour combler le vide qui peut flouer l'image, renforçant la compétence du poète de la dépasser si ce dernier en ferait face tout en étant certain qu'à chaque mal, il y a un remède adéquat.

En conclusion, la recherche a abouti à un certain nombre de résultats que le poète a pu réunir et qui a une relation directe avec le sujet débattu, c'est à dire, l'image artistique sans omettre les études consacrées à la littérature algérienne. Aussi, cette étude démontre un tant soi peu que le poète n'a pas encore fini d'analyser et de

rechercher et que la littérature de chaque nation est un travail de longue haleine.

Son étude appuie ce qui a précédé avec des documents, des supports et qui se résumant en quelques manuscrits de la main du poète ainsi que quelques conférences débats enregistrées avec quelques rectifications de certains erreurs de frappe qu'on puisse détecter dans ces écrits poétiques et qu'il a rectifié lui même, ses recherches ont été réussi et reconnues par plus d'un.



People's Democratic Republic of Algeria.
Ministry of High Teaching and Scientific Research.

University of Mentouri- Constantine.
Faculty of Languages and Arabic Literature.
The Arabic Language Section.

Made by: Mr. Lazhar Fares.
Tutorized by the professor
Dr. Yahia Sheik Salah.

Recapitulation Research of Magister thesis entitled:
<<The Artistic Picture of Othman Loucif 's Poetry >>.

The artistic picture in Othman Loucif's poetry an academic research following the movement of artistic picture in poetic production issued by the Algerian poet Othman Loucif, the research depends mainly on the artistic methodology in text studies, according to an imagination dealing with the picture in the literature field similar to a human being in nature, created step by step during a long period in such a way as different matters of which the palpable and non touchable that were made present by the poet in his mind to express his feelings and inner ideas, then he used means to link between them, in this linking, pictures are formed, and this way he kept in developing these rules to a group of techniques both capital and partial to become a total frame containing feelings with real competence, really at this step, different types of pictures are limited whether they are symbolic, representative or sensitive... ? Their force can be made in expression and their ability to fill the gaps that we may notice from time to time.

The pictures matters according to the poet as mentioned above, are varied from touchable to un touchable, the touchable ones consist of many elements from the living nature and the abstract one together with several things that were made, on the other hand, the untouchable ones in The Coran and the mystic patrimonial in Islam, the Arab literature in the large sense and a number of fables , fictions known all over the world.

As for means of picture formation, our poet has developed a new way that depends on personification and materialization, what he feels from the sense and mixing everything to create possible files avoiding imitation and plagiarism showing to every one his mystic universe, being proud of his fictive poetic feelings.

If poetry is an essential art, this art means competence to increase his feelings towards what he realized ; that's why our poet uses different techniques of imagining things, many of which are ready to expose and others partly hidden, in the first ones, we notice unity and cohesion, effervescence and mixing... But in the other ones, we may note the titles given to his poems in their finality, the expansion and reduction of the verse... etc.

After analyzing picture matters and their means, we can classify them in five categories: anatomic pictures, facing and opposed one, symbolic pictures, and to everyone its specific frame and its particular way in making poems.

He didn't omit in his research the evaluation step that helps to reach the final result, that's why he brought to light the gaps spread over many pictures that we may gather to get five things: mixing pictures to get them affected by a beautiful one or to conformr them to unification rules and piling of symbolic heaps. The research detected gaps that were obstacles and tried to avoid them by considering that each disease has its specific remedy.

To conclude, we may state some attained results gained by the research and which has a relationship directly with the artistic picture without forgetting to show the studies followed in

the target matter mainly in the Algerian literature, moreover this research has to keep on analyzing and persevering as literature of my nation needs a constant effort to be developed to their people.

The research went on approving its joined contents giving documents to justify all what has been said, these ones consist of correspondances written by the poet himself together with an interview made by phone recorded and printed, in addition, he corrected possible errors that we may notice from time to time in his poems and especially his latest ones therefore, the research didn't omit to use them as the poet himself agreed with us.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري

قسم اللغة العربية وآدابها

قسنطينة

خلاصة بحث ماجستير

بعنوان:

الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

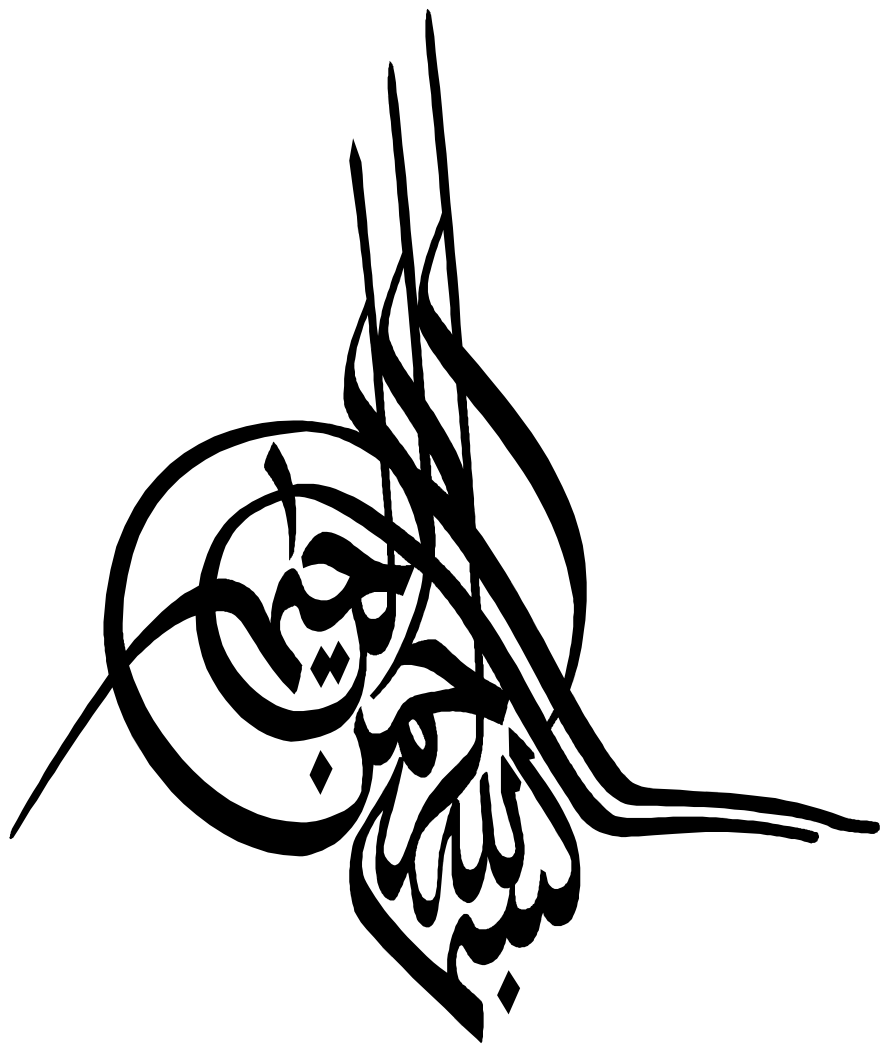
إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالب:

يحيى الشيخ صالح

لزهر فارس

السنة الجامعية: 2005/2004.



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

إعداد الطالب: لزهر فارس.
إشراف الأستاذ الدكتور:
يحي الشايخ صالح.

جامعة منتوري - قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

خلاصة بحث ماجستير بعنوان: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف.

الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف بحث أكاديمي يتابع حركة الصورة الفنية في المنتج الشعري للشاعر الجزائري المعاصر عثمان لوصيف، وقد اعتمد البحث أساسا على المنهج الفني في محاوره النصوص، بناءً على تصوّر مفاده أنّ الصورة في عالم الأدب شبيهة بالكائن الحيّ في عالم الأحياء، تتخلّق عبر مراحل، حيث تنطلق من مواد متنوّعة منها المحسوس وغير المحسوس يستحضرها الشاعر في ذهنه عقب توقّد وجدانه، ثمّ يلتمس وسائل للرّبط بينها، وعند الرّبط تتكوّن قواعد الصّور، وإثرها ينطلق الشاعر في تنمية هذه القواعد بمجموعة من الفنيّات الأساسيّة والفرعيّة حتّى تصبح خلقا سوياً يمتزج العاطفة والفكرة بكلّ تمكّن، وهنا فقط تتحدّد أنواع الصّور، هل هي بيانيّة أم واميّة أم رمزيّة... كما تتّضح قدرتها على التعبير وما يمكن أن يتخلّل بناءها من ثغرات.

ومواد الصّور عند الشّاعر - كما تمّت الإشارة - تتنوّع بين ما هو محسوس، وما هو غير محسوس، وتمثّل المحسوسات في عناصر كثيرة من الطّبيعة الحيّة والجامدة وعناصر

معدودة من المصنوعات، بينما تتمثل المواد غير المحسوسة في القرآن، والتُّراث الصُّوفيّ الإسلاميّ، والأدب العربيّ بمفهومه الواسع المرن، وعدد من الأساطير والخرافات العالميّة المشهورة المتداولة.

أما عن وسائل تشكيل الصُّورة فقد نحا شاعرنا فيها منحى التّجديد والمعاصرة فأتكأ على التّجسيم، والتّشخيص، وتراسل الحواسّ، ومزج المتناقضات محاولاً في كل ذلك استفاد الطّاقات الكامنة في تلك الوسائل متنصّلاً بذلك من التّقليد والاحترار، وهاتفاً بعالمه الصُّوفيّ معتزّاً به وبأجوائه الشّاعريّة الخياليّة.

وإذا كان الشّعْر فنّاً أصيلاً، فإنّ الفنّ في أسمى تجلّياته يعني الإتيان والزيادة في الحساسيّة تجاه المنجزات؛ ولهذا يبثُّ شاعرنا الفنّان فنّيات عديدة في صورته، منها ما هي كثيرة الحضور، ومنها ما هي مُتدبّذبة الحضور، ومن الشّريحة الأولى نجد الوحدة والتّرابط، والتّفاعل والتّزواج... ومن الفئة الثّانيّة نجد تصوير عناوين بعض القصائد في نهاياتها، والتّوسّع، والقصّ... وغيرها.

بعد فحص مواد الصُّور ووسائلها وفنّيّاتها يمكننا تصنيفها - إجمالاً - إلى خمسة أنواع هي: الصُّور البيانيّة، والمتضادّة، والمتقابلة، والوامضة، والصُّور الرّمزية، ولكلّ نوع بنيته المتميّزة، وطريقته الخاصّة في الأداء الشعري.

ولم يغفل البحث عن عملية التّفويم التي لا تكتمل فائدة التّمحيص والنّظر إلّا بالوصول إليها، ولهذا تمّ تسليط الضّوء على الثّغرات المبتوثة في عدد من الصُّور، ويمكن جمع تلك الثّغرات في خمسة أمور هي: التّنافر، وخلط التّصوير بالتّجريد، والافتتان بصورة لذاتها، والخضوع لقوانين التّرابط، وتراكم الرّموز. وقد تابع البحث ما تسبّب به كلُّ ثغرة من إعاقة للصُّورة مؤكّداً قدرة الشّاعر على تجاوزها إن تعرّف عليها إيماناً بأنّ معرفة الدّاء تُعين على وضع الدّواء.

بعد كل هذا أتت الخاتمة لتسرد مجموعة من أهمّ النّتائج التي توصل إليها البحث، والتي لها علاقة مباشرة بالموضوع الأمّ ألا وهو الصُّورة الفنّيّة دون أن تنسى التّنويه بالدراسات المُنصَبّة على أدبنا الجزائريّ، وتشير الخاتمة إلى أنّ هذا الأخير لا زال بحاجة

مأسّة للكشف والتّقيب، وأنّ أدب أيّ أمة يصنعه - بالدرّجة الأولى - العمل المستمرّ الدّؤوب، والجهد المتواصل المنظّم لأبنائها.

وانتقل البحث إلى تأييد مضامينه السّابقة بملحق يجوي عددا من الوثائق الدّاعمة، وتمثّل في المراسلات التي خطّها الشّاعر بينانه، مع حوار هاتفي منقول من الشّفاهة إلى التّوثيق كتابة، ومع هذا مجموعة من التصويرات الخطّيّة للأخطاء المطبعيّة الواردة في مجموعاته الشّعريّة لاسيما أواخرها، وقد وقف الشّاعر ذاته على إحصاء تلك الهفوات وتصحيحها، ولم يجد البحث غضاضة في العمل بما طالما أنّها حظيت بموافقة الشّاعر ذاته.