

اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية قراءة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الأستاذ محمد كعوان

أستاذ مكلف بالدروس

المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية ، قسنطينة ، الجزائر

ملخص :

تتناول هذه الدراسة بالبحث مدى الانزياح الحاصل في العبارات الشعرية التي وظفها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، الذي تسبح دلالاته في السياق الصوفي ، أو تريد التعبير عن تجارب روحية متعالية ، حيث عرجنا في هذه الدراسة على ذكر بعض مقومات النص الصوفي ، وكذا مفهوم اللغة الصوفية ، وكيفية توظيفها حتى يكتسب النص سياقه الصوفي.

كما حاولت الدراسة تتبع ظاهرة لغوية لدى الشاعر عثمان لوصيف تمثلت في توظيفه للأصوات اللغوية بطريقة انزياحية رمزية ، تعتمد الجواز أساسا دلاليا في التعبير عن عوالم صوفية وأحوال وجدية عالية ، وهذه محاولة من الشاعر العودة باللغة إلى بكارتها الأولى ، من أجل تمكينها من التعبير والاستجابة للرجات الصوفية العالية .

Abstract

This paper Look at the extent of displacement and that characterizes poetic expression in modern Algerian poetic discourse ,a discourse that is couched in connotations to express tranxendental spiritual expreiences . It deals whih some of the basic elements of the sufi text notion of sufi language , and the use of the latter to give the text its sufi content .

The paper also deals with an aspect of language in poetry of Othmane Loucif , I . e . , his use of linguistic voices in a displaced symbolic way , taking metaphor as a semantic grand to express Sufi planes of existence and states heightened feeling it is an attempt to take poetic language back to its earl, uncontaminated state to enable it to express and respond to sublime trance –like experiences.

اللغة الشعرية هي ذلك النسيج الذي يؤلف نصا شعريا ما، وهي المؤشر الوحيد الذي يستعين به الناقد للحكم على نص أدبي إن كان متميزا أم لا، فهي تحوي الشفرة التي تقلب موازين العادي المألوف لتصوغ نمطا جديدا ليس على شاكلة الموروث المتداول ، وهذه الشفرة اللغوية هي المولد الأساس للذة النصية على حد تعبير رولان بارط، فهي المقابل الوحيد للموضع الأكثر إيروسية في جسد ما.

إن النص الشعري هو ذلك البناء المحكم والمفخخ بالمفاجآت والتوقعات من خلال لغته الشعرية التي تفضح وتعري السياق، هذه اللغة هي تراكم من "الإشباعات" أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع ، فاللغة الشعرية إذن إيقاع الرؤية الشعرية¹ ، وهذا حسب ما ذهب إليه ريتشاردز.

ولما كانت اللغة الشعرية تحمل هذه الخصوصية الفعالة داخل النص الشعري ، جعلها الشاعر مركز بؤرة التوتر التي تتشكل من خلالها كل الفعاليات الأخرى التي تأسر القارئ، وتثير غرابته، فرولان بارط يضع النص موضع فتنة وإغراء في مواجهة القارئ الذي يقف مشدوها باتجاه النص الذي أعلن رغبته فيه من خلال دليله وهو الكتابة ، والكتابة هي علم متع اللغة..² في حين هذه الأخيرة هي أساس التجربة الشعرية ، فالشاعر يقف أمام اللغة وقفة تقديس لأنها وسيلته الزئبقية التي كلما حاول القبض عليها وأسرها ، عاودت الهروب ، لهذا تقاس شاعرية الشاعر بمدى تطويع هذه المادة الطليقة التي لا تود القيود، فهي في حالة فرار دائم ، فاللغة بمثابة الحكاية المضحكة التي يحاول مفتعلها أن يستقي بعض الألفاظ و السياقات التي تثير ضحك السامع فإذا ما استطاع أن يأتي بشيء جديد لم يألفه المتلقي من قبل ، وكان ذلك مثيرا ، أدى ذلك إلى إضحاك المتلقي ، والضحك هو المتنفس الوحيد الذي يعبر به المتلقي عن حال التجاوب مع هذه الحكاية ، والتي قد تكون أحيانا مفتعلة ومؤلفة بطريقة بالغة الإتقان مع مراعاة السياق والمتلقي ، وتلك العملية هي نفسها التي يعيشها مع اللغة ، " فالاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسار العبارة ، وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية ، وهذا التأثير السحري يساهم بنفس المقدار في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية "³ ، ومن ثم التأثير في المتلقي فالنص توليد سياقي يؤسس لخلق شفرة خاصة به تميزه كنص منفرد، فهو " تشكل لغوي ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر، حتى صار التعامل معه علما إنسانيا ينهل من كل معارف الإنسان من أجل أن يفهم الإنسان ذاته من خلال لغته

، وكل ذلك كنز مخبوء في كلمة النص⁴ ولا يتأتى كشف هذا المخبوء ، إلا لقارئ له خلفيات ثقافية تنتمي لسياق النص نفسه ، باعتبار النص يحمل رصيذا ثقافيا معتبرا ، وهو المادة التي تغدي النص وتساهم في استمراريته.

إن الشعرية أو الشاعرية⁵ حسب اصطلاح الغدامي⁶ ، توظف داخل النص لتمكين هذا الأخير من تفجير طاقات الإشارات اللغوية فيه ، فتتعمق ثنائيات الإشارات ، وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر يؤسس للنص بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي بالنص ، ومؤهلة للتحويل فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي⁷ فالشاعرية هي قراءة أخرى من زاوية الشفرة ، تمتلك القدرة على الانتهاك والتحويل لتعطي البديل بخصوصياته المتفردة.

إن اللغة الشعرية هي لغة تواصل قبل ان تكتسب بعدها الشعري، فليست ثمة كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، إذ يرى "صلاح فضل" أن هناك تشعير للكلمات المستخدمة داخل النص ليس إلا، وذلك "بإعطائها بعدها الشعري من خلال تركيبها وفق نظام لغوي مخصوص"⁸ ، فقط هناك بعض المفردات التي كانت قديما ممحوجة شعريا كتلك التي توصف بكثرة المقاطع والطول وصعوبة مخارج حروفها والشيء نفسه حاصل في النصوص الحديثة والمعاصر، إذ هناك بعض الكلمات التي لا تستطيع اكتساب شعريتها داخل أي نص نظرا لثقلها على الأذن وكذا طوال مقاطعها كالتى ذكرها "محمد ناصر" في كتابه: الشعر الجزائري الحديث ، مؤكدا على سلبية هذا التوظيف⁹.

وهذه العيوب لا تخلوا من أي خطاب أدبي ، فالملكات اللغوية تتقارب من أديب إلى آخر، وهذا إنما يعود إلى دور اللغة باعتبارها خميرة لتشكيل الخلق الفني ، لهذا فهي تعد فضاءا للتجاوز.

اللغة الصوفية وراهن الشعر الجزائري المعاصر

إن اللغة الصوفية هي تلك اللغة التي تعتمد الإيحاء والرمز وسيلتين للتبليغ، حيث لا تتم قراءة هذه اللغة قراءة سطحية بقدر ما تستدعي هذه اللغة خلفيات ثقافية خاصة تمكن المتلقي من فهم رسالتها المتضمنة داخل الخطاب .

يتم تشكيل هذه اللغة ضمن أسلوب رؤيوي "تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف خلف طابع الأمثولة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تحليلات عديدة ، ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح ولا تنهض فيه أصوات مضادة ، بل تأخذ الأقنعة في التعدد ويمضي في اتجاه مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقض البين لدرجة في النحوية " ¹⁰ .

إن هذا الأسلوب التجريدي يحاول من خلاله الصوفي استيعاب التجربة الكونية الوجودية بخلق عالم جديد ينحو نحو التجديد، عالم مؤسس من الأحاسيس والانفعالات ، فلغة الوجد داخل الخطاب الشعري هي لغة التجديد ، وهي اللغة الصوفية التي تحمل ذلك الامتداد التراثي القديم .

لقد ميزنا داخل لغة خطابنا الشعري ظاهرتين تمثلان مدى استيعاب الشاعر الصوفي الجزائري المعاصر لدور اللغة في المسار الصوفي ، وكذا قدرته على خلق فضاء جديد يمكنه من إتمام طريقه الصوفي: الصنف الأول يتعامل مع اللغة باعتبارها أداة للتوصيل والكشف ، فهو يعبر من خلالها عن مقاماته وأحواله ووجدته العارم أثناء عروجه ، وهو صنف لم يحاول خلق سبيل جديد بقدر ما حاول خلق لغة خاصة تستفيد من الموروث وتؤسس للجديد ، وتمثل لهذا الصنف بنصوص كل من: أحمد عبد الكريم ، الأخضر فلوس ، عثمان لوصيف ، ياسين بن عبيد، عبد الله حمادي ، يوسف وغليسي، مصطفى محمد الغماري ، إلا أن هناك تفاوتاً واضحاً بينهم في طريقة التشكيل، حيث تكمن نقاط التقارب في اللغة .

فاللغة هي عنصر فعال في التجربة الصوفية ، إذ تتعالى اللغة الصوفية في دلالاتها معتمدة على المجاز ، وعلى السياقات الرؤيوية ، وعلى فعالية الرمز باعتباره أرقى وسيلة للتعبير لدى الصوفية .

لقد استطاع الشاعر عبد الله حمادي أن يتجاوز لغة دواوينه الأولى من خلال ديوانه الأخير والذي تجسدت فيه كل المقومات الفنية الخاصة بالنص الصوفي ، فالكتابة الصوفية لديه هي ضرب من التجريب ، وعلى أساس ذلك التجريب تتأسس التجربة الصوفية لدى شاعرنا ¹¹ ، ففي قصيدة ففي قصيدة : " يامرأة من ورق التوت " ¹² نجده يعبر بلغة الوجد، عن سياقات صوفية ، يقول:

(...) أنا المخمور و خمرته

كنت قديما يسكنني

شيء من فضل غوايته

فالليل لليلى يسكنني

لحنا يرتاب ويرهقني

و يمد الجسر فيعبرني

و يغض الطرف فيسلبني

فأنا المعشوق و عاشقه

و أنا المقتول وقاتله

ويكون الحرف بدايته

و يكون القصف نهايته

فيعود السكر لسكرته

و يعود البدر لطلعته

نشواق و نعلن شهوته

ننساك و نركب موجته

ننهال و نعزف نوبته¹³

يوظف عبد الله حمادي في هذا النص لغة صوفية رامية ، حيث يعبر عن حال صوفي عال ، فالخمرة والمحمور ، والليل ، والسكر ، و البدر ، جلها دوال صوفية ، لها امتدادها الرمزي العرفاني ، ولعل هذا النص يعد طفرة نوعية في الكتابة الصوفية لدى حمادي ، إذ يتدأ النص برتبة يسيطر عليها الفعل الماضي ليصل إلى درجة قصوى من التوتر في آخر النص ، وهذا تجاوب فني مع اللحظة الصوفية ، و هذه التجربة لها مقدماتها ، و التي تجلت في قصيدة البرزخ والسكين ، والذي حاول فيه كتابة نص يحمل بعدا صوفيا كتابة وسياقا ، إذ نجده يلغم نصه هذا بمجموعة من الرموز والاصطلاحات التي أسهمت إلى حد بعيد في انفتاح هذا النص على أفق تأويلي صوفي بحث ، وهذه التجربة لازالت فتية بالنسبة لعبد الله حمادي في تعامله مع اللغة

الأستاذ محمد كعوان * اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية*

الصوفية التي تؤسس شعريتها بنفسها ، فهي لغة تستقي معجمها من التراث الإسلامي ممثلاً في النص المقدس - القرآن الكريم - وكذا الحديث الشريف ، يقول :

كأني هنا سادر منهوك

على شفة الظل

أبوح باسم من أهوى

لا ناقة لي فيها ولا جمل

فلماذا يعذبني صليل الباب

وتسكنني غابة من فزع¹⁴ ؟؟

إن اللغة هنا مجازية لا تحمل دلالة واحدة ، فهي مفتوحة على بعد صوفي كما يمكنها أن تعبر عن حالة نفسية عادية ، فالظل هنا يحمل معنيين ، فقد يدل على مكان الراحة بالنسبة للمتعب المسافر ، كما يدل على حال التغيب فالذي هو في الظل لا يرى ، وهو حال الصوفي الذي حيل بينه وبين مبتغاه ، إضافة إلى التجريد الذي تحمله بعض الدوال المسيطرة على جل القصيدة ، الحب ، الهوى منهوك ، يعذبني ، الفزع ، أما لغة الغماري الشعرية فهي لغة تجنح نحو التجريد إذ نجد معظم المواضيع التي يكتب فيها الغماري نصوصه تدور حول الحب والغربة والحنين والشوق ، لهذا نجد نصوصه حافلة بالأساليب التجريدية إلى درجة أنه يتعامل مع القضايا السياسية داخل نصوصه بلغة التجريد - الحب - فهو يعيش حالة وجد صوفي مع معتقده الذي آمن به حد التوحد به ففي قصيدة " حنين إلى خضراء الظلال " يحن فيها إلى عقيدته الخضراء ، حيث يوظف لغة تجريدية إشراقية يقول :

ليلة الوجد انفساح مبهم الرؤيا حزين

وعصافير الشتاء البيض يدميها الحنين

الحنين المر هذا ..

أم مسافات السنين..؟

مرة كالخمر آه ..

مرة كالثلج آه ..

مرة كالموت ينقض على حلم دفين

مرة هذي المرايا ...

ما أراه ؟..

أعود الزمن البرقي يغرينا مداه ؟¹⁵

لقد استطاع الغماري أن يتجاوز شعراء عشرية السبعينات، بتوظيفه لهذه الطاقات الفنية للغة التجريد، وكذا اهتمامه المتميز بالصياغة اللفظية، وجمالية التعبير، في وقت كان فيه شعراء السبعينات منشغلين بكتابة غالبا ما تحمل سمة الخطابية الحماسية، والتي بدأت تتلاشى مع بداية الثمانينات، فقد كان شعر تلك الفترة السبعينية ينحو "بصورة شبه كاملة إلى المحتوى الدلالي الإيقاعي الصاحب والبنية التعبيرية المفككة العابثة، الدالة على اللاتوازن في الرؤية مع بعثرة شديدة للمدلولات الشعرية بشكل اعتباطي يبدو خارج الدائرة العروضية وخارج البنية الإيقاعية السياقية، يفقد بموجب ذلك المحور الدلالي حرارته لتحتضن الإفرازات الأيديولوجية التجربة الشعرية احتضانا يحرم النص شفافيته وقداسته"¹⁶، وهذا لا يعني أن الغماري لم يواكب الخطاب الأيدلوجي السبعيني، إنما تعامل مع هذه القضية وفق قاموس لغوي معاكس أصلا وفصلا للمعايير السبعينية"¹⁷، مكنه من تميع الخطاب الأيدلوجي داخل نصوصه، فكان أن تعددت السياقات داخل نصوصه الشعرية، مما حدا بهذه النصوص إلى صوغ شعريتها داخل مسافة التوتر أو الفجوة بتعبير كمال أبو ديب¹⁸، باعتبارها إحدى مميزات الشعر فهذه "الفجوة تجدد تجسدها الطاعن فيه، في بنية النص بالدرجة الأولى، وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"¹⁹.

أما توظيف اللغة الصوفية داخل نصوصه الشعرية، فيكاد لا يخلو نص واحد من هذه الخصيصة الفنية التي أراد من خلالها أن يضفي طابعا قدسيا على جل قضاياها التي يؤمن بها، ويشكل نصوصه وفق سياقها إلا أن توظيفه لهذه اللغة غالبا ما كان سلبيا، نظرا للتقيرية التي يغذيها ببعض الرموز والاصطلاحات الصوفية كقوله :

أنا الصاحي أنا السكران من همي .. أنا الألم

يغيم الجرح في عيني مصلوبا .. فأبتسم²⁰

هذا الأسلوب المباشر الذي وظفه في الشطر الأول من البيت لا يحمل مقومات الشعرية ، إضافة إلى تجريد الاصطلاحين الصوفيين " الصحو والسكر " من مفهومها الصوفي ، وتوظيفهما توظيفا سطحيا تقريريا لا يمت إلى الرمزية في شيء .

ومن الذين استطاعوا أن يصنعوا تميزهم بتوظيفهم لهذه اللغة الإشرافية " الأخضر فلوس ، في مجموعاته الشعرية الثلاث : " أحبك ليس اعترافا أخيرا " " عراجين الحنين " ، " حقول البنفسج " ، فقد وظف معجما شعريا ينضج بدوال تحمل مرجعية صوفية ، أتقن توظيفها داخل نصوصه الشعرية ، فقد استفاد من لغة الشعر الحديث وتجلى هذا في مجموعتيه "عراجين الحنين " و " حقول البنفسج " ، إذ أبدى ميله المطلق نحو الشكل الحر للقصيدة في حين كان يزوج في مجموعته الأولى " أحبك ليس اعترافا أخيرا " بين النمطين وهذا ما جعله يوظف بكل حرية طاقات لغوية وتراكيب جديدة أسهمت في النهوض بتجربته الشعرية ، فقد وظف داخل نصوصه كثيرا من القصص التراثية بطريقة فنية ، كما عمل عنصر الحوار الذي اعتمده في مجموعته²¹ " عراجين الحنين " على تعدد الأصوات داخل النص ، وقد تجلى ذلك في قصيدته : " حديقة الموت الخصب " التي جاءت في شكل مسرحية شعرية رامية ، حيث فسخها برموز صوفية وتراكيب لغوية كسرت القيود المألوفة للغة مشكلة الفجوة ، يقول على لسان الشاعر مخاطبا نفسه كأنه يهدي :

عاشقا أتلغح بالشعر والذوبان بأشياء

كانت وأخرى تكون، أحس ثلاثا

من النحل يعصرن أزهار رוחي

يرفرفن معتنقات على قبة الأقحوان

تشابكن مثل الأصابع في نقطة يلتقي

السر فيها بصاحبه، يلتقي الحزن فيها

بفرحته، يلتقي الغصن فيها بورده

شمعة تتفرع منها ثلاث فتائل ملتهبات

بلا موعد تتوسع في ساحة مالها ساحل²²

هذه المقطوعة الشعرية تشكل مشهدا جزئيا من المشهد العام للمسرحية أو الصورة الشعرية ، حيث استطاع أن ينقل إلينا هذا الإحساس المتوتر للشاعر وهو يهادن أحلامه بلغة تمتلك القدرة على إثارة قارئ عادي ، فالتوظيف المحكم للغة داخل المقطوعة مع إدخال عنصر التدوير وإطلاق فاعلية التشاكل والتقابل ساهم في تشكيل صورة شعرية تفاجئ وتصدّم متلقيها.

إن التقابل هنا ينقل القارئ من الضد إلى ضده ، و"التقابل في النصوص هو انعكاس لنقائض الذات وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقتها بتشخيص الحياة"²³ ، ولعله يتشكل في هذه المقطوعة من ثنائيتين (الحزن، والفرح) (الذوبان ، الالتهاب) ، وهما احتمالان متضادان يعيشهما الصوفي في لحظة واحدة ، كما أنه إحساس الإنسان في العصر الحاضر بالخيبة والأمل في ذات الوقت ، أما التشاكل فهو ميزة أسلوبية تعمل على تزويد النص بموسيقية خاصة نتيجة ترديد بعض المقاطع المتشابهة ، كهاتين الثنائيتين اللتين سجلناهما داخل نسيج هذه الأبيات : (معتنقات ، ملتهبات) ، (الحزن، الغصن) ، إن الصوفي هنا يحاول أن يتسامى عن طريق الشعر لأنه "استبطان منظم للتجربة الروحية ، ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء"²⁴

وهذه غاية الصوفي فهو يحاول تحقيق هذه المواجهة بينه وبين ذاته قصد السمو بها، ولما كانت التجربة قاسية جدا خاصة على شاعر يمتلك أفقا يماثل أفق الصوفي، بتتالي ثنائيي الفرح والحزن عليه تتاليا لا فكاك منه ، استثنى الشاعر تلك التجربة المعيشة والتي قد لا تحقق حلمه الأزلي بتجربة الكتابة ، باعتبارها تحمل مكونات أساسية لتحقيق هذا الحلم ، لكنه لا ينطلق من شيء يحيط به بقدر ما ينطلق من داخله ليصوغ إحساسه الفياض تجاه ذات عليا، عبر خطاب يحمل صفة التجريد لأنه يتعامل مع شيء مطلق لا يمكن رؤيته عيانا.

تستند اللغة الصوفية لدى فلوس إلى معجم لغوي ثري بالألفاظ التي تنتمي إلى حقل الطبيعة ، وهو باعتماده على هذه اللغة يحاول الغوص داخل تلك المكونات الكونية باعتبارها معادلا موضوعيا لما يريد التعبير عنه ، يقول عبد الغفار مكاوي في كتابه "مدرسة الحكمة " بأنه "لا يتسنى للإنسان أن يرى الرؤية الحقّة حتى يغوص بكليته في هذه الأرض ويملاً عينيه من هذا الواقع ، المحسوس"²⁵ ، لأن الرؤيا تتشكل

داخل هذا الحيز الكوني المائل أمامنا لتحاول إعطاء تصور لما فوق هذا الواقع بالمماثلة أو التضاد.

فاللغة الصوفية لدى فلوس غالبا ما تمتزج بلغة الشعر الحديث لدرجة تجميع بعدها الصوفي في قصائد عدة ، فالرموز الصوفية ، وكذا اللغة أعاد توظيفهما توظيفا فنيا، فقد لا تستطيع تقصي رمزية هذه اللغة الصوفية ، في حين نجد أحمد عبد الكريم في مجموعته " تغريبة النخلة الهاشمية " وفي كثير من قصائده المنشورة في الجرائد، يوظف لغة صوفية خالصة لا يستطيع قارئ عادي أن ينسبها لغير هذا، فمعجمه الفني ثري جدا بالاصطلاحات والرموز الصوفية ، إضافة إلى كونه قد حاول تطويع معجم خاص بالطبيعة لخدمة سياق صوفي، وهو بأسلوبه هذا قد حاكى ما ذهب إليه عثمان لوصيف حينما وظيف معجما لغويا معظم دواله استقاها من حقل الطبيعة ، إضافة إلى استعانة أحمد عبد الكريم بحقل الفتنة حيث أضفى على لغته الشعرية لغة التجسيد، وهو بهذا الأسلوب يحاول أن ينقل القارئ من عالم تجريدي إلى عالم تجسد فيه الرؤيا والأحاسيس، إلا أن هذا التجسيد غير مقصود لذاته ، وإنما لتقريب صورة صوفية ما، يقول في قصيدة له معبرا عن شوقه الفياض إلى حبيبته ، موظفا لغة الجسد بشكل رمزي :

يا سهيل الأنوثة

ذي صرختي في الفجاج الفسيحة

إني تشهيت في الليل كل الخصور

وجردت بالوهم كل النساء

فهبن لي امرأة وحصيرا

أنا الولد المر ... أين نصيبي

لن أكف عن البوح أو تضعوا البدر

في ساعدي

26

لن أكف عن الحزن حتى يجيء حبيبي

لقد استعمل مجموعة دوال تنتمي جلها إلى حقل الفتنة مثل (تشهيت الخصور ، جردت النساء، امرأة) وتعد المكونات الفسيولوجية للمرأة لدى أحمد عبد الكريم

إحدى الرموز الدالة التي يستعين بها في تعبيره عن الذات المطلقة ، فهو يقول في قصيدة له، " إنما أجمل الكائنات النساء "²⁷ ، وهي تحمل تبريرا منه لإيمانه بما دعا إليه محي الدين بن عربي من قبل ، حينما جعل المرأة إحدى التجليات الإلهية ، بل أتمها على الإطلاق، أما عثمان لوصيف فقد انطلق من فكرة "وحدة الوجود"²⁸ ، في توظيفه للغة وكذا السياق . فكل المكونات الطبيعية والبشرية والموجودات جميعها تعبر عن تجلي الجمال المطلق، لهذا كان معجمه الشعري غنيا جدا، موازاة بشعراء آخرين، ففي مجموعته الأولى الكتابة بالنار ، وظف لغة وتعايير تميل إلى النحوية أكثر، إذ علا نغم اللغة الشعرية مع بروز الإيقاع الموسيقي للقصيدة بشكل واضح ، وهذا إنما يعود إلى اعتماده الأسلوب الحيوي في عملية التشكيل الفني، إذ يركز هذا الأسلوب على "حرارة التجربة المعيشة ، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية، ومع أنه يمني درجة الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنوع دون أن يقع في التشتت، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقاتها التعبيرية، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة "²⁹ ، وقد ساعد النمط العمودي الذي اعتمده لوصيف في هذه المجموعة على ظهور الطابع، الملحمي داخل قصائد هذه المجموعة ؛ كمطولة " لامية الفقراء " و " العناق الطويل " ، و " الطوفان " و " آه يا جرح " ، مع توظيف لمعجم يستقى معظم دواله من حقل النار، وهذا ما جعل لغة هذه المجموعة الشعرية تحمل جرسا موسيقيا صاخبا ، لما في لغتها من شدة ، في حين نجده في مجموعته الثانية " أعراس الملح " يستعين بالقلب الحر في تشكيل نصوصه ، إذ عثرنا على نص واحد مطول "³⁰ ، بلغ عدد أبياته خمسة وخمسون بيتا وقد نسجت أبياته على تفاعيل بحر الطويل ، محاكيا فيه تائية ابن الفارض ، غير أن هذه القصيدة المطول قد استقت لغتها من معجم صوفي ، مع توظيف معتبر لحقل النار، الذي زاد في ارتفاع درجة الإيقاع اللغوي داخل بنية النص ، وكذا توظيف رمزي لبعض الدوال التي تنتمي إلى حقل الطبيعة كالملاح ، الندى ، السنابل الجوهرة ، أما في مجموعاته الثلاث الأخيرة ، " اللؤلؤة " ، " براءة " ، " غرداية " ، فإننا نجابه بخطاب جديد يحمل لغة شعرية صوفية قائمة على مبدأ التساؤل المستمر، وكذا الوصف ، فقد وظف لغة غير مألوفة في الخطاب الصوفي ، لغة كاشفة ، فهي لا تجيب عن الأسئلة التي تترك القارئ مشدوها إليها، فاتحة بذلك أفق التحول الذي بنى عليه ثقافته، ولعل أسس الكتابة الأدبية لدى رولان بارط تكمن " في طرح الأسئلة لا في براعة الإجابة

عليها، فالعالم في حد ذاته لا متناه ، و هو حركة و تغير دائمين" ³¹ ، والإجابة عن سؤال أبدي تفضي إلى نهاية محتومة لهذا الخفي، كما أن تقديم إجابات للقارئ عبر أي نص ما ، هو بالضرورة قتل لهذا الذي لم يولد بعد، فالنص الأدبي فضاء من الأسرار، فإذا فضح القارئ جل أسرارهِ تحول هذا النص إلى مجرد خطاب خال من أي شعرية ، يقول عثمان لوصيف في قصيدته " عرس البيضاء " وهي تجربة حب صوفي عاشها مع الجزائر العاصمة باعتبارها أحد عناصر المحلي :

من هرق الزنجيل على نمش الرمل
من فتت البرتقال على جمر نهديك
ومن ساق البحر في غسل الصبوات
ومن ساق نخوك هذا المتيم ³²

هذا الأسلوب الاستفهامي نجده يتكرر لديه في أكثر من نص ، و بشفرة مخالفة كل مرة ، يقول في قصيدته " البرق " متسائلا :

من أزاح الليل عن جفني
من مسد أغصاني الطرية
وسقاني حبقا...مسكا...وراحا كوكبية
من حباني ماسة خبأتها بين الحنايا؟ ³³

ونجده في قصيدة "وهران" يستعمل بشغف كبير هذا الأسلوب الاستفهامي لقصور اللغة عن التعبير عما يريد وصفه، فاللغة تقف عاجزة بكل مكوناتها الجمالية والتواصلية عن التعبير عن الجمال الأزلي.

من هنا استعاض لوصيف بلغة الاستفهام ليقرب إلى القارئ صورة يحسها ولا يستطيع كشف سترها يقول معبرا عن جمالها بهذا الأسلوب :

من أذاب الزمرد في ذهب الأمسيات
وفض أباريقه الشفقية بين الشواطئ
من صاغ من لعس الليل أغنية السنديان

ومن محمل الفجر مائدة الأقحوان
ومن مزج التوت باللوز
والتين بالموز
والرازقي المعتق باليوسفى
وسواك جنية بشرية ؟
كيف قطرت الشمس ألوانها فيك
كيف أراق عليك الغمام لجين الفرديس
كيف التقى الثلج والجمر في وجنة
والأفاويه والخمر في شفة
أي نجم كساك سنى وألوهية
وحباك غنى وحميمية
أي غيب تمخض عنك
وأي إله أفاض عليك نفائسه اللؤلؤية ؟³⁴

إن هذه اللغة الشعرية كفيلة بخلق فجوة التوتر وكذا اللذة لدى القارئ ، فهي لغة تستعيز من الوهج الصوفي استمرارها وكينونتها ، ومن السؤال الأزلي حيزها السياقي الذي نمت داخله وأعلنت حضورها من خلاله ، فكان أن شكلت لغة أخرى بكل مكوناتها المعقدة داخل لغة النص ، فالعلاقات التي تربط هذه الجمل والتراكيب والمفردات ، هي مركز التوتر داخل نسيج النص ، فهذا النص مليء بالتشاكل والتقابل في التراكيب والمفردات ، وقد سجلنا هذه العلاقات في هذا الشكل:

تشاكل الألفاظ³⁵ :

أفاض	أذاب	أراق
الأقحوان	السنديان	

الأستاذ محمد كعوان * اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية*

الشفقية	اللؤلؤية	
الموز	اللوز	

تشاكل الجمل :

التين بالموز	التوت باللوز
الثلج والجمر في وجنة	والأفاوية والخمر في شفة
كسك سني وألوهية	حباك غني وحميمية

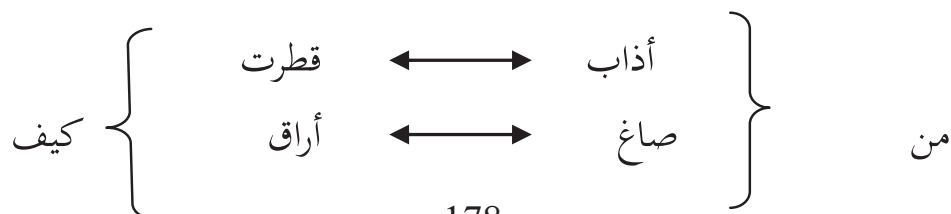
تقابل الألفاظ :

الفجر	الليل
الثلج	الجمر
بشرية	ألوهية

تقابل الجمل :

أي غيب تمخض عنك	أي إله أفاض عليك
-----------------	------------------

إن هذه العلاقات التشاكلية والتقابلية قد أسهمت إلى حد بعيد في بلورة شعرية هذا النص خاصة وأن هذه العلاقات لم تتوقف عند الدوال فحسب بل تعدى هذا إلى الجمل، ولعل التقابل من عناصر الفجوة، فهو يخلق مسافة التوتر من خلال تضاد الدلالات بالنسبة للدوال، وخلق فضاء مضاد بالنسبة للجمل، وقد سجلنا علاقات أخرى ساهمت في تشويش رؤية النص وجاءت مقرونة بأداة استفهام "من" لتقابلها أداة أخرى استفهامية - "كيف" - مع تحملها معنى التعجب .



مزج ↔ التقى

تحمل هذه الأفعال الماضية معنى متما لبعضها البعض ، ففعل " قطرت " هو نتيجة حتمية لفعل "أذاب" والذوبان ينتج عنه سائل، وهو المعبر عنه لاحقا بفعل " قطرت " ، وكذلك فعل صاغ الذي هو بمعنى خلق، وفعل "أراق" الذي هو بمعنى صب ، فبعد فعل الخلق يكون فعل التفرغ ، هذه العلاقة مرتبطة بعلاقة أخرى مكونة من حركة فعلين ماضيين " التقى "، "مزج"، حيث يدلان على معنى متقارب ، فالمزج هو نوع من الالتقاء ، وهي الحال المعبر بها عن الصوفي الذي يفضي به عروجه إلى حال الاتحاد ، أين تمتزج الصفات بالصفات ، فقد وظف أداة أخرى استفهامية "أي" ألحقها باسم ثم فعل ماضي ، ليعبر بها عن حال الانبهار الذي عاشه الصوفي ، مما جعله يجابه هذه الحال بمجموعة أسئلة :

أي { نجم كساك
غيب تمخض
إله أفاض

تشكل هذه التراكيب داخل سياق صوفي يستمد دواله المعجمية من حقل الفتنة ، فمكونات حقل الطبيعة أصبحت تحمل وظيفة إثارية ، ففعل " مزج " يغطي ثلاث تراكيب ، في حين فعل " التقى " يشكل تركيبين .

من مزج { التوت + اللوز
التين + الموز
الرازقي المعتنق + اليوسفي

القرين الدلالي
الجمال المطلق

كيف التقى { الثلج + الجمر (وجنة)
الأفاويه + الخمر (شفة) } القرين الدلالي إثارة اللذة.

إن هذه اللغة المفخخة بالسؤال الهجوم حاضرة بكثافة في مجموعته الأخيرة " غرداية"، والتي تتشكل من نص واحد يحمل عنوان المجموعة حيث تكتسب اللغة داخل مجموعته هذه صوفية أكثر من جل مجموعاته الأخرى، حيث يعتمد التكتيف اللغوي، لدرجة إحساس القارئ بانفلات الصورة الشعرية من مخيلته نتيجة تتابع الصور بكثافة، لم يعهد لها الخطاب الشعري الصوفي الجزائري المعاصر، ويتم هذا التشكيل وفق نمطين أسلوبين يتواتران حضورا داخل الخطاب؛ أسلوب الاستفهام، وأسلوب الوصف، فعن طريق المزاوجة، بين هذين الأسلوبين تأخذ اللغة وظيفتها المفاجئة، إذ تتضبط الرؤية الشعرية ويصبح من العسير بمكان ملاحقة دلالاتها، فهي لغة تحيل على قراءات عدة للنص فيقول:

كهрман النجوم على شرشف الورد

فيروزج الله يرهض بين الرمال

سبائخ يفتض أكمامها الجلنار

نوافير من نغم كوكبي .. وسقسقة كثرية.

خصلات الزبرجد يغسلها البرق

هسهسة الغيم يغري المدى

سرخس الليل ينضح بالهذيان

معارج في عرصات التجلي ... وتهويمه نبوية³⁶

تتشكل الصورة الكلية لهذه المقطوعة من مجموعة صورة متباينة تدخل جلها في تكوين المشهد الكلي للصورة الشعرية، إذ تعتمد هذه الصور الجزئية في تشكيلها على لغة واصفة، تتميز عن سابقتها بمكوناتها اللغوية المختلفة، والتي تحيل على مكونات جمالية تتباين من صورة جزئية إلى أخرى، وقد ساهم السطر الشعري في تمييز الصور الجزئية عن بعضها، إذ تقوم كل صورة بذاتها داخل كل سطر شعري واحد،

وقد أسهمت الوقفات الدلالية في تعدد الصور وكذا في إطلاق فاعلية اللغة وكذا الخيال لإضافة أي صورة شعرية أخرى ، بغض النظر عن مكوناتها اللغوية شرط أن تكون ضمن السياق نفسه للأسطر الشعرية الأخيرة ، وهذا ما جعل بعض المقطوعات الشعرية داخل هذه المجموعة تعتمد على ما يسمى بوحدة السطر الشعري ، وقد كان قديما يسمى بوحدة البيت الشعري³⁷

لقد رأينا كيف وظف هؤلاء الشعراء اللغة الصوفية داخل خطابهم الشعري باعتبارها وسيلة يعبرون بها ومن خلالها عن أحوالهم ومواجيدهم الصوفية وقد لمسنا تفاوتاً في طريقة تشكيل هذه اللغة وتوظيفها لدى شعراء هذا الصنف ، أما الصنف الثاني فقد صاغ تجربة عشق صوفي مع اللغة ، إذ جعلها وسيلة من وسائل العروج ، فهي بمثابة السلوك الصوفي بالنسبة للمريد ، حيث لم يعد الشاعر يعبر بها ومن خلالها عن مواجيده وحاله بقدر ما أصبح يعيش معها تجربته الصوفية باعتبارها إحدى تجليات الله في الكون ، فعلاقة عثمان لوصيف بالأمكنة والكائنات الطبيعية ، هي علاقة نابغة عن وعي صوفي تام ، إذ يصوغ معها تجربته الصوفية مستعيناً باللغة الفيزيائية ، وقد استعصت هنا هذه المكونات الطبيعية والأمكنة باللغة ، باعتبارها المحلّ الفيزيائي لدى هذا الصنف ، وتمثل لهذا النمط من الكتابة بنصوص مصطفى دحية الذي أعلن صراحة و أكثر من مرة عن مذهبه هذا في الكتابة ، وأراه الوحيد الذي دعا إلى هذا النمط من الكتابة ، منذ مدة ، فقد أعلن في مقابلة له في جريدة المساء منذ ما يقارب عن ثماني سنوات عن انبهاره بلغة التصوف قائلاً: " التصوف فتح جديد في مملكة اللغة "³⁸ ليضيف في حديث آخر له بأسبوعية الحياة متحدثاً عن أفقه التكويني داخل الزوايا وشغفه الكبير بالنص القرآني قائلاً: " لعل تجربتي القرآنية أتاحت لي فرصة تأويل الهواتف ومعرفة مدارج السلوك وكان أن اكتشفت اللغة في حياتي - بل في وجودي - أنني أحبها أتعشقها، تزملي ، تذرني، تبهرني، آية ذلك القرآن بالنسبة إلى جسدي ... وجدت ذاتي فيه، أعني النص الأصلي - لأقراءته وتأويله - فأنا أقرأه شعرياً، يملؤني وأنا أكتب ... لقد كانت اللغة الصوفية فتحة في حضارتنا ... كنت ضحيتها في مشواري الدراسي "³⁹ ، إن دعوة مصطفى دحية هذه لم تكلل بخرجة إبداعية له إلا في مجموعته الأولى والموسومة بـ " اصطلاح الوهم " والتي كتب قصائدها في الفترة الممتدة ما بين 1990 إلى غاية 1993 ، وقد نشر أغلب قصائده هذه المجموعة بمجلة القصيدة - ملحق مجلة التبيين - أما قصائده التي جاءت قبل التسعينات فهي قريبة في لغتها من قصائد أحمد عبد الكريم، إذ

هناك تقاطعات أسلوبية وكذا معجمية كثيرة بينهما ، خاصة في قصائده : قصيدة مقابسات العشق " ⁴⁰ ، " البحث عن آسيا " ⁴¹ ، ووحدى أخر الأزمان " ⁴²

تأخذ اللغة الشعرية داخل نصوص مصطفى دحية وظيفة إبحارية معتمدة على بلاغة الغموض، غموض الكلمة وكذا العبارة، وضبابية الصورة الشعرية ، حيث تقف المرجعية الثقافية للقارئ أمام اختبار يستنزف قدراتها التواصلية، فعند محاولتنا قراءة هذه المجموعة عدنا في أحيان كثيرة إلى المعاجم اللغوية قصد فضح مدلولات بعض الدوال المعجمية، فاللغة التي يوظفها، لغة تراثية بحثة، تختلف اختلافا جليا عن لغة الشعر العربي الحديث والمعاصر، فهو يحاول إحياء هذه اللغة بإعطائها بعدا حداثيا داخل النص وكذا تطويع دلالاتها المعجمية وجعلها تحمل مدلولاً صوفيا عبر السياق الموظفة فيه، مما جعلها تنح نحو الإبهام ، الذي يعد خصيصة ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعر، و " بطبيعته التي تتهد في تكوين عمليات تشفير جديدة، كلما احترقت بضوء التكرار عملياته السابقة... ف " جاكسون " مثلا يرى أن الإبهام ملمح لازم للشعر، ويكرر مع إمبسون أن مكان الغموض توجد في جذور الشعر نفسها، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضا " ⁴³ ، ومن ثم هناك تواصل بين المتلقي والمبدع ، يقول مصطفى دحية في قصيدة " السير إلى الثلث الأخير من الرحلة " :

رفأت أنوائي بماء الجمر ، واستبقيت

من سؤر التذكر آيتين :

عن اليمين

وعن شمال الرزء حان المنتهاي

ذا حبها الوثني أجلى وحيه

" أبلى يقيني في خطاي " ⁴⁴

لقد اكتسبت هذه اللغة الشعرية شفرتها في كونها لا تقوم على دلالة بعينها ، فهي لغة صوفية داخل أخرى شعرية ، تمتلك فاعلية تعدد القراءات ، فتلغيم هذه اللغة وتعتيمها بهذه الشفرة جعلها تحمل سرا دينا كالذي يحمله الصوفي ، ويحاول التعبير عنه بلغته الصوفية الخاصة ، إلا أن اللغة هنا تقدم نفسها على أنها طرف ثان في التجربة ، لأنها تحمل شطرا من المعرفة اليقينية التي يسعى إليها الصوفي ، ولما كانت

الكتابة الصوفية تتم لحظة لا وعي، باعتبارها فيضا من الإملاء الغيبي ، أصبح المبدع أو الشاعر نفسه طرفا متلقيا، فهو يصوغ تجربة عشق مع اللغة ، وبعدها يحاول مثله مثل أي متلقي قراءة النص الذي تشكل وفق تلك التجربة ، وهذه اللغة مفخخة بشبكة من علاقات التضاد والتشاكل والتقابل ، إضافة إلى كونها تخترق قانون العادة ، فبالغة الغموض⁴⁵ ناتجة عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية⁴⁵ ، وخرق المألوف أو العدول ناتج عن التوظيف غير المعتاد للدوال المعجمية وكذا التوفيق بين النقيضين كقوله " ماء الجمر "، وصوغ معنى جديد، يقوم على المغايرة ، يقول :

الآن ...

والدنيا انتباه كالمخاض

تجيء أنت محملا بالانثيال كما اللغة

ترتد أعطاف الهويني حين يغدو معول

السنوات أنخاب الصبايا بالرحيل

الآن صدغك استباحا قصة الموتى ؟

والإيغال في هتك المساء

تنام بين شهودنا والإمحاء؟⁴⁶

تبدو هذه الأسطر الشعرية للوهلة الأولى أنها مفككة التراكيب ، إضافة إلى تفكك صورها، مع غياب تام للغة الحس، فهي مشكلة من لغة تجريدية تحيل على سياق تجريدي كذلك ، فهذه التعابير التي تدخل في تشكيل النص كقيلة بزعرعة بنيته الدلالية: " الدنيا انتباه كالمخاض"، " محملا بالانثيال"، " ترتد أعطاف الهويني"، " معول السنوات"، " أنخاب الصبايا"، " رقصة الموتى"، " هتك المساء"، " تنام بين شهودنا والإمحاء"، إن هذه اللغة تجعل النص في بحث مستمر عن اكتماله اللامحدود فالنص هنا يبتدئ عندما نحس أنه قد انتهى ، لأنه مفتوح على إضاءات القارئ له فكل ثقافة يجابه بها القارئ هذا النص تضاف إلى الأفق المعرفي لهذا الأخير.

إن مصطفى دحية يحاول بلغته الكاشفة هذه البحث عن قبول جديد وعن قارئ جديد مسلح بتقنيات هذه الكتابة حتى يحصل التواصل بين القارئ والنص،

الأستاذ محمد كعوان * اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية*

وهذا البحث عن قبول جديد هو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الحديثة⁴⁷ ، التي تحاول تقديم تجربة كتابية متميزة، ذات شفرة خاصة تؤهلها لاحتلال الريادة، هذه التجربة الكتابية جعلت اللغة جزءا من الشاعر لأنها "تولد مع كل مبدع"⁴⁸ وتتأسس وفق رؤيته الخاصة، والشعر "تأسيس باللغة والرؤيا"⁴⁹ .

لقد عبر الشعر قديما عن الواقع بطريقة مخالفة للسائد، وهو الموقف نفسه الذي دعا إليه الشعر الحديث فعبقرية الشاعر وتميزه يستمدان من مدى قدرته على مخالفة المؤلف في توظيف اللغة ، أما في الشعر الرؤيوي - الصوفي - فالموقف أشمل من هذه النظرة ، فالتميز في الكتابة ، يكمن في تطويع شفرة جديدة تؤسس للجديد الذي يحاول أن يعبر عن تجربة خاصة ، نظرا لفردانية التجربة لدى الصوفية ؛ فكل تجربة وقفٌ على صاحبها ، لهذا اقتضت كل تجربة لغة جديدة مغايرة ، تكون على مقاس هذه التجربة ، وقد كان تميز الخطاب الشعري لدى مصطفى دحية منطلقا من هذه النظرة ، وهي ربما استجابة عفوية أو مقصودة لدعوة الوجوديين والسرياليين لخلق لغة جديدة ، فقد عمل الوجوديون على إحياء المصطلحات اللغوية والألفاظ القديمة ، وأعطوها امتدادا جديدا داخل تجربتهم الشعرية⁵⁰ .

الأصوات اللغوية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية:

يعد توظيف الأصوات اللغوية لدى عثمان لوصيف ظاهرة أسلوبية ، انفرد بها خطابه الشعري ، دون غيره ، فقد وظف هذه الأصوات بكثافة لم نعهدها في أي خطاب آخر ، وقد كان السياب قد استعان بهذا المعجم من قبل في مطولته " الأسلحة و الأطفال " ، إلا أنه لم يعرها اهتماما شديدا كالذي ألفيناه لدى عثمان لوصيف في مجموعتيه الأخيرتين " براءة " و " غرداية " وقد تناول اللغويون هذه الظاهرة : منطلقين من فرضية تقول بأن "أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعة كدوي الرياح و طنين الرعد ، و خريير الماء و شحيح الحمار "⁵¹ ثم تبلورت هذه الفرضية إلى نظرية " محاكاة أصوات الطبيعة " ، إذ ترى هذه النظرية أن اللغة نشأت " عن محاكاة الأصوات المسموعة ، أصوات الحيوانات و الجمادات و غيرها من مظاهر الطبيعة "⁵²

و لعل اللغة العربية قد استحوذت على نصيب وافر من "الكلمات الصوتية (onomatopées) على الرغم من استبعاد نظريات اللسان لمثل المحاكاة المتوقفة على آلية التطابق "⁵³ .

تعد صيغة الأفعال الرباعية المضعفة ؛ القلب الصرفي الذي تقاس به هذه الأصوات ، فلو قمنا " بمراجعة فاحصة لكثير من الكلمات المأخوذة من حكايات الأصوات ، فإننا سنجد أن منها ما جاء بمقطع مكرر مثل : الهرهرة ، القرقرة ، ومنها ما جاء بمقطع طويل مثل : المواء و الخزير ، والزفير ، و هذه الكلمات الأخيرة و غيرها من ذوات المقاطع الطويلة ، لم ترد في ثبت لغوي مكررة و ليس لها جنس مكرر من جنسها " ⁵⁴ .

إن توظيف الأفعال الرباعية في اللغة العربية قليل جدا مقارنة بالأفعال الثلاثية التي تحتل حيزا كبيرا إضافة إلى كون بعض الأفعال " الرباعية متفرعة في أصل بنيتها عن أفعال ثلاثية معينة ، و تأتي غالبا لتعبر عن معان قريبة من معان تعبر عنها أفعال ثلاثية " ⁵⁵ ، لهذا كان العربي منذ القديم يحاول التعبير عن شيء بعبارات سهلة وسلسلة المخرج ، فهو يفضل المفردات القصيرة المقاطع التي لا يجهد نفسه في استعمالها والنطق بها ، وحتى الخطاب الشعري غالبا ما ينفر من تلك المفردات الفضفاضة الطويلة ، إلا في حالات قليلة .

و تقسم الأصوات اللغوية التي تدخل ضمن صيغة الفعل الرباعي إلى أربعة أنواع " ما كانت حروفه الأربعة متعاقبة مثل دحرج ، ما تماثل فيه الثالث و الرابع مثل شملل ، وما تماثل فيه الأول والثالث ، كما تماثل فيه الثاني والرابع مثل وسوس " ⁵⁶ ، وقد ألفينا الأصوات التي سجلناها داخل الخطاب الشعري لعثمان لوصيف ضمن النمط الرابع ، الذي يمتاز بتكرار حرفين على التوالي مما ينتج جرسا مميزا داخل اللغة الشعرية ، فالرباعي " الذي من النوع الرابع يتميز عن الثلاثي الأصلي بزيادة مقطع يضخم حجم الفعل ، ليقوي طاقة التعبير بحكاية أصوات الشيء المعني ، أو تصوير حركته أو نوره أو أثره في النفس بالأصوات ، فهو بذلك متميز بإيقاع ذاتي من شأنه إذا وظف في الشعر أن يفرز أساليب من الإيقاع مختلفة بحسب عدد الأمثلة وتوزيعها في النص " ⁵⁷ ، وقد سجلنا الأصوات التي هي من الصنف الرابع ضمن هذا الجدول ، لنبين مدى غزارتها داخل الخطاب الشعري لدى لوصيف ، وكذلك طريقة توظيفها ، والتي حاول خلق تميز في طريقة توظيفها :

الصوت	توظيفه داخل الخطاب	دلالاته المعجمية	المصدر
المهسة	مهسة النهد مهسة الآل مهسة الغيم مهسات المواقد	" صوت حركة الدرع والحلي وحركة الرجل بالليل ونحوه" لسان العرب ، مادة : هسس	براءة ص 44 براءة ص 25 غرداية ص 11 غرداية ص 27
همهمة	همهمة ، ومدى يتفتح همهمة غسقية	الهمهمة الكلام الخفي، وقيل الهمهمة تردد الزئير في الصدر من الهم والحزن ، لسان العرب، مادة، همم دلالاته المعجمية	غرداية ، ص 31. براءة، ص 40.
دندنة	دندنة الله دندنات الخلاخيل دندنات الخلاخيل دغداغة وتر الله يعبق بالدندنات	" أن تسمع من الرجل نغمة ولا تفهم ما يقول، وقيل الدندنة الكلام الخفي. لسان العرب مادة: دنن	براءة ص 44 براءة ص 18 غرداية ص 18 غرداية ص 46
رقرة	الذهب المترقق غصون ترفرف نوافير رقراقة رققتها ليديك الحريتين ساقية تترقق	" تترقق جرى جريا سهلا وترقق الشيء تلاً لأ ، أي جاء وذهب " لسان العرب ، مادة رقق.	غرداية. ص 10 غرداية. ص 20 غرداية. ص 21 براءة. ص 48 غرداية ص 47

براعة ص 44.		رقرقها الفجر	
براعة ص 45 براعة ص 49 غرداية ص 10 غرداية ص 46	غرفة هفافة وهفهافة مظلة باردة . لسان العرب، مادة هفف	هفهافة الخصلات الغمامات هفهافة هفهافة الظل هفهافات النسمات	هفهافة
براعة ص 44. غرداية ص 41	سقسق العصفور: صوت بصوت ضعيف . لسان العرب: مادة سقق .	سقسقة الشمس سقسقات السواقي	سقسقة
غرداية ص 41 غرداية ص 18	حكاية صوت الطائر. - لسان العرب. مادة زقق.	زقزقات أتوحد بالزقزقات	زقزقة
غرداية ص 31 غرداية ص 30 براعة ص 49	رف الطائر ورفرف ؛حرك جناحيه في الهواء. لسان العرب ، مادة رفف.	فراشات سهو ترفرف رفرف سرب اليمام الفراشات رفرافة	رفرف
غرداية. ص 45 براعة ص 62. غرداية ص 35 غرداية ص 18	" الدغدغة في البضع وغيره : التحريك... ويقال دغدغه بكلمة إذا طعن فيه " لسان العرب، مادة دغدغ.	جرح تدغدغه الصبوات دغدغة الوخر الحنين يدغدغ أجفانها الخلاخيل دغداغة	دغدغة
غرداية ص 18 غرداية ص 19	" الصوت بالكلام الذي لايبين. لسان العرب، مادة غمم	انا السحر والغمغمات فأغمغم منجذبا بالهواها	غمغممة

براءة ص 50	الرجرجة الماء الذي قد خالطه اللعاب " لسان العرب. مادة رجج.	خيمة تترجرج خضراء	رجرجة
غرداية ص 42 غرداية ص 32	صوت الفرس دون الصهيل . لسان العرب، مادة حمم.	حممة الخيل. حممة ومفاصل تسند أخرى	حممة
غرداية ص 5 غرداية ص 47	زغزغ به، سخر منه، وزغزغ كلامه ؛ لم يلخص معناه ، يقال لا تزغزغ الكلام ، بين الحق. أساس البلاغة . ص 192	زغزاعة اللون أريج يزغزغ	زغزغة
غرداية. ص 18	وسوس الرجل بلفظ ما سمي فاعله فهو موسوس بالكسر . - أساس البلاغة . ص 498.	وسوسات الأساور	وسوسة
غرداية ص 18	الوغى؛ الصوت... أصوات النحل والبعوض ونحو ذلك، إذا اجتمعت. لسان العرب، مادة وغي.	الأساور وغواغة	وغوغة
براءة ص 44	حكاية صوت الحلي لسان العرب ، مادة تغغ	تغغغة الخصر	تغغغة
غرداية ص 29	حكاية بعض الضحك طخطح الضاحك ؛ قال طيخ طيخ ؛ وهذا أقبح القهقهة لسان العرب ،مادة طخخ.	طخطحات الظلام	طخطخة

شعشع	يشعشع في عينيه شعشع في مقلتيه	شعشع التراب شعشة. مزجه بالماء . لسان العرب ، مادة شعع .	براءة ص 20 غرداية ص 14
مغمغة	مغمغة في الدجى	" المغمغة الاختلاط ، ومغمغ الكلام لم يبينه ، والمغمغة أن ترد الإبل الماء كلما شاءت " لسان العرب ، مادة مغمغ	غرداية ص 47
هدهد	تهدهدي ريشتان	هدهدة الحمام إذا سمعت دوي هديره ... هد يهد هديدا ومنه الهددة ؛ وهي صوت شديد تسمعه من سقوط ركن أو حائط أو ناحية أو جبل " لسان العرب. مادة هدد	غرداية ص 26

إضافة إلى هذه الأصوات التي هي من الصنف الرابع سجلنا عدة أصوات أخرى داخل الخطاب وهي مبينة في هذا الجدول :

الصوت	توظيفه داخل الخطاب	دلالاته المعجمية	المصدر
صليل	صليل الأعماق	الصلصلة ؛ صفاء صوت الرعد، وقد صلصل وتصلصل الحلي أي صوت، والصلصلة أشد من الصليل لسان العرب، مادة صلل.	براءة ص 20
طنين	نحلة تطن	صوت الشيء الصلب.	براءة ص 13

الأستاذ محمد كعوان * اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية*

	لسان العرب ، مادة طنن.		
رنين	رنين	الصوت وقد رن رن رنينا. لسان العرب ، مادة رنن.	غرداية ص 18 غرداية ص 25
الحفيف	حفيف الصبا يسبح تحت الحفيف ساكن في الحفيف	صوت الشيء تسمعه كالرنة أو طيران الطائر أو الرمية أو التهاب النار ونحو ذلك . لسان العرب ، مادة حفف	غرداية ص 41 براءة ص 64 براءة ص 29
رفيف	رفيف الكمان رفيف الجفون إرتفاف القميص	رف النبات يرف رفيفا، إذا اهتز وتنعم. لسان العرب ،مادة رفف	غرداية ص 41. براءة ص 45 براءة ص 44
هسيس	هسيس	الهسيس والهسهاس، الكلام الذي لا يفهم . لسان العرب مادة هسس	براءة ص 50
أنين	أنين الكؤوس	أنت القوس تئن أنينا :ألانت صوتها ومدته. لسان العرب، مادة أنن.	براءة ص 50
حشرجات	حشرجات جدوع حشرجات الدمن	الحشرجة تردد صوت النفس، وهو الغرغرة في الصدر. لسان العرب. مادة حشر	براءة ص 14 براءة ص 41
آه	آه أحبك آه وهران	ترد بمعنى التوجع . لسان العرب، مادة أهه	براءة ص 44 براءة ص 42

إننا برصدنا لهذه الأصوات ليس قصد تبيان مدى حضورها في الخطاب الشعري ، وإنما لأجل فضح دلالاتها داخل اللغة الشعرية ، وإن كان قد وظفها وفق

دالاتها المعجمية المعتادة أو كسر تقاليد العادة وأعطائها وظيفة جديدة داخل الخطاب.

وخلال اقتفائنا لتوظيف حركة هذه الأصوات داخل الخطاب في المجموعتين الشعريتين، سجلنا إنزياحات عدة في طريقة حضورها، بلغ (30) توظيفاً مغايراً للمعتاد ، وذلك من مجموع (64) جملة ؛ أي بنسبة (46.8 %) وهي نسبة معتبرة ، في حين سجلنا (34) توظيفاً لم يخرج عن الدلالة المعجمية المعتادة ، أي بنسبة (53.2%) ، وتعمل هذه الإنزياحات على صوغ دلالات جديدة للغة الشعرية ، لإعطائها دعماً جديداً ، قصد التعبير عن رؤيا اتسع فضاءها فلم تعد اللغة قادرة على إجلاء دلالاتها، فهذا التوظيف قادر على خلق مسافة التوتر داخل اللغة الشعرية ، كما هو قادر على زعزعة الدلالة المعجمية لأي صوت لغوي أو طبيعي ، ونمثل لهذه الانزياحات ببعض التراكيب مثل: سقسقة الشمس ، أتوحد بالزقزقات ، هسهسة النهد، مغمغة في الدجى، رنين صمته، حفيف الصبا، ساكن في الحفيف ، أنين الكؤوس، زغزغة اللون.

لقد حاول لوصيف من خلال توظيفه لهذه الأصوات بطريقة الانزياح إعطاء خطابه الشعري جمالية جديدة ، فهذه الأصوات تعمل على تشكيل نغمة جديدة داخل النص ، خاصة وأن توظيفها قد اقتصر على مجموعتيه الأخيرتين واللتين تعبران عن اكتمال تجربته الشعرية ومحاولته للتجديد، وقد حاول من خلال هذه الأصوات التعبير عن جماليات المكان ، فقد شهد نص " وهران" تكثيفاً مقصوداً لهذه الأصوات ، كما هو الحال في قصيدة " غرداية" والتي تشكل مجموعته الأخيرة ، حيث حاول التعبير عن مواطن الجمال لهذه الأمكنة بلغة الصوت الذي أعطى اللغة الشعرية دعماً جديداً ، كما أغنى المعجم الشعري بنمط جديد من الدوال المعجمية ، وهذا ما لم نجده لدى شعرائنا الآخرين الذين قل توظيفهم لهذا الحقل الدلالي ، إن لم نقل أنه انعدم عند البعض، كما أن عثمان لوصيف قد حاول العودة باللغة إلى بكارتها الأولى ، فهذه الألفاظ التي تحاكي الأصوات الموجودة في الطبيعة تمثل نسبة ضئيلة جداً من اللغة ككل ، وكأني بعثمان لوصيف يريد أن يؤكد رأي الذين يرجعون أصل اللغة إلى الكلمات التي تحاكي الأصوات الموجودة في الطبيعة ، أو أنه يريد أن يمنح هذه الكلمات التي تتأسس شرعيتها على فعل المحاكاة دوراً جديداً من خلال توسيع أفقها الدال لتستوعب دلالات أخرى أبعد وأعمق من تلك التي اعتدنا التعبير عنها بها .

مصادر ومراجع الدراسة

- ¹ - السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1984، ص 66
- ² - رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفاء الحسين سبحان، ط1، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب 1988، ص 15.
- ³ - عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ، ص 156.
- ⁴ - عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية ، ط 3 ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1993، ص 60.
- ⁵ - الشعرية (poetique) مصطلح ألسني معاصر ترجم إلى اصطلاحات عدة ، نذكر منها : الشعرية ، الإنشائية ، علم النظم والعروض ، وفن الشعر والجمالية ، والتأليف وأصول التأليف ، أنظر: يوسف وغليسي : اشكالات المنهج والمصطلح في تجربة (عبد الملك مرتاض) النقدية ، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 1996، ص 306.
- ⁶ - أنظر كذلك: كمال اسماعيل ، مقالات في الحداثة ، ط1، دار الجامعة للطباعة ، القاهرة ، 1996، ص 137.
- ⁷ - الخطيئة و التكفير، ص 23/22.
- ⁸ - نقلا عن: نور الدين السد : تحليل الخطاب السردي ، مجلة آمال ، وزارة الثقافة الجزائر، ع 63 ، شتاء 1995، ص 78.
- ⁹ - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ط1، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، لبنان ، 1985، ص 375/374.
- ¹⁰ - صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 35.
- ¹¹ - يتجلى هذا في مجموعاته الشعرية الأولى ، أما نصوصه الأخيرة المخطوطة فهي تمثل تجربة جديدة بالنسبة للكتابة الصوفية لديه ، خاصة قصيدة " يامرأة من ورق التوت " التي وظف فيها اسلوبا مخالفا لما عهدناه لديه .
- ¹² - قصيدة مخطوطة للشاعر.
- ¹³ - يامرأة من ورق التوت ، ص 12/11.
- ¹⁴ - البرزخ والسكين ، ص 8.
- ¹⁵ - مصطفى محمد الغماري : قراءة في آية السيف. ص 57 .
- ¹⁶ - علي ملاح: شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 1995، ص 41.
- ¹⁷ - نفسه ، ص 42.
- ¹⁸ - أنظر: كمال أبو ذيب : في الشعرية ، ط 1 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان، 1987، ص 20.

- 19 - نفسه. ص 21.
- 20 - الغماري : أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1980 ، ص 158
- 21 - عراجين الحنين، ص 13.
- 22 - عراجين الحنين، هـ. ص 17.
- 23 - عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، دراسة سيمائية للشعر الجزائري ط 1 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، 1993 ، ص 90.
- 24 - عبد القادر فيدوح ، الرؤيا والتأويل ، ط 1 ، ديوان المطبوعات الجامعية وهران ، 1994 ، ص 53 .
- 25 - نقلا عن : عبد القادر فيدوح ، الرؤيا والتأويل ، ص 60.
- 26 - احمد عبد الكريم : تغريبة النخلة الهاشمية ، ص 69.
- 27 - نفسه ، ص 68.
- 28 - يرى ابن عربي أن الحق هو الظاهر في كل صورة والمتجلي في كل وجه وهو الوجود الواحد ، والأشياء موجودة به ، أنظر سعادة الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص 1149.
- 29 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 35.
- 30 - قصيدة : سمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود ، أنظر : أعراس الملح ، ص 41-48
- 31 - بسام بركة: نظرية الأدب عند رولان بارت ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء العربي ، لبنان ، ع 1 ، شتاء 1988 ، ص 151.
- 32 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة ، ص 28.
- 33 - عثمان لوصيف: براءة ، ص 4.
- 34 - عثمان لوصيف : .براءة ، ص 41/41.
- 35 - لقد استفدنا من هذا المصطلح الإجرائي باعتباره يساعد على إبراز الألفاظ والجميل التي تأتي متشابهة مرفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا ، أو تراكبيا ، وذلك لأهميتها في تكوين لغة أي نص كان ، وقد وظفناه حسب مفهوم محمد مفتاح له ، في كتابة تحليل الخطاب الشعري ، ط 1 ، دار التنوير ، بيروت 1985.
- 36 - عثمان لوصيف : غرداية ، ص 11.
- 37 - يعتمد عثمان لوصيف في تشكيل صوره ونصوصه على هذه الخصيصة التي أصبحت تعد من مساوئ الشعرية ، إلا أنه وظفها بطريقة أسهمت في إطلاق فاعلية الوصف ، وإضافة صور شعرية لا متناهية للنص دون أن يؤثر ذلك على وحدة القصيدة ، فالقصيدة تتشكل وفق هذا السرد الغزير للصور الشعرية الذي يدخل في تكوين الصورة الكلية للنص .
- 38 - حوار أجراه الصحافي : الطاهر يحيياوي ، مع مصطفى دحية ، جريدة المساء الصادرة بتاريخ 19 جوان 1989.

- 39 - حوار مع مصطفى دحية أجراه الصحافي يوسف وغليسي ، أسبوعية الحياة الصادرة بتاريخ 14 إلى 20 أوت 1994.
- 40 - جريدة المساء الصادرة بتاريخ 1989.12.11.
- 41 - جريدة المساء الصادرة بتاريخ 1989.08.15.
- 42 - جريدة المساء الصادرة بتاريخ 1988.10.24.
- 43 - نقلا عن : صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 164.
- 44 - مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص 16 .
- 45 - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ص162.
- 46 - مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص22/21.
- 47 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي ، ص 103.
- 48 - أدونيس: الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والإبداع عند العرب ، ج 3 ، صدمة الحداثة ، ص 282.
- 49 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي ، ص 102.
- 50 - أنظر : عبد الرحمن بدوي ، الإنسائية والوجودية ، ص131.
- 51 - ابن جني (أبو الفتح عثمان) : الخصائص ، تح: محمد علي النجار ، ج1، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، ص46
- 52 - صالح سليم عبد القادر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، منشورات جامعة سبها ، 1988 ، ص 29.
- 53 - كمال اسماعيل : سؤال الحداثة ، ط 1 ، مركز الصفوة للكمبيوتر والطباعة ، 1997 ، ص72.
- 54 - الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص52.
- 55 - محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر، تونس 1992، ص70.
- 56 - نفسه ، ص70.
- 57 - نقلا عن : المرجع نفسه ، ص 71