# إيحائيّة اللّغة الصّوفيّة في شعر "عثمان لوصيف" من خلال ديوان (اللّؤلؤة)

*The suggestiveness of Sufi language in the poetry of 'Othman Loucif' through collection of poems (Al-loloaa)*

الحاج دوّاجي عبد القادر

**قسم اللّغة العربيّة وآدابها –جامعة وهران 1 (الجزائر)**

**مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر ، جامعة وهران 1.**

*elhadjdaouadji.abdelkader@edu.univ-oran1.dz*

تاريخ الإيداع: 2022/04/25 تاريخ القبول: 2022/06/27 تاريخ النشر: 2022/09/15

**ملخص:**

تكمن جماليّة الخطاب الشّعري في وهج الكلمة واستثنائيّتها ضمن التّركيب، لذا فإنّ دراسة بعدها الإيحائي وجماليّتها التّعبيريّة تسمح بالوقوف على مساحات جماليّة قد يصعب تحقيقها بغيرها، ويمثّل ديوان (اللّؤلؤة) للشّاعر "عثمان لوصيف" علامة فارقة في الشّعر الجزائري المعاصر في بعده الصّوفي، ولعلّ ما صنع تفرّده هو تلك اللّغة الشّعريّة المتميّزة بانزياحاتها ومفارقاتها وبعدها عن المباشرة والتّقريريّة، لذا فإنّ دراستنا ستتّجه إلى البحث عن البعد الإيحائي الجمالي للغته الشّعر-الصّوفيّة على مستويي الانزياح والمفارقة.

**الكلمات المفتاحية:** اللّغة الصّوفيّة؛ الإيحائيّة؛ الانزياح؛ المفارقة؛ جماليّة.

***Abstract:***

The aesthetic of poetic discourse lies in the glare of the word and its exceptionalness in terms of structure. Therefore, studying its suggestive dimension and its expressive aesthetics allows us to identify aesthetic spaces that may be difficult to achieve in other discourses. The collection of poems (Al-loloaa) – (The Pearl) by the poet 'Othman Loucif' represents a milestone in contemporary Algerian poetry in its mystical dimension. Its uniqueness is marked by that poetic language which is distinguished by its deviations and paradoxes, and its distance from direct and declarative. Our study will aim to search for the aesthetic suggestive dimension of his Sufi-poetry language at the levels of deviation and paradox.

***key words:*** Sufi language; suggestiveness; deviation; paradox; aesthetic.

**مقدّمة:**

نظرًا لتعقيد التّجربة الشّعريّة عند الكثير من الشّعراء المعاصرين؛ سعوا إلى البحث عن أدوات تعبيريّة أفسح مجالاً وأعمق دلالةً تستوفي جوانب تجاربهم وتراعي خصوصيّتها، وقد كان الشّعر الصّوفي بلغته ورموزه الخاصّة فضاءً رحبًا للاستلهام والتّمثّل، والشّعراء الجزائريّون جزء لا ينفصل عن السّيرورة التّحديثيّة للشّعر المعاصر، وقد كان لطبيعة الوقائع التّاريخيّة بداية من الثّورة وصولاً إلى الواقع المعاصر أثر بالغ في سلوك عدد منهم المنحى الصّوفي في كتاباتهم الشّعريّة لعدّة أسباب يضيق المقام بالوقوف عليها كلّها، ولعلّ أهمّها رغبتهم في السّموّ بأشعارهم لخصوصيّة اللّغة الصّوفيّة بما تمنحه من بعد عرفاني وإيحاء متعدّد الأبعاد، كما يُعدّ ذلك نوعًا من الهروب ورغبة في الانفصال عن الواقع غير العادل؛ لكون حساسيّة مشاعرهم لا تقوى على التّعايش معه، وغيرها من الأسباب.

ومن هؤلاء الشّعراء الشّاعر المرهف "عثمان لوصيف" الّذي يستعير اللّغة الصّوفيّة في الكثير من أشعاره، ولعلّ ديوانه (اللّؤلؤة) أنجع مثال على ذلك، لذا تهدف هذه الدّراسة إلى إضاءة هذا الجانب من شعره، وتكمن أهميّتها في محاولة تقريب الوعي النّقدي من شعر "عثمان لوصيف" من الجانب العرفاني.

ومن هنا نتساءل عمّا أضفته اللّغة الصّوفيّة لشعره؟ وفيم تمثّلت إيحائيّة لغته الصّوفيّة على مستوى المفردة والتّركيب؟ وكيف أسهم كلّ ذلك في نسج جماليّة قصائده؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات آثرنا التّطرّق إلى العناصر الآتية:

تمهيد: اللّغة الصّوفيّة والشّعر المعاصر

أوّلاً: جماليّة الخرق والانزياح اللّغوي في ديوان (اللّؤلؤة)

1_ الانزياح الإسنادي.

2_ انزياح المصاحبات المعجميّة.

ثانيًا: المفارقة الشّعريّة ودلالاتها في ديوان (اللّؤلؤة)

1_ مفارقة التّضاد.

2_ المفارقة التّصويريّة.

ولمقاربة ذلك وظّفنا المنهج الجمالي القائم على دراسة العناصر الفنيّة ضمن ثنائيّة الحضور والتّرميز.

ومن الدّراسات السّابقة الّتي شكّلت جانبًا إضائيًّا لهذه الإشكاليّة البحثيّة من شعر "عثمان لوصيف" نذكر: (شعريّة اللّغة الصّوفيّة في الشّعر الجزائري المعاصر) لـ"محمّد بلعبّاسي"، و(رمزيّة اللّغة في الخطاب الصّوفي) لـ"مباركة حاجي"، و(حجاجيّة العوامل اللّغويّة في

الخطاب الصّوفي) لـ"هشام فرّوم"، و(اللّغة الصّوفيّة وإعادة الإنتاج مقاربة توصيفيّة لإشكاليّة التّلقّي والتأويل).

**تمهيد: اللّغة الصّوفيّة والشّعر المعاصر**

تنزع بعض التّجارب الشّعريّة المعاصرة إلى محاولة التّعبير باللّغة الصّوفية عن طريق استعارة معجمها ودلالاتها الإشاريّة وأساليبها التّعبيريّة، سعيًا منها إلى صنع عمقها الرّوحي والإنساني، وهو ما أطلق عليه "صلاح فضل" في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) بـ«ظاهرة التصوف الشعري»، الّذي يراها «اصطناع الأسلوب الصّوفي دون تجربته الغيبيّة الحميميّة»[1]، وبتعبير أدقّ استعارة لباس لغوي لا تنهض به حقيقة تجاربهم الشّعريّة بغية «الاستفادة من الرؤيا الغيبيّة في التّعامل مع اللّغة وتقنيات التّرميز، وتحويلُها إلى رصيد جمالي تنهل منه الكتابة الجديدة، خصوصا في اختيارها للتراكيب واقتناصها للأخيلة، وتشكيلِها للرؤية»[2]، على تباين حقيقي وواضح في المستوى العرفاني لهذه التجارب عن التّجارب الصّوفيّة.

فهؤلاء الشّعراء يصوّغون نصوصًا شعريّة غير صوفيّة لصنع تلقّيها الوجداني وإضمار دلالاتها الدّنيوية بإضفاء دلالات روحيّة ذات مواجيد، لكنّ ذلك لا ينفي عن نصوصهم جماليّتها النّاتجة عن التّعبير عن الأبعاد الدّنيويّة بلغة الوجد والتّسامي والعشق والكشف، فالتّلاقح بين النّقيضين وامتزاجهما يبرز من خلاله المستوى الإبداعي لكلّ شاعر.

ومدار هذا التّلاقح والامتزاج هو اللّغة الّتي تنتقل من كونها لغة نقليّة واصفة تنفصل عن ذات الشّاعر (الباث) إلى لغة «تعتمد على الاتّصال بجوهر الوجود وباطنه وتستبطن الذّات المتألّهة المتألّهة ومن ثمّة فإنّ اللّغة في هذا المستوى تعبيريّة إيحائيّة لأنّ موضوعها لا يناسبه الوصف»[3]، لذا تسعى اللّغة الصّوفيّة إلى التّمرّد على «عقال البعد الواحد مستلّة من صميمها واندفاعاتها الهائلة ما يمكّنها من دحر التعاقب وكسر الدّلالة الواحدة»[4]، بما ينقل الكلمات من أحاديّة الدّلالة المعجميّة أو السّياقيّة الموروثة إلى أبعاد جديدة تلبسها عليها الذّات المبدعة، لذا «نجد كلمات كالقرب والرّجاء والأنس والمحبّة والجمع والوجد والسّكر والصّحو والغشية... وغيرها من مصطلحات الصّوفيّة تتّسع دلالاتها الأولى اتّساعًا قادرًا على احتواء المعاني الجديدة، ويبرز طراز جديد من العلاقات بين الألفاظ والتّراكيب اللّغويّة والصّور في سياق استعمالها الشّعري لم يكن مألوفًا من قبل»[5]، فهي لغة تغوص في المجهول والغيبي واللاّوعي لتمدّ النصّ الشّعري بطاقة إيحائيّة فحينها تكسب «المفردة الّتي كان نطاقها الدّلالي يتحدّد بلوني البياض والسواد ... خاصيّةً موشوريَّةً تمتصُّ نورها من مشكاة الكون الرَّبانيّ»[6]، لتصبح القصيدة منطوية على «ملامح صوفيّة تتعلّق بطبيعة اللّغة، وآليّة عملها»[7]، الّتي تقوم بشحذ المفردات والتّراكيب بدلالات متجدّدة باستلهام البعد العرفاني للتّجربة الصّوفيّة.

يرى أحد الباحثين أنّ «إيواء الصّوفيّة داخل النصّ الشّعري المعاصر يُعدُّ بمثابة جرعة تؤمّن له الانفلات من واحديّة الدّلالة، وتفيض عليه من آفاقها لتؤازره في البوح برؤية شعريّة خاصّة»[8]، وذلك نابع من كون اللّغة الصّوفيّة «لغة الخصوص، لا لغة العموم، لغة المجاز والرّمز، لا لغة التّصريح والوضوح»[9]، وقد كان شاغل هؤلاء الشّعراء الأكبر في اختراق حجب اللّغة لكي تعبّر «عن المعتقدات الخاصّة بتصوّرات الإنسان الدّاخليّة حول أمور غيبيّة أو الماوراء الطّبيعة؛ من حيث قدرة اللّغة على وصف المعنى والمقصد والدّلالة، وخاصّة لمن لم يتذوّق المعنى أو يخوض التّجربة الصّوفية»[10]، ويمكننا القول إنّنا قد نقف على قلّة قليلة من الشّعراء المعاصرين الّذين كانت لهم تجربة صوفيّة حقيقيّة صادقة بعيدة عن التّأثيرات الماديّة لهذا العصر.

فالشّاعر المعاصر يلجأ إلى توظيف اللّغة الصّوفيّة «للإيحاء بعواطفه ولتصوير بعض ما عاناه في تجربته من أسرار»[11] تصعب على أساليب التّعبير العاديّة الإحاطة بها، لأنّ الشّاعر يروم «الفكاك من قيود الواقع ونواميس المألوف»[12]، فتتحوّل قصيدته بذلك إلى «حالة من الرّواء المتأجّج والتّوتر الحميم اللّذين يخلقان مناخا ضاجًّا بالوله والغموض والعذوبة»[13]، فاللّغة بكلّ قوانينها وأنظمتها تصبح غير قادرة على احتواء تلك المشاعر والرّؤى المتضاربة والمتأجّجة، فتعجز المفردات عن الإبانة، ومنه يمكن القول إنّ اللّغة الصّوفية الّتي يسعى الشّاعر إلى توظيفها هي لغة مجازيّة رمزية إيحائيّة تنفتح على دلالات كثيرة متعدّدة، وعلى أكثر من تأويل يتّسم بالانزياح والمفارقة المتّجهين للغموض وعدم التصريح أو المباشرة في التّعبير.

والشّعراء الجزائريّون المعاصرون نظرًا لما عاشوه من مآسٍ، حاولوا الهروب منها إلى الوجود المطلق عن طريق تمثّل لغة مليئة بالوحدة والإشراقات الخفيّة، مستعينين بإلهامهم الشّعري في مدافعة واقعهم الحسّي بمادّيته وتناقضاته، ليعبّروا عن موقفهم من الحياة والموت والوجود والعدم، فاللّغة الصّوفيّة تُسعفهم لوصف ما يُعجزهم.

فكانت لديهم أداة للإفصاح ومجالاً للتّجريب والتّحديث الشّعريين، بعدّها مقوّمًا فاعلاً في البناء الفنّي للقصيدة المعاصرة، ولغة التّعبير الشّعري الصّوفي عند الشّعراء الجزائريّين المعاصرين تشير إلى كفاءتهم الإبداعيّة في تفجير اللّغة بطاقات شعرية، ونسج انزياحات بواسطة الإيماء والإيحاء، وخلق الصّلات اللّغوية الموفّقة بين المفردات.

وللوقوف على إيحائيّة اللّغة الصّوفيّة في شعر "عثمان لوصيف" آثرنا دراسة مبحثي الانزياح والمفارقة لاتّصالهما الوثيق بشعريّة اللّغة ورمزيّتها، ولدى قراءتنا لديوان (اللّؤلؤة) وجدنا سبع عشرة (17) قصيدة كان فيها توظيف اللّغة الصّوفيّة واضحًا، من بين سبع وثلاثين (37) قصيدة، وهي نسبة تقترب من النّصف بما يدلّ على حظوة اللّغة الصّوفيّة في شعريّته.

**أوّلاً: جماليّة الانزياح في ديوان (اللّؤلؤة)**

تنماز القصيدة المعاصرة بالارتكاز على التّوظيف المختلف للّغة الشّعريّة الموروثة بما صنع لها خصوصيّتها اللّغويّة المنزاحة بارتياد عوالم منفتحة وغنيّة الدّلالة والتّأويل، وفي سبيل ذلك اتّكأت على آليّة الانزياح الّذي يمثّل مكوّنًا يفي بتلك الخصوصيّة الرّؤيويّة بشكل جعله عاملاً مهيمنًا لا تستغني عنه القصيدة المعاصرة.

لذا يكتسب الانزياح في القصيدة المعاصرة خاصيّة الإيحائيّة وموشوريّة الدّلالة بما يمنحها سمة جماليّة من حيث العمق والتّنوّع لأنّ «الإيحاء الجمالي إيحاء مكثّف ممتلئ بموضوعه، يؤدّي وظيفة يعجز عنها التّناول المباشر للتّجربة أو للظّواهر والأشياء»[14]، والانزياح مصطلح نقدي وُظّف كثيرًا في الدّراسات الأسلوبيّة والنّقديّة واللّسانيّة، لأنّه وثيق الصّلة بالمعنى الفنّي الإبداعي.

وجاء مفهوم الانزياح من خلال النّظر إلى اللّغة كمستويين: «الأوّل مستواها المثالي في الأداء العادي، والثّاني مستواها الإبداعي الّذي يعتمد على اختراق هذه المثاليّة وانتهاكها»[15]، والمستوى الأخير لا ينضبط بمعايير ثابتة، بل ينبع من فعل القراءة الّذي يستكنه ما تحمله اللّغة من إمكانات دلاليّة شاسعة «ناتجة عن قدرة المبدع على التّركيب و الاختيار، أو قدرة المبدع على إنشاء كلام أدبي»[16]، وقد عرّف "محمد مندور" الانزياح «بأنّه الخروج عن قواعد اللّغة وعلى المألوف من التّعبير والتّركيب، ومخالفة المقاييس المتعارف عليها التماسًا لجمال الأداء وروعته»[17]، فالبحث إذن، يعنى بالكثافة الانزياحيّة التي يحمّلها الشاعر قوله الشّعري، بشكل يسهم في بروز شعريّة المفردة والتّركيب لديه.

ولدى قراءتنا للقصائد الممثّلة لحضور اللّغة الصّوفيّة عنده وجدنا تواتر نمطين من الانزياح؛ هما الانزياح الإسنادي وانزياح المصاحبات المعجميّة، ونُضمّن الجدول الآتي نسب كلّ نمط:

| الانزياح الإسنادي | | انزياح المصاحبات المعجميّة | |
|---|---|---|---|
| العدد | النّسبة | العدد | النّسبة |
| 165 | %61,79 | 102 | %38,21 |

نلحظ الحضور الظّاهر لنمط الانزياح الإسنادي بنسبة كبيرة، ونُعلّل ذلك بكون العلاقة الإسناديّة بناء أساسي وأوّلي في القول الشّعري، فمن الطّبيعي أن ينالها الانزياح، كما أنّ انزياح العلاقة الإسناديّة مكوّن أساس للصّور الفنيّة، هذه الأخيرة تشهد مستوى عاليًا من الحضور والإبداع في شعر "عثمان لوصيف"، وربّما لخصوصيّة القول الشّعري عند هذا الشّاعر الّذي تسعى شعريّته إلى الاتّكاء على هذه الآليّة، كما أنّ حضور انزياح المصاحبات المعجميّة مُعتبرًا

بنسبة تقارب الأربعين بالمئة (40%) نظرًا إلى اختلاف نسبة حضوره الطّبيعيّة في القول الشّعري بصفة عامّة مقارنة بحضور الانزياح الإسنادي.

**1_ الانزياح الإسنادي:**

من أسس الكلام العربي قيامه على علاقة إسناديّة بين المسند والمسند إليه، فهو عامل ثابت في بنية اللّغة العربيّة وتكوينها اللّساني، وهذا النّظام الإسنادي وعلاقاته يميّز الجملة الاسميّة والفعليّة، وهي جمل تحكمها مجموعة من الرّوابط والعلاقات بين العنصرين؛ المسند والمسند إليه، كالتّذكير والتّأنيث والإفراد والتثنية والجمع.

ونُجمل في الجدول الآتي نسب حضور الانزياح الإسنادي على مستوى الجملتين الاسميّة والفعليّة:

| انزياح الجملة الفعليّة | | انزياح الجملة الاسميّة | |
|---|---|---|---|
| العدد | النّسبة | العدد | النّسبة |
| 101 | %61,22 | 64 | %38,78 |

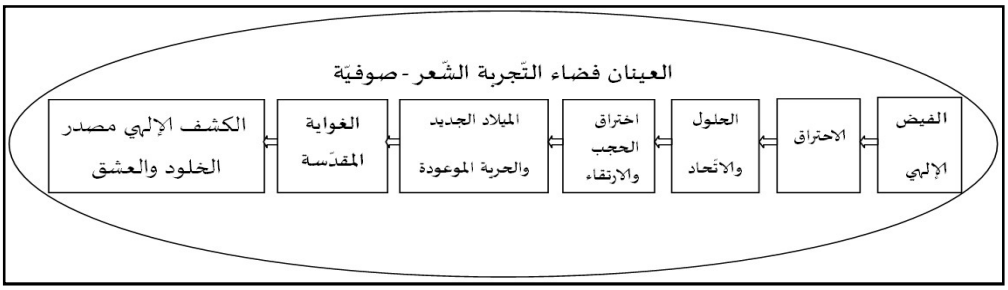
قد كان نصيب الجملة الفعليّة من الانزياحات أكبر، ومعلوم أنّ الجملة الفعليّة تقوم على علاقة إسناديّة بين الفعل والفاعل أو ما ينوب عنه من عناصر مكمّلة، كالمفعول به وغيرها من العناصر الإسناديّة الّتي تشكّل التّركيب العربي، ونفسّر ذلك بتواتر الجملة الفعليّة بشكل عام في القول الشّعري مقارنة بالجملة الاسميّة لدلالات الجملة الفعليّة المتعدّدة والمتجدّدة ومحمولاتها الرّمزيّة الكثيفة الّتي تستوعب الكثير من الإيحاءات، لارتباطها بعدّة مؤثّرات كدلالة الجذر المعجمي الأوّليّة ودلالة الزّمن ودلالة الصّيغة الصّرفيّة وغيرها من الدّلالات، ونجد كذلك الحضور الواضح لانزياحات الجملة الاسميّة دلالة على أنّ الشّاعر يحاول استنفاد كلّ ما تتيحه له نظم اللّغة وقواعدها وجذورها من دلالات وإيحاءات متعدّدة ومتباينة.

ويمكن التّمثيل لانزياحات الجملة الفعليّة بقوله من قصيدة (آيات صوفيّة):

تتناغم عيناكِ/ ينساب نهر الأغاني وتغمرنا موجة الله ../ تشتعل الوردة الآدميّة/ تنحلُّ كلّ العناصر/ تتّحد النّار بالنّار والجرح بالجرح/ نصلي مخاض المعاني ونعبر دوّامة الموت../ نولدُ بين جناحين/ يخطفنا البرق/ نَغْوَى/ نواصلُ هذا الجنون المقدّس/ نبدعُ لحن الخلود ونبقى نسبّح للعشق/ نبقى نصلّي .. نصلّي.[18]

ينفتح المقطع الشّعري على فضاء ذي كينونة متضادّة هي (الضّيق والاتّساع) معًا، فالعينان فضاء محدود مكانيًّا يرتبط بدال مستتر ومُغيّب هي الأنثى، الّتي كانت ولا تزال منبع الإلهام الشّعري والّتي اتّخذها المُتصوّفة رمزًا للتّعبير عن التّجليّات الكشفيّة المُعبّرة عن الجمال والخلود المُطلق، هذه العينين تنطوي عن عالم غير محدود ولمقاربته ومحاولة الإحاطة بأبعاده

وظّف الشّاعر انزياحات الجمل الفعليّة، ففي العبارة الشّعريّة الأولى جعل من النفحات الربّانيّة موجة تغمره للدّلالة على دخوله هذا الفضاء الغيبي، والّذي سيكون مسرحًا لمزيد من الكشف تمثّل في العبارات اللاّحقة، مبدؤها اشتعال الوردة وهو انزياح يرتقي لدرجة المفارقة الضدّيّة، فالوردة رمز اللّطف والسّكينة تتحوّل بواسطة الانزياح إلى مصدر الاحتراق الصّوفي وذلك عن طريق اقترانها بانزياح مصاحب معجمي هي الآدميّة، وهو احتراق يُذيب كلّ عناصر التّجربة الكشفيّة، والّتي هي عند الشّاعر نار مآسيه وجروح أيّامه والّتي بواسطة الانزياح تتّحد وتنسجم لتغدو مصدر قوّته، الّذي يجعله يقتحم ويخترق الحجب بالانزياح في عبارة (نصلى مخاض المعاني) ويغدو عالم الموت المخيف سبيلاً ميسور السّلوك بالانزياح في عبارة (نعبر دوّامة الموت)، لترتقي روحه بعدها بواسطة الميلاد الجديد الّذي يُمنّي روحه به والحريّة الموعودة بالانزياح في عبارة (نُولدُ بين جناحين)، لكنّها حريّة تؤدّي إلى باب كشفي جديد بالانزياح في عبارة (يخطفنا البرق) الّذي يغدو بابًا للغواية لكنّها ذات بعد قدسيّ تصنع الخلود لذاته العاشقة:




ومنه نجد أنّ انزياحات الجمل الفعليّة قد أسهمت بفاعليّة شعريّة واضحة في رسم أسس التّجربة الشّعر-صوفيّة عبر مراحلها المختلفة، وأسعفت القولَ الشّعري في التّعبير المُقرّب للتّجربة الذّاتيّة للشّاعر في نشدانها الحريّة والانطلاق عبر استلهام التّجربة الصّوفيّة ولغتها الخاصّة.

ويقول من قصيدة (أمير النّوارس):

كم هرقتَ على الياسمين الدّموعْ/ واحتضنتَ الرّزايا/ اقتحمت المنايا/ وأوقدتَ للتّائهين الشّموعْ/ كم مشيتَ على الشّوك والوردُ يعبق بين يديكْ/ واقتحمتَ الزّوابع والشّمسُ تسبح في مقلتيكْ/ كم عصرت الغيومْ/ واحتويتَ النّجومْ/ ونقشتَ على جبهة الدّهر أنشودة الفقراءْ/ وابتدأتَ من الموت من حيث يبتدئ الأنبياءْ[19]

يبدو المقطع الشّعري كرسالة مدحيّة لأحدهم، والّتي يبدو الشّاعر فيها مُحمّلاً بضغط رسالي مُفْتَعَل، والّذي قد يكون مرتبطًا بمناسبة اجتماعيّة أو وطنيّة، لذا نلمح ذلك الضّغط يتحوّل إلى عبارات شعريّة تحمل الكثير من المبالغة والافتعال، وفي سبيل نقل قصيدته من تلك الدّائرة يُوظّف بكثافة انزياحاتٍ كانت في أغلبها على مستوى الجملة الفعليّة؛ «لأنّ القيمة

المعنويّة للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزّمن والحدث بخلاف الاسم الّذي يخلو من عنصر الزمن»[20]، وكذلك نظرًا لما تتيحه هذه الجملة من حركيّة فاعلة، والّتي عندما يدخلها الانزياح تزداد كثافة وسطوعًا، وبتلوين عباراته الشّعريّة بمفردات ذات ملامح صوفيّة؛ ك (هرقت، عصرت، الياسمين، الورد، مقلتيك، الشّمس، النّجوم)، بداية بصبّ الدّموع على زهر الياسمين للتّعبير عن رقّة الممدوح وحبّه الكبير للآخرين، كما عبّر بالانزياح في عبارات (احتضنت الرّزايا، اقتحمت المنايا، اقتحمت الرّوابع) عن شجاعته وصلابته، لتزداد المبالغة الشّعريّة شدّة في انزياح عبارتي (عصرت الغيوم، احتويت النّجوم)، لتدلّ عبارة السّطرين الأخيرين بهدوء تعبيري جمالي على عظم مكانة الممدوح في نفس الشّاعر ومحيطه بواسطة التّوظيف الانزياحي لثيمات الفقر والموت والنّبوّة.

ويمكن التّمثيل لانزياحات الجملة الاسميّة بقوله من قصيدة (الشبّابة):

آهٍ ! يا امرأةً من أريج السّماوات/ من صبّ فيك المُدام/ وصاغك روحًا إلهيّة النّبرات؟/ ومن مدّ بيني وبينك خيطًا من النار؟/ معذرة .. آهٍ! معذرة إن هتكتُ السّتارةْ/ ووهبتُكِ من أضلعي جُلَّنَارَةْ/ فأنا شاعر ألهمته البروق/ فألقى على قدميكِ مزاميره/ وأنا آية تتلظّى../ أنا جرس يتشظّى../ وأغنية تتوضّأ بالدّم والياسمينْ![21]

تبدأ المقطوعة الشّعريّة ببثّ الشّاعر لآهاته بدال (آهٍ) ليتوجّه الخطاب الشّعر-صوفي إلى امرأةٍ مجهولة بالتّنكير اللّفظي، يسعى إلى تعريفها ومقاربة ماهيّتها في الأسطر الشّعريّة اللاّحقة، ومعلوم أنّ المرأة تعرف حضورًا كثيفًا في اللّغة الصّوفيّة المعاصرة، فاكتسبت هنا بعدها الصّوفي من بداية المقطوعة عن طريق ارتباطها الإسنادي بالمصاحب المعجمي المُنزاح (أريج السّماوات)، ليتكثّف هذا البعد في السّطر الموالي بواسطة الاستفهام الّذي يوحي بـ«اضطراب الرّؤى واختلال المفاهيم والإحساس بالغربة والدّأب في البحث عن المثال»[22]، فتختزن المرأة هنا في داخلها المُدام رمز السُّكر الصّوفي ويعني «تلك النّشوة العارمة الّتي تفيض بها نفس الصّوفي، وقد امتلأت بحبّ الله، حتّى غدت قريبة منه كلّ القرب»[23]، وتُصبح المرأة هنا أكثر قدرة وجسارة في التّجربة العشقيّة لاشتمالها؛ إغواء الأنثى ولذّة الخمرة، ويواصل الشّاعر رسم أبعادها بمزيد من الاستفهام عن كينونتها الّتي يراها إلهيّة التّكوين والسّبيل للوصول إليها هو الاشتعال بنار عشقها، ويحاول الشّاعر تكثيف حالته الوجديّة بدال مكرّر (آهٍ) وسط المقطوعة وبرهافة حسّ الاعتذار لأنثاه المُخاطبة محور خطاب المقطع.

كان الخطاب في النّصف الأوّل من المقطوعة أكثر حركيّة بواسطة الأفعال لكنّه يتحوّل في النّصف الثّاني إلى الثّبات بواسطة الجمل الاسميّة الّتي وردت جلّها منزاحة إسناديًّا، حاول الشّاعر بواسطتها رسم أبعاد ذاته وماهيّتها بعدما انتهى من رسم المرأة في المقطع الأوّل وكأنّ

ذاته والمرأة كفّتا ميزان بوحه الشّعري، لكنّ ثبات الجمل الاسميّة الظّاهر النّابع من تكرار دال ضمير المخاطب (أنا) يحمل داخله حركة بواسطة الخبر الواقع جملة فعليّة، فتفصح الأنويّة بدايةً عن انتمائها الإبداعي لعالم الشّعراء الّتي تستوحي إلهامها من وحي البروق (الكشف الربّاني السّماوي) ليحاول ربط بوحه بمحور خطاب النّصف الأوّل من المقطوعة؛ أي المرأة، للتّدليل على أنّها مبتدى ومُنتهى خطابه الشّعري.

في الأسطر اللاّحقة يتكثّف ثبات الجمل الاسميّة بواسطة الانزياح حين يرى ذاته آية محترقة، ونغمة تتفكّك وتتوزّع بالدّلالة الجذريّة المعجميّة بينما توحي بالضّياع والتّيه رمزيًّا وهو ما تنطوي عليه دلالة التّشظّي، ونلحظ حجم المفارقة الانزياحيّة في اقتران الآية بالاشتعال واقتران الجرس بالتّشظّي، لتبلغ قمّة كثافتها الإبداعيّة حين تتحوّل ذاته إلى أغنية تتوضّأ بالدّم والياسمين، وكأنّ الشّاعر يريد ترسيخ مفارقة قوله الشّعري حين قرن مفردتي الدّم والياسمين وساوى بينهما في الإسناد الشبه الجملي لفعل الوضوء.

ويقول من القصيدة نفسها (الشّبّابة):

مُوغِلٌ في الطّواسينِ،/ أسفح بين يديكِ دمي وأُصلّي../ أُصلّي لعينين ملءَ السّماوات والأرض/ عينين ألهمتاني صَبِيًّا/ وتيّمتاني نبيًّا/ أُصَلّي لعينين صوفيّتين،/ هما آيتا دهشتي وفنائي ومعراج هذا الحنينْ/ مُوغِلٌ في التّلاحينِ../ أرفع نحوكِ شبّابتي وأُغَنّي/ أُغَنّي: أنا عندليبٌ .. أنا سوسنهْ/ تتحدّر من عطش الأزمنهْ/ تستعيد شفافيّة الملكوت والسّحر البكارهْ/ تستعيد النّدى والنّضارهْ/ تستعيد بريق النّجوم/ عذريّة العاشقينْ[24]

يستحضر الشّاعر في هذا المقطع كتاب (الطّواسين) لـ"الحلاّج" والّذي يُعدُّ معدن اللّغة الصّوفيّة الأوّل، ففيه فجّر "الحلاّج" التّراكمات اللّغويّة والدّلاليّة للوصول إلى التّجلّي التّام بالتّفسير الرّمزي للحروف والكلمات، لذا رفع توظيفها في هذا النصّ الشّعري من إيحائيّة لغته الشّعريّة، فالرّمز في النصّ الشّعري «يبدو وأنّه مصنوع ليحمّل الأداء اللغوي دلالات، لا تنفجر من إيحاءاتها، وإنما تصطنع له الدّلالة الّتي يلصقها به الصّوفيون»[25]، وعبّر الشّاعر عن استغراقه لهذا المصدر الإيحائي الرّمزي الأوّل للّغة الصّوفيّة بجملة اسميّة منزاحة بأنّ شبّه غوصه في هذا العالم كالسّالك مكانًا لا حدّ له.

ويبث في بقيّة الأسطر وجده الصّوفي بتقديم القرابين والصلوات، وبمناجاة العينين مصدر الإلهام والحبّ والدّالة على المرأة «التي تختزل وجودها الأنثوي في عينين دالّتين على العلم بالله، مؤدّيتين إلى إدراك هيمنته على خلقه، وهي دليل ينقذ التّائه، ويرسم له طريق النّجاة، وبذلك فإنّ العينين بداية علم الخلق بالحقّ، تستحقّان التّقديس»[26]، ويتكثّف عشق الشّاعر الصّوفي بواسطة الجمل الاسميّة المنزاحة إسناديًّا بجعل العينين آية الدّهشة والفناء للتّعبير

عن شدّة ولعه بها، وبجعل العين الفضاء المكاني الضّيق مكانًا لمعراج حنينه إلى عالم الرّاحة والسّكينة.

ثمّ يكرّر السّطر الأوّل مع استبدال مفردة (الطّواسين) بـ(التّلاحين) بالانتقال من عالم الرّموز الكتابيّة إلى العالم الرّموز السّماعيّة وهي رحلة طالما عكف عليها المتصوّفة في أشعارهم وتجاربهم، لتندمج الذّات الشّاعرة في هذا العالم بواسطة الغناء مُتّخذًا العبارات الشّعريّة الاسميّة المنزاحة (أنا عندليبٌ، أنا سوسنه) كلمات لأغانيه، ففيها يبدو توحّد الشّاعر بعوالم الطّبيعة العذراء، لتبدو رغبته جليّة في العودة إلى منبع النّقاء والطّهر الأوّل المتمثّل في الوجود الأوّل الخالي من كلّ دنس، وذلك في بقيّة أسطر المقطع الشّعري.

**2_ انزياح المصاحبات المعجميّة:**

نأتي إلى الحديث عن الانزياح الدّلالي المتمثّل في انزياح المصاحبات المعجميّة بعدما تناولنا الانزياح الإسنادي في الجمل الفعليّة والاسميّة، وهو انزياح يقع في جانبي الإضافة والنّعوت، والّتي تتكوّن من جزأين؛ مضاف ومضاف إليه، نعت ومنعوت، فهي تمثّل مظهرًا تركيبيًّا ضمن النّسيج اللّغوي، ونسبة تواتر هذا النّمط من الانزياح الدّلالي جاءت بنسبة مهمّة نظرًا لأهميّتها في تلوين العبارة الشعريّة ووسمها بسمة الجمال.

ويمكن التّمثيل لانزياحات المصاحبات المعجميّة بقوله من قصيدة (آيات صوفيّة):

هَابِطٌ أرضكِ المُستكنّةَ في رعشة السّهو/ أفتح في روضة الأبديّة دربي/ وأدخل مملكة الله../ أخلع نعليَّ/ أمشي على التّوت والأقحوان السّماوي/ أوغلُ في غبَش الصّلوات وأهتف باسمكِ/ أدنو من العرش/ ألقاكِ.. يا امرأتي المستحمّةَ بالنّور/ أطلقُ عصفورة النّاي/ أقرأُ تعويذة العشق/ أرفعُ عن وجهك القدُسيَّ الحجاب/ وأسجد عند التّجلّي![27]

رغم دلالة النّزول الّتي تظهر في مدخل المقطوعة لكنّنا عند التّوغّل في فضاءاتها نجد أنّه هبوط عكسي يؤول إلى ارتقاء صوفي، ولنحت هذه الرّحلة لجأ الشّاعر إلى انزياح المصاحبات المعجميّة، الّتي وظّفها بكثافة في هذه المقطوعة والّتي تنبض جلّها بالإيحاءات الصّوفيّة.

فحين تستكنّ الأرض ذات الفعاليّة الدّورانيّة وتخالف نواميسها نوقن أنّنا أمام بعث وجودي وكشف غيبي، يتأكّد بانزياح المصاحب المعجمي الموالي (رعشة السّهو) فاقتران الرّعشة والسّهو يحيل على تحكّم اللاّوعي في هذه التّجربة الشّعر-صوفيّة، ويشير دال (أفتح) إلى البدء الحقيقي للتّجربة الّذي يتّخذ انزياح المصاحب المعجمي (روضة الأبديّة) سبيله وكأنّ الأبديّة اختزلت للشّاعر في فضاء مكاني ملموس تحيط به حواسه ووعيه، لكنها ليست هي المنتهى بل هي بوّابته إلى ولوج (مملكة الله) والّتي توحي بالفضاء الوجودي المُبتغى من التّجربة ككلّ، لتبدأ

حينها طقوس التّعبّد والمناجاة مستلهمًا تجربة سيّدنا موسى عليه السّلام في لقائه بخالقه بخلعه نعليه.

ويحاول في السّطر الموالي الإيحاء بالبعد الغيبي في (الأقحوان السّماوي) ليتحوّل الخطاب من ذاتيّة الأنويّة إلى حضور الهي الأنثى الرّمز، الّتي تُدنيه منها صلوات السّحر الّتي أوحى بها المصاحب المعجمي المنزاح (غبش الصّلوات)، ليبدأ الشّاعر طقوسه الصّوفيّة بمناجاتها ثمّ محاولة لقائها، لنكتشف أنّها ليست الأنثى رمز الإغواء والشّهوة بل هي المرأة-النّور الّتي أوحت بها عبارة (امرأتي المستحمّة بالنّور)، وللوصول إلى مرحلة التّجلّي والكشف التّام يلوّن أسطره الشّعريّة بحركيّة الأفعال الّتي تقع على مصاحبات معجميّة منزاحة (أطلق ـــــ عصفورة النّاي)، (أقرأ ـــــ تعويذة العشق)، (أرفع ـــــ عن وجهك القدسيّ الحجاب)، وهي مصاحبات توحي بمحمولات سماعيّة ترتبط بجمال التّجربة في (عصفورة النّاي)، وبقدسيّتها في (تعويذة العشق) و(وجهك القدسيّ)، لتكتمل التّجربة الشّعر-صوفيّة في السّطر الأخير بتجلّي النّور المطلق الجمال للشّاعر والّذي اتّخذ الأنثى رمزًا لحضوره ثمّ سجوده تعظيمًا له.

ويقول من قصيدة (الشبّابة):

آهٍ! شبّابة في لظاها تلقَّيتُ سحر الإشارةْ/ وعلى جرحها المتفتّح صلّيتُ لله/ ثمّ حملتُ البشارةْ/ ويقولون جُنَّ الصَّبيُّ/ يقولون ضلَّ الشَّقيُّ/ وما علموا أنّني في سرير النّبوّة/ عانقتُ جوهرة الحقّ../ يا هذه المرأةُ اللّدنّيّةُ!/ يا كوكبي في المتاهات!/ كوني شفيعةَ شبّابتي/ والشّعاعَ الّذي تقتفيه خُطايَ إلى الله/ ولْتغْفري شطحاتي ونوبات هذا الجنونْ![28]

تتّخذ المقطوعة والقصيدة ككلّ رمز السّماع الصّوفي (الشّبابة) سبيلاً لتمظهرها، والّتي تغدو هنا رغم صغر حجمها المادّي فضاءً لا متناهيًا تتّسع رحابه لتجربته الممتدّة الأبعاد، فهي في بداية المقطع منبع التّشظّي والاحتراق الّذي يُتيح له دخول عالم التّجربة بتلقّي علامة الكشف الصّوفي في انزياح المصاحب المعجمي (سحر الإشارة) فدال (الإشارة) لهه دلالة رمزيّة لافتة ازدادت باقترانها بدال (سحر)، لتتحوّل في السّطر الثّاني إلى فضاء استشهادي (جرحها المتفتّح) يوحي بهروب الشّاعر من قتامة ما يعيشه ورغبته في تحويل الجرح بواسطة الانزياح إلى الفرح الّذي توحي به مفردة (المتفتّح)، ليأخذ منه بشارة تبديد سواد واقعه.

ثمّ يعبّر في السّطرين المواليين عن سخريّة الآخرين من تفاؤله، ليصف لهم كينونته الصّوفيّة بواسطة (سرير النّبوّة، جوهرة الحقّ) وهي مصاحبات معجميّة منزاحة توحي باندماج الرّغبة الماديّة المُمثّلة بمفردتي (سرير، جوهرة) والنّزوع الصّوفي المُمثّل بمفردتي (النّبوّة، الحقّ) وكأنها انزياحات فضحت فوضى الذّات الشّاعرة وتنازع الأهواء والحقّ فيها.

ثمّ ينتقل الخطاب كما تواتر عند "عثمان لوصيف" إلى مناداة المرأة المعشوقة رمز البعث والهداية، لكنّ انزياح المصاحب المعجمي في تركيب (المرأة اللّدنيّة) أوحى باستمرار التّجربة الشّعر-صوفيّة لأنّ دال (اللّدنيّة) ينطوي عن دلالات صوفيّة مخصوصة بعدّه العلم الخاصّ بأقطاب وأعلام المتصوّفة الكبار الّذي لا يُؤتاه الجميع، فهذه المرأة مشكاة هدايته بحضورها اللّدنّي، ويتحوّل الخطاب من النّداء إلى الأمر المُوجّه للمرأة الرّمز باستعطاف كينونتها لتصبح شفيعة فضائه الأوّل (الشّبّابة) الّذي حُرم منه لتحويل سمعه منها إلى الآخرين، وكأنّه في مقام الأوبة لعالمه الصّوفي هروبًا من العالم المادّي، لذا يحاول استجلاب نور الله بوساطة المرأة الرّمز وطلب الغفران منها لإظهاره بعض النّزوع المادّي والّذي سمّاه في محاولة مفارقة للحقيقة الواقعة شطحات ونوبات جنون، لأنّ هذه المفردات كثيرًا ما تُلصق بالمُتصوّفة على سبيل الإنكار والسّخريّة.

**ثانيًا: المفارقة الشّعريّة ودلالاتها في ديوان (اللّؤلؤة)**

تسعى اللّغة الشّعريّة المعاصرة إلى صنع خصوصيّتها من خلال محاولة إثارة الدّهشة وكسر أفق التّوقّع، وفي سبيل ذلك تسلك الإيحاء والإبهام بدل التّقرير والمباشرة، فهي لغة تؤسّس لـ«بنية تنبذ المألوف والمعتاد، لترسم شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة والمتقابلة والمتعارضة لتقترب من المفارقة التي تؤسس لخطاب جمالي قائم على التشكيل في إطار طرائق التعبير المماثلة والمفارقة»[29]، لذا تُعدُّ المفارقة من أرقى الآليّات وأنجعها في الوصول باللّغة الشّعريّة إلى هذه الغاية، وإذا كان هذا حال اللّغة الشّعريّة بشكل عام فإنّ اللّغة الصّوفيّة بابتغائها التّخفّي والالتباس تسعى للوصول إلى لغة إيحائيّة عميقة «تُبنى على تهادن الأضداد، ويلتبس فيها الواحد بالمتعدّد، والذّات بالآخر»[30]، فبواسطة المفارقة تسعى اللّغة الصّوفيّة إلى «استثمار إمكانيّات اللّغة البلاغيّة والدلاليّة داخل النّص، وتوظيف كلّ تلك الإمكانات لفتح حدود اللّغة على المطلق، وتشكيل عناصر الرّؤية الفلسفيّة والفنيّة للكون»[31]، ويتلخّص مفهوم المفارقة كمصطلح نقدي في قيامها على الاختلاف والتّضاد والتّناقض، وهو مفهوم يسمح للشّاعر بخلق مساحات جديدة في الإفصاح بشكل إيحائي، يذهب إليه للتّخلّص من الأساليب المباشرة، وهي تقانة يوظّفها الشّاعر ليكسب تركيبه اللّغوي مزيدًا من المرونة في التّعبير، لأنّ اللّغة الشعريّة «لا تعبّر عن علاقة موضوعيّة بالأشياء»[(32)]، نظرًا لتأسّسها على التّناقض المنطقي بين أطراف التّعبير الشعري، تناقضًا يوحي بوجه مُلتبس من الحقيقة، بما يحثّ ذهن المتلقّي للتدبّر في أوجه التّوافق بين عناصر المفارقة.

نظرًا لما تتطلّبه آليّة المفارقة من مستوى إبداعي، لذا فإنّ حضورها لا يكون كثيفًا، لكنّها عند "عثمان لوصيف" تحضر في تسع (9) قصائد من بين سبع عشرة (17) قصيدة، وهي نسبة مهمّة تتجاوز النّصف بما يدلّ على أهميّتها لديه، لأنّها تمنح لغته الإيحاء والإلغاز والتّشويق.

ونلحظ أنّها تندرج تحت نوعين من المفارقة من بين الأنواع الّتي حدّدها مُنظّرها الأوّل "ميويك" "Muecke"[33] والّتي تندرج ضمن مجالي: المفارقة اللّفظيّة ومفارقة الموقف، وهي تضمّ العديد من الأنواع، لكنّنا في مدوّنتنا اخترنا من النّوع الأوّل مفارقة التّضاد ومن النّوع الثّاني المفارقة التّصويريّة، نظرًا للنّماذج الّتي تمثّل كلاًّ منهما.

**1_ مفارقة التّضاد:**

تنتمي مفارقة التّضاد –كما أشرنا- إلى المفارقة اللّفظيّة والّتي هي «نمط كلامي أو طريقة من طرائق التّعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضًا أو مخالفًا للمعنى الظّاهر»[34]، وهي مفارقة غير معقّدة التّكوين تظهر بجلاء في العمل الشّعري، وقد حضرت عند "عثمان لوصيف" في أربع (4) قصائد، وكان حضورها فيها إبداعيًّا وليس بسيطًا لما تستلزمه اللّغة الصّوفيّة من ترميز وإيحاء وتخفّي.

يقول من قصيدة (اللّؤلؤة):

طَاعِنٌ في السّوادْ/ في مهبّ الفجيعة/ أتبع خطوكِ عبر دخان المدائن/ وهْي تموت ../ وأسأل،/ أسأل ساحرة اللّيل/ عن نخلة في الرّمادْ/ حملت في مواجعها شمسنا المطفأهْ/ طَاعِنٌ في السّوادْ/ في محيطات عينيكِ،/ في الظّلمات،/ وفي التّيه،/ أحفر في الموج أسطورة السّندبادْ/ حاضنًا هذه الفحمة اللّؤلؤهْ[35]

تُفتتح القصيدة بعبارة شعريّة مُفارقة للتّلقّي الأدبي عند القارئ، فمفردة (طاعن) ترتبط تعبيريًّا عنده بدلالة (العمر، السّن) لكنّ إسنادها المُفارق لمفردة (السّواد) يوحي بأنّنا أمام تجربة مأساويّة وسوداويّة، تزداد توكيدًا وثباتًا في الأسطر الموالية بواسطة دوال (الفجيعة، دخان المدائن، تموتُ)، إلى السّطر الرّابع تلتمس اللّغة الشّعريّة البعد الفجائعي المأساوي الّذي يكتنف عادةً الشّعر المعاصر، بعدها تنتقل بواسطة الفعليّة بدال مكرّر (أسأل) إلى فضاء عرفاني حين يستلهم فضاء اللّيل وإيحاءاته الكشفيّة بحضور ثيمة السّحر المُجسّد في الأنثى الّتي تشهد حضورًا بالغًا في شعريّته.

وتتجسّد المفارقة جليًّا في السّطرين السّابع والثّامن بواسطة التّضاد؛ وذلك حين تقترن (النّخلة) دلالة الأصالة والشّموخ والأَنَفَة بدلالات التّردّي والسّقوط والنّهاية الّتي يمثّلها دال (الرّماد)، وكذلك اقتران (المواجع والآلام) القاتمة الحزينة بمكوّن طبيعي (الشّمس) رمز الحريّة والانتصار لكنّ الشّاعر يفارق دلالاتها بإسنادها إلى دال عكسي يتضادّ بشكل مباشر وواضح مع

تلك الدّلالات وهي مفردة (المطفأة) وكأنّ الشّاعر يأبى أن يجعل القارئ يركن إلى خطّ التّوقّع الشّعري الّذي يحاول هذا الأخير رسمه منذ بداية القول الشّعري، وهنا تكمن جماليّة المفارقة.

يعود الشّاعر بقارئه إلى الخطّ الأوّل من الدّلالة الشّعريّة عن طريق تكرار السّطر الأوّل (طَاعِنٌ في السّوادْ) لنستشعر أنّنا أمام تجربة كشفيّة مفارقة جديدة، ليُسند دال (طَاعِنٌ) مرّة أخرى وبسيرورة شعريّة مفارقة إلى مساحات دلاليّة جديدة تفتح آفاقًا فسيحة لتجربته، والّتي تكون بداية استمرارًا لخطابه للأنثى المستترة الّتي أوحى بها الخطاب في نصفه الأوّل في جملة (أَتْبَعُ خَطْوَكِ)، واقتران مدلول (طَاعِنٌ) برمز جمال تلك الأنثى ينطوي عن مفارقة ضدّيّة تحمل بين ثناياها التّضاد بين اليأس والأمل.

يعود الشّاعر بالقارئ إلى الخطّ المأساوي الأوّل في السّطرين المواليّين بالاقتران العطفي بـ(الظّلمات والتّيه)، لكنّ الخطاب ينعطف إلى محاولة استجلاب البطولة لكنّها محاولة تحمل في طيّاتها مفارقة السّخريّة حين أسند فعل الحفر إلى الموج المتحرّك المنساب، وكذا الإسناد المفعولي للفعل ذاته إلى مفعول معنوي (أسطورة السّندباد) الّتي توحي بدوافن الذّات الشّاعرة من أحلام البطولة والانطلاق والشّجاعة، ليؤول الخطاب في النّهاية إلى العمق الّذي يرتجيه المُبدع والقارئ معًا لكنّ المفارقة الضدّيّة تُشوّه هذا الرّجاء بالتّضاد بين (السّواد#البياض)، بين النّقاء والفساد، بين الطّهر والإثم، وكأنّها مفارقات تجسّد حاضر الشّاعر.

كما يقول في قصيدة (الرّجيم):

أُتركِ الفردوسَ/ أُخرجْ/ إنّما أنتَ رجيمْ/ آبقٌ، أعمى، غبيْ/ آهِ!/ لا، لا../ إنّما أنتَ نبيْ/ أيّهذا البدويْ!/ إنّما أنت صبيْ/ أخطأ الجنّةَ عفوًا/ فاصطلي نارَ الجحيمْ!![36]

ترتسم مدارات القصيدة في خطّين متعاكسين، يبدو ذلك بجلاء في اختلاف التّعبير الشّعري بين أجزاء القصيدة؛ ففي الأسطر الأربعة الأولى يتّجه الخطاب بحدّة تقريريّة مباشرة بواسطة أسلوب الأمر إلى مُخاطب حلّت عليه اللّعنة تجسّد في إخراجه من الفردوس مع نعته بأرذل الصّفات (رجيم، آبقٌ، أعمى، غبيْ)، لكنّ المُخاطِبَ يتراجع ببلاهة بفاصل تعبيري افتعالي (آهٍ، لا، لا)، ليأخذ الخطاب مسارًا مضادًّا للمسار الأوّل ليتحوّل الوصف خطّ مُخالف تمامًا للخطّ الأوّل بتحوّل (الشّيطان، المُرتدّ، فاقد البصيرة، الجاهل) إلى حقل دلالي مضادّ ملؤه التّقديس والطّهر والبراءة بدوال (نبيّ، بدوي، صبيّ)، وكأنّ الشّاعر بـ«هذا الوصف المتضاد يومئ إلى قوة اتجّاه التجربة وشدة اندفاعها وعلّوها السّامي»[37]، بالتّرفّع عن بساطة الطّباق والمقابلة عن طريق توظيف لغة سامية، لغة الدّين والولاء والبراء.

ويسعى القول الشّعري إلى حلّ إلغاز هذه المفارقة لكنّه وبشكل مناقض يزيدها إلغازًا في السّطرين الأخيرين، فالقارئ لا يتبيّن شعور الباثّ تجاه هذا المُخَاطَب، ففي قوله (أخطأ الجنّةَ

عفوًا) يبدو وكأنّه سيرحمه ويقيه نار الجحيم، لكنّه وبمفارقة ضديّة صادمة يجعل نهايته مأساويّة في السّطر الأخير، وهذا النّوع من الخطاب الشّعري واللّغة الشّعريّة لا تستقرّ بالقارئ على برٍّ؛ بل تجعله مشوّش التّلقّي الأمر الّذي يحدّ من فاعليّة المفارقة رغم جعجعتها اللّفظيّة وصخبها الدّلالي، الأمر الّذي يحيلنا إلى أنّ توظيف المفارقة ليس بذلك اليسر.

**2_ المفارقة التّصويريّة:**

وهي مفارقة «تقوم على إبراز التّناقض بين طرفيها، هذا التّناقض الّذي قد يمتدّ ليشمل القصيدة برمّتها، فتقوم كلّها على مفارقة تصويريّة كبيرة»[38]، ونلحظ أنّها تستوجب مستوى عالٍ من الفنّية في توظيفها؛ لاندماجها بالصّورة وتعقيداتها، وجاءت عند شاعرنا في خمس (5) قصائد، وجاءت ملتبسة بالصّور الشّعريّة حتّى يصعب فصلها وتمييزها، وقد اخترنا لتمثيلها قصائد مكتملة لتبدو الصّورة واضحة ضمن أبعادها المُفارقة.

يقول في قصيدة (النّمل):

أبحرتُ في زبد القرون/ مغامرًا .. ومنقّبًا عن جوهر لا يصدأُ/ وفُجِعتُ بعد توثُّبي/ وتوقُّدي/ فمراكبي غرقت .. وضاع المرفأُ/ ووجدتُ أنْ لا شيءَ في الدّنيا/ سوى نملٍ عليها ينتهي/ أو يبدأُ/ من هاهنا أيقنتُ أنّي نملة/ لكنّني .. من عنصر يتلألأُ/ أنسابُ/ في عرْق الحياة/ شرارةً .. يبقى سناها/ في الوجود .. وتُطفأُ![39]

تتصدّر أنا الشّاعر مسرح الخطاب في هذه القصيدة الّتي تسعى لتصوير رحلة مُبدعها في تحديد كينونته وماهيّته الوجوديّة ووظيفته في هذا الوجود، ولإضفاء عنصر المفاجأة والدّهشة والتّشويق لجأ إلى المفارقة التّصويريّة الّتي تفصل سيرورة أحداث الرّحلة؛ بين السّطرين (1-2) وبين الأسطر (3-8) فرغبته المغامرة وأحلامه الكبيرة في الوصول إلى جوهر الحقّ وسرّ الحياة تتحطّم في الجزء الثّاني حين تغرق مراكبه وتتيه عن مرافئها، ليظنّ القارئ أن الرّحلة انتهت في السّطرين (9-10) بدمغة مُفارقة بواسطة الاستدراك اللّغوي (نملة # لكن # عنصر يتلألأ).

ونلحظ البعد الإيحائي الصّوفي لمفردات (جوهر، الدّنيا، ينتهي، يبدأ، عنصر، يتلألأ) في محاولة من الشّاعر بالسّموّ برحلته الشّعريّة، لكنّ الرّحلة لا تنتهي بوصول كينونته إلى جوهر الحقّ، بل تواصل غرس جذورها في عرق الحياة لتتوقّف عند كينونة ضعيفة الإضاءة (شرارة) لكنّها على ضعفها تبثّ السّناء في هذا الوجود وبمفارقة تصويريّة تنتهي القصيدة بشكل غير مُتوقّع بعبارة (وتُطفأُ!)، وكأنّ الشّاعر يلخّص الكينونة الإنسانيّة في بحثها عن سرّ الوجود والّتي لا منجى لها من المفارقات والمفاجآت.

ويقول في قصيدة (طفلة):

أومأت طفلة في الفضاءْ/ فارتعشتُ/ حملتُ المزامير بين يديّ/ حملتُ الزّهور وطرتُ/ وعلى وجهها القدسيّ/ انحنيتُ../ رأيت الكواكب تسبح في مقلتيها/ رأيت السّماءْ/ ورأيت المرايا فتهتُ![40]

ينطلق الخطّ التّعبيري للقصيدة بالصّعود المقدّس بالتوظيف الصّوفي لرمز الأنثى الّتي يعود بها هنا إلى أصلها الأوّل البريء والنّقيّ في دال (طفلة)، فيرسم الشّاعر برقّة سماويّة معراجه إليها مستوحيًا توتّر العاشق في اللّقاء الأوّل بمحبوبه يظهر ذلك في (فارتعشتُ، حملتُ الزّهور)، ثمّ يصوّر لقائه بها ككشف إلهي يبدو في (وجهها القدسيّ، انحنيتُ)، لتصل الرّحلة الشّعر-صوفيّة مُبتغاها بفعل الرّؤية الّذي تكرّر في الأسطر الثّلاثة الأخيرة، لكنّها رؤية تُنتج بواسطة المُفارقة الدّامغة ضياعًا وتيهًا تجسّد في (فتهتُ!).

ونلحظ أنّ المفارقة التّصويريّة في نهاية القصيدتين صنعت لهما خصوصيّتها الفنيّة باندماجها في الفضاء الشّعر-الصّوفي، كما أنّها مفارقة مقصودة من قبل المُبدع رغم عفويّة حضورها الشّعري في نسيج القصيدتين ودليل ذلك إلحاق علامة (!) بموضع كلّ مفارقة في نهاية القصيدتين.

**خاتمة:**

وفي الأخير يمكننا القول ومقارنة بالتّحديد الّذي أطلقه "صلاح فضل" حول التّصويف الشّعري للّغة الشّعريّة المعاصرة؛ إنّ لغة الشّاعر "عثمان لوصيف" تقترب وتجنح إلى التّجربة الصّوفيّة، فهي ليست مجرّد لغة تستعير مفردات الحقل الصّوفي ورموزه العرفانيّة بل إنّ الفضاء التّصويري لقصائده يلتبس كثيرًا بالتّجربة الصّوفيّة وتسلك -غالبًا- المراحل الّتي تمرّ بها التّجربة الصّوفيّة، ويمكن انطلاقًا من الدّراسة التّطبيقيّة أن نخرج بهذه النّتائج حول لغته الصّوفيّة كالآتي:

- يُشكّل رمز المرأة ثيمة كثيرة التّواتر في لغة الشّاعر الصّوفيّة، فهي تحضر بكلّ أبعادها ومكوّناتها، من رقّة وأنوثة، من خصب ووجد، تحضر طفلة وصبيّة وامرأة ناضجة، فأبدع الشّاعر توظيفها والاستفادة ممّا تحمله من إيحاءات ورموز ودلالات.
- على خلاف المتواتر في لغة الشّعراء المعاصرين تتراجع ثيمة الحبّ والعشق بتراجع توظيفها المفرداتي المباشر رغم توظيفها إيحائيًّا وهو ما ميّز لغة الشّاعر عن غيره ممّن تُصبح اللّغة الصّوفيّة لديه مجرد قناع فجّ.
- رموز الخمرة والسّكر تحاول لغة الشّاعر التّماس معها بشكل طفيف دون الغوص في أعماقها التّرميزيّة كما فعل مع رمز المرأة، فلغته الشّعريّة وتجربتها تصنع عوالمها الخاصّة بعيدًا عن الأطر المُتوارثة.

- تميل لغته الشّعر-صوفيّة إلى الإمعان في رسم البعد القاتم والمأساوي رغم إتباعها ببعض الفسحات الحالمة، وتربط بين البُعدين النّقيضين بآليتي الانزياح والمفارقة واستنفاد الأبعاد الإيحائيّة للغته بواسطتهما.
- لا يوظّف مفردات ورموز اللّغة الصّوفيّة بمحمولاتها المُتعارف عليها -غالبًا- بل يحاول ضمن فضاء تجربته الخاصّة أن يصنع لها دلالات جديدة ويفجّر منها إيحاءات مُغايرة، مُفيدًا من ثراء معجمه اللّغوي ومقدرته الإبداعيّة في صنع الدّهشة القرائيّة.

لذا يمكن القول إنّ دراسة لغة "عثمان لوصيف" الشّعريّة مجال خصب وثريّ، فهي لغة تميّز نفسها عن غيرها بوعيها الإبداعي بحساسيّة المفردة وحداثة التّشكيل، لذا فإنّها قد تشكّل اتّجاهًا مُختلفًا في الشّعر الجزائري المعاصر يسمح بجدّة تناولها النّقدي من جوانب جديدة ومختلفة.

**الهوامش:**

[1] صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب، لبنان، ط1: 1995م، ص192.
[2] سفيان زدالفة، الحقيقة والسراب، منشورات اختلاف، الجزائر، ط: 2008م، ص376.
[3] عبد الرّحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، ع279، آذار (مارس) 2002م، ص44.
[4] محمّد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، دار سراس، تونس، ط: 1998م، ص210.
[5] عبد الرّحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص44.
[6] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر المفكر، دار الغرب، الجزائر، ط: 2002م، ص94.
[7] وفيق سلطين، الشعر والتصوف، الهيئة العامّة السورية للكتاب، سوريا، د.ت.ط، ص16.
[8] عبّاس رشيد الدده، الصّوفيّة مخصِبًا للشّعريّة، مجلّة كليّة الآداب، ع97، 2011م، ص228.
[9] سعيد بوسقطة، الرّمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، منشورات بونة، الجزائر، ط2: 2008م، ص138.
[10] ينظر: أندرو إدجار وبيتر جويك، موسوعة النّظريّة الثّقافيّة والمفاهيم والمصطلحات الأساسيّة، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للتّرجمة، ع: 1357، 2009م، ص531.
[11] عبد الكريم اليافي، دراسات فنيّة في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، سوريا، ط: 1972م، ص317.
[12] حمد علي كندي، في لغة القصيدة الصّوفية، دار الكتاب، لبنان، ط1: 2010م، ص84.
[13] علي جعفر العلاّق: الشّعر والتّلقي، دار الشّروق، الأردن، ط1: 2002م، ص179.
[14] سعد الدّين كليب، وعي الحداثة، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، ط: 1997م، ص72.
[15] محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، دار نوبار، مصر، ط1: 1994م، ص268.
[16] تزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط3: 1990م، ص10.
[17] محمّد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، دار النّهضة، مصر، ط: 1969م، ص265.
[18] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، دار هومة، الجزائر، ط: 1997م، ص22.
[19] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص68-69.
[20] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة-مصر، د.ت.ط، ص151.

[21] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص15.
[22] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبيّة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، د.ت.ط، ص150.
[23] عدنان الحسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط: 1986م، ص119-120.
[24] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص16-17.
[25] رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، مصر، ط: 1985م، ص188.
[26] محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة المدارس، المغرب، ط1: 2000م، ص52.
[27] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص20.
[28] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص16.
[29] محمد تحريشي، في الرّواية والقصّة والمسرح، دار دحلب، الجزائر، د.ت.ط، ص13.
[30] عبّاس رشيد الدده، الصّوفيّة مخصِبًا للشّعريّة، ص228.
[31] سامي سحر، شعريّة النص الصّوفي في الفتوحات المكيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط: 2005م، ص62.
[32] أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ج1، دار السّاقي، لبنان، ط7: 1994م، ص154.
[33] ينظر: دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النّقدي (المفارقة)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج4، المؤسّسة العربيّة، لبنان، ط1: 1993، ص22، 23، 188.
[34] خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشّروق، الأردن، ط1: 1999م، ص26.
[35] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص5، 6.
[36] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص73.
[37] عبد الكريم اليافي، دراسات فنيّة في الأدب العربي، ص318.
[38] علي عشري زايد، بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط4: 2002م، ص130.
[39] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص25.
[40] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص37.

## قائمة المصادر والمراجع:


1- صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب، لبنان، ط1: 1995م.
2- سفيان زدالفة، الحقيقة والسراب، منشورات اختلاف، الجزائر، ط: 2008م.
3- عبد الرّحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، ع279، آذار (مارس) 2002م.
4- محمّد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، دار سراس، تونس، ط: 1998م.
5- سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر المفكر، دار الغرب، الجزائر، ط: 2002م.
6- وفيق سلطين، الشعر والتصوف، الهيئة العامّة السورية للكتاب، سوريا، د.ت.ط.
7- عبّاس رشيد الدده، الصّوفيّة مخصِبًا للشّعريّة، مجلّة كليّة الآداب، ع97، 2011م.
8- سعيد بوسقطة، الرّمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، منشورات بونة، الجزائر، ط2: 2008م.
9- أندرو إدجار وبيتر جويك، موسوعة النّظريّة الثّقافيّة والمفاهيم والمصطلحات الأساسيّة، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للتّرجمة، ع: 1357، 2009م.

10- عبد الكريم اليافي، دراسات فنيّة في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، سوريا، ط: 1972م.
11- حمد علي كندي، في لغة القصيدة الصّوفية، دار الكتاب، لبنان، ط1: 2010م.
12- علي جعفر العلاّق: الشّعر والتّلقي، دار الشّروق، الأردن، ط1: 2002م.
13- سعد الدّين كليب، وعي الحداثة، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، ط: 1997م.
14- محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، دار نوبار، مصر، ط1: 1994م.
15- تزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط3: 1990م.
16- محمّد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، دار النّهضة، مصر، ط: 1969م.
17- عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، دار هومة، الجزائر، ط: 1997م.
18- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة-مصر، د.ت.ط.
19- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبيّة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، د.ت.ط.
20- عدنان الحسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط: 1986م.
21- رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، مصر، ط: 1985م.
22- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة المدارس، المغرب، ط1: 2000م.
23- محمد تحريشي، في الرّواية والقصّة والمسرح، دار دحلب، الجزائر، د.ت.ط.
24- سامي سحر، شعريّة النص الصّوفي في الفتوحات المكيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط: 2005م.
25- أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ج1، دار السّاقي، لبنان، ط7: 1994م.
26- دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النّقدي (المفارقة)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج4، المؤسّسة العربيّة، لبنان، ط1: 1993م.
27- خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشّروق، الأردن، ط1: 1999م.
28- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط4: 2002م.