الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـــم العـالـي و البحث العلـمـي

جامعة جيلالي اليابس -سيدي بلعباس-

كلـيـة الآداب و اللـغات و الفنون

قسم اللغة العربية و آدابها

التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر

-جيل التسعينيات- أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

- آغا عائشة

إشراف الأستاذ الدكتور:

- منصوري مصطفى

لـجـنـة الـمـنـاقـشـة		
أ.د ملاح بناجي	أستاذ التعليم العالي جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي جامعة سيدي بلعباس	مشرفا و مقررا
أ.د عبو عبد القادر	أستاذ التعليم العالي جامعة سعيدة	عضوا
د. عبيد نصر الدين	أستاذ محاضرأ جامعة سعيدة	عضوا
د. خثير عيسى	أستاذ محاضرأ المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا
د. سعداني يوسف	أستاذ محاضرأ جامعة سيدي بلعباس	عضوا

السـنـة الجـامـعـيـة

2017م/2018م ❖❖❖ 1438هـ/1439هـ

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ

صدَقَ الله العَظِيم

سورة آل عمران الآية 160

الإهـــداء

إلى...

روح أبي طيب الله ثراه و أسكنه فسيح جنانه...

والدتي نبع الحنان أطال الله عمرها...

***

رياحين حياتي شمس الدين - شهيرة - شاكرة

***

أستاذي الدكتور منصوري مصطفى بارك الله فيه

***

كل شاعر نزف قلمه حبا و وفاءً لأجل الجزائر

إلى هؤلاء: أهدي ثمرة هذا الجهد...

شكر و عرفان

((لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ))

إنطلاقا من الهدي النبوي الشريف...

أتقدم بخالص الشكر و التقدير إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور **مصطفى منصوري** على تعامله الراقي، فقد أتاح لي الإفادة من عمله و خبرته و توجيهه و إرشاده، فبارك الله فيه و جزاه عنا خير الجزاء.

و إلى الأستاذ الدكتور **مزيان عبد الرحمن** من جامعة طاهري محمد بشار و إلى الأستاذ الدكتور **شعيب إبراهيم** من جامعة الأغواط على دعمهما لي بمجموعة الدواوين التي كانت خير معين.

و إلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة طاهري محمد بشار و لهم مني الوفاء و التقدير.

مقدمة

مقدمة

إن الشعر الجزائري المعاصر –**فترة التسعينيات**–، خطاب تماشى والتغيرات الحاصلة في الجزائر في مع جيل أظهر تحكمه في الأدوات الفنية للتعبير عن تفاعله مع الواقع هذا الجيل الذي مكنته الأحداث المتسارعة من مواكبة ما أسماه الكثير من الدارسين (بالأدب الاستعجالي) الذي يؤرخ أدبيا لأحداث مؤلمة محاولا ترجمة مشاهد البيئة الجزائرية عبر ملامح ظرفية مناخية طبعت المجتمع الجزائري في فترة العشرية السوداء، فاستفاذ من الطوارئ التي حدثت في هذه الفترة على المستوى السياسي والاجتماعي والفكري والفني مسهما كل حسب ثقافته ورؤيته الفنية في تطوير الخطاب الشعري الجزائري بجملة من التفاعلات النصية لجعل هذا الخطاب منفتحا على سياقه الراهن و سياقه الحضاري، كما تعطيه هذه التفاعلات أيضا بعدا آخر، إذ يغنيه و يوسع عالمه ويثري تجربته و يفتح له آفاقا أوسع، ما أعطى نفسا جديدا للتجربة الأدبية في الجزائر.

فاستحضر الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– العديد من النصوص الغائبة لدعم موقفه من الأزمة الجزائرية، هذا الموقف القائم على نقد الواقع الجزائري المؤلم بعملية تفاعلية بين الثلاثية (المبدع/المتلقي/ النص) فانفتح خطابه الشعري على العديد من الاستحضارات الدينية، الأدبية، التاريخية و التراثية بغية توسيع مجال اشتغال –**الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**– على العديد من الفضاءات و في ذلك استنطاق للخلفيات المسكوت عنها.

لذلك لا يمكن حصر الشعراء الذين توقفوا عن الكتابة في هذه الفترة من حياتهم لظرف أو لآخر، كما قد لا نعرف عدد الشعراء الذين توقفوا لسنوات ثم عادوا إليها، لكن هناك من الشعراء الذين لم تجف أقلامهم بل كتبوا بأعمال جديدة، شكلت إعادة إحياء لمكانتهم التي كادت أن تتوارى، لأن الكتابة في نظرهم تتطور بالممارسة و الاستمرار لا بالتخاذل و الاستسلام، و من هؤلاء **عثمان لوصيف، مصطفى محمد الغماري، عز الدين ميهوبي، يوسف وغليسي، سعيد هادف، إبن دراح أحمد سعيد، عبد الله هامل، نجيب**

أنزار حكيم ميلود، عقاب بلخير، خيرة حمر العين، فضيلة بوسعيد، حبيبة محمدي، عبد القادر مكاريا، حسين عبروس و القائمة تطول، ما أثار فينا جملة من التساؤلات:

- هل امتلك الشاعر الجزائري في العشرية السوداء القدرة على تفجير طاقته في مشاهد وزوايا مختلفة على الرغم من الظروف المحاطة به؟ وهل استطاع تطعيم خطابه الشعري بتقنيات جديدة تثري إبداعه؟ وهل استخدامه للتفاعلات النصية المتعددة والمتنوعة لخصت رؤيته للعملية الإبداعية في ظل المتغيرات التي حدثت في الجزائر؟ وأخيرا هل استطاع أن يؤسس نصا شعريا جزائريا يحمل خصوصيته الذاتية الوطنية؟

ومن هنا جاءت أهمية البحث في تحديد مرجعية الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– لمصادره الثقافية والأصول المولدة لفكره و رؤيته للعالم وكيف استفاذ من مراحل تكوينه الثقافي، حيث لم يقف عند حدود الامتصاص والاجترار والاستفاذة من النصوص السابقة بل عمد إلى الممارسة النقدية أيضا قصد مواكبته لأحداث الواقع الجزائري فترة التسعينيات ناهيك عن تحقيق الوظيفة الشعرية الجمالية أيضا.

ومن الأسباب التي دفعتني إلى التركيز على التفاعل النصي في شعر –**جيل التسعينيات**– كثيرة نذكر منها:

1. الكشف عن الحقبة الزمنية المهمة من تاريخ الجزائر في –**فترة التسعينيات**– من خلال رد الإعتبار للمتن الشعري الجزائري خصوصا لدى الشعراء المغمورين.
2. محدودية الدراسات الأكاديمية في مرحلة –**مابعد التدرج**– المهتمة بالشعر الجزائري –**فترة التسعينيات**–.
3. الكشف عن تفاعل الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– مع النصوص الغائبة وكيفية التعامل معها وفق رؤية إبداعية جديدة.

و من ثم خضع اختيار المدونة في هذه الدراسة لمقاييس راعينا فيها:

1. عدم دراستها من طرف الباحثين.
2. تنوعها بين الجنس الرجالي و النسائي.

3. عدم خروجها على فترة العشرية السوداء –**فترة التسعينيات**–.

و ربما كانت المفاضلة في اختيار النصوص المثلى للاستشهاد من أهم الصعوبات التي إعترضت بحثي.

وعسى أن يكون ما جمعناه من دواوين شعرية لشعراء جزائريين (مغمورين و بارزين) خير عزاء عن كل تقصير، إذ ركزت على الدواوين الشعرية –**لجيل التسعينيات**– التي تعد المنعرج الشعري للتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، حيث إن الخطاب الشعري الجزائري لهذا الجيل يحتاج الكثير من الجهد لفك دلالات المادة الشعرية باعتبارها تقوم على جملة من التفاعلات النصية التي تشكل البنية النصية.

وعليه فقد استندتُ على عدد من المراجع و الدراسات التي أعانتني كثيرا في هذا الباب ولعل أهمها ما كتب في الخطاب الشعري الجزائري و خصائصه الفنية فكان منها: **محمد ناصر** "الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته وخصائصه الفنية"، **شلتاغ عبود سراد** "حركة الشعر الجزائري الحر" **عمر أحمد بوقرورة** "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر"، **عبد الحميد هيمة** "الصورة الفنية في الخطاب الجزائري"، **يوسف وغليسي** "خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري"، **جمال مباركي** "التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر"، **عبد القادر فيدوح** "دلائلية النص الأدبي (دراسة سميائية للشعر الجزائري)"، **يوسف وغليسي** "في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية"، **عبد الغاني خشة** "إضاءات في النص الجزائري المعاصر".

تأتي هذه الدراسات في سياق الكشف عن خصوصيات الشعر الجزائري المعاصر كونه حمولة فكرية وثقافية متنوعة المشارب نابعة من أصالة الهوية الشعرية الجزائرية، مبرزة مناخات النص الجزائري في الفترة الممتدة مابين أكتوبر(1988–1998) فترة العشرية السوداء، الأعوام التسعينية التي أخذت تكسب تميزها و تأخذ مكانها في الساحة الإبداعية العربية.

هذه الدراسات التي تتقاطع وموضوع بحثي كونها تلتفت إلى النص الشعري الجزائري **جيل التسعينيات** محاولة قراءته و تتبع سير التجربة الشعرية الجزائرية لهذا الجيل الجديد الذي كتب نصا ظرفيا يؤسس لمرحلة إبداعية جديدة.

لذلك فرضتْ علي طبيعة الموضوع المعالج سلك المنهج التكاملي وسعيا مني لضبط عملي مكتملا و ثريا بالشرح و التحليل و الاستشهاد، إرتأيتُ أن أقسم بحثي إلى ثلاثة فصول (فصل نظري و فصلين تطبيقيين) إضافة إلى مقدمة و مدخل و خاتمة حيث راعيتُ التسلسل التكميلي بين الفصول إذ بدأت بالتنظير ثم إنعكساته التطبيقية على مستوى الفصلين التاليين.

فتناولتُ في **المدخل: خصائص الشعر الجزائري المعاصر الفنية** ، متبعة باقتضاب تطور الخطاب الشعري الجزائري خلال فترة السبعينيات والثمانينيات مركزة على –**فترة التسعينيات**– بما أنها موضوع الدراسة.

أما **الفصل الأول:** و الموسوم بـ: **التفاعل النصي بين النظرية و التطبيق** حددت فيه المفاهيم النظرية لمصطلح التفاعل، بدءاً من النص وصولا إلى التناص معززة ذلك بإجتهادات النقاد الغربيين و العرب، لينتهي هذا الفصل بعرض تجليات التفاعل النصي في المدونة النقدية العربية، ليكون بذلك الفصل الأول المنطلق الأساسي الذي بنيت عليه الدراسة المطبقة في الفصلين المواليين.

الفصل الثاني يحمل عنوان: **التفاعل العتباتي في شعر –جيل التسعينيات–** خصصتُ الشق الأول منه لمفهوم العتبات النصية في الفكر العربي و الغربي كتمهيد للفصل، ثم التطبيق على العنوان ودلالته، ومدى استطاعة الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– الاشتغال على هذا المدخل النصي لإحداث التفاعل بينه وبين النصوص المرتبطة به، ثم إنتقلتُ إلى إسم المؤلف بوصفه من أهم العناصر المناصة التي يحويها الغلاف الخارجي بعد العنوان، لأنتقلَ في هذا الفصل إلى بنية الإهداء، دلالة و وظيفة كونه نصا موازيا للعمل الإبداعي، كما عُنيتُ بالفضاء البصري للغلاف الأمامي والخلفي بحكم أنهما أيقونات

تشكل فضاءً نصيا دلاليا لا يمكن الاستغناء عنه، وأعطيتُ لعتبة الحواشي حقها في الفصل كونها مناصات داخلية مجاورة للنص التي تحتضن فضاء الدلالة، لأختم هذا الفصل بعتبة المقدمة، بما أنها النص الإستهلالي الذي يتموقع في صدارة الديوان بشقيه "**التقديم الذاتي والتقديم الغيري**".

أما **الفصل الثالث والأخير** فقد وسمته بـ: **التفاعلات التناصية في شعر –جيل التسعينيات– الجزائري** وتطرقت فيه إلى تفاعل جيل هذه الفترة مع الموروث الديني من خلال: **القرآن الكريم القصص القرآني، الأحايث النبوية الشريفة،** كما تفاعل هذا الجيل مع الموروث الأدبي **(قديمه وحديثه)** ليرتبط هذا الجانب من الدراسة بالتفاعل مع أهم رموز الشخصيات الأدبية.

كما حاول هذا البحث الإحاطة بتجليات الموروث التاريخي في شعر **–جيل التسعينيات–** الذي يعد عاملا مهما في إبراز إنتمائهم، لأختم هذا الفصل باستدعاء الأسطورة في شعر **–جيل التسعينيات–** لكشف الواقع، بوصفه نوعا من الإسقاط النفسي يهدف إلى إعادة بناء المتناقضات في تجربة شاعر **–جيل التسعينيات–**.

وختمتُ بحثي هذا، بجمع أهم النتائج والملاحظات التي أفرزتها الدراسة النظرية والتطبيقية معا.

وإنتهى هذا البحث بفهرس يشتمل الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة وغيرها من المراجع، المعاجم، المجلات، الدوريات والرسائل الجامعية التي إرتبطت بها الدراسة، فإن وفقتُ فمن الله، وإن أخفقتُ فما كان ذلك من عمد.

و في الأخير أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ **الدكتور منصوري مصطفى** الذي شرف البحث بالإشراف عليه، فجزاه الله من فضله نظير ما بذل، والشكر موصول إلى السادة الأساتذة الأفاضل **أعضاء لجنة المناقشة** التي ستثري هذا البحث بتصويبها و تقويمها له.

و الحمد لله رب العالمين.

الباحثة: آغـــا عـــائشة

في يوم: 07-01-2017

مدخل

خصائص الشعر الجزائري المعاصر الفنية

1. الشعر الجزائري المعاصر بين الأصالة و المعاصرة.
2. شعر المحنة (الفجيعة).
3. الصورة الشعرية.
   - أ- مكون اللغة.
   - ب- التكرار.
4. شعر الومضة.

الشعر الجزائري المعاصر بين الأصالة و المعاصرة.

إن التجربة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر ما بعد الاستقلال و ليدة ظروف تاريخية وسياسية، و التي فجرت تغيرات وتحولات شهد فيها الشعر الجزائري المعاصر استفاقة لم يعهدها من ذي قبل.

و مرد ذلك بروز الحركة النقدية التي ظهرت مع جيل السبعينيات، التي اهتمت بالشعر ومثلها كل من " شراغ شلتاغ في اطروحته التي أنجزها في معهد اللغة العربية بجامعة وهران و كتابات حسن فتح الباب الذي كان ينشرها آنذاك في ملحق النادي بجريدة الجمهورية ... فكانت دراسته لشعر الشباب مزكية ما يعرف استعمال الدارسين بـ: شعر السبعينيات"[1]، بالإضافة إلى " الملحقات الثقافية للمجاهد الثقافي الذي كان يصدر أسبوعيا حيث كتب فيه أبو القاسم سعد الله، محمد مصايف، عبد الله الركبي و أبو العيد دودو وهؤلاء كانوا من النقاد... إلى جانب عبد الملك مرتاض"[2] هذا قصد نفض غبار الركود المميز للحركة الأدبية بشكل عام، ما جعلها تحتضن ابداعات الشباب و تشجيعها، فلاحت بذلك حركة شعرية جديدة مغايرة للمرحلة السابقة في الرؤيا و المضمون والتشكيل الموسيقي تساير التغيرات و تتطور معها محاولة الابتعاد عن التقليد و المحاكاة حيث حاول الشاعر الجزائري في هذه المرحلة الدمج بين العام و الخاص و العلم و الواقع بالاعتماد على أدواته الفنية، مستعينا بلغته التي أعطى لها ايحاءات تلائم طبيعة الشعر و ذوق العصر في آن واحد إذ " لم يكن من بد من تلغيم النص، و تفجير بنيته المنجرفة لتأسيس بلاغة معاصرة تستجيب لدواعي التغيير في واقع الانسان"[3] حيث حاول جيل هذه المرحلة الاطلاع على التجارب الانسانية خاصة مع البعثات العلمية للغرب و بعض الدول العربية، فنشطت حركة

[1] أحمد يوسف، يتم النص و الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2002 ص 78.
[2] المرجع نفسه، ص 79.
[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 127.

الترجمة و بدأت عملية التلاقح بين الرؤى و الثقافات، فانتعشت الحركة الأدبية و نضجت التجربة الشعرية، فبرز بذلك اتجاهان.

1. **الاتجاه الأول:** أصحاب الشعر العمودي و الحر، محاولين التجديد في مبناه و معناه كمصطفى محمد الغماري، و عبد الله حمادي، مبروكة بوساحة، أحلام مستغانمي و نادية نواصر وغيرهم من شعراء هذه الفترة –**السبعينيات**– إذ نجدهم قد تأثروا تأثرا كبيرا بأعلام الشعر العربي في أسلوبهم و لغتهم و تصوراتهم و شاعريتهم، وهذا من باب المحاكاة و الاقتباس واعيين بما يقلدون لأن " التقليد لا يكون لمجرد الكلمات ولكن التقليد يكون للأسلوب و ما فيه من طريقة العرض وتجارب الأدب مع عاطفته وبراعته في انسجام الألفاظ و الصور الفنية"[1]، و بما أن القصيدة الحرة هي شكل من أشكال التجريب و الحداثة في الشعر العربي، فقد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا بغية التخلص من قيود الوزن و القافية من جهة و ليسره وسهولته في اعتقاد البعض الآخر من جهة ثانية.

إلا أن قصيدة الشعر الحر عملا فنيا تاما، "يكمل فيها تصورا ظاهرا و خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، و الصورة بأجزائها و اللحن الموسيقي بأنغامه ... فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته"[2] وقد كانت بوادره إبان الثورة التحريرية حيث أخذ نمطا جديدا، سعى من خلاله الشعراء الجزائريين مواكبة التطور الشعري العربي المعاصر وكانت أولى النصوص للشاعر الجزائري، أبو القاسم سعد الله بقصيدة "طريقي" المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955[3] و منها قوله:

يا رفيقي

---

[1]سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد و الابداع، ص 67 دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشرن ط1، د.ت.

[2]حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي و تاريخه ص 380، دار الجيل للنشر و التوزيع، ط 3، 2003.

[3]محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص 149، دار الغرب الاسلامي، ط1، بيروت لبنان، 1985.

لا تلمني عن مروقي
لـقد اخـترت طـريـقي
و طريقي كالحياة
شائك الاهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشي النضال
ضاخت الأناث عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات كسيل
و ظلام و شكاوي و حول
تتراءى كطيوف
من حتوف
في طريقي يا رفيقي[1]

و الوطن عند أبي القاسم سعد الله مرتبط بالاستعمار، فما كان عليه إلا مواجهة كل ما يسخر من هذا الوطن العزيز، متحديا في ذلك فرنسا و طغيانها فراح يشق طريقه لتحطيم القيود قائلا:

من حولك الصراع و الدما
و النار تأكل الأحياء في الدوار
من حولك الدماء كالأنهار
تجري فتسقي الأرض ماء الثأر
لتنجب الأشاوس الأحرار[2]

و مما لا شك فيه، أن للواقع المعيش تأثيرا على صدق تجربة الشاعر كونها نابعة من احتشاد ذاكرة صور الحرب و الدمار و الآلام و الآهات للشعب الجزائري مع بصيص ألم يلوح من بعيد، ليخرج بعد ذلك الشعراء الجزائريين بنص جديد، نصا – **سبعينيا**– رسم لنفسه مدارا خاصا به ليكون فاتحة الشعر الجزائري المعاصر " فجاء النص في هذه الفترة مشبعا بقيم أيديولوجية وافدة، نسخت النص بتصورات، حولته إلى مجرد خطاب و شعارات، فقد أهم مقومات شعريته، من جهة أخرى تأثر رواد

[1]أبو القاسم سعد الله، أوراس الزمن الأخضر،م.و.ك (دط) الجزائر 1985، ص 141.
[2]أبو القاسم سعد الله، المرجع نفسه، ص 249.

هذا النص ببعض الشعراء الحدثيين في المشرق العربي"[1]، حيث يقول محمد زتيلي و هو أحد شعراء هذه الفترة: " يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا شرقيا و لم نكتب شعرا جزائريا عربيا، و إن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا و قالوا هذا شعر عربي لم يكونوا يريدون في الواقع أن نظل أتباعا، لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر: زراقي، زتيلي، حمري بحري ... ليست في الواقع إلا صورة مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية"[2]، إن التجربة –**السبعينية**– و ما اتسمت به من سمات متميزة كانت بحق محاولة لإستفادة اللسان الجزائري و الشروع في بناء أرضية شعرية جديدة، تكون ذات خصائص منفردة بعد أن تعمق رؤاها و تنمي تجربتها.

2. **الاتجاه الثاني:** اهتم شعر –**جيل السبعينيات**– بالشعر الحر و أحدث قطيعة بينه و بين الشعر العمودي رغبة منهم في التجديد، وهناك من أضاف إتجاها آخر و هم أصحاب –قصيدة النثر– إذ يعد أدونيس رائده الأول في الشعر العربي المعاصر حيث تجاوز البناء الحر و الايقاع الداخلي لقصيدة النثر ليأسس لمرحلة جديدة تظهر فيها سلطة اللغة فكان أن مثل نتاجات الشعر الجزائري المعاصر " بن هدوقة في (أرواح شاغرة) وكتابات جروة علاوة وهبي و عبد الحميد شكيل في تجاربه الأولى ... إن هذا التيار لم تكن له أرضية تساعده على النمو و الشيوع في الجزائر، غير أن الشعر الحر نفسه مع اعتماده على موسيقى الشعر العربي، لم يرسخ تجربته، و لم يخلق جمهوره الواسع"[3]، وقد ظل شعراء هذه الفترة حتى الثمانينيات يعبرون عن الطبقات المحرومة يدافعون عن المظلومين و كل أشكال الاستغلال و الظلم و الاضطهاد.

---

[1] أحمد يوسف، يتم النص الجينالوجيا الضائعة، ص 78.

[2] عبد الحميد هيمة (البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر) دار هومة، طبعة 1998، ص 07.

[3] شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985 ص 86-87.

وجاءت **فترة الثمانينيات** محملة بأبرز حدث تاريخي شهدته الجزائر –أحداث أكتوبر 1988– " في أبرز معالمها، المتمثلة في التعددية السياسية و الديمقراطية المتعثرة حيث نستطيع أن نستشف من ذلك المناخ السياسي ملامح المناخ الثقافي، لأن هذا الآخير ليس إلا نتيجة للسياسة التعددية و التي تسعى إلى إقامة ثقافة تخدم هذا التعدد، وتدعم الاختلاف والتنوع في جميع المجالات الثقافية والادبية والاقتصادية"[1] غير أن الطبقة المثقفة خاصة الشعراء منهم لم يكونوا راضين بالواقع الراهن محاولين استشراف آفاق جديدة " و كان من نتاج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة و خروجه عن الكثير من التقاليد و القوانين التي كانت تحكمه، وذلك يخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة و يستوجب الواقع الثقافي و الاجتماعي بجميع خروقاته و انزياحاته" [2]الذي تلقفه النص الشعري الحر بكل أنماطه و أشكال بنائه، ليحطم البناء الشعري المبني على الأوزان الخليلية و ليحل محله إيقاعات من نوع آخر، اعتمدت اللغة في حد ذاتها سواء على مستواها الصوتي أم الدلالي أم حتى على مستواها الشكلي، لتواكب النص الشعري العربي في حركيته الحداثية.

إن _**جيل الثمانينيات**_ جيل جديد شعاره " إني إلى ذات سواكم لأميل يبحث عن معنى الشيء كممكن وراء المعنى المجاز متخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنه أدب الجيل الحر"[3]، وهذا حمري بحري يقول: " إن الأسماء التي ظهرت في الثمانينيات هي أسماء واعدة ينتظر منها الكثير في مجال الكلمة المكتوبة، ولابد أن أضيف إلى أن هذه الأسماءهي إمتداد لفترة السبعينيات ... وأجدني مضطرا لأضيف إلى هذا أن فترة السبعينيات كانت الفترة الإبداعية الذهبية

[1]عبد الغاني خشة، إضاءات في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، 2013، دار الألمعية للنشر و التوزيع ص 29.
[2]عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط 1998 ص 06.
[3]عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، ط1، 1993، ص 61.

بالنسبة للجزائر"[1]، فالخطاب الشعري لفترة **الثمانينيات** أخذ العبرة من سلبيات المرحلة السابقة، فكان لزاما على شعراء هذه الفترة العودة إلى الثرات الشعري العربي القديم و كان " لابد أن تضطلع هذه العودة بالصبغة الوجدانية المنعكسة على المعجم الشعري"[2]، حيث قاد هذه الحركة المجددة نخبة من الشعراء الذين آمنوا بإنسانية التجربة الشعرية من أمثال: لخضر فلوس، مصطفى دحية، أحمد عبد الكريم، ميلود خيزار و مصطفى الغماري وغيرهم كثيرون هذا الأخير الذي يقول في قصيدة " ثورة الايمان"[3]:

و يسعدني في دفقة النور أني
أرى الله في كل الوجود و ألمح
أرى الله في الأزهار نشوى و في الهوى
و في وشوشات الطير تشدو وتمرح

وهو خطاب ديني قوامه المبادئ الاسلامية، وتجربة روحية جديدة خالصة، ترفع الانسان من الدنايا إلى المقدس، و تجعله يحتاج إلى المزيد من القراءات والفهم والتأويل و هذا تأكيد على " دور الشعر في التغيير و معانقته مبادئ التمرد، و الثورة على الواقع الانساني، بوصفه ممارسة روتينية خالية من التعبير الوجداني"[4]هذا الخطاب الشعري الجديد الذي حاول الدفاع عن ثوابت المجتمع الجزائري و قيمه الاسلامية الأصيلة و تبنيه لمبادئ ثورة نوفمبر الخالدة، ودعوته إلى تحقيق مصالح الأمة و حماية الحقوق و الحريات الفردية.

يهرب الشاعر الجزائري في خضم هذه الأحداث و التغيرات إلى قصيدته، فهي ملاذه الوحيد، وسلاحه في ذلك الكلمة، وفي ذلك يقول عبد الله حمادي: " و ما تتبع بؤر

[1]يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب و النقد، شركة الشهاب، الجزائر،ص 134-135.
[2]يوسف وغليسي، في ظلال النصوصن تأملات نقدية في كتابات جرائرية، ط2، 2012 ص 10.
[3]مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1982، ص 32.
[4]عبد العزيز حمودة، المريا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت نيسان 1998، ص316-317.

الشعر المضيئة في عالمنا اليوم سوى احتماء بالكلمة، و هذه الكلمة الشعرية الجميلة المثابرة و التي تحول بمثابة الملاذ الرحيم من هول هذه القيامة التقنية المدمرة لذواتها"[1] ففترة –**الثمانينيات**– تتميز بتتعدد المشارب الشعرية، و لم تبق محصورة في المشرق العربي الحديث، كما كان الحال في–**فترة السبعينيات**– فقد تداخلت النصوص الشعرية السابقة و اللاحقة (جزائري–مشرقي) (جزائري–غربي) (جزائري–جزائري) و هذا بتعدد منابعها و روافدها (المتأثر بها) حتى أضحت على القارئ صعبة التعرف على صاحبها الأصلي، و لا يختلف الشاعر عيسى لحيلح عن ركب الشعراء الخطباء في قصيدته " يا حادي العيس لا تشدو" فيقول:[2]

يا حادي العيس هل أبصرت نكستنا
هذه المواخير فاقرأ ذكر ياسينا
يا حادي العيس لا دينا و لا دنـــــيا
تـهنا كبائعنـا في تـيـه شاريـــنا
الله أكـبـــــر ... لا هم و لا حـــزن
لا الموت ولا السجان يـفـيـــــنا
نحن الصقور ... مصافي الماء مشربنا
و يشرب السادة الأكدار و الطين

"هذه النزعة الخطابية تستغرق كثيرا من أشعار لحيلح، الغماري، شايطة، لوحيشي درويش، تلايجي، الصديق و معمر بن راحلة ... وأحسب أن المصفعات الحضارية الكثيرة التي تلقتها الأمة العربية و الاسلامية يدا حول في هذه العدوى الفنية التي انتقلت إلى الخطاب الشعري الجزائري عبر هذا المسرب..."[3] فشاعر **الثمانينيات** قد كتب عن الوطن و كل ما يتعلق به من موقع أكثر تحررا من أي ضغط وفقا لرؤية شاملة، تتجاوز تاريخية الحدث في جميع مستوياته.

[1] حمادي عبد الله، الشعرية العربية بين الاتباع و البتداع،ص 186، دط، منشورات جامعة منتورين قسنطينة، الجزائر، 2001.
[2] عبد اللع عيسى لحيلح، غفا الحرفات، م،و،ك الجزائر 1986، ص 26.
[3] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 43.

و بما أن أحداث أكتوبر 1988 بكل ملابساتها و ما نتج عنها، شكلت منعطفا تاريخيا، فإن –**فترة التسعينيات**– قد عرفت منعطفا آخر بمعطيات جديدة، كانت نقطة تحول هامة، إكتسى فيها حالة الحزن فرضها رهن ممزق، و وضع مأساوي عاشه وعايشه الوطن الجزائري " و لما كان الابداع فعلا مضادا للموت و الفناء، كانت الكتابة مشروعا مستقبليا ... و الاضافة و التجديد نوع من تحقيق الذات ... و تعبير عن وجهة نظر"[1]، فاتسعت بذلك دائرة النشر، وفتحت أبوابها أمام المبدعين.

فظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحولات في الجزائر مع جيل أظهر تحكما في الأداة الفنية و بعدا عن التبعية للآخر–السياسي– مستفيدا من الموروث الشعري السابق و محاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل خصوصيته الذاتية الوطنية، عاكسا بكل صدق تجارب الأفراد وآلام المثقفين و جراح الصامتين، نتيجة الظروف المفاجئة التي طبعت المجتمع الجزائري في مجال الارهاب " فلا شك أن هذا الشكل الجديد في الشعر الجزائري المعاصر قد تأثر بهذه التجارب كلها، فهو فرع من هذه الشجرة، و لا يمكن أن نعزله عن التراث الشعري"[2] ولد أدبا يعبر عن فجيعة هذه المرحلة و يؤرخ لها، و يكشف أسبابها و نتائجها، و يتخذ موقفا منها و من شعراء هذه الفترة –**فترة العشرية السوداء**– كما سماها البعض و الذين كان لهم صدى في الساحة الأدبية مصطفى محمد الغماري وديوانه " حديقة الأشعار" الذي قامت بنشره "دار الشهاب"، كمال الطاهري و ديوانه " الزهور" الذي نشر في خمسة أجزاء بين سنتي 1991 و 1993 وقامت بنشره "دار الحضارة"، خضر بدور و ديوانه " أنغام الطفولة" و قد صدر في جزأين سنة 1992 وقامت بنشره "م.و.ك و دار الهدى" بعين مليلة [3] والملاحظ على دواوين هذه المرحلة أن أكثر الألفاظ شيوعا هو لفظ الوطن ثم يأتي بعده لفظ الموت، " مشكلا معجما وجدانيا مأساويا

[1]محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2006، ص 02.
[2]أنظر عبد الحميد هيمة، الصورة الفني في الخطاب الجزائري، دار هومة للطباعة و النشرو التوزيع، الجزائر، 2005، ص 16.
[3]خروفةبراك، معايير إنقرائية شعر الأطفال، قراءة في الديوان الشعري الجزائري، مجلة العلوم الانسانية ص 42.

يبنى على ألفاظ كلها توحي بالمأساة الدم، الجراح، الفاجعة، الدموع، الهم، الأوجاع، الخراب الدمار، الجنازة، الحزن، الألم"[1] وليس معنى هذا أن الشاعر يقحم التاريخ في المكان دون مبرر فني " فالمكان ماهو إلا انعكاس للزمن"[2] و ما على الشاعر الجزائري إلا أن يمثل المنابر الادبية الثقافية، ولا يسمع إلا لنداء الداخل، و ما تمليه عليه قيمه بعيدا عن أي تأثير خارجي، وعلى قدر وعي الشاعر بالواقع المعيش و ادراكه للصراعات و العلاقات فيه، بقدر مايجسد بأساليبه العصر الذي يعيش فيه، و عليه اتسم شعر **جيل التسعينيات** بخصائص فنية نجملها في ما يلي:

1. **شعر المحنة (الفجيعة):** إن إنفجار الخامس من أكتوبر 1988م تجاوز توقعات المتوقعين حيث إهتزت الحياة العامة للجزائريين، و تدهور النظام، ودخلت البلاد في مرحلة الفوضى اللآمتناهية، "لأنها أدت إلى قلب موازين الأمور، وكانت بذلك إنقلابا لما خلفته من أثر في الفكر الجزائري ككل"[3] فكانت بذلك الخطوة الأولى نحو رحلة شاقة و مظلمة، تشد الرحال نحو عالم المجهول، هذا العالم الذي يحمل دلالة الإنطلاق دون توقف معلنا عن إستمرار الرحلة التي تمخضت عنها التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

كانت من أهم التجارب العربية المعاصرة لأنها بنيت على وقع العنف العشوائي، فهي تجربة مميزة خاصة من الناحية الفنية و الجمالية كونها تنطلق من واقع أثر أيما تأثير على نفسية المبدع، هذا الواقع الذي يعد محور العملية الإبداعية للذات الشاعرة في الجزائر و منه إنبثقت معضم الأساليب التعبيرية، و بالتالي الكلام جاء كنتيجة حتمية أو كتحصيل حاصل للعودة من حيث البدء "فتعفن الواقع و إنحداره لم يقابله إلا تخمر الذات و إنكسارها الأمر الذي أفضى إلى إنفتاحها على حقيقة ذاتها كأداة لتخطي الأزمة، و خلق سبيل التحرر من اليأس"[4]، مما أدى إلى بروز ظاهرة وَسَمَتْ النتاج الفكري لجيل –التسعسنيات–

[1] كمال فنيش، البناء الفني للشعر الجزائري المعاصر، مخطوط جامعة قسنطينة، 2000، ص 76.
[2] مها حسن يوسف عوض، المكان في الرواية الفلسطينية، 1948-1988، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، الأردن ، 1991، ص 34.
[3] عبد الغاني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، ص16.
[4] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص89.

حيث سعى الشاعر الجزائري المعاصر إلى الإقتراب أكثر فأكثر من محيطه، و التعبير عنه بلغة أقل ما يقال عنها "**لغة السهل الممتنع**" فكان شعر هذه الفترة هادفا يضرب في صميم الحياة و يجمع بين القوة و السلاسة يدور حول محورين زمنيين:

أولها: الزمن الحاضر المعيش: و هو الزمن الذي أضفى هالة من القلق إنتابت نفس الشاعر، زمن زهقت فيه نفوس الأبرياء و تجدرت فيه الأحقاد لتكسر إيقاع الحياة "ويجعلها تقف جامدة عند تاريخ يستحيل أن تتحرك بعده قيد أنملة"[1]، فأحدثت هزة تداعت لها حصون الذات بشكل عام "بوضعها الأكثر حساسية و الأقرب إلى حس الفجيعة في قطبها السلبي"[2] **عقاب بلخير** في نصه "**أوراس حكاية الزمان**" يعقد مقارنة بين الماضي والحاضر و يقف وقفة المتألم الموجوع فيقول:[3]

قُمْ
من فوهة الأعماق من عين الطفولة حين تبصر عالما
زاه كباقات الزهر
تحيا على ميقات يوم منتشر
قُمْ
من فرحة الأحداق من أوجاعنا
ميقات يوم يحتسب
النور أنت و أنت صورتنا
لا شيء يرجع ما ذهب
أنت الوجود و ما تبقى للوطن

فجع الشاعر في هذا المقطع من القصيدة في حلمه (الأزلي) الوطن الذي يمنحه الوصل بالروح، إنه نص يحيل إلى مأساة الجزائر في فترة الأزمة –فترة التسعينيات– حيث يدعوه إلى العودة من جديد، ليمحو الأحزان عن جبين الوطن.

[1] أحمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت، 1987م، ص 17.
[2] عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، ص 79.
[3] عقاب بلخير، الدخول إلى مملكة الحرف، منشورات الجاحظية، ط1 1999م، ص 30/29.

ثانيهما: زمن مبهم غامض يحاول الشاعر أن يقلل من وطأته لكي يهنئ نفسه لتجاوز هذا الواقع المنهزم، ما منح الشاعر تجربته بالمتلقي إلى عوالم تسبح في فضاءات مجهولة يقول **عثمان لوصيف:**[1]

أنصتوا ماذا توشوش الريح للشجيرات النحيلة
هذا المساء
مات النغم و إنتحرت البحيرات
صدئت المسافة و إغبرت الخطوط
تاهت الخطى و ماج السراب على المدى
و ها نحن من دمنة إلى دمنة
من رماد إلى رماد
نبكي الضواعن من أحبابنا
و نستطلق الحظوظ و الأشافي.

فحدثت الشجيرات الصغيرة، حين تفجعها بموت الأمل و الحب، ما هو إلا حديث النفس بالتوهان و الضياع، و حملها للفجائع و الخيبات في فضاءات لا متناهية، إنها حكاية الجزائر، التي رسمت أحداثها في فترة –المحنة– من دم و نار، و إشترك في أداء أدوارها الكل دون إستثناء.

غير أن سرعان ما تنجلي هذه الهالة السوداوية، لتخرج من رحم المأساة إشراقات لشمس الأمل، بغد مشرق فيكون زمن التحول، و تجاوز الواقع الذي يرتبط بالرحمة الإلهية، كيف لا و هو القائل جل شأنه في محكم التنزيل: "**بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ**"[2]، و يقول سبحانه أيضا: "**إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَن نَّقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ**"[3]، فحين يتلاقح الزمن النفسي للشاعر، ويتفاعل مع الزمن الاجتماعي بتحليلاته السوسيولوجية و السيكولوجية، يتخذ من الحلم و تعبيره موضوعا للبحث، كوظيفة تقنية على

[1] عثمان لوصيف، دار هومة، الجزائر، 1997م، ص 26.
[2] سورة البقرة، الآية 117.
[3] سورة النحل، الآية 40.

مستوى الأسلوب "فإنه يتخذ نسقا خاصا و مختلفا على الأصعدة كافة"[1] موظفا في ذلك معجما شعريا يرسم إلى حد بعيد مرارة التجربة محددا معالمها المتمثلة في هيمنة الألفاظ ذات المعجم الدلالي في ثنائياته الضدية (الحياة≠الموت الأمل≠الألم، الحزن≠الفرح، الأبيض≠الأسود، الليل≠النهار..، حيث تتعالق هذه العناصر مع بعضها البعض إنطلاقا من تجربة الشاعر مشكلة ملمحا فنيا لا يمكن التغاضي عنه.

2. **الصورة الشعرية:** هي جوهر الشعر و أداته القادرة على الخلق و الابداع و هي "المعادل الفني للفكرة، فالشاعر، يحول المعادلات الفكرية، إلى تجارب شعورية بطرح الموضوعات الذهنية بشكل لا تسقط هذه الموضوعات فيه في أذن السامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء إذ أن الشاعر يوفر المناخ الشعري للفكرة الذهنية التي يعالجها"[2] وبذلك استطاع الشاعر الجزائري في –**فترة التسعينيات**– خاصة أن يربط بين الشكل الموسيقي و الصورة الفنية التي تميزت بين الذاتية و الموضوعية مع الاستعانة بالأساطير والرموز الدينية و الشعبية، فأضحت بالنسبة له وسيلة أساسية في العمل الابداعي، فهي بمثابة "المحوري الذي تبنى عليه القصيدة المعاصرة بأسرها"[3] وهي من جانب آخر " جزء حيوي في عملية الخلق الفني"[4] فالشاعر المبدع يستطيع استعمال اللغة و الشعر في عمله الابداعي ويجعله بناء خاصا به إذا " فالصورة ليست فقط طريقة تعبير وإنما طريقة تفكير"[5] المصطبغة بذاتية الشاعر المعبرة عن نظرته إلى الكون و الطبيعة والناس و لا يتأتى للمبدع ذلك إلا إذا كان يمتلك مكتسبات حسية و ذهنية غزيرة تؤهله إزاء هذه المكونات أن يحلل و يركب ويقدم و يؤخر.

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم و تجليات، ط1، رؤية للنشر و التوزيع، بيروت، 2006م ص 232.
[2] ساسين سايمون عساف، الصورة الشعرية و نمادجها في ابداع أبو نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط1، 1982، ص 12.
[3] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعرالعربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 92.
[4] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيرت لبنان، ط4، 1995، ص29.
[5] ساسين، سايمون عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية و غربية، ص 18.

إذا هذا الرأي يجعل من "الصورة شيئا آخر غير الرمز و المجاز والأسطورة، و إن كانت تتقاطع معها في طبيعتها ووظيفتها، و تعمل على خلق توازن بين الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها"[1]، ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين أولوا الصورة الشعرية إهتماما "مصطفى الغماري" في دواوينه، "أسرار الغربة" مثلا، إذ يعبر عن معاناته في غربته ومناجاته لأحبابه، و تحديه لأعداءه بالأمل المشرق الذي لا ينهزم فقصائد هذا الديوان تكاد تكون على مستوى واحد من الانفعال، و قوة التعبير، ما يجعلنا نحس أن الصورة الشعرية في ديوان "الغربة" لمصطفى الغماري ليست وليدة جهد و إسراف وإنما وليدة معاناة صادقة، و هاهو الشاعر الجزائري –عبد الله حمادي– الذي ولدت إبداعاته في العشرية السوداء و عاشت أشعاره القضية أيضا، كتب في وطن متخم بالهموم، عبر عن ألمه ويأسه و حزنه عن إغترابه و كتب عن إحساسه بالقهر و الظلم فيقول في "البرزخ والسكين"[2]

يتدلى الرأس قنديلا أعمى
لتسيل الشفقة
و رحيق الزفرات
على قارعة الطرقات
ظل من غمام
ما فوقها هواء
بالقصور و المدني عماء (...)

وبلغة شعرية يمارس عبد الله حمادي إنطاق المسكوت و إسكات المنطوق بلغة رمزية فينتقل من حالته الخاصة في علاقته بالآخر إلى محاورة العالم مما أكسب النص خصوصية الحضور الفني، فعز الدين ميهوبي يرى " أن الكتابات الأدبية التي ظهرت في **التسعينيات** قد ميزتها مواصفات منها: استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم والسوداوية والاغراق في الغموض و المجهول إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل و الرفض

[1] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير و هاجس التجريب، ط1، مراكش، 2009، ص 192.
[2] عبد الله حمادي، البرزخ و السكين، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1998، ص 12.

للموت المجاني و الشعور بالانتحار المبرمج ..."[1]، وإذا فهمنا هذه الحقيقة ندرك جيدا أن الصورة الشعرية لا تصبح " شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه و إنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله ..."[2] والدارس للشعر الجزائري المعاصر يقف عند حقيقة أن الشاعر ابن بيئته يرتبط بها ويتفاعل معها، وهذا ما نلمحه عند شعراء الجنوب الجزائري شيوخا كانوا من أمثال التخي عبد الله بن كريو (ت1921) من مدينة الاغواط، و شبابا من أمثال عثمان لوصيف (1951/02/05) بدائرة طولقة التابعة لولاية بسكرة (39 سنة في فترة التسعينيات)، هذا الشاعر على الرغم من تعدد مواهبه الفطرية إلا أنه لم يستطع الانسلاخ من الأثر البارز للبيئة الصحراوية لطولقة " فهي التي أثرت في أخلاقه، فمنحته صبر الصحراوي على الألم والمعاناة، وأثرت في وجدانه فمنحته إبداع شعري رائع (الهاجرة) و (العاصفة) و(الأفعى) و (العقرب) "[3]، كما أثرت البيئة الصحراوية في حافظته فمنحته حفظ القرآن الكريم، وأثرت في لسانه فمنحته الفصاحة و البلاغة، كما أكسبته مخيلة عجيبة في استحضار الصور الغائبة يشتق منها صورا شتى لمحسوسات شتى فيقول عن ابنه "نور" الذي أخدته المنية لحظة ولادته معبرا عن حزنه الشديد " لم ير النور نورا"[4]، كما يجسد هذه المحسوسات من أرض الواقع فيقول عن الجزائر الحبيبة:[5]

شعرك هذا المتقاذف
مرجان حرير تتغاوى مسحورات
و غديمات حكايات
تختص مبللة الريشات
و على الدنيا تزداد إيقاعات
شعرك هذا المتغنج

[1] عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الجزائري المعاصر، ص 45.
[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 383.
[3] عثمان لوصيف، قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة، الجزائر 1999، ص 26، 42، 95، 107.
[4] عثمان لوصيف، ابجديات، دار هومة، الجزائر 1997، ص 16.
[5] عثمان لوصيف، الارهاصاتن دار هومة، الجزائر 1997، ص 57.

سرب سنونوات
حطت فوق الكتفين ترفرف مبتهجات
وقطيع لحوت مضطربات
شعرك ... غابة نخل
ورفارف نعناع تتصوغ مخمورات

يمثل هذا المقطع سيلا من الصور الشعرية التي انحدرت بمجرد ذكر شعر الحبيبة وأي حبيبة؟ إنها الوطن (الجزائر) متمثلة في العناصر المحسوسة التالية: (الحرير، الريش الايقاع، الطائر، السنونو، الألحان، النخيل، نبات النعناع...)، و هي عملية من عمليات الوعي التخيلي الذي بفضله تسعى ذات المبدع بنجاعتها إلى تحريك الواقع مؤسسا لجماليات الصورة الشعرية ضمن نطاق إبداعي، و لا مفر من ذلك "طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه"[1] وتعتمد الصورة الشعرية على مكونات أساسية تعتبر من أهم الخصائص الفنية في الشعر الجزائري المعاصر **–جيل التسعينيات**– منها:

أ) **مكون اللغة:** فاللغة هي وسيلة الشاعر التعبيرية عن صوره، أفكاره، خيالاته، فهي تنمو وتحيا من ذاتها على لسان الشاعر، وهي العمود الفقري الذي تقوم عليه القصائد لتتفاعل مع قصائد أخرى، مستخدمة نمط معين من اللغة ليكون بذلك الشعر مغامرة تهدف إلى كتابة جديدة تدعو إلى: " إفراغ الكلمات من محتواها المألوف و استئصالها من سياقها المعروف ... لتصبح اللغة محلى الشاعر لا محبسه و لا يلبسها و إنما يتحلى فيها."[2]، فما أكثر الشعراء الذين يؤكدون عجزهم اللغوي للتعبير عما يختلج في أنفسهم من انفعالات.

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992. ص 309

[2] أدونيس، الثابت و المتحول، ج4، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، صدمة الحداثة و سلطة الموروث، دار العودة، بيروت، 1983 ص 239.

فالشاعر عندما " لا يجد وسيلة يعبر بها عن حالة شعورية إزاء موقف معين يختار شكلا حسيا يكون قادرا على التعبير عن الحالة أو نقلها من الداخل إلى الخارج أو خلق بديل موضوعي يعادلها"[1] إذا فالنص الشعري هو كيان لغوي بالدرجة الأولى وهو من يقول للنص لا للشاعر ليتركه على سجيته فيلون أشعاره من خلالها بألوان التعبير و الصور تاركا فضاء و رحبا لحرية الذات الشاعرة من جهة وللقارئ المتلقي من جهة أخرى مكونا معجما شعريا منفتحا على أبعاد أكثر إنسانية، إلا أن الملاحظ في قراءة بعض دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين –**جيل التسعينيات**– خاصة أن التعبير الدرامي المأساوي انعكس كثيرا في صورهم الفنية ارتباطا بالمشاهد الدموية التي عاشتها الجزائر في هذه الفترة ما جعل البعض يستعين بقاموس الثنائيات الضدية التي وظفها نقاد البنيوية، وذلك في محاولة لكشف أغوار النص و الوصول إلى مقاصده.

فيقول مصطفى الغماري في "أرجوزة الأحزاب"[2]:

سبحان رب خالق قهار
مقدر الأرزاق في الأقدار
موج الظلام في النهار
و باعث الحياة في البوار
و منعم بسنة التكوير
و ملهم العقول بالتدبير
منزل الوحي على النذير
صراطه للفصل لا التنظير
أسلوبه الإعجاز و الايجاز
و روحه التكريم و الاعزاز

[1]نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983، ص 279.
[2]مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ط1، 1994، دار المطالب، الجزائر ص 43.

حيث تتجلى في هذا المقطع ثنائية (الفصل، الصراط) و قد جاءت مكملة لبعضها ذلك أن الصراط هو الممهد الأخير للفصل يوم القيامة، حيث يعبر عليه الناس فمن هوى كان مصيره الجحيم، ومن وصل فقد نجا، هذا المستوى اللغوي الذي يبين ظاهرة الثنائيات عند الشاعر " والتي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة"[1] حيث اقتبس الشاعر من القاموس الديني، فاستعان ببعض ما ورد في القرآن الكريم في سورة الفاتحة "**اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ**"[2]، ففي ثنائية الظلام والنهار في قوله تعالى "**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ**"[3] فالظلام ≠ النهار ⇐ ثنائية ضدية، إذ أن الظلام أشد و أقوى من حيث دلالته من النهار وهنا تظهر المعاني التي أراد الشاعر إبرازها في القصيدة من خلال استعمال مصطلحات لها وقعها في نفس المتلقي، و لن يتأتى له ذلك إلا بإعطاء كل مصطلح وظيفته " فانتقلت بذلك اللغة من مجرد التقليد و التقرير للغة تنبع، ألفاظها من تجارب الشاعر و نفسه"[4]، ففي براءة الأرجوزة لمصطفى الغماري، إلحاح على ابراز وظيفة الليل لما فيه أكثر من دلالة فيقول: " باعث الحياة في البوار" مقتبس من قوله تعالى " **وَأَحَلُّوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ**"[5] ودار البوار هي الجحيم، مما يوحي بالمعجم اللغوي: الخراب، الخسران، الخلاء، وتتوسطها لفظة الحياة، التي توحي إلى السعادة و الاستمرارية، اليقضة و الأمل، و هذا ما يعكسه توجه الشاعر الفكري، وانتمائه العقائدي.

إذا المعجم الشعري –**لجيل التسعينيات**– يزخر بالحقول الدلالية التالية:

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985،ص37.

[2] سورة الفاتحة، الآية 06.

[3] سورة لقمان، الآية 20.

[4] عمر بوقرورة، الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث، 1962/1945، منشورات جامعة باتنة، الجزائر 1997، دط ص 210.

[5] سورة إبراهيم، الآية 28.

(الدين، الوطن، المرأة، الشعب، الأمل، الشقاء، الدماء، الغربة، المنتهى، ...) وهذه الحقول التي استوقفت شعراء هذه الفترة بنبرات ألم يحذوها أمل بمستقبل مشرق، لتتوزع هذه الألفاظ على حقلين (أو أكثر) في جل دواوين شعراء –**جيل التسعينيات**–.

- حقل المرأة وما ترمز إليه.
- حقل الكون و ما يتضمنه من طبيعة و إيحاءاتها، ممثلة في الأسماء والأفعال والجمل على اختلافها.
- حقل (الترهيب و التقتيل و التنكيل) و هذا الشكل المأساوي الذي تستخلص ملامح خطابه الشعري من تقنيات بنائه " دون أن ننسى بأن هذا الفضاء المشيد أمامنا ليس مصنوعا من أحجار و طوب، بل هو تشييد لغوي بالأساس ..."[1] يهجس في كل نبرة من نبراته، و في كل مقطع من مقاطعه بخطاب فجائعي أثارته الأزمة. الذي فجر انقلاب مدوي للأوضاع في الجزائر.

ب) **التكرار**: التكرار الذي نعنيه في هذا المقام تناوب (الألفاظ) و إعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغما موسيقيا، يقصده الناظم في شعره.

فالشاعر الجزائري المعاصر، لم يعتمد على التناغم بين الحركة و السكون (أي على الوزن العروضي فحسب،) بقدر ما اعتمد أيضا على ايقاع الألفاظ الذي يعد أحد العناصر الأساسية للقصيدة في الشعر المعاصر بشكل عام فهو " بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار و التأليف، و من حيث توزيع الكلمات وترتيبها، بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقة مع عناصر النص الأخرى"[2]،

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي المتخيل و الهوية في الرواية العربية، ص 87، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

[2] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، مصر، دط، ص 219.

والتكرار عند الشعراء الجزائريين المعاصرين **–جيل التسعينيات–** أسلوب من الأساليب التي تقوي الدلالات التي تبعث الروح في القصيدة خاصة في تلك الظروف القاهرة التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء، فهذا مصطفى الغماري يوظف التكرار للدلالة على الطموح إلى غد أفضل مستوحى من سيرة خاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم، في قوله في قصيدة "براءة"[1]:

نحن نحن التاريخ نعمى أياديـــ نـا منار السارين في الدأماء
في يدنا الكتاب من غدق الغيـ ب و من آية صوت البيداء
يكشف الغم عن ضحايا بني الأر ض .. و أعظم بكاشف الغماء
و لدينا فضل النبي من الحكـ م .. و أكرم بخاتم الأنبياء

فالتكرار الوارد في هذا المقطع أسهم في تجلية الصورة الشعرية في النص الشعري و نقل الأحاسيس المتدفقة إلى ذات المتلقي ناهيك على أنها ولدت "إيقاعا ملحوظا يثير انتباه السامع و يزيد من قوة الدلالة"[2].

ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين مثلوا هذا المنحى، الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار" يقول:[3]

أطوف بكعبة الذكرى عسى التذكار يشفيني
يشرقني .. يغربني يباعدني .. ويدنيني
غريب في دنى وطني و لا أوطان تأويني
لماذا الهم يا قدري لماذا الخطب يضنيني

أضفى التكرار عناصر جديدة على النص الشعري، منحه سياق جديد برؤية فنية جديدة متشكلة من تعالق السياقات من النصوص الشعرية فكلمات "التذكار، الذكرى وطن، أوطان" توحي بالغربة في وطن الجزائر مع الاحساس بالضياع وعدم امتلاك المكان رغم شساعة أطرافه المترامية حيث يقول عز الدين ميهوبي " أريد مساحة

[1] مصطفى الغماري: ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ط1، دار المطالب العالمية، الجزائر، 1994 ص 17.
[2] أحمد بغداد، النظم الصوتي في القرآن الكريم و ترجمته دار الغرب للنشر و التوزيع، ص 127.
[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الأعصار، رابطة إبداع الجزائر، ط1، 1994، ص 18.

حب بحجم الوطن"[1] مقابل ذلك فالتكرار تأكيد على ألم الشاعر ورفضه لكل انهزام و مهانة في طابع توتري إنفعالي، ناهيك أنه أعطى للقصيدة إيقاعا داخليا ينبض بالحزن و الحسرة و الألم، و ذلك راجع لطبيعة الفترة المتأزمة التي عاشتها الجزائر خلال العشرية السوداء " و في هذا النوع من التكرار إذا أجيد استخدامه يكون بليغ التأثر لما يتركه من دهشة"[2]، وقد يخرج تكرار (الألفاظ) إلى أغراض تفهم من سياق الكلام: كالتوكيد، التنبيه، التعظيم، التوضيح، الإندهاش كشف المعنى و ابراز الصورة الشعرية، كما يعد التكرار اللفظي من القرائن اللغوية التي تؤدي دورا كبيرا في اتساق و انسجام النصوص، شعرية كانت أم نثرية.

فالتكرار قيمة إيقاعية يؤكدها تكرار اللفظ، و استعماله، فيغدو كلاهما متحاورا ومتناغما مع الآخر فتصبح " و كأنها لازمة، و ما تكرارها إلا تأكيدا على معناها و لفت انتباه القارئ إليها"[3] ومثل هذه الخطابات عند الشعراء الجزائريين المعاصرين **–جيل التسعينيات–** أصبحت تخاطب ذات القارئ و لا تقف عند حد دغدغة المشاعر و إنما ما يتلائم والتغيرات الحاصلة في الجزائر، ما يتطلب متابعة جديدة لمسيرة الشعر الجزائري المعاصر الذي يكشف عن خصائصه ومقوماته الفنية الزاخرة بالإبداعات كما و كيفا، حيث بإمكانها أن تكون في طليعة المنطقة العربية لو أن الاعلام الجزائري لبس ثوب الإحترافية.

شعر الومضة:

أثار هذا المصطلح "عدة نقشات تمحورت حول التحديد الدقيق لماهية المصطلح، وكذا تاريخية إستعماله"[4] فهي شكل من أشكال الحداثة التي يحاول فيها الشاعر مجاراة العصر، قوامها، التكثيف الدلالي الفني في تراكيب قصيرة ذات دلالت متوالدة لها القدرة

[1] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، مؤسسة أصالة، سطيف الجزائر، ط1، 1994، ص 18.
[2] إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر الشياب، دراسة أسلوبية، وائل للنشر و التوزيع، ص 198.
[3] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، مطبعة هومة، 1976، ط1، ص 46.
[4] ينظر: هايل محمد الطالب، قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا، مجلة عمان الأردن، العدد 151، كانون الثاني ص 04.

على التأثير في المتلقي، و السيطرة على توجيه انتباهه لأنها "إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرة على حد سواء، فهي مجاراة لعصر السرعة لأن قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر، أصبحت لا تقاس بشيء إذا ما قورنت بحياة الإنسان القديم، الذي كان دائم البحث عن شيء ينسيه وقته"[1]، فظهر هذا النمط من الشعر ليساير الواقع المعيش وواقع حال الشعر المعاصر أيضا الرافض للقيود و المتحرر منها باللجوء إلى الرمز والومضات السريعة الخاطفة.

فلجأ الشاعر الجزائري المعاصر إلى التنويع في التقنيات و الأساليب من ديوان إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى ارتباطا بحالته النفسية و الشعورية، شأنه في ذلك شأن الكثير من الشعراء العرب.

و من الشعراء الجزائريين المعاصرين –جيل التسعينيات– الذين اعتمدوا هذا النمط من القصائد **عبد الله حمادي** الذي يعد أول من أدخل شعر الومضة إلى حداثة الشعر الجزائري متأثرا بالشاعر الفلسطيني **عز الدين المناصرة** ثم أردفه **عز الدين ميهوبي** "بملصقاته" و **يوسف وغليسي** بـ "تغريبة جعفر الطيار" ثم جاءت قافلة واعدة من الشباب و غيرهم برزوا في فترة التسعينيات بشكل لافت من أمثال **نذير الطيار** في "مطريات جزائرية" و **أحمد عاشوري** "القادم مع نهر السيبوس" و "المسكونشعرية الهايكو" و "أوراق البراق" و**مصطفى قاسمي** "القادم من أعالي الجبال" و **حبيبة محمدي** "الضائعة بين المملكة والمنفى بشروخ الوجه" و **الفيروزي الزياني** في "توشيمات على أنهر أسبوعية الأطلس" و**بن دراح أحمد سعيد** في "لا أحمل عنوانا لمدينتي"، و من ومضات عز الدين ميهوبي في ديوانه اللعنة والغفران يقول:[2]

الومظة الأولى: إن الجزائر من دمي و من دمكم
و ألف ألف شهيد بأسما... سقطا

[1] محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م، ص 60.
[2] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 1997م، ص 77/75.

إن الجزائر يا أحباب
ما إنكسرت لكنها إنتصرت
و العقد ما إنفرطا

الومظة الثانية: ستطلع رغم المواضع
شمس الوطن
فلا تيأسن
ستبقى الجزائر شامخة مثلكم
رغم أنف الفتى

فالشاعر عز الدين ميهوبي سار في قصيدة "الومضة" على نهج من سبقوه من أمثال الشاعر **أحمد مطر** و **عبد الله حمادي**، فالشاعر يستحضر الماضي و يستشرف المستقبل فهو يجمع بين الألم و الأمل، بين الإنكسار و الانتصار، بين اللعنة و الفران في ومضة فيحول الهزيمة إلى انتصار و السقوط إلى نهوض في ومضة أيضا، لأن تغيير الواقع وسرعة الأحداث، و متطلبات الحياة –التسعينية– خاصة قد حولت بعض الشعراء إلى القصائد القصيرة التي تكرس الواقع دون عناء الذي إنعكس على بنية النص الشعري الجزائري ولغته و جماليته.

و قد وقف عز الدين ميهوبي في قصيدته على حقول دلالية محددة مثل: الإنتماء الوطن، الثنائيات الضدية، لأنه "ليس فقط لتوظيف النص فنيا، وإنما ليستمد شرعية البناء النصي الولد و الجديد"[1]، ولعل ما ميز ومضة عز الدين ميهوبي، قوة الإيحاء، الإيجاز ونزوعه نحو الختام السريع و هو "شموخ الجزائر رغم كيد الكائدين" وهي بؤرة توتر وشاعرية تمثل محور التعالق بين الذات الفاعلة و الموضوع، و هذا البناء لا يتم إلا "بواسطة اللغة التي يعمل الشعراء على تقصيها، وبث حركية الإبداع في تراكيبها"[2] فشعر الومضة لون جديد في الشعر الجزائري المعاصر، يترك إنطباعا في الشعور يشبه إلى حد بعيد وميض البرق الذي يتسم بالعفوية و البساطة، ولعل من أهم خصائص الومضة:

[1] حسين حمزة، مراوغة النص، دار الشرق، فلسطين، ط1، 2001م، ص 31.
[2] إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1988م، ص 72.

- الإبتعاد عن الحشو.
- حسن إنتقاء اللفظ و تميز الصورة
- التركيز على الجمل القصيرة
- قوة الخيال
- القدرة على التأثير في المتلقي
- الوحدة العضوية

فقصيدة الومضة، لحظة، إثارة، تأمل، دهشة، فهي من القصائد الجمالية التي تظهر في الإعتماد على "عنصر الإضاءة السريعة لمساحة معينة من فكر القارئ فهي "**فلاش**" يظيء سريعا لدرجة أن القارئ لا يحس بأثر ذلك لاحقا"[1]، إذا شعر الومضة عند الشعراء الجزائريين المعاصرين شعر جديد له تشكيله، وصوره، و لغته، و إيقاعاته، يحمل في طياته كل معاني عطاءات التجربة الذاتية للشاعر التي تلقي بظلالها على من حولها، لأن القصيدة لا تأخذ قيمتها من طولها أو قصرها، بل من قوتها الإبداعية التي تجعلها (قصيدة خالدة).

و يمكن القول، إنه كلما اتجهت القصيدة الجزائرية المعاصرة عند –جيل التسعينيات– أكثر فأكثر نحو "**الإيجاز والإيحاء**" الوظيفيين فنيا، نالت حظوظا أكثر في الدخول ضمن حقل "**القصيدة الومضة**".

[1] الربيعي بن سلامة و آخرون، موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، عين مليكة، الجزائر، ط1، 2002م، 638/1.

الفصل الأول

التفاعل النصي بين النظرية والتطبيق

1. المفاهيم النظرية لمصطلح التفاعل.
2. التفاعل النصي عند النقاد الغربيين و العرب.
3. تجليات التفاعل النصي في المدونة النقدية العربية القديمة.

توطئة:

إن معرفة المصطلح و تحديد ماهيته و مادة دراسته تعد من أهم المفاتيح لأي علم من العلوم، حيث يتمتع بدوره المتميز في ضبط المفاهيم و توضيح الرؤى في العملية الإبداعية و النقدية معا، و من هذه المصطلحات التي أثارت جدلا واسعا في الحركة النقدية ظاهرة التفاعل النصي (Inter/textualité) أو التناص التي اختلف حولها النقاد حسب توجهاتهم واختصاصاتهم المتنوعة والمتداخلة.

النص:

على الرغم من وجود تعريفات عديدة للنص، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع مانع له، لأن عملية البحث فيه تحتاج إلى "الحنكة المنهجية و العدة الإجرائية، و ذلك لتعدد المنطلقات الفكرية و المعرفية و المداخل الخاصة بدراسته، و دراسة النص فيه"[1] بحكم أنه يصنع من نفسه عالما خاصا، تتفاعل فيه بنيات مختلفة، يجمعها النص و يلامس سحرها القارئ.

النص لغة:

جاء في لسان العرب من نص نصا: " نصص النص، رفع الشيء، نص الحديث ينصه: رفعه و كل ما أظهر، فقد نص، و قال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث عن الزهرين أي أرفع له و أسند، يقال: نص الحديث إلى فلان: أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ومن قولهم نصصت الحديث: إذا جعلت بعضه على بعض، و كل شيء أظهرتهن فقد نصصته، يقال الجبار: أحذروني فإني لا أناص عبدا إلا عذبته أي استقصى عليه السؤال و الحساب، و هي مفاعلة منه، فجاء هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة، و نصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه"[2]، و المعنى هنا يدل على الظهورو الإبانة " و النصنصة إثبات البعير ركبته في الأرض و تحركه إذا هم

[1] ينظر، ابرير بشير، مقالات عربية في لسانيات النص، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الأدب و العلوم الانسانية، جامعة عنابة، دط، دع. ص 2

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص،ط2، دار الصادر بيروت 2003م.

بالنهوض"[1] وهذا يضيف إلى المعاني السابقة معنى الثبات، و يقال أيضا " نص المتاع وجعل بعضه على بعض"[2] و المعنى هنا يدل على البناء.

إذا التناصص " مصدر الفعل على زنة تفاعل"[3] بزيادة التاءو الألف، و نحن نعلم أن كل زيادة في المبنى زيادة في المعنى ما يدل على المشاركة، المفاعلة، التعدية و"تناص القوم، ازدحموا، وقيل في القرآن و السنة ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام"[4] ويورد المعجم المتوسط بعض الدلالات المولدة للنص فهو: " صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، و ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أو لا يحتمل التأويل، و النص من الشيء منتهاه و مبلغ أقصاه، يقال بلغ الشيء نصه، بلغنا من الأمر نصه، شدته"[5]، ولعل اختيار تناص من مادة (نصص) جاء بسبب دلالة صيغة التناص للتفاعل مع نصوص أخرى وإمتداد لها، و بذلك يكون النص قد اكتسب معناه الإصطلاحي من هذه المعاني المرتبطة بالمدونة الكلامية.

و ازدحام الناس يقابلها إزدحام النصوص فيما بينها في النص الواحد، كما يمكن إرجاع الدلالات السابقة إلى الارتفاع، أي رفع الشيء و إظهاره، و إلى الاستناد أي إسناد الحديث إلى قائله و إلى مرجع الشيء الأصلي و منبته، و نصت الضبية جيدها رفعته وجاء في قول امرئ القيس من الطويل[6]:

"وجيد كجيد الريم ليس بفاحش *** إذا هي نصته و لا بمعطل"

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص.
[2] المصدرنفسه.
[3] عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر العربي، مجلة الوحدة، س6ع 83/86 أغسطس 1911، ص 14.
[4] محمد مرتضى الحسني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس (مادة نصص)، مطبعة حكومة دبين الكويت،ط1979، 187/18-188.
[5] المعجم الوسيط، مجتمع اللغة العربية، مكتبة الشروق العربية، مصر، ط5، 2011، ص 964.
[6] إمرئ القيس، الديوان تح مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، 2004 ص 115.

و كما هو مصرح به في معجم مقاييس اللغة: " النون و الصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع و انتهاء في الشيء"[1]، و روي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: "أنه كتن يسير العنق، فإذا وجد فجوة نص"[2] وذلك حين أفاض من عرفة أي زاد السير.

ولم يقتصر الأمر بالنسبة لتعريف النص على ما ورد في المعاجم القديمة، فلقد تطور المفهوم، و أصبحت المعاجم الحديثة تميل إلى تعريفه بشكل أشمل كما في معجم المصطلحات اللغوية أحمد خليل الذي يعرف النص على أنه:

"كلام مفهوم المعنى، فهو مورد و منهل و مرجع.

أنه النسيج أي الكتابة الصحيحة، و التعليقات (Commentaires).

النص كل مدونة مخطوطة أو مطبوعة، و منه النص المشترك (Co-texte)[3].

و بذلك يتعدى النص الرؤى من حقل لآخر ضمن العلوم المجاورة والمتعالقة مع الأدب، و لذلك يرى بعض النقاد ضرورة مقاربة هذه التعريفات من أجل بناء تعريف شامل يكون أكثر دقة و شمولية و موضوعية.

مفهوم النص اصطلاحا:

تذهب **فجوليا كريستيفا (J. Kristiva)** إلى أن الخطاب "متعدد و متعدد اللسان أحيانا و متعدد الأصوات غالبا"[4]، و يعقب صلاح فضل على قول كريستينا أن " النص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعني أمرين:

أ) علاقة النص باللغة التي يتموقع فيها، إذ تصبح ما قيل إعادة التوازن عن طريق التفكيك و إعادة البناء...

ب) يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"[1]، وبذلك يكون النص قد ساهم في اقرار

[1] ابن فارس أبي الحسن أحمد بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون طن اتحاد الكتاب العرب، 2002، 256/5.

[2] تقي الدين ابن رقيق العيد، أحكام الأحكام، شرح عمد الأحكام، تح، أحمد محمد شاكر، م1، مطبعة السنة المحمدية.

[3] خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص 136، 137.

[4] جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1997م، ص13.

القيمة المعنوية للأثر كقيمة إنتاجية (Productivité) للعلاقات الاجتماعية و اللسانية والثقافية و المعرفية.

يربط **مشال ريفاتير (M. Riffater)** بين النص و الاقتصاد في مؤلفه "**إنتاج النص**" فيقول: " إن الذوق للأسف يتغير، و كل قارئ له أحكامه القبلية، والمشكل الذي يواجهنا في تحويل ردة فعله تجاه الأسلوب إلى أداة موضوعية للتحليل، فكيفما كان مرتكز أحكام القيمة عند القارئ، فإنها تأتي بسبب منبه موجود في النص، و يمكن لسلوك المتلقي في اطار وظيفته (مرسل متلقي) التي تحين (Actualisé) النص أن يكون ذاتيا و متغيرا"[2]، إذا فالسياق وحده هو الكفيل بتحديد الوحدات اللغوية التي تقوم بدورها الوظيفي والإبلاغي داخل بنية النص، و بطبيعة الحال فإن هذا السياق يختلف من نص لآخر.

و يعرفه رولان بارت **(R. Barthes)** " كتلة لغوية لها أنظمة خاصة مفتوحة على التأويل بسبب تعددية الدلالات و بتوعها، و هو منجز عبر تفاعل المعنى و التركيب القديمة و الحديثة أو السابقة أو اللاحقة ضمن أنساق فرعية و أساسية"[3].

يرى **بارت** أن النص نسيج من الكلمات المتشابكة التي تحقق للمعنى التعددية بصفته بنية محادية، فلم يعد سطرا من الكلمات ينتج و لكنه فضاء لأبعاد متعددة لثقافات متنوعة تحول التراث إلى نصوص متداخلة تترتب عليها أنماط من التحليلات المتباينة ذات مظاهر صوتية، تركيبية، دلالية.

أما جهود المحدثين العرب في إقتفاء أثر مختلف المفاهيم العربية اللغوية منها والاصطلاحية المتعلقة بالنص تعريف محمد عزام في كتابه "النص الغائب" فيقول:

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، 2002ن الغرب/لبنان، ص 128.

[2] ميشال ريفاتير، معايير تحليل الخطاب، تر: حميد لحميداني، منشورات دار سال، ط 1993، دار النجاح، الدار البيضاء، ص 36.

[3] رولان بارت، نظرية النص، مجلة العرب و الفكر العالمي، رأس المنارة، بيروت، لبنان، صيف 1988، ع3، ص 89.

" إن النص الأدبي، هو وحدات لغوية ذات وظيفة تواصلية، دلالية تحكمها مبادئ أدبية و تنتجها ذات فردية أو جماعية"[1] و يعني بذلك وصف للعلاقات الداخلية والخارجية للأبنية إرتباطا بذات المبدع و التي تنهي عملية الإنتاج عنده بانتهاء الكتابة و بالذات القارئة التي تعيد بناء النص.

أما عبد الله الغدامي ميز النص عندما ربطه بمجال النقد الثقافي حيث لم "يعد نصا أدبيا و جماليا، ولكنه أيضا حادثة تقافية"[2] وهو بذلك يفجر مفهوم النص نفسه ليصبح بحجم الثقافة، لأن النص يحمل أنساقا يصعب رؤيتها بواسطة القراءة السطحية ويقصد بذلك القراءة المندمجة في النص و المستمتعة به و التي تعتبر نوع من إعادة كتابة النص و إطلاق إنتاجيته، إذا النص عند الغذامي "بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر و يتحرك نحو المستقبل"[3]، أما النص عند عبد الملك مرتاض " شبكة من المعطيات اللسانية و البنيوية والاديولوجية تتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من اجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، و قائم على التعددية بحكم خصوصيته وعطائيته"[4] فهو لا يحدد مفهوم النص بمفهوم الجملة و لا مفهوم الفقرة لأنه يتصادف أن يكون جملة واحدة من الكلام نصا قائما بذاته.

و لعل طبيعة البحث لا تسمح بالتتبع التفصيلي لمفهوم النص عند جل النقاد الغرب والعرب، فقد إكتفيت بما ورد منهم كمنهاج على وجه التمثيل لا على وجه الحصر.

[1] محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دب، 2001، ص 24.
[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، 2005، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ص 78
[3] عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد و النظرية، ص 113، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
[4] عبد الملك مرتاض، دراسة ---- تفكيكية لقصيدة "أين ---" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دت، ص 55.

من النص إلى التفاعل النصي:

آثر بعض الدارسين مصطلح "**التفاعل النصي**" على مصطلح التناص لأنه أعم وأشمل بحكم أن "النص ينتج ضمن بنتية نصية سابقة، و هو يتعالق بها، و يتفاعل معها، تحويلا أو تضمينا أو خرقا، و بمختلف الأشكال تتم بها هذه التفاعلات"[1]، فقد بات من ناقل القول أن "**التفاعل النصي**" مفهوم ما بعد البنيوية، ولد على يد البلغارية **جوليا كريستيفا** و هو مصطلح نقدي حديث النشأة أخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثتني من القرن العشرين، حيث لم يبق هذا المصطلح محصورا في (النص الأدبي) بل كذلك "مصطلح النص الفني الذي يشمل كل الفنون بما فيها الأدب"[2]، وتأثير مصطلح (texte) الأجنبي على دلالة مصطلح "نص" يظهر جليا " عن طريق اشتقاقاته التي دخلت العربية في الآونة الأخير إلى تأثير إصطلاحي ظهر في اللغة و النقد"[3] "كالتناص (Intertexte) أو (Intertextuality) أو النتاصي (Intertextuel) و التناصية (Intertextuality) أو تداخل النصوص الذي يشير إلى دلالة النتاص نفسها"[4] وهي ترجمة حرفية للمصطلح بالانجليزية المجزأة إلى Inter وText.

" فمنهم من يسميه (التناص) وآخرون (التناصية) و فريق ثالث (النصوصية) ورابع بـ (تداخل النصوص) و مع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع و انتشر بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية و الألسنية و البنيوية والسميانية ...إلخ"[5] على الرغم من عدم توصل النقاد المعاصرين إلى توافق على مصطلح محدد لهذه الظاهرة إلا أنه يبقى مصطلح (التناص) الأكثر شيوعا و انتشارا في الدراسات النقدية الحديثة بدلا من المصطلحات الاخرى (التداخل النصي، التعالق

[1] محمد عزام، النص الغائب، تحليلات التناص في الشعر، اتحاد الكتاب العربن دمشق، 2001 ص 53.
[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الادبي، الموقف الأدبي ، العدد 20، كانون الثاني 1988 ص 50.
[3] عبد السلام مسدي، قاموس اللسانيات، الدرا العربية للكتابن تونس، 1984 ص 162.
[4] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط1، 1985، النادي الأدبي، جدة ص 132.
[5] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 218.

النصي، النص الغائب، النص الآخر، الرابط النصي، النص الكامن...) و آخرون سموه (بالتفاعل النصي) على أنه أعم و أشمل من التناص " إذ أن التناص واحد من أنواع التفاعل النصي"[1] و سواء أكانت تلك المصطلحات تشير إلى التفاعل أم التداخل أم التعالق فهي لا تنفصل في دلالتها عن التناص.

هذا الأخير الذي يعد " من المصطلحات المستحدثة التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي و النقدي، و خاصة بعد استفاضة الحديث عن البنائية و الأسلوبية و ما قدمته من جديد على مستوى الإبداع أو على مستوى التفسير وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء"[2] الأمر الذي جعل من النقاد العرب يقبلون على التأليف و ترجمة العديد من الكتب والأبحاث الغربية المختصة بهذا الموضوع للإحاطة الشاملة بأدق جزيئات هذا المصطلح قصد الوصول إلى مفهوم يكون مرادفا للآخر، سواء أكان المصطلح تناصا أم حوارا، تداخلا أم تعاليا أم تقاطعا لنصوص تسربت إلى ذهن المبدع.

آليات التناص:

يعد التناص من أهم المصطلحات النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية و ما بعد البنيوية و السميائيات النصية، لأن في تداخل النصوص و تشابكها إنما فيه تواصل فني له أسسه و علاقاته الفكرية و الدلالية حيث يبين " مدى إستفادة بعضها من البعض الأخر دون السقوط فيما يمكن أن يؤدي بنا إلى إعتبار هذا التداخل يفقد العمل استقلاليته و حريته و إنما في التداخل يتم الحفاظ على تفرد الخطاب كيف ما كان نوعه"[3]، ومن هنا جاءت آليات التناص كما رصدها ابن رشيق القيرواني و أقرها النقاد العرب المعاصرون

[1] ينظر سعيد يقطين، التفاعل النصي و الرابط النصي بين نظرية النص و الاعلاميات، علامات في النقد، م 8، ج 32، 1999، ص 218.
وسعيد اليقطين، إنفتاح النص الروائي، النص و السياق، ص 29.
[2] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1995 ص 136.
[3] صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء ص 26.

التي حددها محمد مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري" و التي أكد عليها، و دعا المبدع إلى البحث عنها و إمتلاكها و عدم تجاهلها و هي تلخص على النحو التالي:

وظيفة التمطيط Dilatoire: و يحصل بأشكال مختلفة من خلال تبسيط تداعيات النصوص التي تسيطر على مخزون المبدع، فيقوم باستحضارها في أماكن مختلفة فيقلبها و يمططها في صيغ مختلقة، و من أهم هذه الرسائل التي ذكرها الدكتور محمد مفتاح:

1. **الأناكرام Anagramme**: أي (الجناس بالقلب أو التصحيف) الباراكرام (الكلمة المحور) فالقلب مثل: قول، لوق، عسل، لسع. التصحيف مثلا: نخل نحل، عشرة عثرة، الزهر السهر"[1]، أما كلمة المحور، فإما أن تكون حاضرة في النص أو غائبة تماما وفي الحالتين تثير انتباه القارئ لما لها من أهمية في العمل الإبداعي.
2. **الشرح:** من أهم الوسائل التي يعتمد فيها الكاتب على التمطيط لأنه أساس كل خطاب، فقد يلجا الشاعر إلى مجموعة من الوسائل المتعددة التي تصب كلها في هذا المفهوم، كأن يستعين بالبعد التفسيري للفكرة التي يريد شرحها فيجعلها محورا يبني عليه بقية أفكاره أو يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة"[2] وهذا ما يقود إلى كيفية البحث عن مكونات هذا النص و كيفية الاستفاذة منه و حسن التعامل مع اجزائه التكوينية لكي تمنح طابعا خاصا للنص الجديد.
3. **الاستعارة:** وهي أن نستعير لفظة من معناها الحقيقي، و نوظفها في المعنى المجازي لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول له والمعنى المستعمل له وهي أنواع مختلفة سواء كانت مرشحة أو مجردة أو محلقة، و قد عدها محمد مفتاح من آليات التناص لأنها تعمل على تحريك المجرد إلى المحسوس، كما أنها أكثر دقة في التعبير عن الحقيقة لأنها تفي بالمقصود، فتقدم بذلك المعنى الكثير

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ، ط1، 1985، ط2، 1986، ط3، 1992 الدار البيضاء، المغرب ص 125.
[2] نفس المرجع، ص 126.

في اللفظ اليسير، ولهذا فقد " يحتل التعبير الاستعاري حيزا مكانيا و زمانيا طويلا"[1] لأنه أشد وقعا في النفس، و حصرا للرؤى في المستعار.

4. **التكرار**: و يرد أصواتا و كلمات و صيغا، و يكون بشكل مباشر و غير مباشر "متجليا في التراكم و التباين"[2] فيعتمد على قدرات الأديب الفنية و معرفته النقدية التي تؤهله للاسهام في تطوير هذه المفاهيم و إغنائها حتى لا تبقى في جوف الاستهلاك و النقل، خاصة مع التطور الذي يشهده النقد العالمي المعاصر.
5. **الشكل الدرامي**: يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع و يتضمن تحليلا له مشكلا عناصر بنية القصيدة ببعديها الزماني و المكاني التي تظهر "في التقابل (بمعناه العام) وتكرار صيغ الأفعال"[3] لتنطلق منها الحركة الرئيسية للبناء العام بأبعاد موضوع الصراع.
6. **أيقونة الكتابة**: يقصد بأيقونة الكتابة "أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي"[4] و يبقى مفهوم الأيقونة هو الذي يحدد كل ماله علاقة بالخطاب الشعري و فضاءاته المتعددة من كلمات و تركيب و مقولات و غيرها، ويعد محمد مفتاح أن ما ذكر من آليات هو اساس العملية الابداعية مهما كانت طبيعة النص الشعري أو مقصدية الشاعر معا.

مستويات التناص

تكشف العلاقات التأويلية للنصوص الغائبة أنماطا من خلال مصطلح التصحيفية Anagrammes الذي يعني عند كريستيفا " امتصاص نصوص لمعان متعددة داخل الرسالة الشعرية"[5] و تكون بذلك جوليا كريستيفا صاحبة السبق في وضع المستويات الثلاثة لفهم علاقات التناص و سياقاتها.

[1] د.محمد مفتاح، استراتيجية تحليل الخطاب الشعري، ص 126.
[2] المرجع نفسه ، ص 127.
[3] المرجع نفسه، ص 127.
[4] المرجع نفسه، ص 127.
[5] جوليا كريسيفا، علم النص، ص 78.

1. **النفي الكلي:** يقوم المبدع فيه بقلب معنى النص الأصلي، و القارئ البارع الذي عنده القدرة على الفهم و التذوق الفني هو الذي يكشف عن مواطن التناص، لأن من لا علم له ضل و لا اهتدى من حيث لا يعلم و كما قال ابن رشيق: " ربما طلبت المعنى فلم يصل إليه و هو ماثل بين يديه لضعف آليته كالمقعد يجد في نفسه القدرة على النهوض فلا تعينه الآلة"[1]، استعانت جوليا كريستيفا في هذا المقام بمقطع **لباسكال Pascal** "وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت و الشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقني إياه ضعفي المنسي، و ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفتي عدمي"[2]، لكن لوتريامون Lautréamont يقلب هذا المعنى حتى يخال للقارئ أنه له حيث يقول:

" حيث أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني هذا العقل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيح لي فكري المقيد، و لا أتوق إلا لمعرفة تناقص روحي مع العدم"[3]، وهذا القلب لمدلول المعنى السابق خاصية جوهرية لاشتعال اللغة الشعرية عند المبدع.

2. **النفي المتوازي:** حيث يظل المعنى المرجعي للمقطعين نفسه مع زيادة جديدة في المعنى

" و بذلك يظل معنى النص المرجعي و النص الموظف هو نفسه"[4] و نستدل بقول لاروشفوكو Larouche Fauconl " إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"[5] فالمقطع ذاته نجده عند لوتريامون "إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة اصدقائنا"[6]، فقد يستوي الآخذ والمأخوذ منه في الإتجاه في التعبير عن المعنى الواحد، حيث يقول ابن رشيق:

---

[1] ابن رشيق القيروراني، العمدة،، (العمدة في محاسنه و آدابه و نقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1، 2001) المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت ص 178.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.

[3] المرجع نفسه، ص 78.

[4] المرجع نفسه ، ص 79.

[5] المرجع نفسه ، ص 79.

[6] المرجع نفسه، ص 79.

"فأما إذا ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الإقتداء لا غيرها"[1] على أن يبقى الحكم في الأخير على جودة الصياغة و اللغة المختارة و المعنى المبتكر دون نسيان روح المبدع لأن الشعراء يتفاوتون من حيث " الجودة و التقصير و لا فضل إلا للمجيد المبدع"[2].

3. **النفي الجزئي:** " حيث يكون جزءاً واحدا من النص منفيا"[3] عبر امتصاص المبدع للنص الأصلي.

هذه المستويات التي حددتها كريسيفا المساعدة على قراءة النصوص الغائبة و كيفية تفاعلها مع النصوص الماثلة في إبراز العلائق بينهما داخل نظام تواصلي يتضمن الأصول التي تتركب منها العملية الإبداعية للنص بوصفه وحدة دلالية.

و السؤال المطروح: هل يمكن تطبيق هذه المفاهيم على النصوص الإبداعية؟

على أساس الجدلية القائمة على الصراع بين النصوص التي تعتمد (التداخل بينها) ينقسم التناص بحسب القصد أو عدمه إلى قسمين:

أقسام التناص:

الأول: التناص غير المباشر(غير المقصود): أي غير واضح و يعتمد في ذلك على ذاكرة المتلقي "فالتناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية و محتوياتهما و من تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم"[4]، فلا مفر لأي مبدع منه مادامت اللغة هب الأداة الأساسية المشتركة بين المبدعين عامة.

إذا فما يرد في هذا القسم ما هو إلا تضمينات مجهولة الصاحب، لأنها فرد بصورة تلقائية، ولكنه لا يعد في ذات الوقت إختراق لهذه النصوص لما فيها من تواصل فني له أسسه و دعائمه، و قد حدد **رولان بارت** عندما ذهب " إلى أن الكتاب ليس لديهم من

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، 290-291.
[2] د. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيرواني، ص 225.
[3] جوليا كريستوفا، علم النص، ص 78-79.
[4] د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 123.

شيء سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، و إعادة تشكيل الكتابات و تجميعها وانهم لا يستخدمون الكتابة كي *يعبروا* عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة و الثقافة الذي هو معجم مكتوب دائما ما قبل"[1] فيتغلغل هذا التراث الضخم في رصيد المبدع عن طريق القراءة و الحفظ أو عن طريق المحاكاة، إلا أنه ملزم وقت الإبداع أن يغيب هذا المخزون من النصوص، حتى يبقى النص الأدبي قائما بذاته.

إذا هذا النوع من التناص يكون فيه المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه لذا يسميه بعض النقاد تناص اللا شعوري أو تناص الخفي، حيث يحتاج هذا النوع من التناص إلى الثقافة الواسعة في الشعر على أن يكون من خاض فيه عالما بفنون الأدب خبيرا في مجالاته متبصرا بصنعته، يمتلك الذوق الفني العربي السليم لأنه الأداة التي بها يحلل الأشعار و الوسيلة التي يهتدي بها إلى الأعمال الإبداعية والنفوذ إلى سر ما حوت من جمال.

و تنضوي تحت (التناص) أنماط أخرى (كالتلميح، الرمز، الإيماء، الإشارة المجاز) و هي المقومات الفنية التي بها يقوم الشعر.

ثانيا: التناص المباشر أو تناص التجلي: و هو المقصود إذ يكون المبدع على وعي حين ينقل تعبيرا أو يستحضر نصا " فليجأ إلى التناص و التأثير فيه من أجل خلخلة وعيه وإيقاضه لكي يعي مأساوية الواقع"[2] وهو حوار فيتجلى في توالد النص و تناسله وهذا القسم أوضح من الأول لسهولة كشفه لدى القارئ الفطن، حين يقف عند النص الغائب سواء أكان قصة أو حكاية أو قضية أو إيقاع شعري معروف فهو بذلك أقرب إلى التناص لدخول نص في آخر.

فالنص يصنع من تراكم مجموعة من النصوص، ومن ثقافات متعددة و متباينة ومتداخلة " من أراد أن يكون عالما فليطلب علما واحدا، ومن أراد أن يكون أدبيا فليتسع

[1] رامان سلدون، النظرية الأدبية، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة 1998 ص 87-88.
[2] ماجد ياسين الجعافرة، التناص و التلقي، دار الكندي للنشر و التوزيع، 2003 ص 15.

في العلوم"[1] إذا فعلى المبدع أن يكون على قدر كبير من الثقافة، حتى تيسر له القدرة على تمييز النصوص، نظرا لإرتباط الشعر بالتراث و بتاريخ الأدب، إذا فلا يمكن القول بأن النصوص الشرعية و هي وليدة ذاتها " لأن ما نكتب من نصوص إنما هي أنباء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليها"[2]

أشكال التناص: يبدو مما سبق هذه الظاهرة الفنية قد فتحت الباب للنقاش حول انفتاح النص الشعري على نصوص أخرى "فاستقطبت مكانة كبيرة من التفكير النقدي العربي القديم، فيما كان يعرف بالاقتباس، التضمين، الاشارة، السرقة... و ما شاكلها من المصطلحات البلاغية"[3] التي تشكل تداخل و تفاعل النصوص.

فالتضمين مثلا: " هو أن يضمن الشاعر شيئا من الشعر الغير في شعره مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهورا عند البلغاء"[4] وقد يأتي الشاعر بالتضمين في وسط شعره أو آخره نحو قول بعض المحدثين ونسبه قوم إلى ابن الرومي حين قال:

يا سائلي عن خلد عهدي به *** رطب العجان و كفه كالجلمد
كالأقحوان غداة غب سمائه *** جفت أعاليه و أسفله نـــــدى

فصرف الشاعر قول النابغة الدبياني في صفة الثغر

تحلو بقادمتي حمامة أيكة *** بردا أسف لثائه بالأتمد
كالأقحوان غداة غب سمائه *** جفت أعاليه و أسفله نـــــدى[5]

و سمى البلاغيون هذا النوع من التضمين "بالتام" و يسمى أيضا النسخ و وقوع الحافر على الحافر، الانتحال، الاستعانة، حيث يضاف فيه " بيت كامل أو أكثر إلى قصيدة على نحو أنه منها و هو ليس كذلك"[6] و هو أقسام:

---

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد،، ج2، المطبعة الشرقية القاهرة، 1916 ص 99.
[2] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،ط1، دار الأفاق، المغرب، 1993 ص 88.
[3] عبد الوهاب بوقرين، ثورة اللغة الشعرية، بحث في البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ط1، 2004، دار المعرفة ص 104.
[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، راجعه وعلق عليه عرفان مطرجي، ط1، 2006، مؤسسة الكتب الثقافية ص337.
[5] إبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ، ج2، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي، ط1، 2001، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان ص 107.
[6] المصدر نفسه، ص 107.

أ) **التضمين المجزوء:** و هو أن يضاف شطر من بيت إلى قصيدة كقول الحريري:

على أني سأنشد عند بيعي *** أضاعوني و أي فتى أضاعوا[1]

فقد ضمن الحريري شعره بعجز هذا البيت الذي ليس له بل هو للعرجي* أو يقال لأمية ابن أبي الصلت الذي أصله:

أضاعوني و أي فتى أضاعوا *** ليوم كريهة و سداد ثغر[2]

ب) **التضمين المحرف:** و هو أن يضمن الشاعر شعره من شعر الغير بتغيير بعض الألفاظ مع الحفاظ على المعنى لقول أبي نواس:

دارت فتية ذل الزمان لهم *** فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

لقد ضمن أبو نواس بيت أبي الفرج الأصفهاني الذي غير في مطلعه، فوضع لفظة "**دارت**" موضع "**لهفي**" فيقول:

لهفي على فتية ذل الزمان لهم *** فما يصيبهم إلا بما شاؤوا[3]

أما التضمين المقلوب: و هو أن يأخذ شاعر معنى و يعكسه في شعره كقول العباس بن مروان لمسلمة بن عبد الله فقال:

لقد أنكرتني أنكار خوف *** يضم حشاك عن شتمي و ذخلي

غديرك من خليلك من مراد *** أريد حياته و يريد قتلي

فالبيت المضمن لعمرو الزبيدي فيقول:

أريد حياته و يريد قتلي *** غديرك من خليلك من مراد[4]

إذا فالتضمين " يحدث عندما يستعين المبدع بالنص الغائب لإحداث التاثير النفسي و البلاغي المطلوب، ويتم ذلك عندما يقتطع الشاعر شطرا أدبيا كاملا أو أكثر من شعر غيره و يضمنه بلفظه و معناه"[5]، لذا وجده النقاد حسن يؤكد المعنى و يقويه شرط إبعاده عن دائرة –**السرقات الشعرية**–

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 337.

[2] العرجي (ت 120ه/ 737م) عبد الله بن عمروا بن عثمان بن عفان الأموي القرشي، شاعر غزل و هو من أهل مكة.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 338.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقدهن، ج1، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي، ط1، 2001، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان ص 180.

[5] د. نور الدين السد، الشعرية العربية،، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995 ص .316

و يوضح رجاء عيد مفهوم التضمين بشكل مبسط فيقول "و بهذا المزج بين الأداتين تتشكل زمنية آنية تختصر المسافة بين الصوتين ليلتبس كل صاحبه فكلاهما رهين موقع متأزم أشبهت ليلته بارحته، و مع المشابهة في الموقف قد تنبثق مفارقات بحتمية إختلاف الظرف التاريخي، فتضاف شذرات تحورية تنسق مع الحاكمة الفارقة فيما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى"[1] و قد يضمن الشاعر أبياته لأغراض مختلفة منها: " ذلالة الشاعر على أنه يعارض قصد المضمن ومنها الإنتقاد على صاحبه المضمن بأنه وضع الكلام في غير موضعه، و منها في المضمن، ومنه نقله إلى غير معناه"[2] شرط أن يكون المأخوذ مشهورا معروفا للقراء والسامعين "حتى لا يلتبس بشعر الشاعر، و يحسب أنه من عمله وصياغته"[3] إذا التضمين عملية واعية تقوم على إمتصاص نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النص مع إعادة كتابتها بتركيبة و صياغة جديدة تجعل من البيت المضمن جزءاً من بنية القصيدة.

و بما أن التناص " هو تضمين النص لنص آخر"[4] على حد تعبير بعض النقاد المعاصرين، إذا فهو صفة تلازم المبدع و لا يمكن الإستغناء عنها لأن " النص ليس إلا توالد لنصوص سبقته"[5] لأنه لا ينشأ من العدم و إنما في ظل نصوص أخرى، كما قد يحدث هذا التداخل بين النصوص بطرق أخرى.

هي الإقتباس: و من معاينة " اقتباس العلم و الخبر، أي أخذته من غيرك، و لم تعرض له لقاء نفسك"[6] ويقال: " قبست نارا فأقبسني، أي أعطاني منه قبسا وكذلك

[1] رجاء عيد، القول الشعري، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الاسكندرية ص 93.
[2] نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 316.
[3] بدوي طبانة ، السرقات الادبية، ص 162، ط4.
[4] د. توفيق الزيدي، قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، العدد 189، 1987 ص 17.
[5] د. أحمد محمد قدور، اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، ط1، 2001، دار الفكر، دمشق سوريا ص 124.
[6] الزمخشري، أساس البلاغة، "مادة قبس"، ص 352.

اقتبست منه نارا، واقتبست منه علما أيضا أ استفذته"[1] و هو أن يستعين الكاتب أو الشاعر بكلمة أو آية من القرآن الكريم أو الحديث الشريف في كلامه وقد عرف هذا اللون من الأخذ عند العرب القدامى منذ عهد مبكر حيث كانت تعيب على الخطاء الذين لا يقتبسون من الآيات الكريمة و الأحاديث النبوية الشريفة فهذا الجاحظ يقول: " إن خطباء السلف الطيب و اهل البيان من التابعين بإحسان مازالوا يسمون الخطبة التي لم يبتدئ صاحبها بالتحميد و يستفتح كلامه بالتمجيد (البتراء) و يسمون التي لم توشح بالقرآن و تزين بالصلاة على النبي (الشوهاء)"[2]

أ) **أما الإقتباس من القرآن الكريم كقول الشاعر:**

كان الذي خفت أن يكونا *** إنا إلى الله راجعونا3

مقتبس من قولع تعالى: " **الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله و إنا إليه راجعون"**[4]

و ذكر تقي الدين الحموي، أن الإقتباس من كتاب الله على ثلاثة أقسام:

- **مقبول:** و هو ما كان في الخطب و المواعظ.
- **مباح:** ما كان في الغزل و الرسائل و القصص.
- **مردود:** و هو على ضربين:

أ) ما نسبه الله تعالى إلى نفسه.

ب)تضمين آية قرآنية في معنى هزل لا يحسن ذكر مثاله[5]

كما قد ياتي الإقتباس من الحديث النبوي الشريف كقول الشاعر الصاحب بن عباد

قال لي: إن رقيبي *** سيء الخلق غداره

قلت: دعني وجهك الـ *** جنة حفت بالمكاره6

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة قبس، 3510/4

[2] الجاحظ، البيان و التبيين، ، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت. ص 2 – 3

[3] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص 163.

[4] سورة البقرة، الآية 156.

[5] تقي الدين الحموي، خزانة الأدب و غاية الأرب، ط1، دار صادر، بيروت، دت، ص 591.

[6] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 335.

مقتبس من قوله صلى الله عليه وسلم: " **حفت النار بالشهوات و حفت الجنة بالمكاره**"[1]

و يشترط في المختار للإقتباس أن يكون (هو الآخر ظاهرا مشهورا) معروفا صاحبه و إلا عد من السرقات الكشوفة.

ومن الإقتباس من

ب)**الحديث النبوي الشريف:** كذلك بنقل اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي، قول القاضي منصور الهروي الأزدي:

فلو كانت الأخلاق تحوي وراثة *** و لو كانت الأراء لا تتشعب

لأصبح كل الناس قد ضمهم هوى ***كما أن كل الناس قد ضمهم أب[2]

مقتبس من الحديث الشريف: " **أعلموا ان كل ميسر لما خلق له**"

ج) أما الإقتباس في الشعر: فنحو قول ابن سناد الملك:

رحلوا فلست مسائلا عن دارهم *** أنا " باخع نفسي على آثارهم"[3]

مقتبس من قوله تعالى: " **فلعلك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا**"[4]

و الهدف من الإقتباس من القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف في الخطاب الأدبي:

- تقوية المعنى و تأكيده.
- إضفاء لون من القداسة على الخطاب لما في تلك النصوص من هيبة.

لقد أوجد النقاد أن هذه المصطلحات تشير إلى **التداخل النصوصي** و التي تتمحور حول قضية **(السرقات الشعرية).**

[1] مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ط1، دار طيبة 1427هـ/2006م، 2174/4.
[2] عبد القاهر جرجاني،أسرار البلاغة، ص 335.
[3] كمال الدين هيثم البحراني، أصول البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين، القاهرة 1981 ص 84.
[4] سورة الكهف، الآية 06.

معنى هذا أن **التناص** يحدث بطرق مختلفة، لذا يستوجب على المبدع لحظة إنتاجه لأي نص أدبي " نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة"[1] لإبعاد المعاني المشتركة من التداخل بينها حتى يتسنى للناقد التمييز بين الموروث الشعري من جهة وبين إنتاج المبدع من جهة أخرى، و بالتالي تتحدر له العلائق بين النص السابق والنص اللاحق، و حتى لا يلحق مصطلح **التناص** ما لحق مسألة السرقات الشعرية من تشدد النقاد.

الإقتباس في المفهوم البلاغي الغربي ينقسم إلى ما يلي:

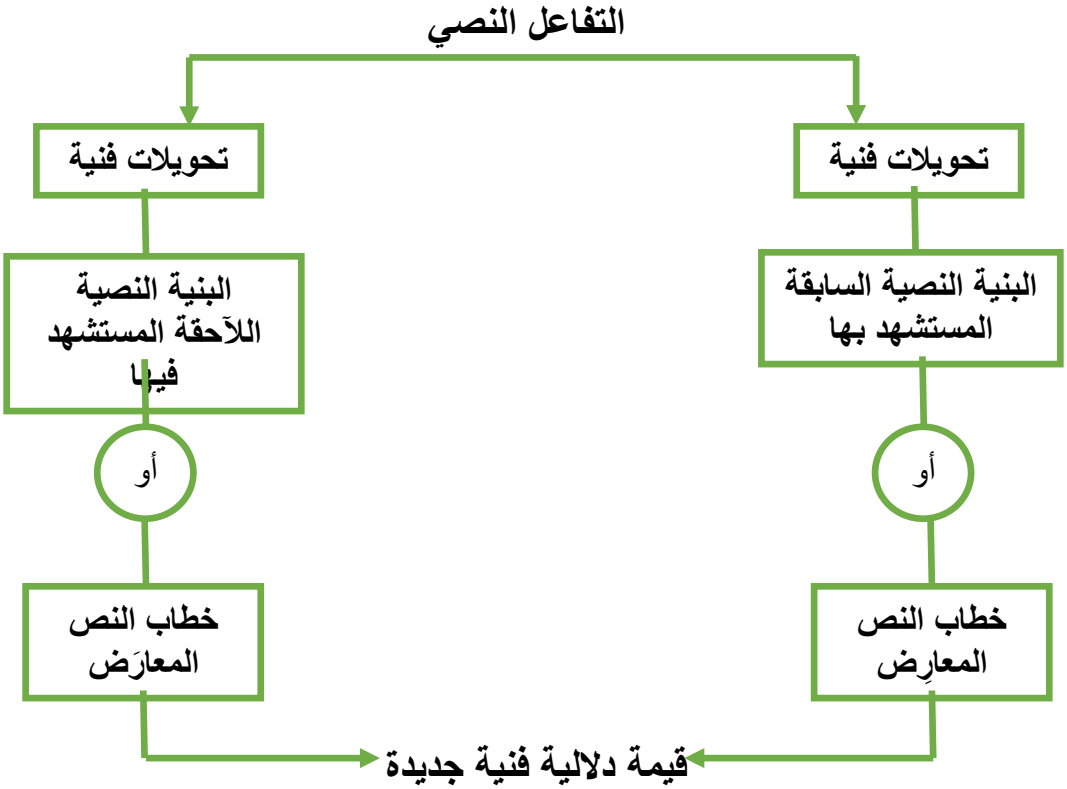
الإعداد و التحوير: في البلاغة الغربية يتحدد معنى الإقتباس و لكنه في النهاية لا يخرج عن الناحيتين التاليتين:

- **الأولى:** تعني الإعداد و التهيئة و الإقتباس Adaptation و إعادة سبك عملي فني لكي يتفق مع وسط فني آخر و ذلك كتحويل قصة إلى مسرحية.
- **الثانية:** تعني "إعادة العمل الفني شيء من الحذف و التحوير و التغيير"[2]

الإستشهادCitation : و هو معنى آخر للإقتباس في البلاغة الغربية و هو جزءاً مهم في بحثنا هذا، ومعناه إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه، و يكون ذلك إما للتحلية أو الإستدلال على أنه يجب الإشارة إلى مصدر الإقتباس لأن نصه "أصلي لا مثيل له هو القرآن الكريم الذي هو كلام الحي القيوم"[3] إذا فالتضمين و الإقتباس فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث **(التناص)** و التي يستحضرها الشاعر أو الكاتب إلى نصه الأصلي بغية إحداث التأثير الفني أو الفكري، على أن تكون منسجمة مع السياق لتمتد إلى علاقات أوسع و أشمل.

---

[1] ابن خلدون عبد الرحمن المغربي، المقدمة، ، ط 1، دار صادر بيروت لبنان، 2000 ص 573.
[2] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، المادة 21، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 ص 6.
[3] د. خليل الموسى، قراءة الخطاب الشعري المعاصر، مجلة علم الفكر، العدد 03، المجلد 29، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت يناير مارس 2001، ص 211.



عنصر المحاكاة في الدراسات النقدية:

فالدارس للأدب العربي بفنونه المختلفة يقف على خصائص يتميز بها كل فن من هذه الفنون " المحاكاة في تصور الفلاسفة عنص جوهري في الشعر، فلا يمكن لأي كلام أن يسمى شعرا إلا إذا اشتمل عليها"[1] حيث كان حرص الشعراء على إتباع مسلك فحول الشعراء في بداية حياتهم الشعرية من باب الإحتداء أمرا ضروريا، حيث يحسن الشاعر إختيار ما يروق له من أشعار القدامى، فيجد في هذا التراث غنى ينهل من مناهله و هذا لتعدد مناحيه كما له من أثر في ربط الحاضر بالماضي لأن المحاكاة " لم تعد تحمل معنى التقليد الحرفي، و إنما تحمل معنى النقل الفني ... فالفن وحده هو الذي يجعل المشاهد الواقعية التي لا إلهام فيها مشاهد ملهمة"[2] إذا لا يفسر هذا الإتباع بالتقليد دائما فقد يكون العامل النفسي أو الظرفي من عوامل الإتباع للتعبير عن تجارب و مواقف عاشها الشاعر.

[1] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية ص 50.
[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، ص 19.

لذلك لم يتردد **ابن طباطبا** في وضع أدوات للتقليد، و هذه الأدوات يراها لازمة للشاعر فيقول: " أدوات يجب إعدادها قبل دراسة و تكلف نظمة فمن تعصت عليه من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه عنه، و بأن الخلل فيها بنظمه و لحقته العيون من كل جهة فمنها التوسع في علم اللغة و البراعة في فهم الإعراب و الرواية لفنون الأدب والمعرفة بأيام الناس، و أنسابهم و مناقبهم ومثالبهم و الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر و التصرف في معانيه في كل ما قالته العرب فيه"[1] تتولد المعاني والكلام يفتح بعضه بعضا، و براعة الشعر تتجلى فيما ينتقي من ألفاظ تتحقق بها الصياغة الجديدة والجيدة بمختلف العلوم و خاصة منها الشعر و فنونه و اللغة و قواعدها، والتي بهما يستقيم اللسان، و في أنساب العرب و مناقبهم، و هذا أساس تقاليد الشعر ومحاكاته وهذا لا يسميه النقاد بالسرقة مادام القصد غير واحد، والذي يحول المعنى تحويلا كاملا.

بالإضافة إلى التناص البلاغي المتمثل في الإقتباس و التضمين و المحاكاة هناك "ثلاثة أبواب شعرية كبرى تتجلى فيها هذه النظرية بأنصع صورها و هي: (النقائض) الشعرية ، و (السرقات) الشعرية، و (المعارضات) الشعرية"[2]، و التي تتقاطع فيما بينها فيما يلي:

- محاكاة اللاّحق للسابق و السير على خطاه.
- إستحضار النص الغائب في النص الحاضر تتجلى في: الموضوعات، الصور البيانية، الوزن و القافية ...
- "قد يتعدى إعجاب اللاّحق بالسابق المحاكاة إلى الرغبة في التجاوز و إظهار التفوق على السابق"[3].

إذا لا غنى للشاعر و لا الكاتب أيا كان على هذه الظاهرة الأدبية، لأن الثقافة الإنسانية محكومة بسمة التوليد و الإنتاج المؤديان إلى التعالق ما بين الماضي والحاضر.

لذا يجد المبدع نفسه ملزما بالأخذ بشروط التناص الزمانية و المكانية إضافة إلى معرفة المحيط الإجتماعي الذي يوخد فيه، لأنهما الرافد الأساسي الذي تنبع منه

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 23.
[2] عزام محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 12.
[3] المرجع نفسه، ص 13.

التأويلات النصية مما يجعل تجاهل آليات التناص أمرا غير ممكن، حيث يجد الشاعر نفسه مرغما على التعامل مع النصوص و الأخذ منها، ما يكون لديه قاعدة ثقافية تشكل جزءاً كبيرا من بنيته الفكرية، " فالناتج النصي يكون حصيلة لسلسلة من التحولات النصية السابقة التي تنصهر و تتمازج فيما بينها و التي يظن المبدع أنه صاحبها لكنها تتسلل إليه بطرق لا شعرورية فهي عملية كميائية تتم في ذهن المؤلف"[1] على أنها مظهر من مظاهر تفاعل النصوص و تداخلها مع بعضها البعض.

و السؤال المطروح: هل يتقاطع مصطلح التفاعل النصي مع السرقات الشعرية كونها تحمل جدورا أو أصولا للتناصية؟

حاولت كثيرا من الدراسات المعاصرة التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح –**التفاعل النصي**– والمصطلحات القديمة، التي تدخل في باب (السرقات) فوجدوا تقاربا كبيرا بينها، معتبرين مصطلح –**التفاعل النصي**– آلية تفعيل لنصوص قديمة كادت أن تموت في الذاكرة على حد تعبير بعض النقاد، التي كانت مجرد إرهاصات هيأت لميلاد مصطلح التناص، وأصبحت مرجعية للنقاد العرب في توضيح الرؤى في العملية الأدبية و النقدية معا.

و من هذه المصطلحات التي استقطبت أنظار النقاد و كثر الحديث فيها والاختلاف حولها **قضية السرقات الشعرية.**

التصور التقليدي للتناص عند القدماء:

إن الاعتراف بشيوع السرقات و التفنن في الأخذ، و أن شاعرا ما لم يسلم من الإتهام بها إلا أن بعض النقاد أظهروا مقابل ذلك قدرا من التعاطف مع أزمة الشاعر إيمانا منهم أن المعاني تتسرب لدى الشاعر دون وعي منه م هذا لكثرة محفوظه من الأشعار، " سواء سمي ذلك سرقة أم تأثرا أم محاكاة من باب طغيان الحافظة عليه"[2]، بل من النقاد من يحث على النسج على منوال القدامى و الاستفاذة منهم.

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية و مقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزءاً الثني، ط 2002/2001 ص125.

[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان ص 350.

يدعو ابن خلدون إلى " كثرة الحفظ لمن يروم تعلم لسان العربي، و على قدر جودة المحفوظ و طبقة في جنسه و كثرته من قلته تكون جودة الإستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة الحاصلة، لأن الطبع إنما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها"[1] إن فن الشعر في عصره أصيب بالتدهور و الركود على ما كان عليه في العصور السابقة، لأن الشعراء إنصب اهتمامهم على الصيغة اللفظية، و علوم البلاغة و القروض و النحو و المنطق، فهو بذلك يؤكد على أن الأبنية الشعرية الجديدة تتداخل مع سابقتها في عملية من عمليات "**التناص**" لأنها تحقق بذلك مبدأ التواصل فيما بينها.

فيما أشار النقاد العرب إلى ظاهرة التداخلات بين النصوص و بخاصة في الخطاب الشعري، حيث ظهرت مجموعة من المصطلحات تعالج جزئيات هذه الظاهرة وهو مؤشر على تعرف العرب على ظاهرة (التناص) منذ القدم، " وقد تنبه البلاغيون القدماء من العرب عند دراستهم للخطاب العربي إلى ظاهرة تداخل النصوص و تراكمها فوق بعضها البعض و كان ديدنهم هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال المنسوبة إلى أصحابها و نقائها و مقدار ما حوت من الجدة و الإبتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد و الإبداع"[2] لأن الشعراء على إختلاف أزمانهم و أمكانهم كانوا منذ القديم يستعينون بخواطر بعضهم، و كان المتاخر منهم يأخذ عادة عن المتقدم إما تأثرا وإما إعجابا، و قد تخطى الشعراء ذاتهم إلى هذه الظاهرة. فهاهو الشاعر المخضرم حسان ابن ثابت يقول:

لا أسرق الشعر ما نطقوا *** بل لا يوافق شعرهم شعري[3]

فهو ينفي عن نفسه تهمة السرقة و يبرئ نفسه منها، و كل نظم له فهو جديد و هذا دليل على تعود الشعراء على هذه الظاهرة، و يؤكد وجود هذه القضية كعب ابن زهير الذي يرى أن المتقدم لم يترك للمتأخر شيئا فيقول:

ما أرانا نقول إلا رجيعا *** أو معارا من لفظنا مكرورا[4]

[1] ابن خلدون، المقدمة، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت لبنان، 2000 ص 466-467.
[2] ينظر بدوي طبانة، السرقات الأدبية دار الثقافة، بيروت 1986، ط2 ص 03.
[3] بشير خلدون، كتاب الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيرواني، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1981 ص 217.
[4] محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي و قضاياه، ط1، 1984، دار الثقافة، الدار البيضاء ص 144.

و يرجع النقاد استفحال هذه الظاهرة في العصور الاولى إلى:

- حاجة الشعراء الماسة إلى (فيض شعري) يستعينون به وقت الحاجة.
- كثرة محفوظهم من شعر سابقيهم أو معاصريهم، يجعل المعاني تتسرب إليهم بقصد أو بغير قصد.

فموضوع –السرقات– يعد من أخطر المسائل التي خاض فيها النقد الأدبي القديم لتعدد مجالاتها و تنوع ميادينها و اختلاف الآراء فيها، لذا جعل بعض النقاد من قضية –السرق– بابا للمدح و الذم و النيل من الخصوم مستعينين في ذلك بمرادفات –السرقة–

و قد لطف النقاد من حدة مصطلح السرقة بكلمة (الأخذ) فيورد معه ما يقيده للدلالة على معنى السرقة، كأن نقول أخذه فسلخه، أخذه فاجتلبه، أخذه فأضافه، و هذا أبو الفرج الأصفهاني يقول : " و هذه الأبيات الثلاثة (أغار) عليها ابن ميادة (فأخذها) بأعيانها فأما البيتان الأولان فهما لامرئ القيس ... و البيت الثالث لشاعر من شعراء الجاهلية ... (فنقله) ابن ميادة نقلا"[1]، فالملاحظ أن أبا الفرج الأصفهاني يستخدم في هذا القول المصطلحات الثلاثة (الإغارة، الأخذ، و النقل) دون التمييز بينها إلا أن من هذه الانواع مقبولة، بعضها محمود قد تخرج صاحبها من حيز الإتباع إلى حيز الإبتداع.

ومن المصطلحات التي استحسنها النقاد كذلك:

القلب: و يطلق عليه **النقض** و هو أن يؤخذ بعض المعنى و يضاف إليه زيادة حسنة ليضفي على الشعر جودة و يقع أثره في النفس فيصير صاحبها " بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس إلى استماعه، و إن جهل الألحان و كسر الأوزان"[2] كقول البحتري يصف بركة:

إذا علتها الصبا أبدت لنا حبكا *** مثل الجواشين مصعولا حواشيها3

أخده بعض المحدثين فقال:

إذا ما الريح هبت قلت درع *** و إن سكنت فمرآة صدوق4

[1] محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد و الادب و قضاياه، ، ط1، 1984، دار الثقافة الدار البيضاء ص 172.
[2] ابن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1، 2001، الكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان ص 81.
[3] ابن وكيع، المنصف، تحقيق يوسف نجم، ج1، ط1، 1992، دار صادر بيروت لبنان ص 19.
[4] ابن وكيع، المنصف، ص 19.

فالمخترع في نظر ابن رشيق معروف له فضله، غير أن المتبع إن تناول المعنى و أجاد فيه " فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه و صرف عن وجهه إلى وجه آخر"[1]، فإن جاءت السرقة على هذا المنحى لم تعد من المعايب و كان صاحبها أحق بالمدح والتفضيل.

ومن حسن الأخذ:

النقل: و هو أن ينقل معنى البيت في غير محله كقول البحتري:

سلبوا و أشرقت الدماء عليهم *** محمرة فكأنهم لم يسلبوا[2]

نقله أبو الطيب المتنبي عن السيق فقال:

يبس النجيع عليه و هو مجرد *** عن غمده وكأنما هو مغمد[3]

أشار بيت البحتري إلى الهزيمة، أما المتنبي فهو يشيد بالسيف الذي كنى عن ضرباته و طعناته بكثرة الدماء.

فمصطلح النقل كثيرا ما إختلف النقاد حول مفهومه و اختلط في أذهانهم مع مصطلحات أخرى مثل: الغضب عند الجرجاني في الوساطة و الانتحال، عند أبي الفرج الأصفهاني في الأغاني، و هو من أنواع الاخذ، و من النقل كذلك ما نقل معناه من غرض إلى غرض، كأن ينقل المعنى المستعمل في الهجاء إلى المدح، فالآمدي يرى " إن اختلاف الغرض ينفي تهمة السرقة و إن كان من جنس المعنيين واحد"[4] عالج الباحثون هذا النوع من السرقات و أسموه "**بحسن الأخذ**" أو " **حسن الإتباع**" فهذا النوع من الأخذ في نظر النقاد لا ينقص من قيمة الشاعر الفنية و لا من مكانته الادبية، لأن العبرة في جودة و براعة الشاعر الفنية و في قدرته على الإبتكار و التجديد في المعاني.

يبدو أن المصطلحات النقدية سواء في النقد العربي القديم أم المعاصر غير دقيقة تشهد اختلاف في الرؤى لاختلاف مذاهب النقاد في النقد و يبقى اجتهاد الناقد والدارس لهذه القضية و عمق وعيه بها في التحري عن أصالة الشاعر، و مدى إبتكاره وإبتداعه في فنه و أسلوبه و معانيه، و معرفته ما إذا كان الشاعر مبدعا غير معتمد على الآخرين، أو

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 290.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المجلد 2، ج1، ط3، دار الجيل، بيروت، لبنان ص 132.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، راجعه وعلق عليه عرفان مطرجي، ط1، 2006، مؤسسة الكتب الثقافية ص333.

[4] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 376.

مقلدا متاثرا بغيره، و هذا لتثبيت الفعل الشعري الذي يتحكم في القيمة الفنية للعملية الإبداعية.

و حتى لا نظلم النقد العربي القديم في توجيهه نحو "تفاعل النصوص" ما كان يطلق عليه قديما بـ "السرقات" سنحاول أن نعرض ما جاء في بعض المدونة النقدية في هذا الشان، لنزيل اللبس حول هذا المفهوم.

أنعني به السرقة؟ أم هو مصطلح نقدي يصف عملية تداخل النصوص و توالدها؟ و إلى أي مدى إستطاع النقاد القدماء الإستفادة من الأدوات الإجرائية في الكشف عن النصوص الغائبة في العملية الإبداعية؟

تجليات التفاعل التناصي في المدونة النقدية العربية القديمة:

من أوائل نقاد القرن الرابع هجري الذين أولوا –التفاعلات النصية– عناية كبيرة محمد أحمد بن طباطبا(ت.322ه) صاحب كتاب "**عيار الشعر**" الذي يعد من كتب النقد و البلاغة، و التي تعرض فيها لقضية الأخذ و التي عبر عنها بالمعاني المشتركة التي خصت لها صفحات طويلة حيث يقول:" فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، و أظهر الصباغ ما صبغه من غير اللون الذي عهد قبل تلبس الأمر في المصوغ و في المصبوغ على رأيهما، فكذلك المعاني و أخذها و إستعمالها في الأشعار على إختلاف فنون القول فيها"[1] فارتبطت هذه القضية عند ابن طباطبا بقضية القدم والحداثة في الشعر.

و قد فسر لجوء المحدثين إلى الإعتماد على معاني السابقين في أشعارهم الذي يرجعه النقاد الذين سبقوهم إلى المعاني و الألفاظ، وهذا ما أفقدهم الثقة في أصالتهم الفنية: " لأنهم إما مقلدون مجيدون لفن القدماء، و إما مقلدون غير مجيدين والمقلد المجيد يعد في رأيهم سارقا، أما غير المجيد فيعد خارجا على أصول الفن الشعري"[2] الأمر الذي مهد الطريق لنقاد المعاني في التاكيد على فكرة أفضلية الشعر القديم مع إبراز محنة أصحاب الجديد في تداولهم لمعاني القدماء، يقول ابن طباطبا: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كلن قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ

[1] محمد ابن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية ص 14.
[2] عثمان موافي، الخصومة بين القدماءو المحدثين في النقد العربي القديم تاريخها و قضاياها، ص 5-6.

فصيح، و حيلة لطيفة، وخلابة سحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها و لم يتلق بالقبول، كان كالمطرح المملول"[1]

و من النقاد الذين أسهموا بأرائهم فكانت لهم مكانة فريدة في تاريخ النقد العربي القديم، أبو القاسم الحسن بشير الآمدي صاحب "الموازنة بين أبي تمام و البحتري" إذ يرى أنه "ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول هذا ماخوذ من هذا، حتى يتامل المعنى دون اللفظ و يعمل الفكر فيما خفي، و إنما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، و أبعد أخذه في أخذه"[2] فرغبة الآمدي في أن يكون الناقد منصفا في تقدمه للنصوص الادبية مبتعدا عن التعميمات الخرافية لأنه يرى في ذلك نبدا للتصعب الذي هيمن على الخصومة، ملتزما بشيء من المنهج العملي في طريقة تأليفه للكتاب القائمة على النقد التطبيقي التحليلي الذي يبرز الأحكام بمبررات مقنعة و مقبولة للقارئ.

قبل أن يستهل الآمدي باب –السرقات– باستعراض ما أخذه أبو تمام من غيره من الشعراء في كتابه "الموازنة"، تطرق إلى أثر ثقافة الشاعر و إطلاعه على شعر العرب قديمه و حديثه و كثرة محفوظه له ليقف بعد ذلك عند تعليل مقبول لموقفه، فقال في صدر هذا الباب: " كان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأني قدمت القول أن أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء"[3] استطاع الآمدي أن يحدد مفهومه للسرقة من خلال مناقشته لسرقات البحتري من أبي تمام و رأى أنه لا تنسب المعاني التي تشترك فيها العرب إلى السرقة و إن كان مسبوقا بها " إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم و لا متأخر"[4] و مع أنه لم يكن يرى في السرق عيبا كبيرا، إلا أنه إستطاع أن يطرح مفهوما جديدا للسرق عما كان سائدا لدى النقاد المتبعين لقضية السرقات.

و رأى أن السرقة إنما تكون في المبتكر من المعاني الذي عرف لشاعر دون غيره حين قال: " السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر"[5]، فالشاعر إذا أراد أن يسرق أن لا يعمد إلى الشائع أو المتداول من المعاني، و إنما إلى الجديد المخترع

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46-47.
[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق أحمد صقر، ط4، دار المعارف ص 345.
[3] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت لبنان ص 346.
[4] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ص 73.
[5] خير شيخ موسى، فصول النقد و قضاياه، ط1، 1984، دار الثقافة، الدار البيضاء ص 157.

الذي ليس للناس فيه إشتراك، واعتبر أن تداول المعاني المشتركة بين الشعراء من باب الاتفاق فقال: " أتى بضرب آخر ادعى فيه أيضا السرق، والمعاني المختلفة و ليس فيه إلا إتفاق الفاظ"[1]

فمجهودات الآمدي لم تقف في الفصل في موضوع –السرقات– و تحديد الإطار الذي تقع فيه فحسبن بل راح يحدد المواضع التي لا يجوز فيها أن نحكم على الشاعر بأنه أخذ عن صاحبه.

و الخلاصة: أن الآمدي عرض للسرقات الشعرية في كتابه "الموازنة" بمنهج علمي تحرى فيه الموضوعية في إصدار الاحكام مع الوقوف عند دراستها و تحليلها وترتب عن ذلك بعض الآراء و المبادئ العامة المتصلة بهذه القضية و نجملها في النقاط التالية:

1. السرقة عند الآمدي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة.
2. جارى معاصريه من أهل العلم بالشعر في عدم عده سرقة المعاني من كبير مساوئ الشعر و خاصة المتاخرين منهم.
3. نفى السرقة على أساس إتفاق الألفاظ، مادامت مباحة غير محظورة.
4. يرى الآمدي أن إختلاف الغرض ينفي تهمة السرقة و إن كان المعنيان من جنس واحد.
5. يعترف بأثر البيئة في توارد المعاني بين الشعراء خاصة إذا كان من بلدين متقاربين و هذا بحكم التأثير و التاثر معا.

استطاع الآمدي من خلال كتابه " الموازنة بين أبي تمام و البحتري" أن يفصل في موضوع السرقة الشعرية، و أن يسهم في وضع حد للخلط الذي لزم قضية السرقات الشعرية، و اهتدى إلى هذه النتيجة بفضل مجهوداته التي تنم عن نقده الذوقي المنهجي للشعر خاصة.

أما رأي أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: (ت 395هـ/ 1004م) صاحب كتاب "الصناعتين" في قضية التفاعلات النصية التي يستهلها من منطلق تأثيره بعبارة الجاحظ

[1] الآمدي، الموازنة، ص 313.

المشهورة " المعاني مطروحة في الطريق"[1] و يطبقها على قضية السرقات الشعرية، حيث يرى أن المعاني و الأفكار منها ما يكون مشتركا بين الناس و الفصل بينها لا يكون إلا لمن يعطي العمل الفني خصوصيته فليس "لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، و الصب في قوالب من سبقهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم و يبرزوها في معارض من تآليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيها في حسن تأليفها و جودة تركيبها و كمال حليتها و معرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"[2] ولأهمية قضية السرقات فقد عني أبو هلال العسكري بدراستها عناية كبيرة وأفرد لها فصلين كاملين في كتابه **–الصناعتين**– الأول في حسن الأخذ والثاني في قبح الأخذ.

يبدو من خلال دراسة أبي هلال للأخذ و ضروبه أنه لا يرى السرقة في المعاني بل يراها مقصورة على أخذ الألفاظ فيقول: " المعاني مشتركة بين العقلاء و إنما تتفاضل الناس في الألفاظ و رصفها و تأليفهم و نظمها"[3] و هو بذلك يؤكد أراء من سبقوه من عاصروه، أنه لا غنى عن تناول المعاني ممن سبقوهم، ولكن العبرة في إبرازها في قوالب جديدة، تتميز عن غيرها بحسن التأليف، و جودة التراكيب، وروعة الصياغة، فإن فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها " فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله أو أخذه فأفسده"[4] وبما أن العبارة هي مظهر الفنية و الإبتكار عند أكثر النقاد فوجدوا في السرقة إنما تكون في الأسلوب، لأنها تختص بالناحية الفنية التي يتميز بها كل أديب عن غيره وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري: " سمعت ما قيل أن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا، ومن أخذه من لفظة كان هو الأولى به ممن تقدمه"[5] وذلك لأن اللفظ وحده، بما ينطوي عليه من تعبير عن المعنى، هو الذي يحقق السمة الفنية في الشعر –**من وجهة نظره**– فهو يؤمن بتوارد الخواطر و إشتراك الشعراء.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، ط3 1388هـ/1969م، 132/3.

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 217، حققه، مفيد فسحة، ط2، 1989، دار الكتب العلمية.

[3] المصدر نفسه، ص 217.

[4] المصدر نفسه، ص 203.

[5] المصدر نفسه، ص 218.

تنبه أبو هلال إلى أثر البيئة فيما يقع لبعض شعرائها من توارد الخواطر ونشأ به المعاني قائلا: " و إذا القوم من قبيلة واحدة، و في أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم و شمائلهم تكون متضارعة"[1] لأن النظام الإجتماعي الذي يسود مجتمع الشاعر يجعله مرتبطا إرتباطا وثيقا بحياته البسيطة فيعبر عن واقعها و يصف أحداثها التي عادة ما تكون متشابهة، وبالتالي الإستعانة بها في شتى المواقف الداعية للقول، فتتقارب بذلك خواطرهم.

و حتى لا يحيد الشعراء في أخذهم عن –الفنية الأدبية– في السرق، فقد وضع أبو هلال العسكري شروطا للأخذ الحسن، فمن استوفاها في أي معنى يأخذه، كان هو أحق به من غيره، و قد حصرها في القواعد التالية:

1. أن يكسو المتأخر معن المتقدم ألفاظا من عنده.
2. أن يقدم المعنى في غير حليته الأولى "الصياغة الجديدة".
3. أن يزيد المعنى حسنا سلامة التأليف، و دقة التعبير، و جودة التركيب.
4. أن ينقل المعنى من غرض لآخر.
5. أن يستر أخذه غاية الستر " فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به"[2]

ثم يحدد الأخذ القبيح أو المستهجن فيجعله في النقاط التالية:

1. أخذ المعنى بلفظه كله.
2. أخذ المعنى بأكثر من لفظه.
3. نقل المعنى القصير إلى المعنى الطويل (من الإيجاز إلى الإطناب)
4. إفساد المعنى الجيد و إخراجه في معرض قبيح مستهجن.

فصاحب الصناعتين جاء بجملة من الآراء، ترسيخا للآراء النقدية التي أتى بها النقاد الذين سبقوه، التي اتسمت في عمومها بالموضوعية و الاحتكام إلى لغة العقل.

و لعل الجديد في هذا المقام ما عبر عنه بقوله: " و لا أعلم أحد ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدئ و قول التالي، و بين فضل الاول على الآخر والآخر على الأول غيري، وإنما كانت العلماء قبلي ينهبون على مواضع السرق فقط، فقس بما

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 250.
[2] ابن رشيق القيرواني، كتاب العمدة، ص 198.

اوردته على ما تركته، فإني لو إستقصيته لخرج الكتاب عن المراد."[1] أما الفقيه الشاعر الأديب الناقد الذي ساهم بآرائه في وضع أسس نقدية للأدب العربي:

القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: (ت 396هـ) صاحب "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تمحور حديثه حول الأخذ الشعري الذي استغرق جانبا كبيرا في وساطته وأولاه كل الإهتمام، حيث قسمه إلى فرعين مترابطين يدور أولهما حول موضوع السرق بشكل عام بينما الثاني أختص بسرقات المتنبي، حيث يبدأ القاض الجرجاني هذه القضية بالحديث عن المعاني المشتركة بين الناس جميعا، و التي يكون الفصل بينهما لمن يعطي العمل الفني خصوصيته إذ يقول: " و قد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصفة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول و ينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضح موضوعه، أو زيادة إهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتدل في صورة المبتدع المخترع"[2]، وهو يوافق الآمدي في رأيه عندما ذهب إلى المعاني المشتركة و التي شاعت بين الناس، لا يعد تداولها سرقا، فيقول: "ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر و يستمد من قريحته، و يعتمد على معناه ولفظه"[3]، فهو يؤمن بحتمي وضع معايير موضوعية، تعمل على تحديد صفات الشعر الجيد، فالجرجاني يعني بأن هؤلاء الشعراء الذين يجمعهم معن واحد يتمايزون فيما بينهم عن طريق ما أضافه كل منهم على المعنى فيتميز به لأنه إستطاع أن يبرزه في صورة جديدة.

فالجرجاني يقر بصعوبة مشكلة السرقات، حيث يرى أنه لا يمكن الوقوف على السرقات، إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي تمكن الناقد من تبيين السارق من المسروق، ولما كان القاضي الجرجاني قاضيا تعود النظر في الخصومات و الفصل فيها، على أساس الحق و العدل و الإنصاف، وجب عليه أن يقف نفسه الموقف و يتحرى وجه الحق في هذه القضية فإذا "وجدت في شعر معاني كثيرة، أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذا لا أثبته بعينه و مسروقا لا يتميز لي من غيره ، و إنما أقول: قال فلان كذا و قد سبقه إليه

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 237.
[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت لبنان ص 186.
[3] المصدر نفسه ص 214.

فلان فقال كذا، فاغتنم به، فضيلة الصدق و أسلم من إقتحام التهور"[1]، وفي ذلك إشارة للمتقدمين الذين استغرقوا المعاني، فهو لا يسمح لنفسه، و لا لغيره، الحكم على الشاعر بالسرقة، و إنما يحكم بالقول أخذ الشاعر هذا المعنى من فلان، و كأنه يجد في لفظ (الأخذ) أخف وطئا على النفس من كلمة (السرقة).

الأمر الذي جعله يهتدي إلى السرقة و تمييز صنوفها كالغضب، و الإغارة والإختلاس، و الإلمام و النقل و الملاحظة، والمشترك الذي لا يجوز إدعاء السرق فيه والمبتدل الذي ليس أحد أولى به، وهذا بفضل مكانته الأدبية و إطلاعه الواسع و أصالة نزعة النقد لديه.

ونختم هذه الآراء بالشاعر الناقد الذي إرتبط إسمه بمدينة القيروان:

ابن رشيق القيرواني: (ت 456هـ/ 1064م) صاحب "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" فتحدث عن القضية ذاتها فقال: " و هذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، و فيه أشياء غامضة أولا عن البصير الحادق بالصناعة، و آخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[2] وبما أن كتاب العمدة يعتبر خلاصة جهود أدباء من سبقوه و من عاصروه، فكان ابن رشيق أن يعرض قضية –السرقات الشعرية– مفعمة بالحجة و الدليل قائمة على الاستقراء و الاستنباط.

يتحدث إبن رشيق عن السرقات، فهو لا يعمل كثيرا من تكرار الفكرة التي شاع تقبلها من قبل، أما وجهة نظره في قضية السرقات نستخلصها فيما يلي:

السرق عنده: " إنما هو البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة"[3]، وقد أضفى النقاد على الإختراع معنا خاصا، و يعبر ابن رشيق عنه على هذا النحو: " و المخترع من الشعر ما لم يسبق إليه قائله، و لا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب إليه ...، و التوليد أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد و ليس بإختراع لما فيه من الإقتداء بغيره، و لا يقال له أيضا (سرقة) إذا كان ليس آخذا على وجهه"[4] إذاً لم تكن المشكلة عند ابن رشيق

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 215.
[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 282.
[3] المصدر نفسه، ص 282.
[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 236.

هي (السرقة) بل إستخدمها إستخداما صحيحا و هو يرى: " إتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل ولكن المختار له عندي أوسط الحالات"[1] ومع أن ابن رشيق يصرح بصعوبة السلامة من السرقة الأدبية إلا أنه يحيل الشاعر إلى الربط بين الأساليب و المقاصد لأن: " قدرة المتكلم الإبداعية تتجلى في إمتلاكه للخصائص الأسلوبية للغة التي يستعمله في التعبير عن أفكاره و بموجب إمتلاكه لأسرار نظامها"[2] ومن ذلك تكون المعاني قد أخذت حقها من اللفظ، فالمتبع عنده إذا تناول المعنى و أجاد فيه بحسن الزيادة فهو أولى من مبدعه، أما إذا ساوى المتبع المبتدع في المعنى كان أولاهما أقدمها، إذ يقول: " و كانوا يقضون في السرقات أن الشاعرين إذا ركبا معنى كان أولاهما به أقدمهما صوتا، و أعلاهما سنا، فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولاهما بالإحسان، و إن كان في مرتبة واحدة روي لهما جميعا"[3]، ويبقى لهم فضل الإقتداء والإتباع.

لم يكن ابن رشيق في قضية –الأخذ– له رأي ذاتي و كأنه لم يعرها اهتمامه لإيمانه بأنها أصبحت عامة في الحياة الأدبية لعصره، و مع ذلك فقد حاول تقديم تعريف علمي للسرقة مع مواطن الأخذ فيها، و المستحب الممدوح و المستهجن المذموم، مستعينا بأهم الآراء والأحكام النقدية للوصول بالعمل الإبداعي إلى أسمى الغايات، حيث لم تقف دراسته قضية **–تفاعل النصوص–** عند هؤلاء النقاد بل الكثير منهم من تناولها بشكل واسع منهم: **ابن قتيبة** في كتابه "**الشعر و الشعراء**" و **ابن السكيت** في كتابه " **سرقات أبي نواس**"، **الحاتمي** في "**حلية المحاضرة**"، **ابن إسلام الجمحي** في **طبقات فحول الشعراء** و **عبد القاهر الجرجاني** في "**أسرار البلاغة**" و آخرون...

تعامل هؤلاء النقاد مع النص الأدبي تعاملا فنيا لينم عن حسهم النقدي المتطور فكشفوا عن تلك الأشعار فشرحوها و فسروها و أبانوا عن غريبها، ملتمسين الطرائق المؤدية للإفصاح عن غرض الشاعر، وتاليا الوقوف عند المعاني المشتركة والخاصة لدى الشعراء، فاستحضروا في ذلك النصوص الغائبة لمقاربتها و مماثلتها ومشابهتها

[1] ابن رشيق القيرواني،العمدة، 282/2.
[2] ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ، تحقيق د. منيف موسى، ط1، دار الفكر اللبنانية 1991. ص 41
[3] ابن رشيق القيرواني، كتاب العمدة، 292/2.

بالنصوص الحاضرة، و في ذلك تأكيد لظاهرة **–تناصية–** لأن الأساس في العملية الإبداعية إطلاع "على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور ..."[1]، أي الإستفادة من الجهود الإبداعية المختلفة مع حسن توظيفها وإستخدامهافي تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي.

تطرق النقد العربي القديم إلى أكثر من مصطلح ليتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها غير مفهوم السرقة، وهي عبارة عن آليات تتعلق بعملية إنتاج النصوص وتوليدها والتي إعتبرها النقاد القدامى و المحدثين على السواء أحد الحقول النقدية التي توافقت مع التناصية حيث تبقى هذه الرؤى النقدية العربية القديمة للعلاقات النصية مرتبطة بالنظرية الحديثة رغم أنها تعطينا صورة واضحة لوجود أصول لقضية **–التفاعل النصي–** في النقد العربي القديم.

البدايات الغربية

تعددت الدراسات النقدية في الساحة الأدبية، حيث جعلت نصب عينها مناهج حديثة تهدف إلى شعرية النص الأدبي فبرزت بذلك تيارات و إتجاهات تقاطعت في أمور و اختلفت في أخرى، وهذا ما يسمى بالرؤى النقدية من مصادر مختلفة، حيث لم يلتفت نقاد العرب إلى مصطلح التناص إلا بعد الانتشار السريع لمفهوم الحوارية **Dialogisme** للباحث الروسي ميخائيل باختين (M. Bakhtine) " الذي و سع مفهوم الحوارية في الرواية"[2] بذلك لم يستخدم مصطلح التناص بل مصطلح الحوارية "للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد"[3]، ولكن جهود باختين لم تظهر إلا في بداية –الستينيات– من خلال " كتابة الشعرية لديستويفسكي 1929"[4] الذي يتوافر على خصوصية تناصية تظهر في الفن الروائي (حسبه) أكثر منه في الشعر "تكمن أسباب هذا التعارض في حقيقة كون القصيدة فعلا للتلفظ بينما الرواية تمثل تلفظا واحدا"[5] و مخائيل باختين وسع مفهوم الحوار في الرواية، حيث يمثل (الحوار) عنه الغاية

[1] ابن خلدون عبد الرحمن المغربي، المقدمة، ص 571.
[2] جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، مطبعة هومة الجزائر ص 37.
[3] حميد الحمداني، في قراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي ص 23.
[4] مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل تريكي منشورات توبقال المغرب، 1986.
[5] تزفيتان تودوروف – مخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، عمان 1996، ص 128-129.

و ما عداه الوسيلة، و يكون بذلك قد أشار إلى مصطلح **–التناص–** و لكن بصورته الاولية للدلالة على تقاطع النصوص: " فهو يرى أن كل نص يرتبط بنصوص أخرى ما أسماه **بعلاقة حوارية**"[1]، و بذلك يكون **باختين** من النقاد الأوائل الذين وقفوا عند الذات المبدعة في كل من الجنس الروائي و الجنس الشعري "إن الحوارية الذائمة موجودة في الشعر، إلا أنها مهملة ما دامت في ظل لغة واحدة، بخلاف الرواية التي تقوم عليها أساسا.

و يكون التعدد اللساني مجسدا داخل وجوه بشرية بينها إختلافات و تناقضات"[2] وفي سياق حديثه عن النثر الروائي يحذر **باختين** من سمة المباشرة و التلقائية التي لا يغفرها الفن إذا وسمت الكلمة " إن القصد المباشر و التلقائي للكلمة في جو الرواية يبدو أمراعلى قدر لا يغتفر من السداجة"[3] حيث يركز في ذلك على الحوار مشيرا إلى **–التفاعل بين النصوص–** لأن الحوار في نظره لابد من أن ينطلق من مبدأ المخالفة أو الإتفاق داخل النص الجديد بحكم القراءات و التأويلات المرتبطة بالعمل الأدبي، و هو في ذلك يقف عند العلاقة القائمة بين الخطابات "لأنه يعتبر أن الحوارية تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان، أي ان الحوارية تقام على المستوى الدلالي المشترك"[4]، لأن العمل الروائي –حسبه– قابل على أن يتعايش مع جميع الأجناس الأدبية.

وبذلك نجد باختين قد إلتفت إلى أنواع التداخل النصي وفقا لطبيعة النصوص مركزا على العنصر الحواري و هو بذلك يكشف في مواقع متفرقة من كتابه "الخطاب الروائي" عن تقاطع الأصوات و تداخلها داخل العمل الروائي " و من الممكن ان تكون تلك الأجناس قصصا أو أشعارا أو غير ذلك"[5] فميخائيل باختين يجد أن تداخل النصوص و تقاطعها أمر حتمي لابد منه، ولعل المتتبع لما جاء به يدرك إستعماله لوصف الخطابات و العلاقة القائمة بينها، فباختين يرى أن هناك ضربا من الأعمال الأدبية تميز تعدد الأصوات الإيدلوجية داخلها مقابل أعمال تتسم بوحدة الصوت الأيدولوجي و سمى

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 ص 34.
[2] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، 2005، دار المجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان الأردن ص 27.
[3] مخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ص 31.
[4] أنظر، رجاء عيد، القول الشعري، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشاة المعارف الإسكندرية ص 224.
[5] مخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 88.

الأولى أعمالا حوارية (Dialogique) كروايات دستويفسكي و في ذلك يقول: "إن إسباغ الطابع المونولوجي الفلسفي هو الطريق الرئيس للدراسات النقدية حول دستويفسكي"[1] حيث تطرق في ذلك إلى ما يميز روايات دستويفسكي قائلا: " إن كثرة الأصوات و أشكال الوعي المستقلة و غير الممتزجة ببعضها و تعددية الأصوات (Polyphone) الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دستويفسكي"[2] أما الثانية فيسميها "أعمال مونولوجية (Monologique) كروايات تولستوي حيث يتولى القص و النظر إلى علم الصوت الواحد"[3] يعبر باختين عن ذلك بقوله: " إن ذلك الموقف الذي ينطلق منه القص أو يستند إليه التصوير أو يصدر عنه بالإخبار هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء الموقف من العالم الجديد عالم الذرات المتساوية الحقوق لا عوالم الموضوعات و الكلمة التي تقص و تصور و تخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها"[4]، وبذلك يكون ميخائيل باختين قد إلتفت إلى أنواع التداخل النصي وفقا لطبيعة النصوص و لم يلتفت إلى مصطلح التناص فهو: " أول من أسس له نظريا في كتابه السابق من خلال تركيزه على الحوارية"[5]، هذا المجهود الذي تكلل بعد مخاض عسير بميلاد مصطلح نقدي جديد أطلقت عليه جوليا كريستيفا فيما بعد بـ "نظرية التناص".

التناص عند البنيويين:

إذا كانت البنيوية الشكلية الصورية إقتصر إهتمامها على الناحية الداخلية للنص الأدبي بحكم أنه الموضوع الجوهري للنقد، و رفضها لكل سياق خارجي ما دام النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل و تحديد معطياتها الخاصة على عكس البنيوية التكوينية التي حاولت الجمع بين الإتجاه الإجتماعي و الإتجاه البنيوي.

يهدف التناقض إلى تحطيم فكرة بنية النص إذ يعد " بنية مفتوحة و متحركة ومتجددة"[6]، كما ركزت البنيوية على ثنائية القراءة و الكتابة " حيث رأت أن النص يقرؤه

[1] **مخائيل باختين**، شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل التكريتي، ص 14، مراجعة حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
[2] المرجع السابق، ص 10.
[3] وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، ص 8، المجلس الاعلى للثقافة.
[4] **مخائيل باختين**، شعرية دستويفسكي، ص 12.
[5] أنظر المختار حسني، من التناص إلى ---، علامات في النقد، م 7، ج 25، 1995، ص 177.
[6] محمد عزام، النص الغائب، ص 33.

القارئ، وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ"[1]، فهذا القارئ هو الذي يكتشف التناص من خلال قرائته والانفتاح على حلقات ماقيل، و محاولة بعث العلاقات التناصية بينها حيث يصبح بذلك مفتاح للنص، و بذلك يؤكد رولان بارت (R. Barthes) "على قارئ متعدد (Pluriel) النص"[2]، وهذا ما يحيلنا إلى فكرة موت المؤلف التي نادى بها بارت سنة 1968، فهو يعطي السلطة للقارئ الذي يستطيع خلق نص جديد بسياقات جديدة.

و مع رولان بارت يزداد المصطلح وضوحا و ذلك حين " يربط ربطا واعيا نظرية النص بوصفه سيدا يستدعي إلى فضائه صيغا مجهولة من نصوص أخرى و بين التناص بوصف متصورا يمنح نظرية النص جابها الإجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى وفق "**التناص**" في وضع المنتج وفي ذلك يقول: " النتاصية قدر كل نص مهما كانت جنسيته"[3] طور رولان بارت الذي هذا المصطلح، و عمقه وكثف البحث فيه من بعد كريستيفا و الذي أسهم بقسط كبير في تفسير ظاهرة التناص حينما عرف النص على أنه " نسيج من الإقتباسات المنحدرة من أصول ثقافية متنوعة فالكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد ما تقدم عليه من أفعال"[4]، ولعل كلمة النسيج التي إستخدمها بارت تحمل دلالات مختلفة قد تكون تقاطعا أو تداخلا أو إمتدادا للسابق، و بذلك يكون بارت قد وسع من إطار فهمنا للتناص إذ يضعه ضمن ما أسماه بالنص الجامع " وهو حقل عام يضم صيغا مغلقة قلما نهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب من غير وعي أو تلقائيا دون وضعها بين مزدوجين"[5] لأن الكلام كله سالفه و حاضره يصب في النص.

و يؤكد هذا الطرح تودورف الذي يرى أن الخطاب الذي لا يستحضر شيئا ممن سبقه هو خطاب أحادي القيمة، و الخطاب الذي يستحضر شيئا في بنائه من نمادج سابقة هو خطاب متعدد القيمة فهو " يعتبر أن جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر هي

---

[1] محمد عزام، النص الغائب، ص 33.

[2] MECHAEL RIFFATERRE. LA PRODUCTION DU TEXTE COLLECTION PO2TIQUE SEUIL. 197.P10

[3] حافظ محمد جمال الدين، التناص المصطلح و القيمة، علامات في النقد، ج51، م275/13.

[4] رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1993 ص 85.

[5] إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، 2011 ص 14.

علاقات تناص، فيكون التناص بهذا الوصف دراسة كلية في علاقته مع كلية النصوص الأخرى"[1] فتودورف تبنى مصطلح التناص بوصفه مرتبة من مراتب التأويل، واقترح تسمية "عملية إنتاج نص من نص آخر (تعليقا) كنوع من تسهيل الفهم"[2]، وتبقى الإشارة إلى أن الفروق حول مفهوم التناص لا تحد من فعاليته بوصفه منهجا لنقد النصوص و تحليلها وإنما يثريها ويقوي دلالتها.

أشار الكثير من الباحثين و النقاد إلى أن الممارسة الأدبية " هي تجسيد لذاكرة نصية و بحضورها يقوم الأدب، و إن (مالارميه) (Mallarmé) لا يرى في الأدب سوى عملية إرجاعية و ميشال بوتور (M. Butor) يعد أن كل إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب، إن كل رواية أو قصيدة، كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المنظر السابق و يقول بورجيس (Borges): إن جميع الأعمال الأدبية هي من صنع كاتب واحد غير زمني (Intemporel) و غير معروف (Anonyme)"[3] ولعل الحقيقة التي نستشفها مما سبق تؤكد على أن وجود الأثر قيد يلاحق أفكارنا وأقولنا فليس ثمة كلام ينطلق من العدم مهما كان جنسه فلابد من مدخلات نصوص أخرى تتسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر بقصد أو بدون قصد.

التناص عند السيميائيين:

أول ما ظهر مصطلح التناص، ظهر مع الباحثة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) (1967/1966) في كتاباتها التي نشرت في "مجلة تل كل (Tel quel)، ومجلة كرتك (Critique)، و في كتابها نص الرواية، وفي تقديمها كتاب دستويفسكي لباختين"[4] حيث إستعادت كريستيفا هذا المفهوم و طورته وفق مشروعها السيميائي محاولة إلتماس أبعاد و ملامح هذا المصطلح الذي مضت به أشواطا واسعة في دراستها النقدية مستفيدة من باختين في "رواية دولاسال"[5] و "دي سوسير" الذي "أفادها أيضا في البحث عن النص الغائب في فضاء اللغة الشعرية و أسماه: القلب المكاني أو

[1] مناصر علي، مفهوم التناص في اللغة، مجلة الثقافية، ع 61، نيسان 2004 ص 47.
[2] محمد عزام، النص الغائب، ص 34.
[3] نور الدين العيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط.د.ت 100/2.
[4] أنجينو مارك، التناصية، دراسة مترجمة ضمن كتاب آفاق التناصية، ترجمة محمد طير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1988، ص 65-66.
[5] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 39.

البراغرام"[1]، هذا المصطلح الذي أعطته بعدا نقديا عرفته على أنه: " ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[2] وبذلك تكون ما قدمته كريستيفا من فكر نصي لا يختلف في تأويلاته كثيرا عما قدمه باختين فإذا كان باختين قد تحدث عن تعدد الأصوات في الرواية.

إلا أن كريستيفا أشارت إلى التعدد النصي في الشعر وليست النصوص إلا أصواتا فالتقاطع "داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، و هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر"[3] تخضع النصوص في حوار مع بعضها لقاعدة الإزاحة والإحلال والقارئ هو المنتج لهذه النصوص و المؤلف هو الذائب في صياغة النص، لأن العملية تقوم على التعبير بشكل جمالي فني متميز عما سبق، و هذا التعبير لجوليا كريستيفا يفهم التناص " على أنه مجرد تقاطع لعدد من النصوص و الأساليب داخل النص الواحد"[4] فهو أداة من أدوات المقاربة النقدية التي خلالها يتم إستنباط التأويلات التي يفرزها العمل الفني فيتحول النص في ذلك إلى مجموعة نصوص سابقة تتفاعل مع الماضي و الحاضر والمستقبل.

فالتناص عند كريستيفا "إمتصاص لنص آخر و تحويل عنه"[5]، فهي ترى أن النص إنتاجية، فهو محور العملية الإبداعية ككل، حينما يدخل في صراع تفاعلي مع نصوص، أخرى معاصرة له (متزامنة معه) أو سابقة عليه لفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، المتلقي)، وهنا يبدو جليا تأثر جوليا كريستيفا بكتابات كارل ماركس حيث ترى "أنه أول من إنتبه إلى عامل المنتج كأهم ميزة في تحديد النظام السيميائي"[6]، فكارل ماركس ينظر إلى علاقات الإنتاج الإقتصادي والطبقات الثقافية في المجتمع على إعتبار أنها حصيلة للحالة التطويرية لمراحل الفكر البشري حيث يعد الأدب نتاجا للواقع الإجتماعي.

---

[1] محمد عزام، النص الغائب، ص 39.
[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 21.
[3] تزفيتيان تودورف و آخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة احمد المديني، الشروق الثقافية بغداد العراق، 1987 ص 103.
[4] أحمد محمد قدور، اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي ص 126.
[5] ليون سومفيل، التناصية و النقد الجديد، ترجمة وائل بركات، مجلة علامات، جدة السعودية، 1996، ص 236.
[6] محمود المصفار، التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي مطبعة التفسير الفني، تونس 2000، ص 33.

إذا جوليا كريستيفا إستهدفت بعملها هذا "وضع قطيعة مع سيميولوجيا التقليدية التي هي مجال النص الظاهر و لا تستطيع أن تتعداه إلى سواه"[1]، وهي بذلك تنفي وجود نص مستقل منعزل عن غيره من النصوص و هذا ما دفعها إلى القول: " أن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات، وكل نص هو تسرب و تحويل لنصوص أخرى"[2]يتماشى تعريف جوليا كريستيفا مع رؤية النقاد العرب عندما عدوا الاقتباس جزءاًا حقيقيا من التناص، أو شكلا من أشكاله الرئيسية، و ذلك لا يعني استخدامها مصطلح التناص بمعنى التضمين أو الاقتباس، بل هو العلاقة و التفاعل بين المنطوقات الكامنة في النص.

فجوليا كريستيفا لم تكن تهتم "بالتلقي و القراءة، لكنها إهتمت بالإنتاجية وبإيجاد النص بواسطة عمل من التركيبات الجاهزة و الإيديولوجيات"[3] وقد شاع مصطلح التناص في الأبحاث الأدبية و الدراسات النقدية و هاجر في السبعينيات إلى امريكا على الرغم من أن كريستيفا " تخلت عن مصطلح التناص في عام 1985 و آثرت عليه مصطلح (التنقلية) إذ تقول: " إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالبا بالمعنى المبتدل (لنقد الينابيع) في نص ما، نفضل عليه مصطلح (التنقلية) (TRANSPOSITION) "[4]، فهي تعبير على إرتباط النص المعين بنصوص وخطابات إجتماعية و ثقافية و فكرية وتاريخية محيطة به أو سابقة عليه.

فالأدب لم يعد محاكاة (IMITATION) كما إعتبرته النظرية الكلاسيكية و لم يعد مجاله ضيقان بل إخترق و تجاوز كل الآفاق في مجال الإزاحة و الإحلال "فالنص الأدبي يخترق حاليا الاديولوجيات و السياسة و يتطلع لمواجهتها و فتحها و إعادة صهرها"[5].

تشكل النص الأدبي عند كريستيفا من عدة روافد و لم يحدث أي قطيعة مع الماضي وبذلك يكون مفهوم التناص عند كريستيفا مخالفا لما جاء به باختين عن الحوارية

[1] عمر اوكان، مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، ص 55.
[2] محمد الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق النادي الثقافي، جدة ط1، 1985 ص 322.
[3] مارك انجينو، أفاق التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي الهيئة المصرية للكتاب ص 74.
[4] محمد خير البقاعي، دراسات في النص و التناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاؤين حلب 1998 ص 94.
[5] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997 ص 13.

و تعددية الأصوات، لأن الملفوظ عند باختين أساس تكوين التناص سواء أكان ينتمي إلى الأدب أم لا، فالكلمة تقيم حوارا مع نصوص أخرى، و تلك هي الفكرة التي إتخذتها جوليا كريستيفا منهاجا حديثا لها.

و كان هذا الإنجاز المعرفي الذي حظيت به جوليا كريستيفا بمثابة الإلهام الذي نبه أذهان النقاد إلى الإهتمام بكل ما له صلة بالقضايا النقدية التي تصب في قالب "**تفاعل النصوص و تداخلها**"

فكان بذلك ولادة مشروع "جيرار جنيت" (J. Genette) صاحب "أطراس أو طروس" (PALIMPSESTE) 1982، أنموذجا للعلاقات النصية، مركزا على بعض ما جاءت به جوليا كريستيفا حيث نظر إلى مصطلح التناص بأكثر تفصيل، فقد جعل التعالي النصي بديلا عن التناص لا يهمه "النص إلا من حيث تعاليه النصي"[1] و هو لا يجد حرجا في الإفادة مما يطبع كل مراحل تطور النقد، ما يجعله يتمبز بالصياغة المتفردة حيث مضى يومئ إلى أن للمتعاليات النصية جوانب أخرى بإمكانها الإنفتاح على العديد من المناحي منها:

1. **التداخل الذهني:** و هو التواجد اللغوي سواء أكان كاملا أم ناقصا لنص آخر (فهو يعد الحضور الفعلي للنص في شكله الصريح أو غير الصريح).
2. **مافوق النصية:** هي اللغة الواصفة التي تقرن التجليل بالنص المحلل.
3. **النظير النصي:** هو علاقة المحاكاة و علاقة التغيير مثل المحاكاة الساخرة والمعارضة[2]
4. **معمارية النص:** "و هو الأكثر تجريدا و تضمينا، حيث يتضمن مجموعة الحقائق التي ينتمي إليها كل نص على حده في تصنيفه كجنس أدبي رواية، شعر ...إلخ."[3] فالتناص عند جيرار جنيت، هي علاقة النصوص ببعضها سواء أكانت ظاهرة أم خفية وهو في الوقت ذاته يبحث عن النص الشامل الذي يرتبط بكل ما له علاقة ببنائه ومفردات تشكيله مع نصوص أخرى.

[1] جيرارجينت، مدخل لجامع النص، ص 90، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد.
[2] ينظر، جيرارجنيت، مدخل لجامع النص، ص 90-91.
[3] ينظر، محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر، ص 40-41، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

في هذا السياق يطرح جيرار جنيت رأي ريفاتير (Riffater) في كتابه "أطراس" فيقول مناقشا إياه: "يكتب مثلا (أي ريفاتير المتناص) (L'INTERTEXTE) هو أن يلفظ القارئ علاقات بين مؤلف و مؤلفات أخرى سبقته أو عاصرته، ذهابا إلى حد يطابق فيه التناص في هدفه (كما أفعل ذلك بالمتعاليات النصية) بالأدبية litterarité نفسها"[1]، فقد عد ريفاتير التناص على أنه إدراك القارئ لوجود علاقات بين مؤلف ومؤلفات أخرى وذلك حينما ربط التناص بالأدبية.

و نستشف من هذه الآراء أنه ليس عيبا أن يتناص المبدع بنصوص أخرى، فلا غنى للأدب أن ينشأ من تفاعله مع آداب أخرى مهما كانت عبقرية الكاتب و عظمة الأمة التي ينتمي إليها، بل العيب أن لا يستشعر القارئ هذا التناص و أن لا يتفاعل معه.

"فالتناصية هي الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية التي تنتج التمعن، في حين أن القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص أدبية كانت أم لا، لا تنتج إلا المعنى"[2]، و القراءة المطلوبة هي القراءة الفعالة المجردة من الذاتية و التأملية، لأن النص لم يستسلم لقارئه يكشف له عن كل أسراره، بكل تفاصيله، و يفتح له باب التحاور و التعامل مع مستجدات النقد الأدبي المعاصر محاولا إستشراف مفاهيمه و إستنطاق مدلولاته و تفعيلها.

التناص في النقد العربي الحديث:

بدأ الإهتمام بمصطلح التناص "في أواخر السبعينيات من القرن العشرين مع النقاد المغاربيين و اللبنانيين مثل: محمد مفتاح، سعيد يقطين، محمد بنيس، بشير القمري سامي سويدان، صبري حافظ"[3]، حيث أحدثت الظاهرة جدلا نقديا واسعا بين النقاد محاولين إيجاد صيغة لفظية أو ترجمة موحدة لهذا المصطلح لأنه "أكثر المصطلحات إختلافا بين النقاد العرب و النقاد الأوروبيين أنفسهم"[4] ومن هؤلاء النقاد الذين تناولوا مصطلح التناص بمسميات مختلفة نذكر:

- **التناص عند محمد مفتاح:** حيث خصص فصلا في كتابه –تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) و المعنون بـ"التناص" تطرق فيه إلى " التداخل

[1] Gerrard Genette : PALIMPSESTE (la littérature au second degré. Edition du seuil. Collection Essais. Paris 1982. P ---

[2] جرارجنيت، طروس الأدب على الأدب، ترجمة مجمد خير البقاعي، ضمن التناصية ص 135.

[3] ينظر، جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة أفق الثقافية الثلاثاء 2006/07/11.

[4] ينظر، محمد طه حسين، التناص في رأي إبن خلدون، فكر ونقد، ع2، 2003، س 4، ص 127.

الكبير بين التناص و بعض الحقول النقدية الأخرى مثل (المثقافة)(السرقات) مع إشارته إلى مكان التطابق في بعض الملامح مع السرقات الأدبية مع التناص"[1].

ولعل محمد مفتاح عالج هذه الظاهرة بتوسع، حيث تطرق في كتابه إلى تجليات المصطلح و المفهوم داعما جانب مهم لهذه الظاهرة و هو آلياته فرأى أن "من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام"[2]، وفي ذلك إشارة إلى محاولة إعادة إنتاجية النصوص، لأن التناص عنده هو " تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3] لأن الخلفية المعرفية عنده تقوم بدور كبير في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه لذلك "فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها و أن يتجنب الإكتفاء بنص واحد، وعده كيانا منغلقا على نفسه"[4] لأن التناص في نظره " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التفنن إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي و سعة معرفته وقدرته على الترجيح"[5] وبذلك يكون محمد مفتاح قد ألقى الضوء على زوايا مهمة مرتبطة بفكرة التناص من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية و العربية معا بمصطلحات المعارضة و المناقضة و السرقة المرتبطة بالبيئة العربية، ما يجعل التناص وسيلة تواصل، لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي دونه.

- **النص الغائب/ التداخل النصي عند محمد بنيس:**

يعد محمد بنيس من الأوائل الذي اشتغلوا على هذا المصطلح، وذلك في دراسته حول "الشعر المعاصر في المغرب" معتمدا في ذلك على جهود جوليا كريستيفا وتودوروف حيث نجده قد استعمل مصطلح التناص كأداة للقراءة الخارجية مقتصرا في ذلك على إيجاد السابق و اللآحق فيقول أننا "لمسنا للنص الغائب من خلال

[1] معجب العدواني، الكتابة و المحو (التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية) ط1، 2009، الإنتشار الغربي، بيروت لبنان ص 24.
[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 23.
[3] المرجع السابق، ص 121.
[4] المرجع السابقن ص 129-130.
[5] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي الدار البيضاء، 1986 ص 119.

التداخل النصي و هجرة النص محدودة للغاية من حيث إستقصاء التحليل، ونشير بسرعة إلى أن هناك طرائق نصية عديدة يمكن قراءتها ضمن التداخل النصي"[1] والنص الحاضر في نظره يتحدد وفق نصوص غائبة بتضمين النص الجديد وبذلك نجد محمد بنيس أكثر دقة من (محمد مفتاح) في تناوله لهذه الظاهرة وضع مستوياتها التي يراها بمثابة قوانين يقيس بها مدى **الوعي** الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة وهي "قانون الاجترار وقانون الإمتصاص وقانون الحوار"[2].

أ) **مستوى الاجترار**: و يكون بتكرار للنص الغائب من دون تغيير، فهو قرين التقليد و ما يسمى "**بالسرقات** " حيث يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني و في ذلك يقول بنيس: " أصبح الغائب نمودجا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني"[3]، وبذلك لا يحقق هذا المستوى مقصديته بإحياء النصوص الميتة.

ب)**مستوى الامتصاص**: فهو أعلى من المستوى الأول، حيث يتعامل الشعار مع النص المتناص إقرارا بأهمية النص الغائب و قداسته، فالإمتصاص "لا يحمد النص الغائب و لا ينقده، فهو يعيد صوغه فقط"[4]

ج) **أما مستوى الحوار**: فهو نوع من أنواع التناص، حيث يقوم الشاعر بتغيير النص المأخوذ (التناص) بعد أن يحدث عليه تغيير عن طريق القلب أو التحوير إيمانا منه بعدم محدودية الإبداع " وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص"[5] يبرز المستوى الأخير قدرة الشاعر على بعث نص جديد، و في ذلك تعامل محمد بنيس مع الشعر المعاصر في المغرب تطبيقا عبر البحث عن تشكيلات النص.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، في الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط 1، 2001 ص 210.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت لبنان، ط1، 1979، ص 253.

[3] المرجع السابق، ص 253.

[4] عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، 2006، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ص 157.

[5] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

فهو يرى أن المهيمن على الشعر المغربي هو الإمتصاص، فيما يظل وجود الإجترار و الحوار و مع ذلك "يمكن أن نلتقي مع الحوار في بعض نصوص السرغيني و المجاطي و نلتقي في آن واحد مع الإجترار في بعض نصوص أحمد صبري و محمد علي الهواري، على أن هؤلاء الشعراء وغيرهم لم يتمكنوا من فرض قانون الحوار كأساس لإعادة كتابة النص الغائب، ولم يسقطوا كليا في الإجترار"[1]، فالنص عند محمد بنيس يرتبط بنصوص أخرى، وهذا بفعل الكتابة، وبذلك قد يحقق لنفسه كتابة مغايرة عن النصوص السابقة مكتسبة بذلك خصوصيات نوعية داخل المتن، فجميع النصوص متناصة، و محمد بنيس قد إجتهد في تحديد الأصل منها.

- **التفاعل النصي عند سعيد يقطين:**

فضل سعيد يقطين مصطلح التفاعل النصي بدلا التناص قائلا: " إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص (Intertextualité) أو المتعاليت النصية"(Transtextualité) كما إستعملها جنيت بالأخص، و نفضل التفاعل النصي بالأخص، لأن التناص في تحديدينا الذي ننطلق من جنيت ليس إلا واحد من أنواع التفاعل النصي"[2] فسعيد يقطين يبدو متأثرا **بجيرارجنيت** حيث فرق بين مصطلحين هما:

أ) **التفاعل النصي الخاص:** و يتمظهر في إقامة النص لعلاقة مع نص آخر محدد، و تبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس و النوع و النمط لذلك أطلق عليه مصطلح التعلق النصي"

ب) **التفاعل النصي العام:** و يبدو حين يحاور النص نصوصا اخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس و النوع، و من ثم جاءت تسميته بالعام لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة و مستويات متعددة"[3] فالنص بنية مفتوحة مؤهلة للتداخل في علاقة تناص الذي يرفض إنغلاق النصوص، لأن لا غنى للمبدع للرجوع إلى المخزون الثقافي الذي يستلهم منه أفكاره فلا يمكن "لإنتاج الكاتب أن يكون خارجا

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ط2، 1985، دار التنوير بيروت، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ص 279.
[2] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص و السياق) المركز الثقافي العربي، ط3، 2006، الدار البيضاء ص 92.
[3] سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1992،ص 9. الدارالبيضاء ص 29.

عن السياق الذي يتفاعل معه إيجابا او سلبا او رفضا و هذه البنيات المنتج في زمنيها التاريخية للنص تتجلى لنا ضمنيا أو مباشرة في النص ذاته"[1] لذا على المبدع أن يتجاوز الصيغة التقليدية في تقديم النص إلى المتلقي وليعتمد بشكل كلي على تفاعل المتلقي مع النص، مستفيدا من الخصائص التي تتيحها له التقنيات الحديثة و كذلك كان لزاما على النقد المعاصر الأكثر حداثة إصراره " على توكيد أن أية كتابة جادة سواء أكانت إبداعية أم نقدية أم نظرية تفترض قدرا واعيا من المعرفة الضمنية بما سبقها من نصوص و توكيد أن النص ينطوي على مستويات طبقية مختلفةن على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر"[2]، و بذلك يكون مجال التناص أوسع لأن استراتيجيته تقوم على التحويل والامتصاص و التفاعل النصي بغية تطوير النصوص و إثرائها و في ذلك تطوير للمصطلح ذاته ليصبح منهجا إجرائيا له آلياته التي تساعد القارئ في الكشف عن النصوص الغائبة " لأن أي ممارسة نقدية جديدة لا تكتسب مشروعيتها إلا إذا أعادت النظر في كل إبداع سواء أكان قديما أو حديثا أو معاصرا"[3] وتاليا تدفع إلى تحقيق تفاعل إيجابي مع النص و مع المعرفة و مع الواقع أيضا، لأن الإنعزال لا يؤدي إلا لمزيد من الإجترار لآراء القدماء بوهم الإنتماء إذا لم ننتقل من وضع الإستهلاك إلى وضع الإنتاج، لأن التناص بوصفه "ممارسة تبرز عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى إنتاجيتة لنص جديد"[4]، فوجود التفاعل النصي من أصول النص و ثوابته ولكن طريقة توظيفه هي الخاصية الإبداعية المميزة في ذلك.

- **عبد الملك مرتاض و مصطلح التناص و التناصية:** إستفاد من التنظيرات الغربية في قراءة الموروث القديم، حيث دعا إلى تحديث قضية السرقات الأدبية كونها شبه نظرية تحتاج إلى إعادة بناء فيقول: " تبادل التأثر و العلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة

[1] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص و السياق) المركز الثقافي العربي، ط3، 2006، الدار البيضاء ص 92.
[2] السيد فضل، نظرية ابن خلدون في فعالية النصوص (قراءة في نص قديم) دار المعارف الإسكندية مصر (د.ذ.ت) ص 28.
[3] سعيد يقطين و فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2003 ص 43.
[4] سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي، ص 98.

تحت شكل السرقات الشعرية"[1]، ويشير في مواضع كثيرة من كتاباته إلى أن التناص معروف لدى النقاد القدامى فيقول: " كنا زعمنا و نؤكد اليوم هذا الزعم أن هذا الذي يلوك الناس ألسنتهم له –التناص– يكاد لا يخرج عن معنى مصطلح (السرقات الأدبية) الذي كان عند النقاد العرب لاكوه فأكثروا فيه الغرض حتى بالغوا"[2] و رد صالح الغامدي على رأي مرتاض و دعاه إلى عدم الإندفاع وراء العواطف، واصفا محاولته بأنها لم تكن ناجحة فيقول: "و الظاهر بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية، وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى إكتشافها بصورة أو بأخرى"[3] وعلى الرغم من أن عبد الملك مرتاض قد إنطلق من مسلمة مفادها أن العرب القدامى قد أغنوا التراث النقدي الإنساني بالنظريات و المفاهيم النقدية إلا أنه ما من جهة أخرى قد أعاب عليهم إنشغالهم بالسرقات وإهتمامهم بالسطحية والقشور حيث يقول: "رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين، و وقوفهم السطحي عند القشور، حيث يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر وخاصة إذا كان كبيرا"[4] ورغم هذا التنبيه فعبد الملك مرتاض يرى أن "النتاص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق و نص حاضر و نص لاحق، و هو ليس إلا تضمين بغير تنصيص"[5] والذي يدعو المفكر العربي ابن خلدون بنسيان المحفوظ ورولان بارت "بتضمينات من غير تنصيص قراءة النصوص السابقة في تصور النقاد البنياويين وحفظ النصوص السابقة و نسيانها في تصور ابن خلدون هما أساس فكرة التناص.

فعبد الملك مرتاض يشبه عملية التناص "بالأكسجين الذي يشم ولا يرى، و مع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، و أن إنعدامه في أيها يعني

[1] عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي جدة، مجلد1، مايو 1991 69/1.

[2] عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، السياب و ننقل و درويش أ نموذجا ط1، 2006، دار ورد للنشر و التوزيع ص 32.

[3] صالح الغامدي، ملاحظات و تعقيبات على السرقات و التناص، مجلة علامات عدد 02، ص 183-189.

[4] عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص 73.

[5] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة (الرواية زقاق الدق) ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص 298.

الإختناق المحتوم"[1] و هذا راجع إلى ما يحماه النص من تضمينات و إقتباسات مندسة في متنه، يصعب أحيانا على القارئ تحديدها.

فعبد الملك مرتاض حينما يتحدث عن نوعي التناص الظاهر و الخفي فهو يبرر هذا التقسم بقوله: " و قد تعمدنا وصف هذا التناص المباشر ... لأننا لا نريد إلا مطلق التناص الذي لا يستطيع أحد الكشف عنه، و التفطن إليه كله، حتى الكاتب المعني نفسه، فهو أمر عائم لا سبيل لأحد للإمساك به، و إنما نريد تناص يتضح فيه المرجع، و قد كان يطلق عليه البلاغيون العرب الإقتباس، و أحسب أن المصطلح المعاصر الذي هو ثمرة الترجمة من الغربيين أدق و أذل على الحال"[2].

ومما سبق نستنتج أنه على الرغم من إختلاف الدراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص و جذوره، إلا أن هناك من يرى أنه مولود غربي و لا يمكن أن ينسب لغيره والبعض الآخر عاد به إلى الجذور الثقافية العربية رغبة في إيصال مفهوم التناص إلى نسبه الحقيقي، "فمصطلحات القدامى و مصطلحات الأوروبين تعقد الفجوة الهائلة بين النقد العربي القديم والنقد العربي المعاصر، أسهمت في إنقطاع كبير، و جعلت النقد العربي الحديث تابعا لمفهوم التناص الأوروبي بدلا من محاولة تطوير مصطلحات النقاد القدامى"[3] و التناص بوصفه مصطلحا دخيلا على الثقافة العربية لكن جدوره عميقة في النقد العربي القديم من حيث الدلالة، السرقات الشعرية و هو ما يعني أن ثمة عملية مستمرة في صيرورتها تحكم عالم النص الذي ظل يغازل النصوص السابقة المتشابكة والمتداخلة بين النصوص الجديدة و النصوص القديمة، دون أن يكون في ذلك قتل للنص القديم " تناول النقاد القدامى أشكال التأثير و التأثر، و السرقات الشعرية تحت عنوان السرقات لكنهم في التطبيق إستعملوا مفاهيم التناص المعاصر"[4] حتى يكون هناك تقاطع و تداخل بين النصوص و الألفاظ و المقاطع و السياق التي هي عملية لا غنى عنها في العمل الأدبي.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 297.

[2] المرجع نفسه، ص 278.

[3] عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص 227، ط1، 2006، دار مجدلاني للنشر و التوزيع.

[4] المرجع نفسه، ص 222.

فبدون هذا التفاعل، فإن العمل الأدبي يظل مستعصيا على الفهم بعيدا عن الرؤى التجديدية في الإنتاج النصي و توليده ارتباطا بالمنتوج الأدبي أو المخزون الثقافي.

و لكن تظل أمانة الشاعر أو الكاتب و مهنتيهما و شعورهما بالمسؤولية هي ما يصنع ذلك الخيط الرفيع بين التناص و السرقات.

الفصل الثاني

التفاعل العتباتي في شعر-جيل التسعينيات-

1. العتبات النصية في الفكر العربي و الغربي.
2. العتبات النصية في الشعر الجزائري المعاصر.
3. العنوان و دلالته.
4. المؤلف.
5. الإهداء.
6. الفضاء البصري للغلاف.
   - أ- الأمامي
   - ب- الخلفي
7. الحواشي.
8. المقدمة.
   - أ- التقديم الذاتي.
   - ب- التقديم الغيري.

توطئة:

تناولت الدراسات الأدبية و النظريات النقدية المعاصرة النصوص الموازية أو المصاحبة أو ما يسمى "بالعتبات النصية" "le paratexte" هذا المصطلح الأكثر تداولا خاصة مع أبحاث جيرار جنيت في كتابه "عتبات seuils" الذي صدر سنة 1987م الذي "مايزال يشهد حركية تداولية و تواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص و ما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية و بفاعلية جمهوره المتلقي له."[1]، حيث لا يمكن عد النص الموازي بديلا للنص الأصلي، كما لايمكن عده عنصرا ثابتا يمكن الاستغناء عنه "لأن الأصل لا ينجز حضوره في العالم إلا من خلال النص الموازي إذ به يكتسب الهوية و الإختلاف و يعلن كينونته .. وهكذا فيتموقع النص الموازي في البؤرة من إنشغالات القراءة النقدية و يسوغ للقراءة الراهنة اختيارها لمكون استراتيجي من مكونات النص الموازي ..."[2] الذي سهل الولوج إلى عالم النص الأدبي و استكناه أعماقه و سبر أغواره.

النص الموازي مجموع العناصر المحيطة بالنص من عتبات داخلية و خارجية كالعنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، ذيل الكتاب، العبارات التحديرية التوطئة، ملاحظات هامشية، أسفل الصفحات، منتهى الخطوط، المنقوشات، التزيين بالصور، طلبات الإدراج، الشريط، الغلاف، و أنواع أخرى من التوقيعات المرفقة، إمضاءات المؤلف، أو إمضاءات الآخرين، إضافة إلى ذلك يمكن إدراج ما قبل النص من مسودات الرسوم التحضيرية و الشاريع المتنوعة"[3] فالعتبات النصية سياج يحيط بالنص تنقل القارئ إلى داخل المتن ممهدة الطريق له لتسهيل عملية القراءة ضمن أبعاد مختلفة، هذه الأبعاد التي يرى جنيت أنه يمكن إدراكها من خلال الأسئلة الخمس التالية: سؤال المكانية (أين؟)

[1] عبد الحق بالعابد، عتبات، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر 2008 ص 26.
[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية من شؤون العتبة النصية) التكوين للتأليف والترجمة و النشر د.ط، 2007 ص 40.
[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008 ص 29.

سؤال الزمنية (متى؟)، سؤال الكيفية(كيف؟)، سؤال التواصلية(ممن؟) و(إلى من؟) و سؤال الوظيفة (لماذا؟)[1] و في ضوء الإجابة عن جملة هذه الأسئلة يتبين أنه " لا شيء خارج النص، فالعنوان و النص و الإفراج الطباعي و الإشارات و الصور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب، فكلها إشارات دالة يكمل بعضها بعضا"[2] تتفاعل فيما بينها لتشكيل النص الشعري و تطوير بنيته العامة لتمنحه إطاره النهائي و شكله الخاص.

العتبات النصية: المصطلح الغربي و الترجمة.

تكتسي الترجمة قدرا كبيرا من الأهمية في الدراسات الأدبية و المقاربات النقدية فهي "الطريق إلى مسايرة التيارات الفكرية العالمية، و مواكبة حركة التقدم لتغيير وجه العالم الحضاري"[3] كما أنها همزة وصل بين الدربين العربي و الغربي و وسيلة تلاقح ثقافي بين الأمم و الشعوب، حيث تضمن " انتقال سليم و أمين لروح النص المترجم من لغته الأصلية إلى اللغة المستقبلية"[4] على الرغم من أنها خلفت فوضى و إضطراب في الوسط الأدبي العربي، حيث أن معظم الدارسين حاولوا البحث فيه، واستيعاب المفهوم، ففضلوا في ذلك ما ابتدعوه دون الالتفات لخصائص العربية، فنجد من يترجم المصطلح ترجمة حرفية ومنهم من يترجمه حسب ما يقتضيه السياق، و أحيانا تكون ترجمة المصطلح بعيدة كل البعد عن المجال المدروس.

و هذا ما دار في فلك المصطلح الغربي (le paratexte)أو(la paratextualite)[5] في توظيفات "جيرار جنيت" فسعيد يقطين يترجم المصطلح (le paratexte) بالمنصصات في كتابه القراءة و التجربة، إلا أنه يستعمل في كتابه إنفتاح النص الروائي مصطلح المناصة "تحدثنا عن المناصات الداخلية و الخارجية بإشارات سريعة كنت قد سميتها المنصصات

[1] Gerrard Genette, Seuils, O10 P11.

[2] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص72.

[3] توفيق الطويل، في تراثنا العربي الإسلامي، المحلبي الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت 1985، ص79.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر 2008، ص 26.

[5] Gerrard Genette, Seuils collection poétique, Paris Fév 1987, P11.

وفككت إدغامها لتشخيص التمايز بين المصدر وإسم الفاعل(...) لكن تبين لي أن صيغة (فاعل) تأتي لإفادة الإشتراك و الجوار بين النصين وأن مصدر (ناص) هو مناصة، وأن إسم الفاعل عنها هو مناص"[1] لذلك يختلف المناص –حسب رأيه– من التناص كونه يحقق التفاعل مع النص الأصلي بشكل واضح.

استعمل حميد حمداني في كتابة القراءة و توليد الدلالة "المصطلحات النصية"[2] لأنها –حسبه– تحدد العلائق بينها كبنية نصية مستقلة و متكاملة، أما محمد بنيس فقد وظف "النص الموازي"[3] كبديلا لمصطلح العتبات، هذا المصطلح الذي حضي بصيغ مختلفة له نجد "النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المحيط النصي المناص... وهي أسماء عديدة لحقل معرفي واحد، أخذ يستدعي إهتمام الباحثين و الدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحويلات الخطاب الأدبي بشكل خاص، و الخطابات المعرفية التي تقتسم معه إشكاليات و التفاعل و الإقناع و التواصل بشكل عام"[4] كما أن استقراء هذه الترجمات توضح وجه العلاقة و التقارب بين هذه المصطلحات بما أن لها مصبا واحدا وهو تحديد العناصر المؤطرة للنص و (معماريته) بما يتسنى للمتلقي الإمساك بالخيوط الأولية و الأساسية للعمل المعروض.

في حين اعتمد كل من عزت محمد جاد و نور الدين السيد مصطلحا آخر يضاف إلى قائمة المصطلحات المترجمة هو "المابين نصية" في كتابيهما على التوالي "نظرية المصطلح النقدي" و "الأسلوبية و تحليل الخطاب"[5] واستخدم المصطلح ذاته، محمد الصالح خرفي في كتابه "فضاء النص – نص الفضاء: دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر"[6].

---

[1] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الرباط ط2، 2001 ص99.
[2] ينظر حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص43.
[3] ينظر محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و إبدالاتها التقليدية، ج1، ص76.
[4] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق الغرب 2000 ص21
[5] ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002م ص302.
و نور الدين السيد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 1997م ص101.
[6] ينظر محمد الصالح الخرفي، فضاء النص – نص الفضاء/ دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر، منشورات آرتستيك، ط1، لبجزائر، 1997م، ص27.

لعل كثرة هذه المصطلحات راجع إلى غنى اللغة العربية، فهي كالبحر كلما شربنا منه زدنا عطشا إلا أن الحلقة الأضعف تكمن في "غياب ظاهرة التنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات سواء داخل الوطن العربي الواحد أم بين مختلف الأقطار العربية لدرجة يشعر معها القارئ و هو يتابع هذا الكم من الدراسات المنشورة، أن كل باحث يشكل مدرسة نقدية قائمة بذاتها معزولة كليا عما يجري حولها في المدارس الأخرى رغم إعتمادهم جميعا على خلفيات مرجعية نظرية غربية واحدة"[1] فهذه المصطلحات تسهم إسهاما كبيرا في توضيح دلالات النصوص الموازية المحيطة بالنص الرئيسي، كونها مفاتيح أساسية تساعد الباحث للدخول إلى أغوار النص بغية إستنطاقه و تأويله.

العتبات النصية في الفكر الغربي:

تعد الدراسات الحديثة كتاب جيرار جنيت "عتبات" الصادر عن دار Seuils 1987م، محطة لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب عتبات النص و غيره، حيث له السبق في معرفته، و الفضل في ضبط مفهومه، على الرغم أن هناك من سبقه من المفكرين في الحديث عنه، و إن لم يفردوا له كتابات أو مؤلفات، و من بين من إهتم به و تناوله بالدراسة نجد "فيليب لوجان" (Ph. Le jeune) : "في كتابه الميثاق السير الذاتي 1975 بتعرضه لحواشي أو أهداب النص فهو يرى أن هذه الأهداب هي المتحكم الوحيد بالقراءة من إسم الكاتب، العنوان العنوان الفرعي، إسم السلسلة، إسم الناشر، فهو يرى أن النص المطبوع هو الذي يتطلب كل قراءة"[2] و كلود دوتشي من خلال مقال "البنت المتروكة والوحش الإنساني" عناصر .... الروائية عام 1973م[3]، و **مارتان بالتار**: في كتابه المشترك: L'écrit et les écrits problèmes analysent et considération didactique 1979 الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية الذي يستعمل

[1] عبد العالي بوطيب، الترجمة و المصطلح، مقالة في مجلة علامات في النقد، الجزء 29، م7، الفلاح للنشر و التوزيع الرياض، 1997م، ص 138-139.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، ص 29-30.

[3] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء و النص الأدبي جامعة باتنة، ص28.

مصطلح المناص لأول مرة ..."[1] كما نجد تعريفا أورده جون ديبوا (Jean Dubois) في معجمه اللساني يستوضح فيه إمتداد و تشعب مسالك المصطلح فيقول: "نسمي paratexte (نصا موازيا) ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مقتضبة و مصاحبة للنص الأصلي"[2].

و في سياق طروحات جنيت أشار جان ماري شافر (Schaeffer)إلى خاصية التعددية النصية Hyper textualité فهي عنده "تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلت بالنسبة إليه نمادج أجناس، كما يتضح من فحص ما سماه الباحث بالإشارات و السمات و آثار الأجناس"[3] فالإهتمام بالعتبات النصية ضمن سياق نظري وتحليلي يبرز ما في العتبات من أهمية في خصوصية النصوص و تحديد مقاصدها.

هنري ميترون (H. Mitterand) في مقال حول العنونة 1979م أو في كتابه اللآحق "خطاب الرواية""Discours du roman" 1980م لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن المرسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية، و حملنا على فهمها"[4] و من هنا كان التأسيس لهذا العلم في النصف الثاني من عقد الثمانينات من قبل الغربيين الذين كانوا سباقين للتنظير لموضوع العتبات، و تنظيمه نظريا و تطبيقيا و منهجيا، "ومهما يكن من أمر فالبحث في صلة النقد العربي بالنقد الغربي عمل شاق و مضن، يستدعي إطلاعا واسعا و يقضة متواصلة و تجديدا للمعارف و احتكاما للصرامة العلمية على الدوام"[5] و هذا لا يعني دعوة النقاد إلى نظرة موحدة و شاملة لا تقبل التغيير بقدر ما تدعو إلى التعمق و الإحاطة بالجزئيات لمسايرة التيارات الفكرية.

[1] ينظر عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، ص 30.

[2] Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique éd : Larousse, Paris 2001, page 344.

[3] Schaeffer (J.M), Qu'est-ce qu'un genre littéraire éd, seuil, 1984, Paris, P 174.

[4] عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص14.

[5] منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، الطبعة الأولى 2015، رؤيا للنشر و التوزيع 2015، القاهرة مصر، ص 23.

العتبات النصية من منظور النقد العربي:

لم يكن المفكرون الغربيون وحدهم من إهتموا بالعتبات النصية و أولوها عناية بالدراسة، فقد أخذ هذا المصطلح نصيبه أيضا لدى الدارسين العرب قديما و حديثا فإذا "تأملنا طبيعة التأليف العربي قديما نجد أن أول ما وصلنا منه كان عبارة عن مرويات شفوية ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم و علمائهم"[1] فكانت بذلك:

مرحلة الرواية الشفهية: حيث كان العرب في الجاهلية يتلقون أدبهم الشعري "في مواطنهم و من أفهواه شعرائهم، صافيا نقيا، سائغا مهلا"[2]، فظهر بذلك طائفة من الرواة منها فئة من الشعراء و الرواة أنفسهم الذين إنقسموا إلى طائفتين:

الأولى: الشعراء الرواة الذين حملوا على عاتقهم مشغل رواية أشعار الشعراء وحفظها "وسموا الرواة لأنهم يرون ما سمعوه"[3].

الثانية: هي طائفة من الرواة ممن يسمعون لأكثر من شاعر و يحفظون لهم جميعا و هؤلاء كانوا ممن يقرضون الشعر "يسمعون و يسجلون ثم يرون و ينشدون، و هم في ذلك يتعلمون"[4] فكان أن إحتفى حماة الرواية بجمع المعلقات و القصائد الطوال، و الأصمعي يجمع " ومثله فعل أبو سعيد السكري، .... و باقي الرواة"[5] فكانت بعد ذلك الضرورة إلى عملية التدوين التي خرجت إلى الوجود في (أواخر القرن الأول و أوائل الثاني) التي وضعت أسسا لمعظم العلوم العربية، التي زادها الإسلام رونقا فأثمرت بذلك مصنفات شعرية " كتاب المفضليات لصاحبه المفضل الضبي والأصمعيات نسبة إلى صاحبها بن عبد الملك الأصمعي"[6] هؤلاء إجتهدوا و طوروا ليحظوا بعمل مستقل يكون من نتاج فكرهم وعملهم

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، 2000م ص26.
[2] أحمد جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي، الجزء الأول، طبعة 1981م، دار المعارف، القاهرة ج.م.ع ص185.
[3] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الثاني، تقديم إبراهيم صحراوي، طبع المؤسسات الوطنية للفنون المطبعية وحدة رغاية، الجزائر، 1993م ص91.
[4] جرجي زيدان، المرجع نفسه ص61.
[5] محمد تحيريشي، النقد الأدبي في شروح الشعر العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير جامعة حلب، سوريا 1988.
[6] إبن خلكان أبو العباس، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، الجزء الثاني، تحقيق محمد محي الدين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص 344.

متطورا فنيا و منهجيا "و بعد تكريس الكتابة أدركوا شروط الكتابة و التأليف و تبعاتها حتى قالوا: من صنف فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، و إذا أساء فقد استقذف"[1]، حيث يضع الجاحظ شروطا للكتابة فيقول: "و قد يكتب بعض من له مرتبة في سلطانه أو ديانه إلى بعض من يشاكله أو يجري في مجراه فلا يرضى بالكتابة حتى يحرمه و يختمه و بذلك يعنونه و يعظمه"[2] وهذا يبين بوضوح أهمية العنوان بوصفه عتبة من عتبات النص.

فامتد هذا التقليد إلى دواوين الشعراء، فنقول ديوان المتنبي، أو الشوقيات "نسبة إلى أحمد شوقي" "المفضليات نسبة إلى المفضل الضبي" كما كانت القصائد تسمى بطالعها، فهذه "**قفا نبك**" وتلك "**بانت سعاد**" وهكذا...

طرح النقد العربي القديم إشكالات هذه المفاهيم و المصطلحات التي تصب في مصب "العتبات النصية" و التي تعتبر إرهاصات أولية، ولكنها على أهميتها افتقرت إلى الجهاز التنظيري الذي حدد معالمه جيرار جنيت في كتابه "عتبات".

لعل من أبرز العرب المحدثين الذين أولوا العتبات النصية بدراسات جادة "سعيد يقطين" الذي يعرف "paratextualité بوصفها بنية أصلية في مقام و سياق معيينين وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة و مستقلة، و هذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا و قد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوارا أو ما شابه"[3] و هو إقرار من سعيد يقطين أن العتبات النصية لا تقتصر على النثر وحده بل تتعداه إلى كل الأجناس الأدبية الأخرى.

أما محمد بنيس الذي ترجم le paratexte "بالنص الموازي" يرى أن "العناصر الموجودة على حدود النص داخلة و خارجة في آن تتصل به إتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته و تنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية و بناء أن يشتغل و ينتج دلاليته و الإقامة على الحدود، و إشارة للمعابر أمام الكتاب

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مطبعة إفريقيا الشرقن بيروت، 2000م، ص27.
[2] الجاحظ عمرو ابن بحر، الحيوان، دار الفكر، بيروت، 98/1.
[3] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص و السياق) ص99.

"النص" و مصاحبة لمزيد القراءة و إرشاد للمسالك"[1] و في ذلك إشارة إلى فكرة التفاعل بين العتبات و النصوص المرتبطة بها.

لأن العلاقات القائمة بين العتبات هي علاقات تفاعلية، كما يعد محمد مفتاح الملحقات و العناصر التي تحيط بالنص، هي التي تضيء الجوانب الغامضة في النص فالمفاهيم "معالم تهدي الباحث إلى سواء الدقة في الوصف والصحة في التأويل"[2] في حين نجد حميد لحميداني يتوسع في مفهوم العتبات فيرى أن "هناك من ركز على عنوان النص، و هناك من إهتم بمطالع النص أي العمل و الفقرات الأولى، و هو ما يسميه البعض الآخر بالافتتاحيات، بينما نجد آخرين إلتفتوا إلى المقدمات و المداخل"[3]، ويؤكد حميد لحميداني "أن المقدمة و النهاية هما عتبتان بإمتياز، لأن الأولى عتبة دخول إلى النص، و الثانية عتبة خروج منه"[4] و نحسبهما كذلك لأن المقدمة تعد المفتاح الرئيسي لولوج إلى النص والخاتمة جامعة شاملة لكل ما جاء في المتن، بحكم أنهما يمارسان تأثيرهما معا على القارئ من حيث لا يدري، فكل عنصر من عناصر العتبات النصية له دوره في بناء النص الشعري، فتصبح القصيدة بذلك متكاملة في بنائها على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل.

فما دلالة العنوان؟ و ما مدى أهميته في المتن الشعري الجزائري المعاصر-جيل التسعينيات-؟

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1989م ص76.
[2] محمد مفتاح، المفاهيم معالم/ نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999م ص141.
[3] حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، مج 12، شوال 1423هـ، ص24/23.
[4] المرجع نفسه، ص20.

العتبات النصية في الشعر الجزائري المعاصر-جيل التسعينيات-:

1. العنوان و الدلالة:

يعد العنوان من أهم عناصر العتبات النصية أو ما يسمى بالنص الموازي la paratextualite و ملحقاته الداخلية لأنه "نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية و أخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالته و محاولة فك شفرته الرامزة"[1] فهو علم مستقل له أصوله و قواعده التي يقوم عليها، فهو أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي لاستنطاقه واستقرائه للمتن، إذ يرجع الفضل في التأسيس لعلم يختص بدراسة العنوان (le titre) إلى كل من جيرار جنيت و ليو هوك "Leo Hock" في كتابه "سمة العنوان (La marque de Titre)"[2] فالعنوان عنده "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل و حتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه و تعينه، بمحتواه الكلي و لتجدب جمهوره المستهدف"[3]، إذا فهو العلامة الجوهرية و العنصر الأهم من عناصر النص الموازي، أما جيرار جنيت فيسميه "paratexte"[4] حيث يعرفه بأنه "مجموع الإفتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب من إسم الكاتب و العنوان والجلادة Jaquette، كلمة الناشر، الإشهار، و حتى قائمة المنشورات "Catalogue" المكلف بالإعلام، دار النشر"[5]، إذا فالإرتباط وثيق بين العنوان و النص، و قد نفقد هذه المصداقية بالعناوين العبثية، و عليه فالعنوان تملكه مجموعة من الشروط منها: (الإختصار، الوضوح، الشمولية) أي "تكثيف المعنى في كلمات معدودة مع تذييله بعنوان فرعي مكمل، يضفي التشويق مع الإثارة، و هو شيء أساسي لتحرير النص من العزلة

[1] شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إسترتيجية العنوان)، منشورات مجلة الكرمل الفلسطينية، بيروت لبنان، ع46، 1996م، ص17.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص65.

[3] Leo Hock, La marque du titre, dispositifs, sémiotique d'une pratique textuelle, Ed la haye mouten, Paris, 1987, p 17.

[4] Gerrard Genette, Seuils, 1987, p11.

[5] Gerrard Genette, Seuils, éd de seuils, paris, 1987, p21, 39 نقلا عن عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 44

و تمتيعه بقراء يساهمون في إنتاج معناه"[1]، ولذلك تمظهر العنوان عند **ليو هوك**[2] في ستة أنواع و هي:

1. العنوان الحقيقي ← Titre principale

و هو العنوان الأصلي "بطاقة تعريف تمنح النص هوية"[3]

2. العنوان الفرعي ← Sous-Titre

يأتي بعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى

3. العنوان المزيف ← Le faux Titre

يوجد بين الغلاف و الصفحة الداخلية

4. العنوان الموضوع ← Titre subjectale

و هو الذي يشير إلى موضوع النص

5. العنوان النوعي ← Titre objectale

تفسير إلى النص ذاته

6. العنوان التجاري ← Titre courant

يتعلق بالصحف و المجلات

[1] حليفي شعيب، النص الموازي للرواية، ص 88.
[2] شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله حمادي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، ، بسكرة في 08/07/ نوفمبر 2000م، منشورات الجامعة ص270.
[3] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، دولة الكويت المجلد 28 العدد الأول سبتمبر 1999م، ص455.

و من العناوين ما يشير إلى حسن الكتاب، و نوع المادة التي يهتم بها، سواء في العنوان الرئيسي أم العنوان الفرعي، مثل تفاسير القرآن الكريم (تفسير سيد قطب، و تفسير ابن كثير) و غيرهما، و الدواوين الشعرية (اللهب المقدس) لمفدي زكرياء، و الفن القصصي (مريم بين النخيل) لمحمد ولد الشيخ، و هكذا ...

يقود العنوان القارئ و يوجهه للبحث عن جمالية الإبداع التي لا تكتمل إلا بجمالية التلقي التي ترتقي بالنص و المبدع معا، و بذلك تكون العناوين منطلقات ضرورية للقراءة بالنظر إلى الوظائف التي تميزه عن باقي أشكال الخطابات الأخرى لوظائف العنوان و هي:

"الإغراء، الإيحاء، الوصف و التعيين"[1]

1. الوظيفة التعيينية:la fonction disignative : و هي أكثر الوظائف شيوعا وإنتشارا، حيث تعمل على إزالة أي لبس قد يحصل بين النصوص، إلا أنها لا تنجح أحيانا و ذلك "لأنه في بعض الأحيان قد تشترك عدة نصوص في عنوان واحد"[2] فتظهر بذلك أهمية العناوين الفرعية في التمييز بين النصوص المتشابهة.
2. الوظيفة الإغرائية: La fonction séductive: "و هي تعمل على غواية المتلقي و إدخاله في عملية القراءة و التأويل، و بهذه الطريقة تعمل على التحفيز و الإشارة"[3] محدثا بذلك تشويقا و إنتظارا لدى القارئ، وهي وظيفة تشتغل على جذب القارئ.
3. الوظيفة الدلالية أو الإيحائية: La fonction connotative: و هي الوظيفة التي لا تكتفي بالإشارة إلى موضوع النص، كما هو الحال في الوظيفة التعيينية، بل يتجاوزه إلى الكشف عن بعض الدلالات، فالعنوان يتجلى دالا يستدعي بالضرورة مدلولا من أجل إستكمال قراءة النص "حيث يستطيع الكاتب التخلي عنها فهي ككل

[1] المصطفى عمران، الخطاب الإشهاري بين التقرير و الإيحاء، مجلة فكر و نقد، عدد 34، ص31.
[2] جوزيف بيزاكا ميزوبي، وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، مقال منشور في سلسلة وقائع جديدة مطبوعات جامعة ليموج، فرنسا، 2004م ص40.
[3] Gerrard Genette, seuils, p 55,56.

ملفوظ لها طريقتها في الوجود، و لنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما قصدية"[1] و هي تعتبر قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة.

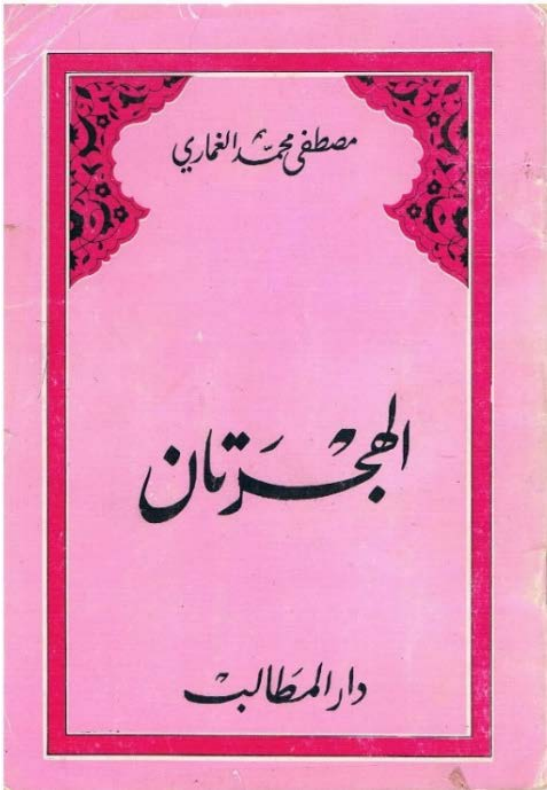
4. الوظيفة الوصفية:La fonction Descriptive و هي "الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان (...) و هي وظيفة لا منأى عنها لهذا عدها إمبرتو إيكو مفتاحا تأويليا للعنوان"[2] حيث تسمح القراءة الوصفية للعنوان للقارئ من الاقتراب أكثر من النص و محتواه بجميع إتجاهاته و إمتداداته ناهيك عن الوظيفة الإديولوجية، الأيقونية البصرية، التأثيرية، التاويلية، اللسانية السيميائية، و وظيفة الأتساق و الإنسجام و وظيفة أخرى الوظيفة النتاصية حتى لا يكون هناك مسند من غير مسند إليه.

إذا: فإلى أي مدى إستطاع الشعراء الجزائريون –جيل التسعينيات– الاشتغال على هذا المدخل النصي لإحداث التفاعل بينه و بين النصوص المرتبطة به؟

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 87. 88.
[2] المرجع السابق، ص 87.

تجليات توظيف العنوان في الشعر الجزائري المعاصر:

حرص الشعراء الجزائريون المعاصرون "**جيل التسعينيات**" على أن تكون عناوين دواوينهم مسايرة للحركة الأدبية في الأقطار العربية كما نجد هذه العناوين خاضعة بشكل أو بآخر للإنتماء الشعري لصاحبه.



و نظرا للقصدية التي تسم العنوان، و تشكل راهنا فنيا يتزامن مع راهن سياسي و اجتماعي فرضته الفترة الزمنية الممتدة من {1988-2001} وهو ما يطلق عليه راهن الأزمة الجزائرية "هذه الأخيرة التي فرضت تيمات كتابية و أساليب سردية و طرائق بنائية إشتركت كلها في التنديد بالواقع و إدانته الأعمال الدموية"[1].

و المتتبع لدواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين "**جيل التسعينيات**" يقف عند حقيقة أن جل عناوينهم يغلب عليها الطابع التركيبي أي تتألف من كلمتين فما فوق لتثبيت الدلالة في نظرهم، و قليلة هي العناوين التي تتألف من كلمة واحدة مثل ديوان "**الهجرتان**"[2] لمصطفى محمد الغماري المكون من مائة وتسعة وخمسون بيتا (159 بيتا) مقسمة إلى إثنتي عشر مقطعا (12 مقطعا).

يأتي معنى "الهجرة" في لسان العرب من مادة "هجر، ضد الرصل، هجره، يهجره هجرا و هجرانا صرمه، وهما يهتجران و يتهاجران، والهجرة: الخروج من أرض إلى أرض قال الأزهري، و أصل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من باديته إلى المدن و يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك و كذلك كل مخل بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه، لقيه عن هجره

[1] عبد الله شطاح، قراءة في الرواية الجزائرية من العشرية السوداء بين سطوة الواقع و هشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر و التوزيع، مجلة الحكمة، العدد 03، جويلية 2001، ص 155.
[2] مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، الطبعة الأولى، 1414هـ/ 1994م، دار المطالب، الجزائر.

أي بعد الحول أو نحوه، و يقال المنخلة الطويلة أطول منه و أعظم، و الهاجر الجيد الحسن من كل شيء حسن"[1] والهجرتان "هجرة إلى الحبشة و هجرة إلى المدينة"[2] على أن إقتران الهجرة بالإمتداد في الزمان و المكان يؤكده الواقع الإنساني "وينفيه المعجم اللغوي القديم الذي سمى الإقامة المؤقتة للمسلمين في بلاد الحبشة، وانتقالهم المحدود من مكة إلى المدينة هجرتين"[3] فالهجرة إذا هي هروب الذات إلى مكان تختاره لمجرد أنه أرحم من سابقه لأنها مثقلة بزخم سياسي يستمد رائحته من تعفن أوضاعه فيقول:[4]

أذن الـــرسـول لـصـحبه في هجرة

لله تـــرغـم عـــابـــــدي الأوثـان

ولهـجــرة في الله أقـدس رحـــــلـة

ولـــزادهـــا إشـراقـــة الإيمـــــان

هبوا و مـــا هبوا لنيل مـغـانـــم

و جروا ... ولم يجروا لكسب رهان

فمن خلال اللوحة، يظهر موقع العنوان "الهجرتان في وسط الغلاف حيث يبرز باللون الأسود القاتم الذي يدل على " العمل السيء و إنكار الإيمان"[5] كما أنه يدل على "الحداد والموت و الألم"[6] فالشاعر مصطفى الغماري يحمل عنوانه اللون الأسود وكأنه جاء حاملا لجهل قريش و عصيانها.

[1] إبن منظور، لسان العرب، مادة هجر.
[2] الفيروزبادي، القاموس المحيط، تقديم و تعليق: أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتل العلمية، بيروت2004م، ص519.
[3] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، الطبعة الثانية، 1433هـ/2012م، جسور للنشر و التوزيع، المحمدية، الجزائر.
[4] مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، ص16.
[5] أحمد عبد الله محمد حميدان، دلالة الألوان في شعر نزار قباني، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، 2008م، ص482.
[6] المرجع نفسه، ص482.

ففي اللغة العربية هناك "عشرات الألفاظ التي تصف هذا اللون و درجاته، فهم يقولون: أسود للمبالغة في السواد، و يقولون: أسود حالك وقاتم"[1]، هذا العنوان الذي كتب بشكل مختلف عن خط النسخ ما يزيده تميزا و اختلافا، حبث جاء بسيطا في تركيبه بساطة الإنسان العربي في زمن الترحال ما يضمن "جمالية الواقع التاريخي"[2] حيث كان العرب في الجاهلية يعيشون قبائل متنافرة، تنشب بينهم الحروب على أتفه الأسباب أسدجها كحرب البسوس، وداحس و الغبراء، وغيرها، ممن دار رحاها في أغوار صحراء العرب، إلى أن جاء الإسلام، و بعث الله فيهم رسولا ينذرهم و يبشرهم و يؤاخي بينهم.

فعنوان ديوان "الهجراتان" للغماري، جاء جملة إسمية ناقصة حذف فيها المسند و ترك المعجم فارغا "ليجعل أمر تأويل (المسند) تأويلا حرا و لا متناهيا جائزا إن لم يكن حتميا في حلة المرسلة الشعرية"[3]، و الشاعر الغماري يرجع بنا من خلال عنوان "الهجرتان" إلى الهجرة المادية، حيث يتصور المجتمع العربي لاسيما الجزائري مجتمع يسوده الفساد و الظلم و إنتهاك لحرمة أمة وجدت لتبقى، فكان لزاما حماية القلة من الضعفاء وتهجيرهم لكن إلى أين؟ و من هو الملك الذي لا يظلم عنه أحد؟ أو دعوته إلى الهجرة المعنوية أي تجنب ما يقوم به أولئك الفاسدون عن طريق تحصين الأنفس بالعلم و التمسك بتعاليم الدين الإسلامي حيث يقول:[4]

الغـائبون بنا و لسـت ألومهم فنحن أولى بالملام و ألزم

جعلوا الشعوب... وإنها لغنيمة لمغامرين... تقاد ان تعدم

فالشاعر الغماري في ديوانه "الهجرتان" و كباقي دواوينه حريص على الإرتباط بالماضي و الرجوع إلى الأصل، وهذا من أجل إثبات الذات و المحافظة على مقوماتها، فعنوان

[1] أحمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي، الطبعة الأولى 1437هـ/2016، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان 2016 ص32.

[2] إبراهيم رماني، المدينة في الشعر الجزائري، نمودجا 1962/1925، الهيئة العامة للكتاب، مصر ط1، 1997 ص153.

[3] محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص100.

[4] مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، ص29.

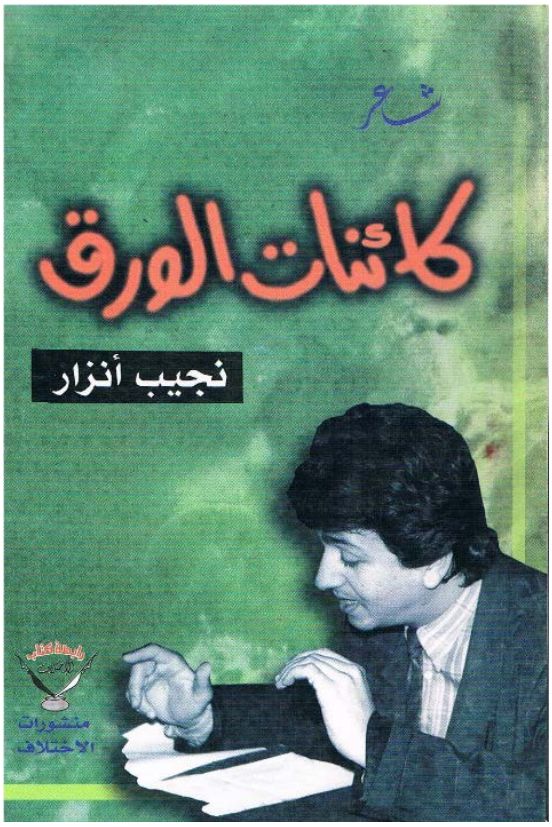
"الهجرتان" أدى دورا هاما في تشكيل الأبعاد الفنية و الجمالية و تحقيق المتعة الإبداعية وإدخالها في علاقته الإبداعية.

أما الهجرة الثانية التي يتضمنها العنوان "الهجرتان" هي الهجرة التي أمر بها الله سبحانه و تعالى نبيه ﷺ بعد ان ضيقت قريش الخناق على المسلمين " فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِنْكُمْ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَىٰ ۖ بَعْضُكُمْ مِنْ بَعْضٍ ۖ فَالَّذِينَ هَاجَرُوا وَأُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَأُوذُوا فِي سَبِيلِي وَقَاتَلُوا وَقُتِلُوا لَأُكَفِّرَنَّ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَلَأُدْخِلَنَّهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ثَوَابًا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ ۗ وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الثَّوَابِ"[1] فكانت الهجرة إلى المدينة المنورة بعد أن استتب الإيمان في قلوب الأنصار الذين لم يدخروا جهدا في حماية المهاجرين، فمن الهجرة الثانية إنطلقت الدعوة الحقيقية والتأسيس للدولة الإسلامية، فإلى ما يدعو الشاعر الغماري؟ أإلى السلف الصالح كما كانت تنادي بعض الأطراف في أوج الأزمة في الجزائر؟

فعنوان "الهجرتان" هادف يضرب صميم موضوع الأحداث آنذاك و هو ناقل لتصور الغماري للأزمة و موقفه منها و عن –وعي تام– و بالتالي يمكن القول إن عنوان "الهجرتان" "تعدى حدوده الوظيفية إلى الوظيفة التعيينية حيث لا يتعدى هذا العنوان طبيعة التعيين والتسمية لموضوع القصيدة ألا و هو "هجرتا الصحابة"[2] على الرغم أن جل دواوين مصطفى محمد الغماري تسيطر عليها الوظيفة الإغرائية و الوصفية رغبة من الشاعر في تغيير الأوضاع تحت قناع أحداث تاريخية.

[1] من سورة آل عمران، رقم الآية 195.
[2] رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، قسم الأدب العربي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص10.

حاولت بعض الإبداعات الجزائرية في –فترة التسعينيات– الإبتعاد عن التقليد والمحاكاة لكي تكسب خصوصية جديدة بنفس مغايرة ونبرة متباينة تبوح بتنبؤات و ترانيم ذات الشاعر فكان صوت الشاعر الجزائري "**نجيب أنزار**" في ديوانه "**كائنات الورق**" حيث حاول السمو بتجربته و الإستغراق فيها و في شفافية أمام المتلقي إنطلاقا من عنوان الديوان ذلك أن "الكائنات الورقية" ليست سوى (ذاكرة الشاعر "ذاكرة النصوص") كائنات ترقص بخفة ودهشة على خيوط اللامرئية لنتسائل في أهمية النصوص عن مصدر لونها وصباغتها والمشهد السياسي الذي أفرزتهما فيقول:[1]



و اليوم نحاسبهم

من كان وراء إغتيال ....؟

ماذا تبقى للفقراء؟

من كان وراء الرعد و الناس نيام؟

من كان وراء الفيضان؟

(الفلك غاصت اكثر في التملوذ)

من كان وراء إعتلاء العرش

و الماء أمين يصلح للنزهاء؟

من كان وراء أبي

و الأبناء رضاع؟

ضاع الحيز عليكم ضاع

جاء الصناع

رحل الفنان

[1] نجيب أنزار، كائنات الورق، الطبقة الأولى 1998، منشورات الإختلافن الجزائر ص11-12.

و الشاعر بحسه الفني يبوح بهوية النص مع تفاصيل الحياة و معانيها، يقف عند دال النكرة في لفظ "كائنات" بصيغة الجمع، و ما يوحي بإرادة إفادة عدم الحصر، فهي كائنات أوراق صامتة، معبأة بالتواريخ و الأحلام و الأفراح و الآلام و الذكريات فيقول[1]:

يا فرسان الغد، يا أجراس القلب

لا تلتفتوا، أصبحتم هناك و أصبحنا هنا

و من يركب دابته سوف ينجو

و من ركب الماضي، إرتاب من الآن إلى الآتي.

وكائنات الورق، تؤدي دورا بديلا للذاكرة فهي"وظيفة سكيولوجية مركبة تشترك في القيام بها جميع الحواس الباطنة تقريبا"[2] فهي ترافق الشاعر و ترصد حركية تناسل الأحداث حيث الحلم البسيط الجريء، حلم يعيد لون زرقة السماء و يرتب الطبيعة بعناصرها.

فمجيء العنوان بهذه الصورة يقوي قدرته على البوح و الإفضاء بالمعنى و يكثف من دلالته، فعنوان ديوان "كائنات الورق" عنوان تناصي يوحي بإمكانية تناصه مع الخارج و الداخل النصي في تعالق بين الطرفين أين البحث عن ظلال العنوان في المتن لمنح الكتابة إحتمالا لتوليد متعة النص و دلالته فيقول:[3]

جارح هذا الصباح الجريح

جارح هذا الرصيف المغترب

جارح هذا الدم الأخضر بين العابرين

جارح أن تتسمى الوردة الأفعى حنين

جارح أن تتخفى هذه النحلة من سكر

و تعمى الفكرة

[1] نجيب آنزار، كائنات الورق، ص15

[2] نجاتي محمد عثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ط3 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995م، ص183.

[3] نجيب آنزار، كائنات الورق، من قصيدة "الآن أريدك تتجلى" ص28.

ففضاء العنوان في ديوان "كائنات الورق" علامة سيميائية تزهر بسلسلة لا متناهية من الدلالات، تحمل قيما ثقافية و أخلاقية و تصورا أيديوبوجيا بألفاظ و عبارات تزيد من حضور المعجم الوجداني المأساوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، و هو في ذلك يتملص من مؤثرات غيره، و بما أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتواصل مع غيره عن طريق اللغة و الكلام المفصل، و بما أن "السلوك غير الرمزي هو سلوك الشخص نفسه من حيث هو إنسان"[1] فقد عمد الشاعر **نجيب آنزار** في "كائنات الورق" أن يخرج إلى عالم افتراضي محمل و مثقل بتعبيرات و سيرورات تواصلية بين هذه الكائنات التي تشكل ذاكرة الشاعر الخاصة، والتي تتفاعل معها إلى حين، و هذا ما يتناص مع ما جاء في المقدمة **(لأبي بكر زمال)** و التي حملت عنوان "**قدر الكائنات**" والذي كتب يقول: "سرعان ما يستدرجنا نجيب إليه من فاصلة إلى أخرى، دون ملل و دون هم، يلقي إلينا بأسرار كائناته داخل فضاء أرحب، داخل مخيال متحول هارب عحو عراء مفتوح على الحياة على... الإنسان**!!!**"[2] فكل فكرة مهما كانت فهي علامة و بالأساس هي لغة الشاعر تظهر في تحريك كائناته الورقية لأن "التواصل حاجة نفسية ضرورية لابد من إشباعها"[3]، فالشاعر تواصل مع مكونات محيطه في صورة "كائنات من ورق" في ممارسة إبداعية فنية مشكلا بذلك مشاهد متباينة تباين كائناتها حيث يقول في قصيدة "مشاهدات علي":[4]

لا أفق

أنت الأفق الأخير

لا مخارج آمن من شفتيك

لا تثق

تثق الآن في ساعديك

[1] أبو زيد أحمد، الرمز و الأسطورة في البناء الإجتماعي، عالم الفكر، الكويت، 26/3.
[2] نجيب آنزار، كائنات الورق، المقدمة، ص6.
[3] عبد الرحمن عبد الهادي، لعبة الترميز (دراسة في الرموز و اللغة و الأسطورة)ن مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت 2008م.
[4] نجيب آنزار، كائنات الورق، ص18.

يهديها إلى الكاتب **علي بن عاشور** –رحمه الله– حيث يتقاطع معه في موقفه تجاه الأزمة التي عاشتها الجزائر –فترة التسعينيات– و "كائنات الورق" هو العنوان الذي حملته المجموعة الشعرية كلها التي رآها أكثر دلالة في تجسيد المعنى المراد و هو ما استجاب إليه أيضا الحضور الحسي للألوان، فما مر على الجزائر في راهنها التسعيني أطلق عليه بلغة الألوان (العشرية السوداء أو الحمراء) دلالة على دمويتها.

فاللون الأحمر الذي كتب به –العنوان– يرمز إلى "الحرب والنيران وسفك الدماء"[1] لكنه "سبيل الانتصار و الكرامة فهو لون الوفاء و التضحية"[2] هذا اللون الذي على خلفية خضراء، كان محل إهتمام الشعراء المحدثين لإرتباطه بالطبيعة، و ما يعكسه من شعور الإرتياح، فهو يمثل الصفاء، الهدوء، الحب، الجمال و الأمل المرتبط بالحياة فهو يشهد تأثيرا في النفس و المشاعر الإنسانية،كما يشير لون **العنوان** إلى منحنى إديولوجي فهو يرمز في الديانات الغربية إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين و هو يرمز لجهنم في كثير من الديانات، فهو لون الصليب الأحمر في الدول الغربية والهلال الأحمر في الدول الإسلامية، و هو لا يبرز العلامة اللونية بوصفها وظيفة تشكيلية بقدر ما يبرز فيها شعائر الفداء والتضحية فيقول:[3]

الضوء، الضوء الأخضر و النجمة الفوضى

الندب المدبر، الحـرقة و اليـتم الـعلنـي

هل هذا عنوان قصيدة؟

هل هذا صوت الراعي يعلو الخيمة؟

أم صوت الداعي؟

هل يعطي الفرغان رغيفه؟

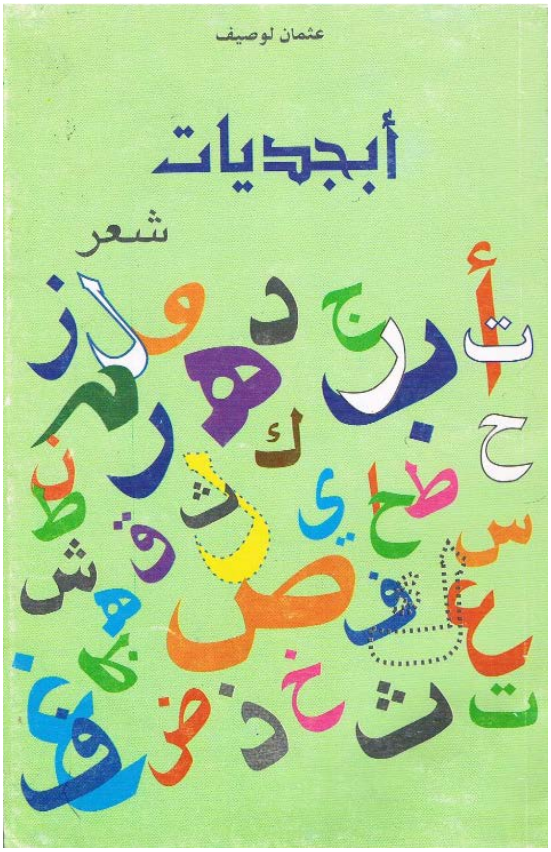
[1] قدور عبد الله ناني، سيميائية الصورة، دار الوراق، عمان الأردن، الطبعة الاولى 2008م. ص113

[2] ظاهر محمد، هزاع الزواهرة، اللون و دلالته في الشعر، دار الحامد، عمان الأردن، الطبعة الأولى 2008م ص45.

[3] نجيب آنزار، كائنات الورق، ص 42-43.

فإشارة الشاعر إلى اللون الأخضر الذي يأتي الغلاف غارقا فيه له دلالة على "لون البعث و النهضة و التجديد، و هو لون سكان الفردوس"[1] فقوة الربط بين اللونين (الأحمر والأخضر) عرفت بطبيعة الكتب المتعلق بحياة الكائنات الذي اختزله العنوان ما يضفي عليه صبغة البعد الإيحائي.

[1] بهشي عفيف، جمالية الفن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، رقم السلسلة 14 فبراير 1979 ص167.



و من الشعراء الجزائريين المعاصرين –جيل السعينيات– الذين أسسوا لأنفسهم حضورا مميزا في المشهد الثقافي الجزائري و العربي على حد سواء الشاعر الجزائري **عثمان لوصيف** حيث يغلب على عناوين دواوينه المعجم الصريح مثل **(غرداية 1995، أبجديات 1996 اللؤلؤة 1997، الإرهاصات 1997، براءة 1997، زنجبيل 1999)** وغيرها من الأعمال الشعرية التي تؤسس منهجا يحمل رؤية معينة الهدف منها ترسيخها في ذاكرة القارئ عن طريق تميزه اللغوي والفني، فديوان "أبجديات"[1] **لعثمان لوصيف**، مجموعة شعرية تخطف صفة غلافها عين القارئ، بمجموعة من الأحرف الأبجدية المكونة بمختلف الألوان تسر الناظر، و هو يكشف في ذلك عن مبرره لإختيار العنوان، إذ تتكرر لفظة أبجد (تسعة عشرة مرة) (19مرة) في قصيدة "أبجد هوز" و هو آخر نص في "أبجديات" حيث العنوان المعجمي الصريح المستخرج من النص مباشرة، إذ يقدم نفسه على أنه مفتاح تأويلي "يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي و الخارجي ربطا من العنوان الجسر الذي يمر عليه"[2]، إن البحث عن الكلمة المفردة "أبجديات" بوصفها متمايزة أمر توقف عنده الدارس البلاغي العربي القديم، فهذا **عبد القاهر الجرجاني** يقول: "إن الألفاظ لا تراد لانفسها، وإنما تراد لتجهل ادلة على

[1] عثمان لوصيف : أبجديات (شعر) مطبعة دار هومة الجزائر 1997
[2] حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 (2004م)، ص25.

المعاني"[1] و من هذه المعاني لأشكال القصائد المقدمة في ديوان "أبجديات" لعثمان لوصيف نقدمها من خلال الجدول التالي:

عدد قصائد الديوان	عنوان القصيدة	عدد المقاطع	الصفحة	عدد الصفحات المكونة للقصيدة	نمط وشكل العنوان
إحدى عشر قصيدة	حبة البر (طولقة 96/10/02)	16	05	09	مركب حقيقي يأدي وظيفة وصفية
	نور (إبن الشاعر) (طولقة 96/09/24)	09	14	05	مفرد صريح يؤدي وظيفة وصفية دلالية
	الجلفة (طولقة 96/10/11)	09 منها 05 مرقمة	19	16	مفرد صريح يؤدي وظيفة وصفية
	آه، آواه (طولقة 96/10/11)	10	35	07	مركب فرعي يؤدي وظيفة إخبارية
	فينوس (طولقة 96/10/16)	07	42	03	مفرد صريح يؤدي وظيفة وصفية
	أستاذ (أدونيس) (طولقة 96/11/11)	08 مقاطع مرقمة	45	14	مفرد صريح يؤدي وظيفة وصفية دلالية
	وهيبة (أم نور) (الجزائر العاصمة 1985)	05	59	02	مفرد صريح يؤدي وظيفة وصفية، إخبارية دلالية
	تيزي وزو (طولقة 96/10/20)	3 مقاصع مرقمة تتراوح بين الطول و القصر	61	12	إسم علم صريح يؤدي وظيفة وصفية
	فاقة (طولقة 96/10/03)	08 مقاطع	73	05	مفرد صريح يؤدي وظيفة وصفية
	طبيبة (طولقة 96/11/22)	13	78	15	مفرد صريح يؤدي وظيفة وصفية إخبارية
	أبجد هوز (طولقة 96/10/13)	19	93	07	معجمي مركب يؤدي وظيفة دلالية

الجدول رقم (01)

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3 (1413هـ/ 1992م)، ص522.

فعنوان الديوان "أبجديات" المتبوع بجنس المتن شعر كتب في مستوى واحد، و بالخط الكوفي، و هو من أعرق الخطوط العربية، و في هذا الخط صنعة و إبداع و تجويد، حيث تناسب دلالته في حنايا الغلاف بتلك الحروف الأبجدية المزركشة بأبهى الألوان، ما يجعله يشغل حيزا لافتا يوجه القارئ إلى التموجات الدلالية في المتن الشعري "و هو عمل عقلي خالص يختاره المؤلف بعد تفكير في محتواه و مضمونه، وقد يكون بؤرة من بؤر النص"[1] حيث تتناغم الأحرف الأبجدية مع العنوان "أبجديات" ليجسدان نشوة الروح في التحليق والإرتقاء بلغة الضاد التي كلما مر الزمان بها زادها مدحا وجاها.

و كتابة العنوان بهذا الشكل قد يسهم بقدر كبير في تحصيل الدلالة لنصوص الديوان، إذ تجسدت في العنوان الفرعي له في قصيدة "**أبجد هوز**".

فإضافة إلى الخط الذي كتب به العنوان، فإن إختيار اللون الأزرق القاتم جعل من العنوان أكثر بروزا، فقد ورد اللون الأزرق في القرآن الكريم في سياق العذاب قوله تعالى: "يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَ نَحْشُرُ المجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقاً"[2]، إلا أن الدراسات الحديثة أعطت دلالات متعددة للون الأزرق القاتم منها "ما هو يأتي بمعن الصدق و الحكمة و الخلود، و في بعض الأحيان يأتي دلالة على الحب، و أحيانا على الأخلاق و الشرف و الأمل و صفاء السريرة عند الفرد، ويرمز أيضا إلى السلام، و قد دلت التجارب العلمية على أنه أكثر الألوان تهدئة للنفس"[3] وحين نعود إلى ديوان "أبجديات" لعثمان لوصيف نجد العنوان "أبجديات" المفرد النكرة جاء في صيغة الجمع، ذو دلالة مطلقة لا تتحد إلا في وجود سياق، و هي توحي بعدد لا متناهي من الدلالات التي لا تكتمل إلا بوجود المفسر للعنوان المفرد النكرة متمثلا في نص "أبجد هوز" حيث يقول في أحد مقاطعه[4]:

أبجد هوز

---

[1] الموسى خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م، ص135.

[2] سورة طه، الآية 102.

[3] حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي "السري الرخاء نمودجا" ص36.

[4] عثمان لوصيف، أبجديات، ص94-95.

ضاع الطلسم فيك

وضاع ... اللغز الملغز

أبجد هوز

يا أغلى من كل الدنيا

يا شغف القلب المبتول

و يا ... يا كنزا يكز

كما اختار الشاعر "**عثمان لوصيف**" في ديوانه "أبجديات" عناوين فرعية تبرز البعد المكاني جليا، فقد غنى للوطن، للعلم، للجرح، للألم، للأمل، للجزائر، و هو في ذلك يسلك مسلك **مفدي زكرياء** و **صالح خرفي** في الإنتقال من الجزء إلى الكل فكانت الأغواط في ديوانه "**لؤلؤة**" و غرداية في "**غرداية**" و باتنة و طولقة في "**إرهاصات**" و الجلفة و تيزي وزو في "**أبجديات**" و قد تواترت كثيرا في دواوينه أماكن أخرى مثل بسكرة، وهران العاصمة "ولكن أكثرها شيوعا "**طولقة**" مسقط رأسه حيث تفاعل معها الشاعر مرتبطة بأمكنة جزائرية إرتباطا واعيا بما يحيط به في إطاره الإجتماعي و التاريخي حيث يقول في نص تيزي وزو:"[1]

ناديت يا إبنة جرجرة!

يا عروس النجوم

تأججت الذكرايات

و رفرف قلبي إلى تيزي وزو

و بما أن بنية المكان مرتبطة بنص الموضوع "فالقصيدة تحرض خيال الشاعر وتدفعه لإكتشاف سيرة المدن بغبطة التذكر التي تسهم في ترسيخ الإقامة أو أماكن الزيارة في وجدان النفس و القلب"[2]، و ما يهمنا هو مكان كتابة النص بغض النظر عن موضوعه

[1] عثمان لوصيف، أبجديات، ص 63.

[2] بوشوشة بن جمعة، قصيدة المكان، و المكان قصيدة، مجلة علامات، المجلد 18 الجزء 70، جدة 2009م.

ولأن المكان عتبة يمكن الدخول من خلالها إلى النص الشعري، فقد نجد كل العناوين الفرعية في ديوان "أبجديات" كتبت في مكان واحد (طولقة)[1] وفي فترات متقاربة (من سبتمبر إلى أكتوبر 1996) عدا نص "وهيبة" الذي كتب في الجزائر العاصمة من سنة 1985 فتوظيف الشاعر لمكان "طولقة" في نهاية كل مقطع، يحيل القارئ إلى مدن صحراوية بهندستها المعمارية و بنمطها الإجتماعي السائد فيها و هو في ذلك سيستثمر المكان في بناء نصه الشعري لإعطائه أبعادا و فضاءات حميمية ...

ولنتساءل: هل إستطاع الخطاب النسوي الجزائري في فترة –التسعينيات– المساهمة في تطوير الحركة الفكرية في الجزائر؟

إن الحركة الإبداعية في الجزائر لم تكن قاصرة على الجنس الذكوري و كان من الإنصاف أن نقف في هذا المقام عند "شواعر" جزائريات معاصرات –فترة التسعينيات– محور بحثنا، هذه الفترة الإستثنائية التي حملت الكثير للمجتمع الجزائري من أحداث وتغيرات حيث برزت أسماء كثيرة في الكتابة الشعرية كانت لها القدرة على الابتكار و الاقتدار رغم "الطروف القاسية " التي تسيج الكتابة النسوية في مجتمع ذكوري"[2]، لأن هذا النوع من الكتابة و إن كان يرمي في باطنه إلى "تغييب الدقة و تشويش التصنيف، تستبعد التقويم هذه التسمية التي لا تتضمن حكما بأنها تسمية مقابل مركزية مفترضة"[3] ومن هنا إرتفعت أصوات الرائدات الأوائل في الإبداع الشعري الجزائري في الفترة الممتدة بين [1989–2000] يوضحها الجدول التالي:

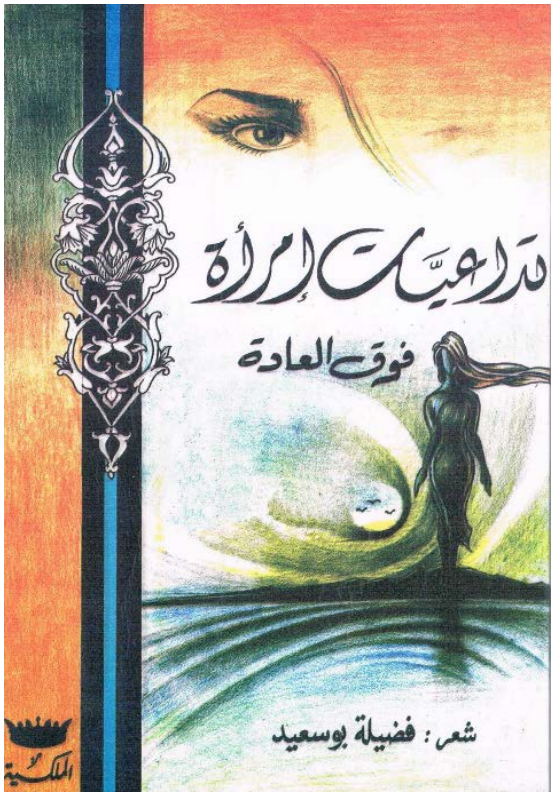
[1] عثمان لوصيف، أبجديات.

[2] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، الطبعة الأولى (1434هـ/ 2013م) جسور للنشر و التوزيع، الجزائر ص54.

[3] خالدة سعيد، المرأة و التحرر و الإبداع، سلسلة نساء مغربيات، إشراف فاطمة المرسين، نشر الفنك، المغرب 1991م، ص 86.

أهم الدواوين الشعرية النسوية الجزائرية [فترة العشرية السوداء]

الشاعرة	الديوان	دار النشر	التاريخ
أم سهام	زمن الحصار و زمن الولادة الجديدة	إتحاد الكتاب العرب دمشق	1989م
ربيعة جلطي	سحر الكلام	منشورات سفير مكناس	1991م
	كيف الحال	دمشق	1996م
أحلام مستغانمي	أكاذيب سمكة	موفم الجزائر	1993م
حبيبة محمدي	المملكة والمنفى	دار سعاد الصباح القاهرة	1995م
	كسور الوجه	الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة	1995م
نورة بوراس	عابرة أوراسية	منشورات التبيين الجزائر	1996م
خيرة حمر العين	أكوام الجمر	ديوان المطبوعات الجامعية وهران	1996م
ليلى لعزيز	أناشيد عبى عزف الصغار	دار الهدى بعين مليلة	1998م
حبيبة محمدي	وقت في العراء	المجلس الأعلى للثقافة القاهرة	1999م
فوزية لرادي	بقايا هرم	منشورات التبيين الجاحظية الجزائر	1999م
سليمة رحال	هذه المرة	عن منشورات الإختلاف	2000م
جميلة طلباوي	شظايا (شعر)	عن منشورات الجاحظية	2000م
فضيلة بوسعيد	تداعيات إمراة فوق العادة	دار الملكية للطباعة و الإعلام والنشر و التوزيع	2000م



فالشاعرة الجزائرية المعاصرة –جيل التسعينيات– استطاعت أن تثبت إختراقها عالم المجهول وقدرتها على فعل الكتابة و بطريقة مغايرة لكتابة الرجل "سواء داخل النوع الأدبي الواحد أو ضمن أنواع متعددة"[1] ومن المبدعات الجزائريات اللواتي دخلن عالم التحدي من أجل تخليص أنوثتهن من قبضة الجنس الذكوري:

فضيلة بوسعيد* التي لم تتناولها الأقلام بالدراسة رغم تميز كتابتها بالإقتداء في الشعر العمودي

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1997م ص322.

حيث صدر لها ديوان "تداعيات إمرأة فوق العادة" نهاية التسعينيات والذي يعد أنموذجا حيا للإبداع النسوي الراقي، الباحث على إثبات الذات النسوية كتجربة شعرية تستحق الدراسة والبحث، و ديوان "تداعيات إمرأة فوق العادة" لفضيلة بوسعيد و الذي شمل ستة و عشرون عنوانا فرعيا كان كالتالي:[1]

1. صورتي: الاغواط صيف 1999م
2. فرائض الشوق: سبتمبر 1999م
3. غواية الورق: نوفمبر 1998م
4. تراتيل: نوفمبر 1998م
5. إعترافات على شراشف الكفن: 1998/08/04م
6. في قراطيس العياء: 17 أغسطس 1999م في فراش المرض
7. جنتي: 06 أغسطس 1999م
8. شاعرة: 06 أغسطس 1999م
9. طلوع-هبوط من سدرة الروح...: الأغواط في 16 فبراير 1999م
10. شعراء: ديسمبر 1998م
11. لم يشأ: 11 أوت 1998م بالأغواط.
12. العصي و الحلم: 24 أوت 1998م بالاغواط.
13. عد إلي: شتاء 1998م
14. على الهامش: جانفي 1999م بالأغواط.
15. تعويذة الفؤاد...: 20 سبتمبر 1999م
16. أبجديات الصلاة: 12 جويلية 1998م بالاغواط.
17. وشوشات: 1998/03/25م بالأغواط.
18. مغفل: جانفي 1998م بالأغواط.
19. نوبات صرع: الأغواط في 29 جوان 1998م.
20. تداعيات إمرأة فوق العادة ...: نوفمبر 1997م بالأغواط.
21. سأنسى: ديسمبر 1997م بالأغواط.
22. سؤال كبير: 16 ماي 1988م بالأغواط.

***فضيلة بوسعيد:** شاعرة جزائرية معاصرة من منطقة الأغواط

[1] فضيلة بوسعيد، تداعيات إمرأة فوق العادة، دار الملكية الفكرية للطباعة و الإعلام و النشر و التوزيع، الجزائر 2000م.

23. كن حبيبي: فيفري 1989م
24. على الضفة اليسرى: 1996/02/24م بالأغواط.
25. الوصايا العشر: 8 جويلية 1998م بالأغواط.
26. آخر البوح: 1996/10/24م بالأغواط.

و الملاحظ في عنوان "تداعيات إمرأة فوق العادة" أن الشاعرة اختارته لأنه محور النصوص الشعرية، و هو ما نجده صريحا في النص العشرين، فالعنوان بحد ذاته لا يقدم سوى الموضوع "المرأة" و لكن النص يقدم وجوها متعددة له حيث تقول الشاعرة في نص "تداعيات إمرأة فوق العادة":[1]

دعه يمر دمي...
قد كبلوه بأسلاك الهزيمة
و عيروه ... بأثداء الأمومة
دعني إذا ...
أفتح صدري لكل القنابل
أحشد آهتي لذاكرتي المقفلة
وحدي أنا ...

و المتتبع للشعر النسوي عبر التاريخ الأدبي يجد أن جل الدواوين الشعرية النسوية مشبعة بحدة التوتر إزاء التغييب الإبداعي الممارس بقصدية على المنتج النسوي، خاصة صور الإقصاء و التهميش، ومن هنا فقد "إستعمل الفن وسيلة لستر آلام الإنسان في بعض الأحيان و ظروفه"[2]، فكان ديوان "تداعيات إمرأة فوق العادة" الذي يجسد تجربة الشاعرة في إثبات الذات و هي تصارع نكسات الحياة في البيئة الصحراوية من جهة وعشرية الدماء والآلام التي عاشتها الجزائر من جهة أخرى، فالشاعرة فضيلة بوسعيد عند اختيارها عنوان "تداعيات إمرأة فوق العادة" عنوانا لمجموعتها الشعرية، إنتخبت عنوانا داخليا لتجعله العنوان الأساسي للديوان.

[1] فضيلة بوسعيد، تداعيات إمرأة فوق العادة، ص57.
[2] عفيف بهشي، إتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، دس، ص09.

فعنوان الديوان من العناوين المركبة التي تسترعي إهتماما خاصا من طرف الدارسين لأن تحصيل دلالتها يتوقف على مدى قدرة المتلقي على تفكيك عناصر التركيب و تمييز أصولها من الزائد التي تزيد معها الفائدة لأن "كلما زاد القيد زادت الخصوصية، و من ثم زادت الفائدة بزيادة الخصوصية"[1]، فعنوان الشاعرة **فضيلة بوسعيد** يجمع بين تركيبين بلباقة أنثوية و لياقة لغوية جسد حضور المرأة الجزائرية المبدعة في الساحة الأدبية، كيف لا وهي القائلة في قصيدة شاعرة:[2]

أنا من حباها الـرب شعرا و عـــزة *** وهذي الشهادات لخطوي أمانيا

أنا من ترنح الـمـــــداد لـطيبتي *** فـراح يـغـازل جميل القـوافـيا

فما حاجتي يا أنت كي أثبت الأ *** نـا و خير معلمي فكوا المعانيا

أما إذا تتبعنا العناوين الداخلية من زوايا لغوية فنجد أن ديوان "تداعيات إمرأة فوق العادة" إشتمل على ستة وعشرون (26) عنوانا داخليا، سبعة (07) منها مفردة { 02 معرفة بالإضافة "صورتي" و "جثتي"} و خمسة (05) عناوين نكرة { تراتيل، شاعرة، شعراء وشوشات، مغفل} و تسعة عشر (19) عنوانا مركبا موزع على ثلاثة أنواع من الجمل: إسمية، مثلما نجده في {فرائض الشوق، العصى و الحلم، تعويذة الفؤاد، آخر البوح، داعيات} "حيث تنتقل الجملة الإسمية من البساطة إلى التركيب إذا كان أحد متعلقات المسند أو المسند إليه تركيبا إسناديا كالحال و الصفة و المضاف إليه"[3] وهو ما يشير إليه عنوان الديوان، و العنوان الداخلي.

و الجملة الفعلية مثلما تقف عنده في الديوان { سأنسى، كن حبيبي، عد إلي، لم يشأ} هذه الجمل المكونة من إسنادين أحدهما مرتبط بالآخر،(المسند و المسند إليه) و يكون لها "محتوى دلالي و إخباري يمثل الرسالة التي تنظم الخبر المتنقل من المتكلم أو المرسل

[1] حسن جمعة، جمالية الكلمة، دراسة جمالية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق 2002م ص59.
[2] فضيلة بوسعيد، تداعيات إمراة فوق العادة، ص25.
[3] هدية بردادني، الجملة بنيتها و دلالتها في سورة آل عمران، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004/2003.

إلى المخاطب و المتلقي"[1] و ذلك ما عملت على إيصاله الشاعرة لتترك مجال الفضاء والنص مفتوحا لتشرك القارئ و تحدث التفاعل.

وشبه جملة (جار ومجرور) في العناوين التالية { في قراطيس العياد، على الهامش على الضفة اليسرى...} فيثبت حرف الجر (في) الدال الدخول في الإسم المختصر (قراطيس العياد) أما حرف الجر (على) التي تفيد الاستعلاء المجازي نحو قوله تعالى: {**أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى**}[2]، فحرف الجر "على" مرتبط بالحيز المكاني (الهامش، الضفة اليسرى) دلالة على الرفض للواقع وإعلان التحدي له من خلال لغة العلم التي تراها هي الأنسب، ما دامت تبحث عن اقناع الآخر، وتصارع مشكلة الظهور لكسر الحاجز، وفتح المجال للمرئي أن يؤدي دوره في معرفة خفايا هذه الذات، وكيف لا وهي "إمرأة فوق العادة " استطاعت أن تقهر الواقع في زمن لا يقهر، حيث كان لزاما عليها أن "تزيل كل العقبات والحواجز التي تعينها وتعرفها وتصنفها في سياق إجتماعي إستثنائي"[3] فانفعلت وتفاعلات مع الكلمة المرتبطة بهذا العالم المليء بالأحداث الذي لم يمنع الشاعرات الجزائريات من ممارسة فعل القراءة الذي كان شاهدا على المستوى الإبداعي للخطاب الأنثوي في الجزائر في فترة التسعينيات.

تجليات توظيف إسم المؤلف في النص الشعري الجزائري المعاصر:

يعد إسم المؤلف من بين العناصر المناصة التي يحويها الغلاف الخارجي بعد العنوان، فلا يمكن تجاهله أو مجاوزته، لأنه العلامة الفارقة بين كتاب وأخر، ففيه تثبيت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله "الإسم هنا يمنح سلطة توجيه المتلقين (**القارئ**) من خلال العلائق الجدلية التي تربط إسم المؤلف بنصه ، بالمتلقين (**القارئ**) يستطيع تحديد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف ،كما يستطيع تحديد

[1] عبد الحميد دباش، دور التركيبة في فهم إفهام القرآن، مجلة الآدب و العلوم الإنسانية، جامعة الامير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة العدد 03 نوفمبر 2003. ص 97.

[2] سورة طه، الآية رقم 10.

[3] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، الطبعة الأولى 1434ه/2013م جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ص 34.

الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف ...."[1] حيث ينفرد إسم الشاعر والعنوان بفضاء الغلاف إنفرادا يدل على قيام علاقة مباشرة بين ذات المبدع والنص الشعري "فوضع الإسم أعلى الصفحة لا يعطي الإنطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل ،لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[2] وهي الصفحة التي لم يتخلى عنها جل الشعراء الجزائريين المعاصرين معلنين في ذلك حضورهم المستمر حيث يقول **عبدالله حمادي** "أنا الصفحة التي لا تخرج للناس بيضاء، أنا صفحة تقول إلى حد إزعاج الآخر لكن لا أفتري على الناس وعلى الله الكذب "[3] هو في ذلك يبرز جوانب من رؤاه بصورة واعية.

[1] عبد الغاني خشبة، اضاءات في النص الجزائري المعاصر، الطبعة الأولى 2013، دار الألفية للنشر والتوزيع الجزائر ص 112.

[2] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر 1997 ص94.

[3] حمادي عبد الله، سلطة النص، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002م، ص25.

إسم المؤلف في "أوجاع صفصافة في مراسم الاعصار" **يوسف وغليسي**

ينفرد إسم الشاعر و العنوان بفضاء الغلاف إنفرادا يدل على العلاقة الموجودة بين الذات والنص الشعري.

فجاء إسم –**يوسف وغليسي**– في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" في أعلى صورة من الجهة اليسرى بلون أسود في فضاء أبيض يوحي سيكولوجيا بالراحة والصبر والأمل والتفاؤل فهو يمثل "الضوء وهو من الناحية العلمية ليس لونا بالمعنى المعروف لأن كل الألوان متضمنة اللون الأبيض، وقد عده بعضهم من الألوان الباردة التي تبعث حالة من الهدوء والطمأنينة والإسترخاء وتزيد من الحجم الظاهري للأشياء "[1] كما يعطي للشاعر نوعا من الخصوصية. حيث يتشكل من فضاء (إسم المؤلف) وفضاء الغلاف ثنائية يستغل فيها الشاعر الطاقات الحيوية للتشكيل الفني، حيث الإحالة إلى شكل" شجرة الصفصاف " المكونة من مجموعة من كلمات مكتوبة باللغة العربية ثابتة بجدر "واوي" مرتبط بمؤشر الجنس للمتن وهي كلمة "شعر" مرفقة بأشكال هندسية مشكلة أبعاد أيقونتيه وجمالية.

فحمولة هذا الغلاف الذي يعتليه "إسم المؤلف " قمة في التدليل السيميائي الذي يضرب عمق الدلالة، وبهذه الخصوصية للذات الشاعرة، منحت هذا العمل سمة فنية نوعية منبثقة من إحساس عميق يجسد قصة الذات مع الأوجاع إذ يقول:[2]

يطير اليمام!

---

[1] حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي "السري الرفاد أ نموذجا، الطبعة الأولى 1437هـ/ 2016م، دار غيداء للنشر والتوزيع 2014 ص 31/30.

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ديوان شعري، إبداع للنشر، قسنطينة 1995 ص 53.

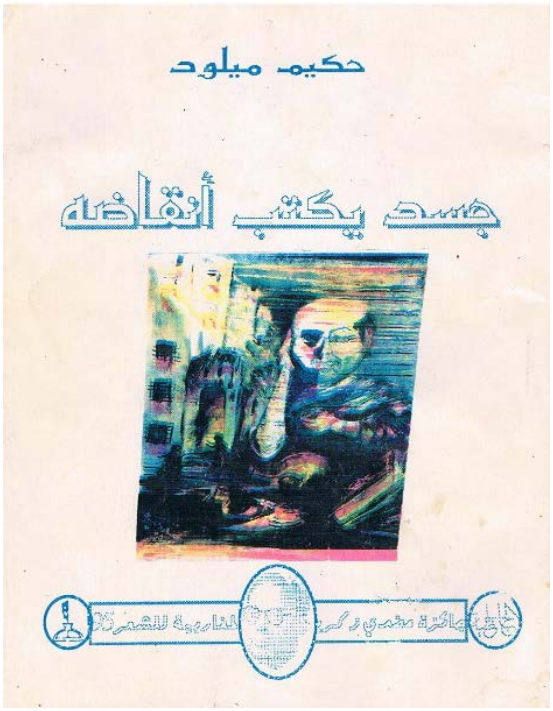
ولكنني
أظل هنا واقفا تحت جنح الظلام؟
لعل اليمام يعود الي غدا...
في شكل ذلك الحمام.....!

فهي أوجاع من صميم أوجاع "الصفصافة" حيث تفجر هذه البنى العميقة، دلالات صراع الذات الشاعرة مع الأحداث... فهل سيكون الصفصاف الأمة الجزائرية الممتدة بجذورها كإمتداد جذور الصفصاف الموغلة في الزمن والمتأثرة بفعل العوامل الخارجية رغم ليونة أغصانها وروعة أورقها، ونمائها وخصبها...؟

فكان الإعصار العنيف الذي خرب و دمر وأكل الأخضر واليابس لولا مشيئة الله في خلقه "وَهُوَ الَّذِي كَفَّ أَيْدِيَهُمْ عَنْكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ عَنْهُمْ بِبَطْنِ مَكَّةَ مِنْ بَعْدِ أَنْ أَظْفَرَكُمْ عَلَيْهِمْ وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا"[1]

حقق يوسف وغليسي نشاطا سيميائيا في أوجاع "**صفصافة في مواسم الاعصار**" يكشف من خلاله على أسرار التأليف في سيميائية العنوان وقصة جدلية الفناء والوجود، مستقطبا دلالة الواقع الإسنادي الذي يصارع من أجل البقاء، وعليه كان لزاما على المخاطب المثقف أن يحول الإيماءات إلى بؤر لإنتاج الدلالات وتحديد أنماط استهلاكها.

[1] سورة الفتح، الآية 24.



إن الدلالة النصية لإسم المؤلف لا تقل شأنا عن دلالة العنوان والإهداء وفضاء الغلاف وغيرها من عتبات النص، وهو إشارة موازية لأحد المداخل الأولية في تعلقها مع النص كما أنها تمنح سلطة توجيه المتلقي من خلال العلائق التي تربط إسم المؤلف بنصه.

و**حكيم ميلود** في ديوانه "**جسد يكتب أنقاضه**"[1]، نسجل عليه ذاتيته وحرصه على البروز والظهور من خلال اعتلائه غلاف الديوان، دأبه في ذلك دأب جل الشعراء الجزائريين المعاصرين –**جيل التسعينيات**– خاصة ولظهور إسم الشاعر في أعلى غلاف الديوان له دلالته الخاصة "فهو يعكس من جهة حرص المؤلف على إعطاء بعد حقيقي للواقع خاصة بسيرته"[2] وهو بذلك يختلف نوعا من الإثارة عند المتلقي، دافعا إياه إلى قراءة هذا الأثر متمثلا في ديوان –**جسد يكتب انقاضه** – حيث أوجد الشاعر **حكيم ميلود** لنفسه حضورا ارتبط بالزخم الكبير من التكثيف الدلالي و الفني في جملة "يكتب انقاضه" حيث برز العنوان بحجم أكبر من إسم المؤلف وبشكل كبير و مميز فإحتل في ذلك سطرا كاملا بجملة إسمية من (ثلاث كلمات) ولعل سيطرة هذا الخط بهذا الحجم على العنوان في خلفية بيضاء لها دلالتها، بوصفه البؤرة المركزية التي ينطلق منها الباحث في تحليل النص، ولأن الشاعر العربي المعاصر بشكل عام والجزائري بشكل خاص يستغل المساحات البيضاء بشكل يعكس التجربة الشعرية في القصيدة لأنها تكون "الصورة والمشهد عبر لوحات فنية رائعة الانتظام"[3] فديوان "**جسد يكتب انقاضه**" **لحكيم ميلود** ملاذ شعري يعبر فيه الشاعر عن الكتابة المتمنعة والصعبة النازعة

[1] حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999م.
[2] عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، عمان ع14، 1998، ص29.
[3] حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي " السري الرفاد أ نموذجا ص 11.

والمندمجة في أغوار الذات المتناقضة التي يلبسها الخراب التاريخي لأن الكتابة الإبداعية في الجزائر –**فترة التسعينيات**– وليدة تصدعات وانزياحات على مستويات متعددة.

يشير **حكيم ميلود** إلى ذلك الجسد الذي إنهار بعد إحساسه بالوقوع في منتهى الضياع، لأن الوطن تاه وتعب ولم يبق منه إلا الأطلال فيقول في قصيدة فاتحة الحزن[1]

سترحل: قالت
وتغيب عن الوطن المتعب
تشحذ الحب عند مداخل كل المدن
وتموت وحيدا
لان الأحبة ضاعوا
ولم يتبق غير الدمن
وجراح المواجع في القلب
والأبجدية تعطي الجهات نزيفك تذروك فوق بقاي الوطن.

هذه النجوى أخذت معنى القلق و الخوف، بحثا عن الأمان و الإستقرار ما إنعكس على لوحة الغلاف التي حملت تداخلا في الألوان باحثا عن الإتساق و الإنسجام مع العنوان الرئيسي الذي جاء باللون نفسه "صاحب الديوان" "اللون الأزرق" الذي يعزز تجربة الشاعر غير النمطية و فن مبدأ الجديد المختلف، و ديوان "**جسد يكتب أنقاضه**" لحكيم ميلود تجربة فريدة في نسيج الشعر الجزائري المعاصر حيث شقت طريقها لإنتاج نص مختلف، متفاعلا مع صديقه الفنان "**بودخان**" في رسم لوحة ديوانه التي تؤسس لتعاسة الواقع الجزائري وبؤس الحياة حيث إن "اللون يمكن أن يتحرك في تعبير رمزي أو موسيقي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤى المختلفة، وبهذا يكون وسيلة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على إختلاف نزعتها ودوافعها وفقا لرمزية المعنى الذي يتضمنه"[2] فإستطاع الفنان **بودخان** أن يمزج بين مجموعة من الألوان تنوعت بتنوع أساليب الشاعر

[1] حكيم ميلود، جسد يكتب انقاضه، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر1996 ص 38.
[2] حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي، " السري الرفات أ نموذجا، ص 25.

والأدوات المستخدمة في ذلك، فإستعان بالألوان المزعجة و المختلفة كالأسود والأزرق خاصة هذا الأخير قليل الورود في الشعر العربي لأنه لون مكروه "يغلب عليه الإقتران بالصيد والقتل، سواء أكان لون العدد أم السلاح، أم الطيور الجارحة، وهذا ما يوحي بدلالة الشؤم الشر مما أدى الى نفور العرب منه "[1] وبذلك فقد استطاع الشاعر **حكيم ميلود** في مدونته "**جسد يكتب أنقاضه**" أن يعطي صورة صادقة لخطاب الأزمة –**في فترة التسعينيات**– بالجزائر، كما استطاع بقوة أسلوبه ورهافة حسه أن يجمع بين آلام النفس وآلام الوطن إذ يقول في نص الفجيعة:[2]

كان دمي بوصلة للبجع النازح فينا
و الرؤى مذبحة
فبها تموت الخيل والنساء
و بعيث وحس الليل في الدماء
تتبعه حاشية الرعب
و أصوات البكاء

فحكيم ميلود أثناء طقوسه في فن الكتابة، يمنح نفسه كاملا لها، حيث لا يعتبرها سحابة عابرة، بل ممارسة إبداعية تتحول إلى حياة ومعاناة تأسر عالم الكلمة، لذلك أضحى الجسد في عنوان الديوان بؤرة للرمزية وبإمتياز، فهو الذي يحدد علاقتنا بالعالم ويحدد وجودنا فيه، حيث يقول في قصيدة تأمل:[3]

ضد البداية .... ضد النهاية
أبتكر العلم
أسكن في خصلة الضوء
أعطي الفضاء طيوري
أجر الماء الى كهفه الحجري

[1] حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي، ص19.
[2] حكيم ميلود، جسد يكتب انقاضه، ص36.
[3] المرجع نفسه، ص47.

أمد ظلالي الى حرقة في الجذور

يجعل الشاعر **حكيم ميلود** من هذا الجسد حقيقة بيولوجية وثقافية أيضا بوصفه تعبيرا عن هاجس سوء الأوضاع في البلاد، على الرغم من ثقل المحظورات، وسطو ثقافة المحرم على آليات الإبداع الجزائري في**-فترة التسعينيات-** كما يدل على انتصار الجسد على الموت بشعره **(**كتابة**)** الذي يجعله حيا، إذ يوحي الفعل المضارع -يكتب- على الإستمرارية والحركة، والشاعر من خلال العنوان يبين قيمة الكتابة على المستوى الوجودي والإنساني الذي يقهر فيها الموت والعدم فيثبت حضور الذات الشاعرة مراهنا على أن خلود الجسد لا يتأتى إلا بفعل -الكتابة- و أبدية الإبداع معا حتى لا يسقط في فخ المفارقة.

و لنتساءل: هل إستطاع الشعر الجزائري المعاصر-فترة التسعينيات – الإهتمام ببنية الإهداء دلالة ووظيفة، بإعتباره نصا موازيا للعمل الإبداعي لا يقل أهمية عن بنية العنوان و إسم المؤلف؟

الإهداء في شعر -جيل التسعينيات- الجزائري

إن الإهداء "dédicace" هو العتبة الثالثة للنص "تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية"[1] حيث يندرج الإهداء ضمن النص الموازي المباشر، و لا يقل دلالة على إسم المؤلف و العنوان من حيث الصيغة التي يحملها المبدع في مؤلفه كأن يريد من ورائه الإقرار بالشكر والتقدير والعرفان للأخرين "فهو أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص"[2] إذا تعد هذه الإهداءات رسائل ضمنية ذات دلالات تكشف التوجه السياسي، الثقافي الاجتماعي وحتى التوجه الديني للذات المبدعة حيث "كثيرا ما تراعى فيها قواعد المجاملة واللياقة واللباقة "[3] ويميز **جيرار جنيت** إهدائيين:

1. إهداء خاص:"le dédicace privé ، يتوجه به الكاتب إلى أشخاص مقربين له **(**كالأب والأم والزوجة**)** وهذا إهداء متميز ذهنيا و وجدانيا و حركيا.

[1] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية الأدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص64
[2] نبيل منصر، الخطان الموازيان للقصيدة العربية الموازية، ص47 ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.
[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جرار جنيت، من النص الى النص، ص94.

2. إهداء عام: le dédicace public، يتوجه الكاتب إلى شخصيات غير محددة أو إهداء إلى هيئات أو منظمات أو مؤسسات أو أحزاب سياسية، أو رموز وطنية لها مكانتها في المجتمع.

3. و هناك نوع ثالث و هو الإهداء الذاتي: auto dédicace"[1]، حينما يوجه الكاتب الإهداء إلى ذاته وهو "أصدق إهداء"[2] كما يمكن أن يخصص إلى شخصية خيالية.

و هناك إهداء العمل" Dédicace D'œuvre هو مرتبط بالعمل المطبوع أو الكتاب وفعل رمزي، وهو إهداء ثابت وعام يتكرر في جميع النسخ.

إهداء النسخة Dédicace d'exemple "[3] وهو يحمل توقيع المؤلف المباشر (النسخة الموقعة) وهو حلقة تواصل خاصة مع القراء سواء أكان مرتبطا بالكتاب أم بالمخطوط.

"وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى أنه كيفما كانت طبيعة المهدى إليه فإن غموضا معينا يضل عالقا بفعل الإهداء خاصة من حيث توجهه، من هنا يمكن القول بأن كل فعل إهداء يستهدف على الأقل بالتوازي: نوعين من المرسل إليه هناك المهدى إليه طبعا، وهناك القارئ أيضا الذي يكون حاضرا بشكل ظني ..."[4] فهو وسيط بين الانا والأخر.

و السؤال: ماهي الخطابات الضمنية ذات دلالات التي يرسلها الشعراء الجزائريين –**جيل التسعينيات**– في إهداءاتهم إلى المتلقي؟

1. ديوان **(الهجرتان)** لمصطفى العماري.[5]

الإهداء :

"ما أدرى بأيهما أنا أشد فرحا بقدوم جعفر، أم بفتح خيبر" حديث شريف

"على مثل جعفر فلتبك البواكي " حديث شريف

[1] G. Genette, seuils, P123.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى النص، ص 98.

[3] Ibid, P 123.

[4] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص55.

[5] مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، ص07.

"وما إحتذى النعال، ولا ركب المطايا، ولا وطئ التراب ... بعد رسول الله ﷺ، أفضل من جعفر بن أبي طالب " أبو هريرة

"إليك يا عاقر الشقراء" وناصر "الخضرا" أهدي هذه القصيدة... ربك مزروعا في النفوس تعيد المجد المحمدي و إن طال السرى.....الى حين و إن طال الليل الذرى فلتجلونه شمس اليقين.

إن نص الإهداء يثير التساؤلات هل الإهداء **لجعفر بن أبي طالب** رضي الله عنه لأنه كان على رأس المهاجرين إلى الحبشة، علما أنه كان من السباقين الأوائل إلى الإسلام ومن القادة الشجعان، وكيف لا هو ابن عم رسول الله ﷺ، وأشبه به خلقا وخلقا ولماذا كان الإهداء خاصا بسيدنا جعفر –رضي الله عنه– دون سواه من مهاجري الحبشة؟ صحيح أن جعفر بن ابي طالب كان له الدور الكبير في تثبيت عزيمة المهاجرين وفي كسب ثقة النجاشي وعليه ماذا يمثل جعفر رضي الله عنه لمصطفى محمد العماري؟

فمدلول "الهجرتان" العنوان الرئيسي لديوان مصطفى العماري، يتضح أكثر من البنى التركيبة للإهداء، وظيفته الدلالية، بما يحمله من معنى إلى المهدى إليه؟

"فالقارئ الحداثي ينتج المعنى ولا يستهلكه"[1] و الشاعر مصطفى محمد الغماري يخاطب بنزعته الخطابية ذاتية القارئ، تاركا الإهداء مفتوحا على تعددية القراءات مشكلة بذلك أفقا تتحدى فيه الذات بالموضوع غايته إعادة تشكيل التاريخ وفق رؤيته، وحاجته النفسية وسياقه النصي، وفي ذلك تأطير لمسار النص العام.

ديوان–غرداية– لعثمان لوصيف.[2]

إلى مفدي زكريا الشاعر الذي غنى الجزائر حيا وميتا.

فالمتمعن في هذا الإهداء جاء على عكس سابقة فقد ورد جملة قصيرة تتضمن عناصر التواصل الأساسية من المرسل والمرسل إليه و رسالة، فالشاعر يوجه خطابه إلى شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا، و مؤلف النشيد الوطني "**قسما**" الذي يتضمن أبدع

[1] جميلة سنيشي، مفهوم الشعر في بيات العرب المعاصرين، (رسالة ماجستير)، جامعة باتنة 2009م، ص129.
[2] عثمان لوصيف، غرداية، دار هومة، الجزائر 1997.

تصوير لملحمة الشعب الجزائري الخالدة، و الإلياذة بوصفه أحسن سجل لتاريخ الجزائر حتى اليوم إذ يقول:[1]

جزائرنا يا مطلع المعجزات *** و يا حجة الله في الكائنات

جزائرنا يا بـدعـة النـاظر *** و يا روعة الصانـع القــادر

"فالوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء"[2]

فهذا النوع من الإهداء (عام dédicace public) الذي يتوجه فيه الشاعر إلى أحد الرموز الوطنية "مفدي زكرياء" متخذا منه مرجعا ينطلق للإضافة، فكل منهما متشبع بحب الوطن متشبث به، حيث يصرح عثمان لوصيف بذلك فيقول:[3]

وطني قصة المجد صطرها الدم

مغمغمة في الدجى ...

شهقات الكلمات على مدمج الخلق

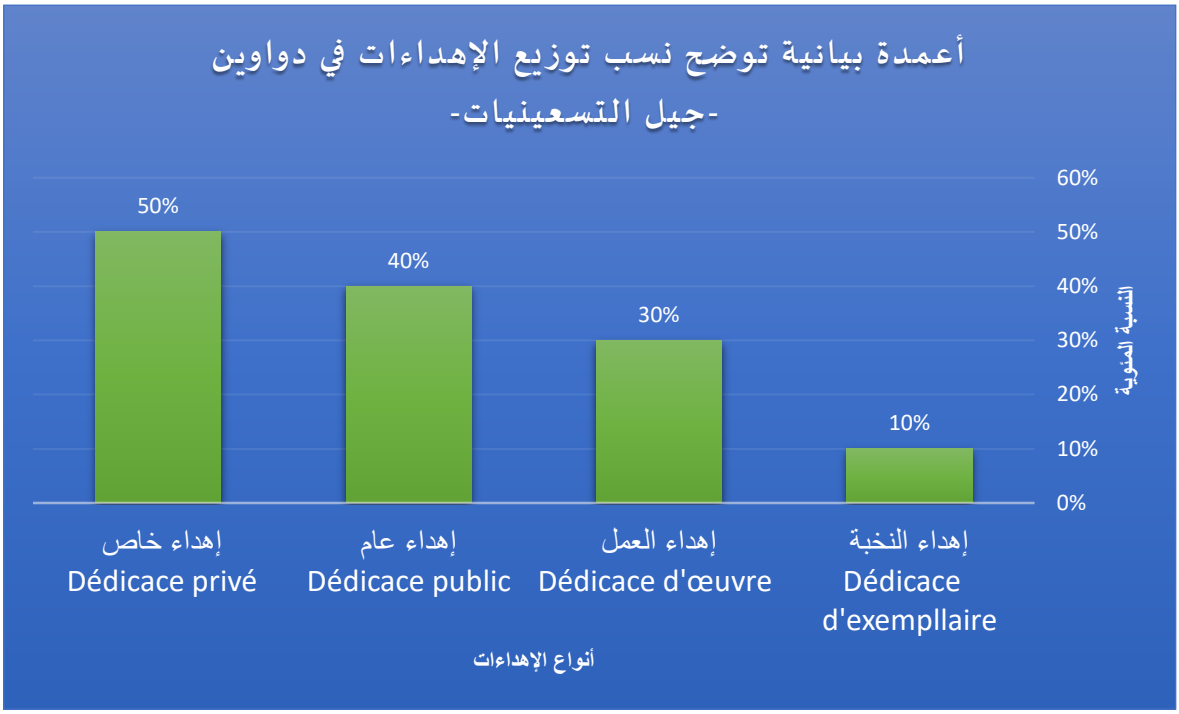
تسبيحة الشهداء ... و أسطورة مرسلة

طولقة ربيع 1995.

و الأجمل ما في هذا الإهداء هذا التقاطع التفاعلي بين الشاعرين و الإنسجام الوجداني في حب الجزائر، و هذا حصيلة المثاقفة و التناص في الشعر الجزائري بشكل عام.

فعثمان لوصيف قد غرف من منبع التراث الصوفي الذي لا ينضب، و مفدي زكرياء تشبع مند نعومة أظافره على مبادئ الثقافة العربية الإسلامية، مت ولد عنهما إلتزام فكري وعقائدي بالقضية الأم، هي الجزائر.

[1] مفدي زكرياء، إليادة الجزائر، ، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1987 ص 19 / 20.
[2] صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب لبنان، ط1، 2002م، ص55.
[3] عثمان لوصيف، غرداية، ص88.



1

من خلال الجدول نلاحظ أن الإهداءات الخاصة أكثر تداولا قياسا ببقية الإهداءات هذا النوع من الإهداء، و الذي يعد أكثر إنسانية و في ذلك تجسيد لطبيعة الذات البشرية التي تتموضع في مركز العلاقة بين الشاعر و محيطه، باحثا عن ذاته في يوميات لا تتكرر.

أما بقية الإهداءات فهي مشتركة موجهة إلى أشخاص متعددين و محددين، تجمع بينهم أواصل النضال أو التمرد ضد الإستبداد أو السعي نحو الحرية و تحقيق العدالة والمساواة.

إذ تستمر هذه الإهداءات في رسم الصراع فيما بينها، على الرغم من إختلاف مضامينها من حيث نمط التشكيل البنائي وحدته، لما يدفع المتلقي إلى التفاعل مع النصوص و الوصول لقراءتها الخاصة، و هي ميزة جل دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين –جيل التسعينيات– خاصة.

* الدراسة شملت الدواوين التي تحصلت عليها و البالغ عددها 29 ديوانا جزائريا تسعينيا.

الديوان	البنية التركيبية (الإهداء)	المهدي	المهدى إليه	الصفحة	البنية الزمانية	البنية الدلالية للإهداء
الهجرتان	إليك يا عاقر الشقرا وناصر الخضرا أهدي هذه القصيدة	مصطفى محمد الغماري	جعفر ابن أبي طالب	07	1414هـ 1994م	إحياء التراث الإسلامي
براءة أرجوزة الأحزاب	إلى الإسلام العظيم دينا و نظاما على الرغم من الكفر الأحمر، إلى اللغة العربية كلمة ساحرة... و إلى الأمة الإسلامية والجزائر منها	مصطفى محمد الغماري	إلى القيم الثلاث الخالدة	05	1414هـ 1994م	تحديد مقومات الشخصية الجزائرية، الدين، اللغة الوطن
عيناي دليل عاطل عن الخطوة	تندي (عنوان داخلي) أغنية (عنوان داخلي)	سعيد هادف	إلى محمد ديب "عمر" محمد خدة "هنبعل"	01 03	1994م 1994م	اليد التي تختصر الألم بكلماتها الرضية كالأغنية تخرج الشاكر من عتمة الجرح
أوجاع صفصافة في مواسم الأعصار	إلى والدي المرحوم الذي مات قبل مولدي إلى ست الحبايب أمي العزيزة	يوسف وغليسي	الوالدين	03	قسنطينة 1995م	و صاحبهما في الدنيا معروفا
غردايا	إلى مفدي زكرياء الشاعر الذي غنى الجزائر حيا و ميتا	عثمان لوصيف	مفدي زكرياء	03	طولقة ربيع 1995م	رمز الوطنية والمثل الذي يحتدى به
جسد يكتب أنقاضه	نص "ضيافة"	حكيم ميلود	إلى أبي حيان التوحيدي	05	الجزائر 1996م	البحث عن المعادن النفيسة في طبقات التاريخ
الإرهاصات	إلى سيدة النساء جميعا... إلى التي غمرتني بدفئها وحنانها	عثمان لوصيف	وهيبة زوجة الشاعر	03	طولقة 1997م	حب، وفاء تقدير و عرفان

	وآثرت إسعادي على سعادتها ... أهدي هذه الباكورة المتأخرة					
أبجديات	إلى كل القراء من أبناء الجزائر و الأمة العربية	عثمان لوصيف	المتلقي	03	طولقة 1997م	محبة وإخلاص للوطن والعروبة
اللؤلؤة	إلى الأستاذ الشاعر البرناوي عربونا للوفاء و المحبة الدائمة	عثمان لوصيف	عمر البرناوي		طولقة 1997م	عربون وفاء ومحبة
البرزخ والسكين		عبد الله حمادي			1998م	
كتاب الشفاعة	هكذا متفاقدا في طرقات الليل صار قلبي قفلا للكون	عبد الله الهامل	... إلى بختي أخيرا	07	1999م	بشيء من الحب بيد مصافحة السيد الرمز (صداقة)
شظايا	أحن إليك و في هدأة الليل أقرأ تراتيلي أسترجع أحلى الذكريات لأقف وأرفع "شظايا" إليك ... فكم كنت عظيما و إليك أيتها المجاهدة العظيمة	جميلة طلباوي	إلى الوالدين إلى فردوس إبنة أخ الشاعرة إلى روح أخيها عباس	03	بشار 1999/11/07م.	و بالوالدين إحسانا
تداعيات إمرأة فوق العادة	إلى من أبحرت إليهما في كم الفاجعة... إلى طفلي أحمد و أم خير إلى زوجي مواصلة للحب المتقطع	فضيلة بوسعيد	الوالدين الأبناء الزوج	03	2000م بنصوص من الفترة التسعينية	قول الرسول ﷺ "خيركم خيركم لأهله و أنا خيركم لأهله"

و نستنتج مما سبق هيمنة الفضاء الجزائري بكل أمكنته على النص الشعري الجزائري المعاصر –جيل التسعينيات– لإرتباط الذات الشاعرة بالوطن، لأن "الارتباط بالمكان حاجة حميمية لذى الإنسان لاسيما عند الشعراء الذين يعيشون طفولة مستمرة في أعماقهم، غنية

بالحس و الخيال و الحلم بالأسرة و الحي و البيت، حيث تتوالد الدلالات تجربة العمر كله و تتخذ صورة بكرا أبدية بالنسبة إليهم حتى بعد إنقطاعهم عن هذا المكان و إغترابهم في أمكنة بعيدة"[1] هذا التداخل و الحميمية الموجودة بين الشعر و الوطن، الناتجة عن معرفة أكبر بالمكان و بمعاناته الحقيقية.

كتم الشاعر الجزائري في عز "أزمة التسعينيات" مشاعره الذاتية، وكان بديله **قصيدة الوطن** لأن الجزائر هي المكان وبداية قصيدته و نهايتها، و لكون المكان أيضا جزء من عمل الشاعر فقد تعددت صوره و أشكاله.

فقد كتبت كل قصائد **أبجديات، براءة، زنجبيل، لؤلؤة، غردايـة...** لعثمان لوصيف بمدينة **طولقة** بمسقط رأس الشاعر، فيقول[2]

آه يا غرداية الغور ... غردايتي!

يا التي تولد الآن من وله

يا التي طعمها زنجبيل... و أنفاسها كرمان.

معظم نصوص ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و "تغريبة حعفر الطيار" ليوسف وغليسي كتب بين تاغراس سكيكدة مكان مولده و قسنطينة ما عدا نص "على عتبات الباهية" فقد كتب في وهران، و نص "أنا... و زليخة" و "موسم الهجرة إلى بسكرة" كتب ما بين بسكرة، قسنطينة و سكيكدة، وقد حدد ذلك في آخر كل نص مع تاريخ كتابته شأنه في ذلك شأن عثمان لوصيف إذ يقول عن سرتا (قسنطينة)[3]

قدر... قدر

مهما أسافر في إمتدادات المعارج

أو تضاريس القمر

[1] إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر نمودجا 1962/1925، الهيئة العامة للكتاب، مصر 1997م. ص193

[2] عثمان لوصيف، غرداية، دار هومة الجزائر 1997م ص 79.

[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ديوان شعري إبداع للنشر، قسنطينة 1995م ص 107.

"لا بد من وطني...

و إن طال السفر"

و كل نصوص ديوان "**تداعيات إمرأة فوق العادة**" لفضيلة بوسعيد كتبت بالأغواط.[1]

سر صافيا فوق قلبي و إنتشر...

ثم قائما تحت ضلعي كالشجر

ذي الأرض فيها انا

أرض أعيسش على وقع البشر...!

و عيسى قارف و ديوانه "**النخيل تبرأ من تمره**" فمكان كتابته حاسي بحبح ولاية الجلفة مكان إقامته و موطن الشاعر، ماعدا نص "**ثلاثة أبيات إلى نورة**" بالجلفة و "**أنثى بلاد**" بالجزائر العاصمة، و "**قد جل عشقي**" بالأغواط و "قلبك أم أفعى...؟!!" بالجنوب الجزائري، و "**جلفا**" بالجلفة، و "**رجل محتمل**" بالعلمة حيث يقول في قصيدة "**آخر ما تنزل من سورة خدع**"[2]

و لا أقسم الآن بالقلب... و الخونة!

خدع العمر في قمة و إنحدار

وها خدع الصخر في حركه

خدع الغيم حين بكى...

خدع اللسل في نجمة

خدع الشارع المر في منعرج!

خدعت مدن الناس في الناس

غيم المدى في المدى

[1] فضيلة بوسعيد، تداعيات إمرأة فوق العادة، ص13.

[2] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999م ص18.

أما قصائد ديوان "**جسد يكتب أنقاضه**" لحكيم ميلود، فهي محددة المكان و الزمان، في تلمسان بين فترتي (1991 – 1995) حيث يقول في قصيدة "**لم يكن سفرا**"[1]

لم يكن سفرا

فالمدينة مازال فيها مواعيد كي نلتقي

طاردتنا الحجارة من حقل ألعابنا

و إسترحت على شجر الحلم

أعرف.

و نورالدين درويش الذي مارس سلطة الإبداع في موطن ولادته و سكنه مدينة "**سرتا**" قسنطينة و هو في ذلك يجهر بحبه لها فيقول:[2]

أهواك سرتا أجل أهواك ملء دمي *** لا ذلك البعد لا الترحال ينسيني

أهواك جهـرا أمــام الناس أعلنـها *** أهواك سرا أخاف الغير يغويني

و إذا تأملنا مكان كتابة القصائد في بعض الدواوين السابقة فإننا نجد إهمال البعض الآخر من الشعراء الجزائريين المعاصرين –جيل التسعينيات– للتحديد المكاني للنص، فكان مرتبطا بالزمن، وكل تجربة شعرية تتكئ على المكان فقد "نهضت الأهرامات ليس فقط للتأكيد على إمكانية إختراق الفضاء الزمني المتصور بواسطة المكان، بل للدلالة أيضا على قدرة المكان على تحديد خطوط الفضاءات الزمنية..."[3] و هذا الإهمال حجب على القارئ الدخول إلى أهم المداخل السياقية لفهم النص، و لم يكن الإستغناء إلا مع قلة من الشعراء الذين وجدوا ضالتهم في تحديد مكان كتابة قصائدهم و قد يكون لهذه الخلفية الأثر الكبير في تشكيل بناء النص، و إستقراء تاريخه، ودليلا لمعرفة مسار الشاعر الإبداعية، ناهيك أنه يعد من العتبات النصية التي يتم توظيفها للتأريخ المكاني و الزماني معا.

[1] حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين الجاحظية، ص18، الجزائر 1999م.
[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص25، منشورات إبداع مطبعة قرفي، باتنة، ط1/1992م.
[3] جمال الدين خضور، قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، منشورات إتحاد كتاب العرب، سوريا، ط1، 2000م.

الفضاء البصري للغلاف الأمامي

يمارس الخارج النصي مع الداخل تأثيرهما معا على القارئ فالقصيدة المعاصرة "تبصرها قبل أن نقرأها"[1] فالنص و الغلاف يؤلفان نصا آخر بوظيفة أخرى "تهدف إلى التمثيل الثقافي و السيكولوجي في آن و علاوة على ذلك، فهو يسعى إلى تحقيق أقصى درجات التأثير والتوصيل، و بمقتضى هذا التفسير لطبيعة الغلاف"[2] لما يواجهنا في أي عمل إبداعي مطبوع الغلاف الخارجي "لأنه وسيلة من وسائل الإشهار و جذب القراء عن طريق الألوان و التعابير التي تعطينا –و لو نظرة موجزة– حول النص"[3] فالغلاف لا ينتهي عند دلالة معينة بل يفتح النص على سيل من المعارف المتنوعة، كالرسومات الأشكال الهندسية المختلفة، الخطوط وأنواعها، طريقة توزيع الألوان و كل ما يتعلق بالفضاء الخارجي للنص، لذا يتطلب من المتلقي خبرة فنية عالية لإدراك بعض دلالاته و مهمة تأويلها.

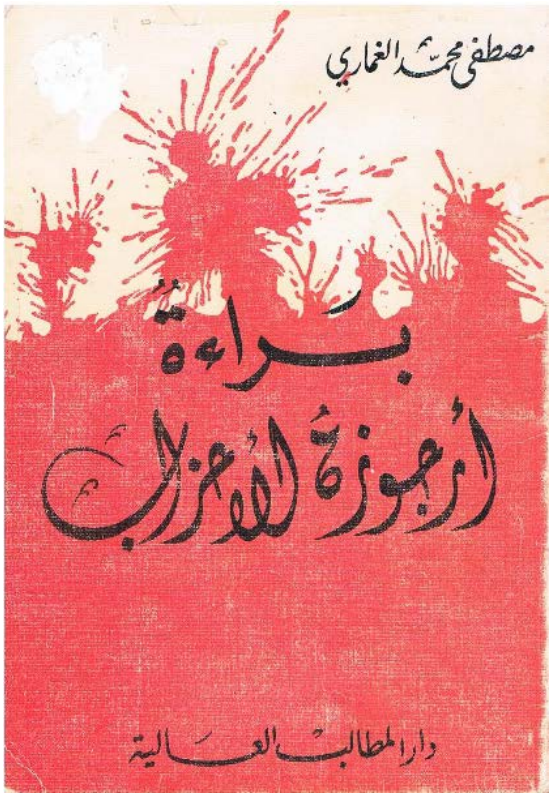
إذا فما طبيعة العلاقات التي يعمل المبدع على إستثمارها في فهم الدلالات الخطابية؟ و هل هي كفيلة بجلب الانتباه و إثارة الاهتمام، و تحقيق الغاية؟

[1] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1 1988م، ص26

[2] عبد الغاني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، ص126.

[3] نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر 2009م، ص224.

قراءة في غلاف ديوان "براءة أرجوزة الأحزاب" لمصطفى محمد الغماري:



جاء الديوان بالحجم المتوسط (13.6سم / 19.2سم) يعلوه من الجهة اليمنى إسم المؤلف بخط النسخ العربي و هو من أقرب الخطوط إلى خط الثلث، بل إنه من فروع قلم الثلث كتب بخط أسود وسط فضاء أبيض و الذي يعطي نوعا من الإرتياح ليشكل إسم المؤلف والبياض "فسيفساء ناطقة يتداخل فيها الأبيض و الأسود... توحي و تفضح عن دلالة الصراع القائم في الواقع، لأن البياض ليس فعلا بريئا محايدا أو فضاء مفروضا على النص الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب وجود النص و حياته"[1] بالمقابل يغطي اللون الأحمر واجهة الديوان و سبغ عنوان "**براءة أرجوزة الأحزاب**" عدا الجزء العلوي منه، هذا اللون الذي يرمز إلى الحرب الدمار، النيران، الدماء، وعاطفة سخط شعب بأكمله، جرفته سنوات الجمر، من تقتيل وتنكيل، و غضب و اغتصاب والشاعر في ذلك يتحاور مع راهنه السياسي بإنطاق المسكوت، فيدخل بذلك اللون بوصفه عنصرا أساسيا و جزءاً مهما في نسج اللوحة الفنية التي أظهرها الشاعر لنا، إلا أن الرؤية الأولى للوحة "**براءة أرجوزة الأحزاب**" لمصطفى محمد الغماري تعطي إنطباعا نفسيا حزينا معتمدا في ذلك على اللون حيث يقول:[2]

إخرسي يا حناجر الأعداء

و أعزبي يا عناكب الظلماء

[1] عبد الرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية نمودجا، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي، ص 177 / 178.

[2] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، الطبعة الاولى، 1414هـ / 1994م، دار الطالب الجزائر ص07

و إشربي، من صديد غيظك كأسا

علك... و إنهلي دم الأحشاء

و إغربي في كوى الفناء كما كنـ

ـتـ فإن البقاء للبيضاء.

ففي اللون الأبيض إشارة من الشاعر إلى قول رسول الله ﷺ "تركتكم على المحجة البيضاء ليلها كنهارها..."[1] و هي الإسلام عقيدة و نظاما و سلوكا، مبرزا من خلال ذلك الوضع القاتم الذي عاشه الشعب الجزائري –فترة التسعينيات– حيث سادة الخيانة، وضاعت الأمانة وذهبت الكرامة، و لم يعد من طريق إلى طريق استبيحت فيه الدماء و انتهكت فيه الحرمات، و سلبت فيه الأعراض، و لم يبق إلا وجه الجزائر البيضاء، فيكتب الشاعر عن ذكرى الماضي عساه يعود فيقول:[2]

أمنا الأرض منذ كانت و كنا

و هدأنا للسدرة العصماء

يحاول الشاعر الجزائري أن "يتفاعل مع تجربته الشعرية، و مع قضيته تفاعلا مستمرا يكشف في آخر الأمر عن تصور فكري من جانب، و تصور فني من جانب آخر كما تفرز تلك الرؤيا الإنسانية رؤية شعرية سليمة، تنم عن إلتحام عميق بالتجربة وفهم واع لها"[3] فعنوان "**براءة أرجوزة الأحزاب**" لمصطفى محمد الغماري هبط إلى المتن الشعري مبني القصيدة إستجابة واضحة لدلالة العنوان، و ما يهمنا هنا اللون كمؤشر دلالي الذي فيه نبرة تحدي للأحداث التي مزقت وحدة الوطن، وراح فيها الإنسان الجزائري يتجرع مرارة الاغتراب و الضياع و قساوة الحياة، فهكذا تشكل مفهوم الوطن عند مصطفى محمد الغماري إستنادا إلى الثنائية الضدية، التي تتأرجح بين الحضور والغياب، حضور الصمت كما آل إليه هذا

[1] أبحاث كبار هيئة العلماء، المجلد02، إصدار 1425هـ/2004م، الجزء رقم 02، ص 670.
[2] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص15.
[3] إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1984م، ص 162.

الوطن من مآسي، و غياب التغيير و ذكريات البراءة بكل تقاسيمها، و الخضوع و الخنوع و الرجوع و الإستسلام.

ينشد الشاعر في هذه اللوحة الممزوجة بين "أحمر دموي، و أبيض تفاؤلي" إنسانه الجريح الذي يريد أن يخرج من سكونه و جموده الذي أرقته قضية وطنه و ما ارتبط بها من محن و أزمات فيقول:[1]

أيها "المغربون" تلك بلادي

تتحدى الاعداء بالكبرياء

بدم مازال عضا طريا

عبقا جرحه كما الانداء

لا تناموا فليلكم ساهر الإثـ

ـم وليل البيضاء ساجي الجواء.

فالتجربة الشعرية للشاعر **مصطفى محمد الغماري**، تتمتع بالصياغة والدلالة فالنصوص عند الشاعر أشبه بالورقة التعبيرية التي تفصح عن إمكانيات لغوية و رمزية هائلة، يقدمها لنا بإقتناع تام، و بإخلاص عارم.

هذه اللوحة الدموية التي رسمت بشكل مباشر، ليصل بالتصوير اللوني في دقة الوصف حيث تظهر الألوان هنا داخلة في إطار السياق الشعري دخولا عميقا، فهي ليست هامشية، وإنما هي بؤرة الحديث، "لأن اللون بتمظهراته المختلفة و قيمه المتنوعة أحد أهم آليات فن الرسم، و أفاد منه الشعر –لاسيما الحديث منه– فالفائدة تجاوزت حدود الوصف منتقلة على تفجير طاقات البعد السيميائي فيها و توظيفها على نحو بالغ التمييز في التشكيل الشعري"[2]، وبذلك يكون غلاف الديوان قد جاء حاملا لصورة فنية تشكيلية أبدعتها يد الشاعر

[1] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 29.
[2] فاتن عبد الجبار، اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان ، ط1، 2009م، ص27.

مصطفى محمد الغماري فهي نص بصري تتداخل عبره الألوان الثلاثة "الأحمر، الأبيض الأسود" التي جاءت لتثير مخيلة القارئ و لتستحوذ على أفكاره، تدعوه إلى فك شفراتها وتأويل دلالتها، فهي لا تقل أهمية على المتن.

"فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية و إضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الادبي"[1] و الأثر الذي يتركه لون ما في نفسي ليس الأثر نفسه الذي يتركه في نفس غيري، فيقول مصطفى محمد الغماري:[2]

أمنا، أمنا و لم يزل المجـ

ـد رضيا بالجبهة الغلباء

بالألى عاهدوا فوفوا بنذر

من دماء معجونة بدماء!

لم يمدوا يدا لغيرك يا سمـ

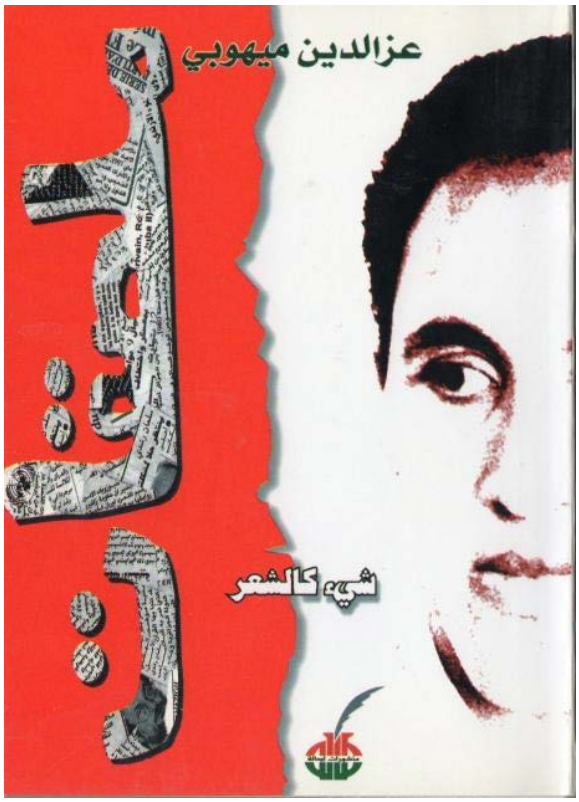
حة فإعشوشبت بعطر السماء

في سبيل القرآن مدوا الخطى البيـ

ـض ... و بعدا للخطوة السوداء!

و بهذا التمازج في الألوان يلبس العنوان شكلا يستهدف التعبير عن الفكرة و يعبر عن تجربته التي تحمل مفهوم المعاناة بممارسة واعية، تتميز بشفافيتها و قابليتها على أن تسمح بإبراز مكنوناتها، لأن العمل الشعري ليس "مجرد إنعكاس نفسي –ذاتي– كما أنه ليس مجرد إنعكاس واقعي إجتماعي، إنه قبل كل شيء مركب إبداعي يصدر عن مركب إنساني"[3] و بذلك يكون الشاعر مصطفى محمد الغماري، قد إستطاع مسايرة هذا المد الإبداعي بتوظيفاته الفنية كعنصر من عناصر التواصل مع الحدث و تشكيلاته.

[1] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون و دلالته في الشعر، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2008م، ص13.
[2] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص26.
[3] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989م، ص28.



أما التجربة الشعرية للشاعر **عز الدين ميهوبي** في ديوانه "**ملصقات**" بوصفها ذات أبعاد في الشكل و المضمون، تنطلق من كوميديا انتقادية عاكسة للواقع و بلغة ساخرة، فكرتها إنتابت الشاعر عقب دخول الجزائر مرحلة التعددية السياسية في –فترة التسعينيات– و ما رافقها من أحداث سياسية واجتماعية وثقافية، قدمت مشهدا شعريا جديدا برؤية جديدة للمجتمع الجزائري، الذي أكثر ما ميزه اللآمن، هذا الواقع المأساوي عرضه الشاعر **عز الدين ميهوبي** بروح هزلية في قصائد قصيرة عبرت عن الواقع المعيش في "**ديوان ملصقات**" حيث يقول في قصيدة "**موبوء**":[1]

صاحبي ليس سياسيا
و لكن يقرا لكن ليعرف
صاحبي ليس مثقف...
قال لي يوما و قد خبأ عينيه بمعطف
أنا لا أفهم شيئا في السياسة
فأنا عون حراسة
كل ما أعرفه أني
أصفق
فإذا مر بي المركب

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات "شيء كالشعر"، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف الجزائر، ط1، 1997م، ص06.

بالطبع ...

أصفق

علمتني جدتي أن أكتم السر

و أن أبقى أصفق

و ديوان "**ملصقات**" لعز الدين ميهوبي كتب بخط الآلة تحت إشراف الشاعر، حيث طبع في مؤسسته، و وقف على طريقة إخراجه، إذ أسهم إسهاما كبيرا في تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، حيث لجأ في نصوصه إلى إبراز الكلمات و الحروف بإستخدام الأحجام الكبيرة تأكيدا على أهميتها فيقول:[1]

ربما تنجب بعد اليأس عاقر

ربما يحكمنا في دولة القانون بالكعبين ماجر

ربما يمتلك الذرة شعب جائع من دون حاضر

.....

ربما

ربما

أحلم يوما في بلادي ... الجزائر.

أخذت بعض الكلمات موقعا من التميز بحجمها الكبير، و هذا ما ورد في عناوين وكلمات ديوان "**ملصقات**" التي تستدعي البصر مباشرة مثل العناوين الفرعية "**زئبق وساطة، مناعة، نعمة، حضارة، شهادة، خمـ5سة، مصلحة، منطق، كرسي، بالنيابة سمو...**" ومن الكلمات "**الصديق، الكرسي، الأحزاب، عين، السلامة، كيف...**" و لما كانت شعرية الإبداع

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 146.

تختلف من نص إلى آخر، فكان العنوان بوصفه نصا مصغرا "يمثل النص في أهم و أقصر مضامينه"[1] فعنوان **ملصقات** ينهل من حقول معرفية مختلفة منها:

الحقل السياسي: سلطوي، رجعي، الكرسي، سياسي، السلطان، النظام، الموكب، الزعماء...

الحقل الإقتصادي: الإكتفاء، تبادل، إضراب، مصادر، إنتاج، الدينار، تاجر، جائع...

الحقل الإجتماعي: إنكسار، هموم، عزاء، الأطفال، الشارع اليومي، مطلقة، إنجاب، المآسي عاقر، الخوف...

الحقل الديني: صلوات، فتوى، شهادة، الموت، العنكبوت، الصبر و السلوان، الشريعة بدعة...

حقل القضاء: قضاء، محضر، قانون، المشنقة، قيدوني...

الحقل الأدبي: قضايا النقد، الفكر، بدعة، شاعر، النحو، بحر المتقارب...

تفتح هذه الحقول المجال الواسع للقراءات، و تدعو القارئ إلى عالم النص الذي يزيل كل غموض، وهذا ما تؤكده مقولة الغدامي "إن القصيدة لا تولد من عنوانها، و إنما العنوان هو الذي يتولد منها"[2]، فكل نصوص **ملصقات** ميهوبي جاءت في إطار مستطيل، مرفقة برسومات صغيرة مع أشكال هندسية (مربع، مثلث، دائرة، خط) و أغلبها جاءت في أعلى الصفحة بالقرب من العنوان، فنص **إنجاب** مثلا ص 139 إضافة إلى أنه في شكل مستطيل فقد أضاف إليه مستطيلا آخر بداخله أربع دوائر متفاوتة الأحجام للدلالة على صعوبة الوضع في الجزائر رغم كثرة الأولاد، فهذه الأشكال الهندسية المرتبطة بنصوص ملصقات لها دلالتها حيث ساهم في تشكيل قراءة جديدة و تجعل القارئ يتفاعل معها، فعز الدين ميهوبي في ديوانه **ملصقات** لم يهتم بهذه الأشكال فحسب بل زادها إنطباعا لما لجأ إلى إستخدام الأرضيات القاتمة، "لأنها توجه بصر القارئ"[3]، فكتلة العنونة في **ملصقات** لا تقف

[1] محمد الأمين شيخة، عتبات الولوج إلى أساليب النص الشعري الحديث، مجلة كلية الداب و العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد الثاني و الثالث، دار الهدى للنشر و التوزيع، عين مليلة الجزائر، د.ط، جانفي 2008م، ص397.

[2] عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوبة إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2006م، ص263.

[3] سعيد الغريب النجار، الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2001م، ص30.

منغلقة على ذاتها، معزولة على إسم الشاعر المتربع في أعلى الصفحة و الذي يزاوج بين فضائي "الأبيض و الأحمر" كفعل للتواصل بين "ذاكرته كخلفية فكرية و أدبية، و تطلعاته التي تؤسس الإستمرارية هذا الفعل"[1] حيث تصبح مساحات اللونين جزءاً لا يتجزأ من التراكيب البنائي للقصيدة، بحيث أن الرسالة التي يحملها اللونيين الأبيض و الأحمر ما هي إلا أداة للتوصيل المعرفي التي تحمل الإنطباع النفسي للمتلقي و يجعلها نمودجا جيدا لإستقراء أنماط الملصقات التي يصفها الشاعر في نصوصه فيقول:[2]

لأني رأيت البلاد بأوجاعها مرهقة
ورأيت الحقيقة رغم مرارتها مطلقة
و رأيت الشعارات في وطني زندقة
و رأيت ثلاثين حزبا ...
و أخرى ستطلع من شرنقة
و رأيت نضال الموائد و الفندقة
و رأيت القبور تداس أعيننا مطبقة
و رأيت المواطن في زحمة الخوف
يبحث عن ملعقة
و رأيت الجزائر ما بين مئذنة و يد
تحمل المطرقة

تحمل لوحة غلاف **ملصقات** لعز الدين ميهوبي ثنايا فضائيها تهجن لما هو مأساوي (الفضاء الأحمر) التقتيل و التنكيل، و ما هو كوميدي يبعث الأمل و الطمأنينة (الفضاء الأبيض) و كليهما مشبعان بالدلائل الإيحائية التي تحتوي "نقدا إجتماعيا حادا و نقدا سياسيا

[1] محمد كعوان، المسار و التحولات القائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، منشورات جامعة قسنطينة الجزائر، 2001م، ص 296.
[2] عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 147.

لاذعا و سلوكا إجتماعيا منحرفا"[1] وفي ذلك إعتمادا على ازدواجية الدلالة في بناء عتباته دلالة ظاهرية و أخرى باطنية، لأن الدلالة اللونية لم تعد "حبيسة المعجم و البلاغة الموضوعية بل تستمد قيمتها من حركة السياق و جديته بنية القصيدة"[2]، مما يشكل إنزياحا دلاليا، فتمركز صورة عز الدين ميهوبي في الفضاء الأبيض التي أرادها الشاعر أن يكون جزءاً منه فقط، لتحريك فضول الملتقى، و السعي وراء الدلالة، لأن الرسومات و الصور والأشكال، لا تختلف عن النصوص، فهي تأكيد و بعث جديد لها، و القارئ المثالي هو الذي "يكون معصوما من الخطأ في تطبيق هذه المعرفة و حرا من أية معلومات معطلة"[3] فعنوان المدونة الشعرية **ملصقات** لعز الدين ميهوبي تحاكي واقعا جزائريا في فترة عصبية –فترة التسعينيات– منفلتة من كل القيود التي فرضها الراهن المأساوي، كاشفة المعادلة الجمالية التي تربط جزءاً من صورة الشاعر باللونين الأبيض و الأسود بخلفية بيضاء بطلاسم **ملصقات** بخلفية حمراء، هذا التناغم بين ثلاثي الأبعاد (الصورة، الخلفية، العنوان) و الذي ينبعث منه روح التحدي الرافض للاستسلام و التمرد على قوانين الزمن و المفرط في حب الوطن.

يبقى الغلاف لديوان "**ملصقات**" لعز الدين ميهوبي بحمولته الكامنة، عتبة مهمة تحدد أفق القارئ لما سيستقبله النص من أجل إستنباط التقابل بين جانب من صورة الشاعر وعنوان "**ملصقات**" التي هي أوراق من هنا و هناك تقض و تحفظ لأهميتها و هي تتعلق بموضوع أو آخر يخص صاحبه "عز الدين ميهوبي" هذه الملصقات التي تحيل إلى قرارات السلطية التي تحكم البلاد، و التي لم تعد تفي إلى ما يصبو إليه المواطن، فالحال على ما هو عليه منذ أكثر من نصف قرن.

[1] أحمد يوسف، يتم النص، منشورات الإختلاف، ط1، 2002م، ص 158.
[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر 2007م ص228.
[3] أسماء معكيل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا ، ط1 2010م، ص291.

فإلى أي مدى إستطاع الخطاب الشعري الجزائري في –فترة التسعينيات– مواكبة حركة التقدم لتغيير وجه الجزائر في تلك الحقبة؟

سعيد هادف من الشعراء الجزائريين المعاصرين، الذين تعرض زمنهم للإنتهاك والتدمير والترويع، مصادرة واقعهم من سياسات منغلقة، إذ تعرضت رموزه إلى التصفية الجسدية انتحارا واغتيالا وإلى التصفية المعنوية، قمعا بالإقصاء و التهجير ما جعل الشاعر **سعيد هادف** يغادر الجزائر متجها نحو المغرب مستقرا "بوجدة" سنة 1998م، و ديوانه "**عيناي دليل عاطل عن الخطوة**" مجموعة نصوص شعرية كتبت قبل رحيله أي بين (1994/1989) أي بعد الإنفتاح الديمقراطي و ما رافقته من أحداث دامية فيقول في نصه "هذا الشكل الذي يتمعنى":[1]

الغربية محرابي

يطهرني من حمتي المسنون

متوحدا أعاقر صمتي

أزوج أوجاعي المترحال

تلك لغة التنوين

[1] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، منشورات قصر الثقافة والفنون، وهران سبتمبر 1994، ص 05.

أيتها النون...!

إنذلقي من حلق العتمة

حاولت هذه النصوص أن تترجم بشكل من الأشكال هذا المنعطف الذي إكتنفه طقس غامض يسوده نهب و إرهاب ممنهجين، فيقول في نص "نقصان":[1]

لك أن تنقش بالدم دائرة حول تخوم النقصان

ذلك هو الترحال

هنا:

مارس محوك سمو

لك في هذه الهيماء مسالك شتى كي تعبر بضمير

الغائب فيك إلى الواحة حيث الواحة ظبي

يركض خطواته الرملية إغواء يخطف عينك

هنا يجد القارئ نفسه إما أن ينفتح على عدة دلالات للعنوان فيقيه في سراديبه وإما أن يقف عاجزا في فك شفراته، فيقفز على ما لا يفهمه، رغم أن المبدع عادة ما يتوقف طويلا قبل أن يختار العنوان الأنسب لنصه لأنه "تختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني و الدلالات تحتاج إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان، إذن له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر إتساعا"[2] لذلك يسمح ديوان "**و عيناي دليل عاطل عن الخطوة**" بالوقوف على سبعة عشر (17) عنوانا داخليا " 1) تندي، 2) أغنية، 3) هذا الشكل الذي تمعنى، 4) شعبي، 5) نقصان، 6)جان جنيه، 7) شجرة الفتنة، 8) مملكة المسمار، 9)مهداة إلى بختي بن عودة "إسمهان" ، 10)مقام الرهبة، 11)ضلال، 12) ها أنت... صحبك الآه... و الترحل، 13) حالات، 14) عيناي دليل عاطل

[1] سعيد هادف، الرجع السابق، ص 07.

[2] عبد الملك أشبهون، قصة إختيار العنوان في الرواية الغربية، مجلة عمان، عدد 98، أمتنة عمان الأردن، 2002م، ص55.

عن الخطوة، 15) ما لم يقله المهب، 16) زوجت للشجر الريح، 17) زغبة يفقأ مرآة خطاه، هذه العناوين متربعة على ست و أربعين (46) صفحة في مساحة (15سم x 11سم) من حجم الديوان، و ما يميز هذه العناوين الداخلية تتراوح بين الطول و القصر مما يكسبها التقريرية المباشرة و التي تسقط مشاعر الشاعر على العنوان كما في قصيدة "**مملكة المسار**":[1]

دلني على تخوم العلامة

كي أفرغ متن الأمومة من لمسات الزمن

أعبئ جوف العبارة بالسهو

في المنعطف الهارب

يستثمر الشاعر اللون بصورة مباشرة فضلا عن حرف "العين" الذي يدخل في إطار سياق العنوان برسم قوة اللونين الأبيض و الأسود من خلال إنسجام اللوحة بالتضاد ولتوثيق الصلة اللونية.

فالمساحة البيضاء التي طغت على غلاف الديوان لم تأت هباءً منثورا، بل دليل على صفاء النفس التي لا تعرف التلوث و المراوغة مستقطبة في ذلك اللون الأسود متمثلا في إسم الشاعر، عنوان الديوان، والفضاء الأسود الذي يحتوي أول حرف "**العين**" من عنوان الديوان **عيناي دليل عاطل عن الخطوة** محتضنة في ذلك أعينا تدعو المتلقي إلى التجاوب مع جمال الوصف لأنه زواج بين لونيين أحدهما بارد "الأبيض"، و الساخن "الأسود" فضلا عن ذلك أن شدة ذلك السواد لم تجعل الناظر فيها أعمى لا يبصر شيئا فالعين متطلعة نحو أفق أبيض رغم ما تكتنفه من سوداوية و خوف من المجهول "لأن ما يدركه الشاعر المصور الفنان ليس فقط ما تدركه العين العادية، حين تتوقف على الألوان توقف عدسة الشعور عليها، و إنما هو أيضا المعنى المترفرف من خلال الألوان والأشكال"[2] فالشاعر لون

[1] سعيد هادف، وعيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص10.

[2] حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي، (السدي الرفاء أنموذجا)، ص83.

إحساسه بما يمنح الصورة البصرية قابلية للحركة حتى تسعفه في إيصال ما يريد و بصورة متناهية إلى الملتقى، حيث يقول في قصيدة "شجرة الفتنة":[1]

و الزنجي يعشق الإيقاع الشبحي

ليستسلم لبياض الموت

و هذا الأسمر

يظهر أطرافه من رائحة الخرنوب القطبي.

إستطاع سعيد هادف أن يصور مدى قيمة اللون المستعمل داخل اللوحة الشعرية وجماليتها على المستوى البصري، و داخل سياق النص الشعري المرتبط بقصدية إذ "أن الالوان كيانات معرفية عظيمة ذات أفكار حية"[2] بل هي علامات دالة ومنتجة حركة فاعلية العتبات "إسم المؤلف، العنوان، الفضاء الخارجي للغلاف" ووسعت من مساحته الفنية.

يبدو من خلال اللوحة و المتن الشعري أنهما تحتويان ثنائية جدلية طاغية (النور الظلام) "إذ يشتغل فيها اللون على مساحة واسعة بفعالية شعرية تنتظم الصورة كلها مع التركيز على ثنائية الأبيض و الأسود"[3]، فكانت بذلك لوحة الغلاف من ريشة الشاعر ذاته و هذا يظهر عند القليل من الشعراء الجزائريين المعاصرين من أمثال عز الدين ميهوبي في ديوان "**البدأ كان أوراس**" و "**اللعنة والغفران**" و "**ملصقات**" و حمري بحري و ديوانه "**أجراس القرنفل**" لأن جل الشعراء الجزائريين يستعينون بفنانين خطاطين من أمثال الفنان معاشو قرور "من أجل أن يقدم النصان الصوري و الشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية"[4] لأن فعل القراءة أصبح محكوما في كل الحالات بالفضاء البصري المرئي وللتمازج بين فضاء **اللون و الصورة و الحرف**، فقد حرص بعض الشعراء الجزائريين

[1] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص09.
[2] آلان باونيس، الفن الادبي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون بغداد، 1990م ص 214.
[3] نور الدين النافع الدباغ، شعرية النص المعري، دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م ص53.
[4] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (2004/1950)، بحث في سمات الأداء الشفهي (علم تجويد الشعر)، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط2008/1م، ص82.

المعاصرين –جيل التسعينيات– على أن ينقل بصر قارئه من الحروف الآلية الطباعة إلى وضع مغاير تماما ألا و هو الحرف المخطوط و هذا ما سعى إليه الشاعر سعيد هادف في ديوانه "**و عيناي دليل عاطل عن الخطوة**" "كي يشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط و يمتعها مثلما تتمتع النفس بالقراءة و حركة الصور أي أنه يستحوذ على لحظتي المتعة متعة الذهن بالقراءة و متعة البصر بالرؤية"[1]، وعموما فالمتأمل للغة الرسم عند الشاعر سعيد هادف يلاحظ أنها لا تختلف في فنيتها عن لغة شعره بل كثيرا ما تحدد موقعه من قضايا معينة تكشف عن مميزات التجربة الإبداعية لديه.

و السؤال: هل يحمل الغلاف الخلفي للديوان أيقونات تشكل فضاء نصيا ودلاليا لا يمكن الإستغناء عنه؟

الفضاء البصري للغلاف الخلفي

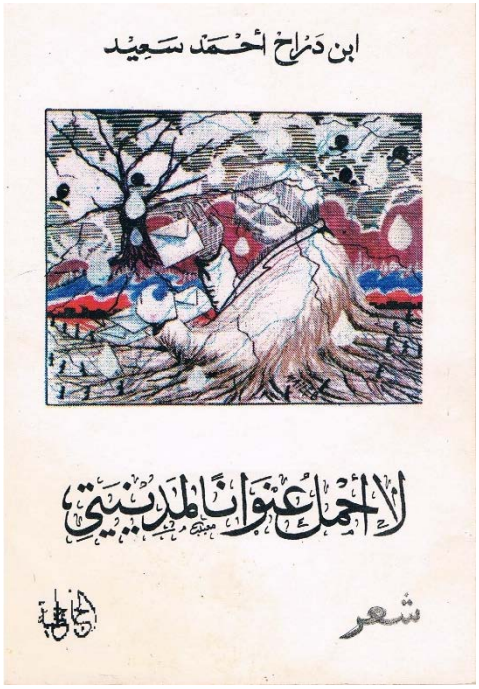
تتفاعل النصوص الموازية مع النصوص المركبة عن طريق القراءة و التأويل و هذا بناءً على التحولات التي رصدها "**جيرار جينت**" "مبرزا تنوع الأنماط و الأشكال الطباعية والإخراجية التي تؤكد بقوة تاريخية هذا المكون إلى بقية المكونات النصية"[2]، و بما أن الغلاف الأمامي هو الفضاء الأول الذي ينظر إليه، و آخر ما يبقى في ذاكرة المتلقي، ومن تم وجب الإحتفاء به و إعطائه الصورة اللآئقة التي تشد إنتباه القارئ شأنه في ذلك شأن الغلاف الخلفي للديوان، حيث يرد الغلاف على أنواع.

1. "الغلاف الفاخر الذي لا يحتوي أية لوحة.
2. لوحة غلاف تجريدية، و تهدف إلى التعبير عن الشكل التقني المجرد من التفاصيل المحسوسة، هذا الشكل لا ينطوي على أي صلة بشيء و اقعي.
3. لوحة غلاف واقعية، تعبر عن حدث أو مجموعة أحداث يقدمها المتن.
4. لوحة غلاف مزجت بين الواقعية و التجريدية." [3]

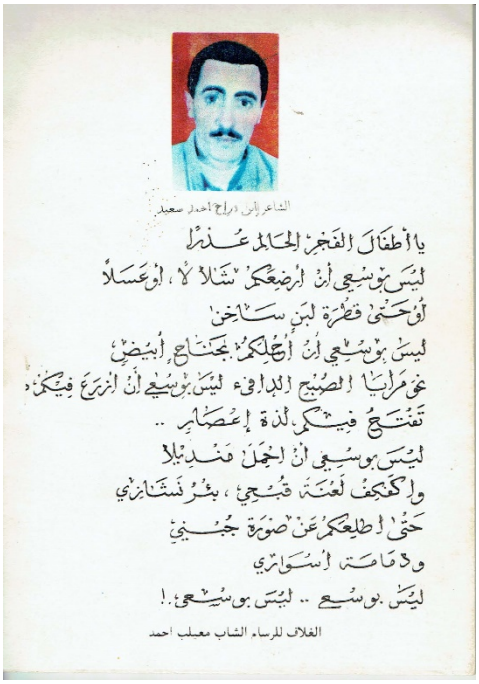
[1] عبد الرحمن تيبرماسين، فضاء النص الشعري، ص65، محاضرات الملتقى الوطني الأول، جامعة بسكرة نوفمبر 2000م.
[2] ينظر: نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م، ص36.
[3] ينظر: فرج عبد الحبيب محمد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، (دراسة في النص الموازي)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف عادل الأنمطة، جامعة القدس، فلسطين، ص 51/50.

و بما أن الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للديوان "و وظيفتها تختلف عن وظيفة الغلاف الأمامي و هي إغلاق الفضاء الورقي"[1]، فقد جاء الغلاف الخلفي لديوان "**لا أحمل عنوانا لمدينتي**" للشاعر **ابن دراح أحمد سعيد** يحمل صورة فتوغرافية حقيقية له "بالألوان" في أسفلها إسم الشاعر مكتوب بلون أسود فاتح حتى لا يكاد يرى، عكس ما جاء عليه في الغلاف الأمامي متبوعا بالمقطع الخامس من المجموعة الشعرية بعنوان "**لا أحمل عنوانا لمدينتي**" ص30 وهو النص الثامن في الديوان، هذا العنوان الذي جاء معبرا لما تبديه الصورة، التي جاءت بألوان متمازجة وخطوط و أشكال متداخلة للفنان الرسام **معيلب أحمد** هذه الأشكال و الألوان و الرسوم، لم تكن ليحدد معناها النص المكتوب فحسب، بل حملت الكثير من مضامين نصوص الديوان. "جذور 94/07، ضفائر النخلة 94/04، ظيف الأميرة 96/09، رحيل الزمردة 96، نافذة على وجه منسي، 01، صلاة في شرايين التربة 95/08، سراج بلا ضوء 97/02، لا أحمل عنوانا لمدينتي 95/07، العودة إلى الصمت 96/03 الهيكل الضبابي 95/12، عطش في المطرقة 92، في هياكل الغربية 93/07، تذكرة للخروج 96/09، حفر في الأحزان 96/01، كواكب أشعلها الغرباء 94/01 هذه النصوص

الغلاف الأمامي



الغلاف الخلفي



[1] محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ، ط1، جامعة طيبة، المدينة المنورة، 2008م ص137

فيها إشارة إلى درب المدينة الصارخ الألوان التي تفكك جزءاً كبيرا من رموز العنوان وتترجم هذا البحث المحموم للإنسان بلا عنوان في وطن متأصل الجذور فيقول في قصيدة "جذور":[1]

حلقات مفقودة...

و أب كفن إبنه قبل ولادته و تخلى عنه

وصاياه أعدتها ألسنة تلعنها المشكاة

تكفر بالضوء...

يا أبتي إسمعني قبل رحيلي

فأنا أنتحر الآن.

و هو ما يحدث خلخلة لدى المتلقي، من كون العنوان يثير تساؤلا محيرا هل يمكن العيش في مدينة بلا عنوان؟؟، لذلك يمكن القول إن صورة الغلاف جاءت لتفسير ما أُجْمِل في عنوانه تفسيرا لا يمكن فهم أبعاده إلا بعد إدراك خلفياته، إنه يضمر قضية سياسية عصفت بالبلاد (الجزائر) و أرهقته و إستنزفت أبناءه كثيرا.

لم يورد العنوان القضية السياسية بطريقة مباشرة تقريرية و إنما عن طريق الإيحاء و الإيماء المتمثلين في صورة الرجل المنكسر الذي تتجاذبه جذوره، لكنه عاجز عن الشعور بالدفء و الراحة و الآمان، لأن ذلك يتطلب تريقا خاصا به، فهذا العنوان يشكل الاستثناء في المجموعة، فهو عنوان الديوان الذي لا يحمل عنوانا للشاعر فيقول في القصيدة "لا أحمل عنوانا لمدينتي":[2]

يا أطفال الذجر الحاكم عذرا

ليس بوسعي أن أرضعكم شلالا، أو عسلا

أو حتى قطرة لبن ساخن

ليس بوسعي أن أحملكم بجناح أبيض

[1] ابن دراح أحمد سعيد، لا أحمل عنوانا لمدينتي، ، منشورات الجاحظية للتبيين، 1997م. ص 05

[2] ابن دراح أحمد سعيد، لا أحمل عنوانا لمدينتي، ص 35/34.

نحو مزايا الصبح الدافيء، ليس بوسعي أن أزرع فيكم ذاكرة تفتح فيكم لذة إعصار

ليس بوسعي أن أحمل منديلا

و أكفكف لعنة قبحي، بئر نشازي

حتى أطلعكم عن صورة جبني، و دمامة أسواري

ليس بوسعي... ليس بوسعي!

و نظرا لأهمية اشتغال الفضاء النصي في الدراسات النقدية الحديثة حيث تم التركيز بوجه خاص على اشتغال الكتابة، إذ يشير أمبيرتو إيكو (A. Eco) إلى أهمية الكتابة الخطية و دورها في جماليات النص فيقول: "إننا ندعوا التجلي الخطي في نص ما سطحية المعجماتي، إذ يطبق القارئ على التعابير و تسقط منها القواعد اللسانية من أجل أن يحولها إلى مستوى مضموني أول"[1]، ونستند في مقارنتنا للفضاء النصي إلى ممارسة الشاعر للبنية الخطية حيث جاءت خلفية الغلاف بالخط العادي، هذا الخط الذي يعد بمثابة الهوية الدالة على صاحبه و العلامة المميزة له، لأنه يعد خطا بصريا يتنامى ليشكل أنساقا جديدة في نص "لا أحمل عنوانا لمدينتي" هذا الأخير الذي يضعنا أمام حضور متداخل لعلاقتين: إنسانية و إبداعية معا، في الغلاف الخلفي، خلفية دلالية للأحداث التي مرت بها الجزائر في –فترة التسعينيات–، فالشاعر يعلن عجزه من خلال لكماته المسكونة بآهاته و آلامه، لأن تجربة الشاعر ابن دراح أحمد سعيد في هذه المجموعة بشكل عام و هذا النص بشكل خاص إنطلق من هاجس تجريبي، كانت محاولة للخروج من الغياب الذي يعيشه المثقف الجزائري "غيابا مزدوجا عن ذاته و عن الآخر، و أنه يعيش مَنْفَيَيْنِ: منفى الداخل و منفى الخارج، أو بحسب تعبير سارتر، بين جحيمين الذات و الآخر"[2]، وهو ما عبر عنه بعبارة "ليس بوسعي" التي تكررت ست (06) مرات في نص خلفية الغلاف، و لأن التكرار ملجأ فني يركز عليه المبدع ساعة إبلاغه الرسالة لما فيه من التقرير و إذاعة الإيقاع الوظيفي

[1] أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، 1996، ص92.
[2] أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط2، 2010، ص16.

الفعال، فهو أيضا يؤثر في العنوان و دلالته و إكساب النص و الخطاب إنسجاما و تماسكا في بناه.

يخاطب الشاعر أطفال اليوم جيل المستقبل في لجة حنين و عاطفة فياضة يتحول فيها الحضور غياب و الغياب حضورا، فيقول في نص "صلاة في شرايين التربية":[1]

لم يتزود طفل بالقمح

بضع سنين...

يوسف ما عاد لينبئ عن قمح مجاعة أعوام

بينما "نيرودا" مازال صغيرا في كف الفجر

يفتح أحظانه...

للغات الماضي، والآتي...

أين الجميزة؟

هل سحت في كلماته؟

أم وتدت في كلماتي؟

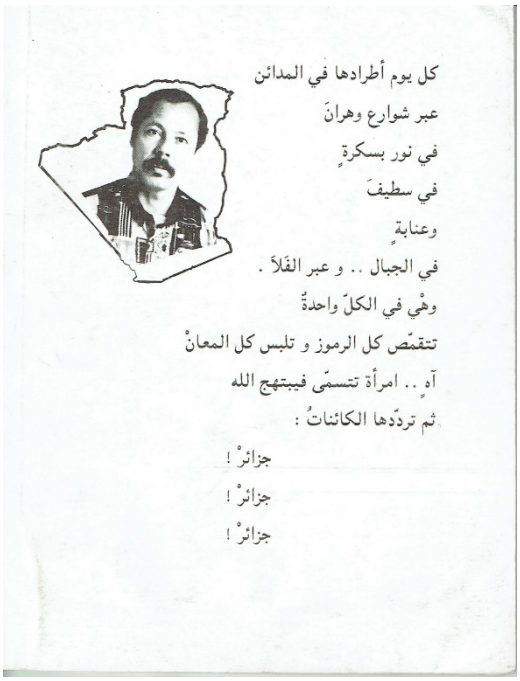
فهؤلاء الأطفال هم رمز الحرية و التحرر و الإنطلاق و الأنعتاق، و الشاعر ابن دراح أحمد سعيد، يتحسر لما آل إليه، إذ لجأ إلى آليات التعبير النفسي من خلال إسقاطات واستنباطات داخلية لتجربة عاشها مقابل ما يعانيه في حاضره، حيث تصبح الصورة نوعا من التفريغ أو "ما يسمى بالإنحراف، الإنزياح، الإسنادي، الدلالي"[2]، وهو الأبلغ في عملية الإبداع و في الرسالة التي يصبو الشاعر إلى تحقيقيها عن طريق الكلمة سواء أكانت مكتوبة أم مسموعة.

[1] ابن دراح أحمد سعيد، لا أحمل عنوانا لمدينتي، ص 25.

[2] رواشدة سامح، إشكالية التلقي و التأويل، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ط1، 2001م ص 152.

الغلاف الأمامي

الغلاف الخلفي



أما المتتبع للشعر الجزائري المعاصر –جيل التسعينيات– يجده سجلا حافلا بقضايا الوطن وبالمتغيرات التي طرأت على مستوى الواقع الجزائري في العشرية السوداء، و هذا وفق نمط فني خاص يتفاعل بحيوية مع مختلف التوجهات الفكرية و الأيديولوجية و الفنية حيث ولدت صناعة شعرية تنشد في صميمها قصائد تنموا حبا و ارتباطا بالوطن، و من أكثر هؤلاء الشعراء الجزائرين المعاصرين دلالة على هذا الأمر، الشاعر **عثمان لوصيف** الذي شكل الوطن عنده العلامة المحورية في جل دواوينه فيقول:[1]

قلت من هذه النمرة الأدمية؟

و سجدت... فقالوا جنوبية من بنات الجزائر

ثم لتمت يدها فغنت:

أنا البدوية بنت الذرى

بنت مليون جرح

و مليون شمس

و مليون معجزة دموية

من شوامخ أوراس

الونشريس

حفيدة غز... ترعرعت تحت سيوف الأمير

[1] عثمان لوصيف، غردايـة، دار هومة، الجزائر، 1997م ص 28/27.

مسربلة بالضبى...

و إبن باديس غمس في دمه الأمزيغي

ضادا إلهية النبرات

و خط وساما على جبهتي الأطلسية

شـعـب الجـزائـر مسلم ** و إلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله ** أو قال مات فقد كذب

و ديوان "**غردایة**" لعثمان لوصيف، والمكون من خمسة عشر (15) مقطعا شعريا مرقما غير معنون، تطول تارة و تقصر تارة أخرى تبعا للسياق العام للنص، حيث تجتمع تلك المقاطع في نسيج عام مشكلة نصا واحدا مفتوحا على كل فهم و تأويل و تعدد الدلالات و هو ما يؤكده الشاعر عثمان لوصيف في نص خلفية الغلاف، حيث يقول:[1]

كل يوم أطاردها في المدائن

عبر شوارع وهران

في نور بسكرة

في سطيف

وعنابة

في الجبال... وعبر الفلأ

و هي في الكل واحدة

تتقمص كل الرموز و تلبس كل المعان

آه... إمرأة تتسمى فيبتهج الله

ثم ترددها الكائنات: جـــزائـر!

جـــزائـر!

[1] عثمان لوصيف، غردایة، ص 82/81.

جــزائــر!

فعثمان لوصيف و دون غيره من الشعراء، تميز بالنصوص الشعرية المتعلقة بالأماكن "الصحراء خاصة"، فكان ديوان غرداية مجسدا من خلاله إرتباطه بوطنه، فالوطن عند عثمان لوصيف مرادف للنخلة الرامزة إلى الأصالة و التشبث بالأرض و المتجذرة زمانا و مكانا، فغرداية هي الوطن الجغرافي الذي عانق فيه كل من شوارع وهران وبسكرة وسطيف و عنابة، والجبال، و الفلأ، فالروابط الوطنية عند الشاعر كانت أقوى من الروابط الجغرافية و المكانية المحدودة فيقول:[1]

وطني إمرأة يتبرج في حلل الضوء

زفرة ناي يهز الخليقة

جذر يغلغل في رحم الكون

أنشوذة تتلضى... و فاتحة تتطهر بالبسملة.

فالشاعر يستدعي حدسه الشعري و مصدر وحيه و إلهامه "**المرأة**" التي تثير مخيلته بمواصفاتها المختلفة و لا عجب في ذلك فقد "كانت المرأة و مازالت منبعا غزيرا يستقي منه الشعراء توراتهم و مداركهم في نورها المطلق، أكثر مما يرتبطون بالصور لذاتها في مظاهرها الطبيعية و تجسيد واقعها الملموس"[2]، إن المرأة التي أتعبت الشاعر و التي أكبرها وإستعظمها "إن هي إلا وطنه الجزائر" فشاعر الحداثة لا يؤمن بالموضوعات الجاهزة و لا الأفكار المهيأة المسبقة ولا الأوزان الرتيبة، وإنما ينطلق من هواجس العقل الباطني و من تحرر الكلمات و التراكيب.

من هنا جاءت صورة المرأة متداخلة مع الوطن عن طريق صناعة فنية عالية نسميها الرمز، حيث ربط فيها الشاعر بين همومه و هموم وطنه، فتتحول المرأة بذلك إلى وطن

[1] عثمان لوصيف، غرداية، ص 83.
[2] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993 ص 88.

بكامله، و مقاومتها تصبح رمزا لمقاومة الوطن أيضا، فأضحت الجزائر في نظر الشاعر عنوانا للبطولة، ورمزا للشموخ و الكبرياء، و مرجعا للإنتماء و عمق الجذور، فحق الشاعر أن يفتخر بالإنتساب إليها، و كيف لا؟ و الوطن بداخله كتلة من المشاعر التي تختزن مواقف متعددة مؤكدة أن "غرداية" ماهي إلا هذا الوطن الجزائر و المستوحى من الصورة الفوتوغرافية للشاعر و الذي إحتواه نبض هذا الوطن، و هما في ذلك يتداخلان معا مكونان مسيرة متواصلة و هي رسالة للجيل الجديد –جيل المستقبل– للحفاظ على الكيان الجماعي و الذاتي للأمة... و ستبقى الجزائر أبد الآبدين ملهمة الشعراء.

عتبة الحواشي (الهوامش)

أولت الشعرية الحديثة إهتماما كبيرا إلى المناصات الداخلية المجاورة للنص والهوامش الملحقة بالمتن الإبداعي خاصة، حيث باتت حواشي النصوص و هوامشها من أهم العتبات التي تحتضن فضاء الدلالة، أي أنها إحالة دلالية ترتبط بكنه النصوص ذاتها "و الهوامش يضعها المؤلف في الغالب و تكون موجهة لمن يقرأ الكتاب أو النص من بعده و ذلك لإضافة تفسير و تعليل أو إستطراد أو إشارة ما لتوضيح بعض الدلالات الواردة في المتن"[1] وهي غالبا ما تلحق بالنص الشعري في أسفل الصفحة لإضاءة المتن و تفسيره وأحيانا أخرى في آخر الفصل أو الكتاب، فهي تختص بالتوجيه و إضاءة القراءة و المساعدة على الشرح و التأويل، أما جيرار جينت يعرف الحاشية على أنها "ملفوظ متغر الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له و إما أن يأتي في المرجع"[2] و عادة ما يكون المبدع هو من يقوم بعملية وضع الهوامش لمؤلفه الإبداعي وتسمى بـ "الحواشي والهوامش التأليفية"[3]، كما قد نجد بعض الأعمال الإبداعية يقوم الناشر بوضع الهوامش والحواشي لها بدلا من المبدع و تسمى "الهوامش النشرية"[4]، و الشاعر الجزائري المعاصر

[1] فرانتزروزنتال، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، ترجمة أنس فريحة، مراجعة وليد عرفات، دار الثقافة بيروت لبنان، د.ط، 1961، ص 111/110.

[2] G. Gentte, Seuils, P127.

[3] المصدر نفسه، ص 129.

[4] المصدر نفسه، ص 130.

-جيل التسعينيات- لجأ إلى إغناء النص بالإحالة المعرفية لتفسير أجزاء من القصيدة، أو توضيح مصطلحات أو أماكن واردة أو عبارات غامضة للقارئ، ما ولد عنده نصا لاحقا على النص السابق، عله يقربه إلى المتن و يوضحه له، خاصة إذا كان الأمر يخص رموز الأعلام أو الرموز التاريخية، كما فعل **عبد الله حمادي** في ديوانه "**البرزخ و السكين**" حيث خصص صفحات عديدة لهذه الهوامش من ديوانه بلغت ست (06) صفحات كاملة من أصل سبع عشرة (17) صفحة مبررا سبب تلك التوضيحات قائلا: "إستجابة لرغبة القراء إرتأيت أن أرفق هذه القصيدة ببعض التوضيحات النتاصية"[1]، فالنص الهامش، نص مواز للنص الأصلي، مكمل له، و لا يأخذ موقعه، فكل إضافة لغوية خارج المتن الشعري توضح ما غمض من النص بقصدية من الشاعر الذي يريد توجيه القراء، الأمر ذاته قام به الشاعر **مصطفى محمد الغماري** في ديوانه "**براءة أرجوزة الأحزاب**" حينما استعان بالهوامش و الإحالات في أسفل الصفحة (بشكل أقل من صاحبه) فاصلا بينها و بين المتن بخط قصير، ليحدد مسار القراءة موضحا الإشارة التي إستعان بها في المتن عند قوله:[2]

و أتَوْ بالضجيج من ترف الغر

بِ ... و باهوا بالملة الجذاء!!*

هذه الإشارة التي يوضحها الشاعر في الهامش السفلي على أنها "الديمقراطية المستوردة.. التي كشفت من عوار أدعيائها عندنا، و من العجيب أن يكون السابقون إليها أذناب "الكفر الأحمر" الذي أودع شطرا من الإنسانية السجن الكبير طوال سبعين عاما"[3]

يضع الخطاب الهامشي القارئ أمام الإضاءات الأولى للنصوص الداخلية، و من ثم يساعده على تشكيل دلالتها الرمزية و التعبيرية كاشفا النواقص و ذلك بتشخيص العيوب المضمرة، هاجسه في ذلك هو مستقبل الأمة و هو في ذلك لا يختلف عن غيره من الشعراء الجزائريين -جيل التسعينيات- في البحث عن الأمل المفقود، و الوطن المسلوب بصيغة

[1] عبد الله حمادي، البرزخ و السكين، ص 143.
[2] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، الطبعة الأولى، 1414هـ/1994م، دار المطالب الجزائر ص13.
[3] المصدر نفسه، ص 13.

يمتزج فيها الإبداع بالسياسة، و هذا لكثرة إطلاعه "على الفكر الإسلامي الجديد في ثوريته و شموليته"[1] ما جعل منه شاعر الرفض للفكر الدخيل، فالنص اللآحق (الهامشي) في بعض الأحيان يرهق القارئ و يلزمه بثقافة فكرية معينة، قد تبعده عن المتن أكثر مما تقربه، لأنه يبحث في الهوامش لا في المتن عله يفهم النص، كأن يقف القارئ عند معنى (الديمقراطية المستوردة) في نظر الشاعر، محاولا ربطها بأهم الأحداث التي عرفتها البلاد بعد الخامس من أكتوبر سنة 1988م، والتعددية السياسية، ناعتا السباقين لها "بالكفر الأحمر" وهي محطات تجعل القارئ يقف وقفة الشارح المفسر الموضح لخطاب الهامش ما دام الدخول إلى النص يستدعي الإحاطة بلغته أولا و بمرجعياته ثانيا.

أما الشاعر **سعيد هادف**، عكس تيار **مصطفى محمد الغماري** في توظيفه للهوامش حيث عمل على إرفاق بعض نصوصه الشعرية في ديوانه "**و عيناي دليل عاطل عن الخطوة**" بهوامش توضيحية لشخصيات تاريخية و دينية و أدبية و أماكن أثرية، و من هذه الهوامش:[2]

بلغفاري: رجل زاهد عاش بالجبل المحادي للمدينة، و يدعى "هيدور" أيضا.

قاسيون: جبل بسوريا دفن بسفحه المتصوف محي الدين بن عربي.

و في الصفحة نفسها (45) نجد الشاعر سعيد هادف يقف عند تعريف:

قس بن ساعدة: خطيب عربي جاهلي.

أبو تمام: شاعر من العصر العباسي.

رونيه شار: شاعر فرنسي.

"فالهامش مهم في النص الشعري المعاصر لكسب المزيد من القراء و لفتح مغاليق النص ويكون بكثرة في النصوص المحملة بكم معرفي و ثقافة متنوعة"[3]، فالحواشي

[1] عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مفدي زكرياء و مصطفى محمد الغماري، (دراسة نقدية أسلوبية موازنة)، الطبعة الأولى 1436هـ/ 2015م، دار قرطبة للنشر و التوزيع، الجزائر ص 18.

[2] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص 25.

[3] محمد صالح خرفي، فضاء النص، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط2، 2007م، ص 34.

التوضيحية عند الشاعر **سعيد هادف**، كان الهدف منها تبيان بعض الكلمات و ما تعنيه حتى لا يلتبس الأمر على المتلقي، و لو أنها قليلة جدا في الديوان، و لكن الشاعر يجدها وسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، حيث يشترك الخطاب الهامشي مع المتن في عملية التلقي، إذا الخطاب الهامشي بات "ضرورة منهجية في التأليف لأنه يجرد المتن من الإستطرادات والتفسيرات التي لا تعد جزءاً من البحث مع أهميته في إعطاء صورة واضحة و كاملة لجميع جوانبه"[1] صار على منوال سعيد هادف الشاعر **عثمان لوصيف** الذي إعتمد في الخطاب الهامشي على تفكيك بعض الرموز متمثلة في الإشارة * إذ يقول:[2]

في المدارس أو في مقاهي المدينة*

حيث تشرد سبعا عجافا

يحن إلى تفاحات العراق

يحن ... و لا يقدر!

فالإشارة (*) هي مدينة سيدي بلعباس، حيث قضى سعدي يوسف*. سبع سنوات مدرسا

كما نجد الخطاب الهامشي في قول الشاعر:[3] "لم يرى النور نورٌ"

*"هو إبني نور، توفي عند الولادة و دفن بعين وسارة، الجلفة"

حيث يتضح أثر هذه الهوامش في تحليل النصوص و ربطها بدلالتها لكي تتفاعل البنية النصية الصغرى (الهامش) مع البنية النصية الكبرى (المتن)، و بذلك تكون الهوامش قد أتاحت للقارئ إنتقاء الإطار المرجعي للمعلومات التي يحتويها النص، لأنها تعد جزء من المبنى الإستراتيجي للنص.

[1] فرانتزروزنتال، مناهج العلماء و المسلمين في البحث العلمي، ص 109.
[2] عثمان لوصيف، أبجديات، ص 11.
* سعدي يوسف، شاعر عراقي له مجموعة من الأعمال في الشعر و الرواية و فن المقال.
[3] عثمان لوصيف، أبجديات، ص 14.

المقدمة Préface

خطاب المقدمة: هو كل نص إستهلالي يتموقع في صدارة الديوان، إنه المرآة العاكسة لمواقف حضارية ومعرفية لأن "التأليف في أغلبه إستجابة لحتمية معرفية يتم التعبير عنها تارة بطريقة مباشرة و تارة أخرى بطريقة غير مباشرة، و هو ما يكسب المقدمة غنى ينعكس على أشكال الصياغة"[1]، إذ تعتبر عاملا من عوامل نجاح القراءة لأنها توجه القارئ إلى مسار العمل الأدبي أو طبيعته، كما تكشف عن إهتمام الأدب بالمتلقى و بفعل القراءة معا لأن "التقديم كالعنوان هو جنس"[2]، و قد يكون هذا الخطاب في بداية الأثر الأدبي، فسماه القدماء الفاتحة، و قد يكون في وسطه و يسمى شاهدا، أو في آخره و يسمى تذييلا أو ملحقا.

و قد تسمى أيضا، إستهلالا، إفتتاحية، تقديما، مطلعا، مدخلا، تمهيدا، توطئة ديباجة، تصديرا، عتبة...

أما الفرق بين المصطلحات يكمن في بعض الإستعمالات على حسب التخصص فمثلا: المطلع و الاستهلال: يرتبطان أكثر بالنصوص الشعرية القديمة، حيث كان الشعراء يستهلون قصائدهم بالبكاء على الأطلال أو "بذكر الديار ووصف الرحلة و الرحالة قبل التخلص من الغرض الرئيسي"[3]، أما الإستهلال عند **جيرار جينت** "هو ذلك الفضاء من النص الإفتتاحي سواء جاء بدئيا أو ختاميا قبليا أو بعديا، تأليفا أو خطيا، ينشيء خطابا متعلقا بالنص تاليا له أو سابقا إياه"[4]، و الإستهلال هو العتبة الثانية بعد عنوان القصيدة، حيث لا تحدد بعدد السطور، وإنما ما يتناسب بحجم القصيدة، وقد يدعى بـ "حسن الإبتداء أو براعة المطلع، و هو أن يجعل أول الكلام رقيقا، سهلا، واضح المعاني، مناسبا للمقال

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد القديم، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2000م ص 07.
[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، عالم الفكر، ع1، الكويت ج28، 1999م، ص 105.
[3] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 35.
[4] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 112.

بحيث ينجذب السامع إلى الإصغاء بكلتيه، لأنه أول ما يقرع السمع و به يعرف ما عنده"[1]، فهو اللمسة الفنية التي تحدد عصارة التجربة الشعرية للشاعر.

أما مصطلح الفاتحة أو الإفتتاحية: (Prologue) كثيرا ما يتعلق بالدراسات القرآنية كقولنا فواتح السور "كما تتشابه إلى حد كبير مع وظائف الإستهلال المعهودة"[2]، فهي تحاول أن تقدم توضيحا أدق من الذي يقدمه العنوان.

مصطلح التصدير (les épigraphes) أو ما يطلق عليه بمصطلح الديباجة وهو ليس مجرد عنصر تزييني "يؤتى به لتحلية الكلام و توشيته، ولا ضربا من الحلي يتشبح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول و مهالكه، يبدد بها ظلمة المعنى، و يغير بها دروب الفهم و التأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدران النص تنفك بها مغاليق الدلالة و تدخل بها عقد الخطاب"[3]، فقد ظل التصدير مرتبطا بوظيفته الشعرية التناصية على المستوى الدلالي و اللغوي و الجمالي، داخل التجربة الشعرية، لأن قيمة التصديرات ترجع بالمقام الأول إلى صاحب القول و منزلته الأدبية.

وعليه تكمن أهمية المقدمة في استنطاق النص المحيط فهما و شرحا و هي تساعد القارئ على استكشاف أغوار النص و رموزه و علاماته الخفية، و مختلف تفاصيله الجزئية و العامة، فهي ركيزة كل تأليف و إبداع حيث تعمل على خلق تواصل بين المؤلف و المتلقي تقتضي في ذلك المشاركة و المحاورة التي تشد الأذهان و تربطها بلاحق النص.

فما طبيعة هذا التقديم في الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة –جيل التسعينيات–؟

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، إتحاد دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت 1978، ص 419.

[2] الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية، صنامايا نمودجا، مجلة علامات في النقد، مج 29 ع 8، 145.

[3] عبد المجيد بن البحري، قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصيرن محنة الشعر لنزار شقرون نمودجا مجلة الحياة الثقافية، ع168، في 30 تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس 2005م، ص 143.

فما وقفنا عنده في هذه الدراسة، هو تخلي جل الشعراء الجزائريين المعاصرين –جيل التسعينيات– عن تقديم دواوينهم و البعد عن المداخل النصية إلا القليل منهم، الذين وجدوا أنفسهم يخرجون عن الحديث عن نظمهم إلى التنظير النقدي العام، كما هو الحال عند **عبد الله حمادي**.

1. خطاب المقدمة الذاتية في "البرزخ والسكين"[1]

إرتأى الشاعر "عبد الله حمادي" صاحب مقدمة ديوان "البرزخ والسكين" والموسومة بـ "ماهية الشعر" في إثني عشرة (12) صفحة، أن يحول هذا المدخل النصي من الدخول إلى المتن الشعري إلى مقدمة نقدية تناول فيها عالم الشعر و الشعراء من وجهة نظر الشاعر ذاته، فقد جاءت نصا نقديا و بذلك "فهي ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، إنها العتبة التي تحملها إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص جد محمل و مشحون، إنها وعاء معرفي و أيديوبوجي تختزن رؤية المؤلف و موقفه إنها المؤلف ذاته"[2] حيث حاول عبد الله حمادي في مقدمته النقدية في ديوان "البرزخ والسكين" أن يتجاوز النظرة السلفية للشعر حيث يقول: "شيدت طريقا آخر يكاد يكون مغايرا تماما لطريق السلف.."[3] وبذلك فهو يرسم مفهوما حديثا للشعر الذي يعده "خرقا للعادة، ومحاولة مستمرة لهدم الإحتداء"[4]، وهو في ذلك ينحاز إلى اللغة ، لغة الشعر التي هي وسيلة الإقناع و الإشارة و الإنفتاح على المواقع المستترة في عالم النفس و الحياة معا، حيث يلمس القاضي الجرجاني جانبا آخر في تعبير فضفاض، إذ يعد أن ميزة الشعر الجيد هي "الطلاوة، والرونق والحلاوة"[5]، بينما الجاحظ يذهب إلى أعمق من ذلك حين يرى أن "الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[6]، أما أدونيس يرى أن "ليس للشعر ماهية، ليس هناك

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، وزارة الثقافة السورية، 1998م.
[2] بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، ص 52.
[3] عبد الله حمادي، إقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلونيرودا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص 73.
[4] عبد الله حمادي، البرزخ و السكين، ص5.
[5] القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 100.
[6] الجاحظ، الحيوان، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، ج3، القاهرة 1938 ص 122.

شعر مطلق، هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون، و يحدد الشعري بدائيا و موضوعيا بلغته لا بفكرتيه، إذ لو كان يحدد بفكرتيه لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة شعرية"[1]، إذا الشعر في حسبان أدونيس نشاط لغوي، يتحرر من النمطية ليخلق لنفسه لغة جديدة، تتجاوز المألوف و قد تباينه، وعليه هل استطاع عبد الله حمادي في مقدمة "ماهية الشعر" من ديوان "البرزخ و السكين" أن يفتتح آفاقا تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية؟

إن سمات النص الحداثي الشعري عند عبد الله حمادي تتحد بتلك المتغيرات و التحولات التي تظهر على مضمون النص و دلالته، و بنياته و تراكيبه مما يعكس قوة أو ضعف الأداة التعبيرية عند الشاعر.

يرى عبد الله حمادي أن "لغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر"[2]، فهي لغة جديدة مبتكرة يسميها الشاعر "اللغة الضوئية"[3]، إذا لا يمكن لأي دراسة تعنى بالحداثة الشعرية الاستغناء عن مستويات اللغة داخل الخطاب الشعري لقياس مدى تحقيق النص لشعريته لأن "اللغة ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود، قبل أن تكون شكل تواصل لم تكن اللغة للإنسان الشكل الأساسي لتواصله، إلا أنها كانت الشكل المبين لوجوده، و الشاعر لا يكتب عن الشيء و إنما يكتب الشيء"[4]، لذلك وقف عبد الله حمادي من وراء مقدمة ديوانه "البرزخ والسكين" إلى إظهار الأسباب التي وقفت وراء إبداعاته، والطريقة التي يجب أن تقرأ على ضوئها، حتى لا تأخذ عملية القراءة منحى آخر.

يبادر الشاعر إلى تصحيح المسار القرائي للقارئ حتى لا يقع في مغالطة الفهم، حيث يدعوه إلى الإعتماد على العناصر التي أشار إليها في مقدمته، لتسهيل عملية القراءة والفهم

[1] أدونيس، الثابت و المتحول، بحث (في الإبداع و الإتباع عند العرب) صدمة الحداثة وسلطة الموروث، ط8، ج4 دار السياقي 2002م، ص 243.
[2] عبد الله حمادي، البرزخ و السكين، ص 05.
[3] عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع و الإبتداع، ص146.
[4] أدونيس، سياسة الشعر، دراسة في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1985م، ص 80.

معا برؤية صوفية محضة، فيقول: "فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب و الجريمة"[1] مقدمة عبد الله حمادي تحتاج إلى أكثر من قراءة بسبب الإئتلاف والإختلاف التي تطرحها القضايا الشعرية، و إن كان العنوان المقدمة يظهر منه تجنبا لقراءة مغرضة، فإن **المقدمة/ النص**، يحرره حين يركز على شعرية النص التي تسمح للمتلقي بالقراءة الإنفتاحية بل و تستدعيها لأن الشعر "سحر إيحائي يحتوي الشيء و ضده حساسية جمالية مغايرة للمؤلوف، و مرادفة للخلق منوال سابق"[2] هو في ذلك لا يقلص من عدد التأويلات إنما يقوم بحماية الدلالة –وهو سعي مشروع عند المبدعين– "لأن العدالة الإبداعبة على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان، و على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن تتحول إلى بنية ثابتة"[3] كما وقف عبد الله حمادي في خطاب مقدمته إلى نصرة النص القديم في شقه الحداثي فقط في نص الموازنة بين أبي تمام البحتري "حيث يهاجم الآمدي و يدافع عن أبي تمام فيقول: " ينصب نفسه وصيا على مملكة الذوق و الشعر مستدلا على كل ذلك بآراء وخصوم التجديد جاعلا منهم شاهدا على طرد شاعرية أبي تمام من قاموس الشعراء"[4]، لذلك نزع عبد الله حمادي منزعا حديثا على مستويات عدة إيقاعية وتركيبية و دلالية، حيث تدعوا نصوصه لقراءتها من خلال تفاعلها وتداخلها . فيقول في نص "يا إمرأة من ورق التوت"[5]

(...) يا إمرأة من ورق التوت تطاردني

في الصحور والصلوات

وفي غائرة النفس ...

من فصل خلفه فصل

ومسافات يرمسها

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 05.
[2] عبد الله حمادي، المصدر السابق، ص 05.
[3] عبد الله حمادي، المصدر السابق، ص 09.
[4] عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع و الإبتداع، ص45.
[5] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين ص 150

التوت

و أوتار تعزفها الكلمات...

كنت الممكن

في سري وفي علني

إنشراح الموج

أرتاح على اعقاب

زوابعه...

وهو في ذلك يستخدم اللغة ليدخلها "في بنى جديدة تكتسب فيها دورا وفاعلية و دلالات جديدة"[1] تربط بين التقديم والمتن الشعري، محدثة إتساقا و إنسجاما وتعالقا، لتضمن للقارئ حسن القراءة و الإستمتاع معا، ليكون بذلك التقييم عند عبد الله حمادي وجها من أوجه التنظير الشعري في الجزائر.

إذا هل يمارس الشاعر الناقد سطوته النقدية على منتجه الشعري كما يمارسه على منتج غيره؟

و إذا كان الشاعر **عبد الله حمادي** في ديوانه "البرزخ و السكن" و "مقدمته ماهية الشعر" والشاعر **يوسف وغليسي** في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار" ومقدمته "تأشيرة مرور" وغيرهما من الشعراء القلائل الذين أولوا التقديم لدواوينهم عناية بأنفسهم، كون أهمية التقديم للديوان تفوق أحيانا الديوان ذاته، كونها تنظيرا نقديا يسبق فصول التطبيق بالمقابل فقد وجد بعض الشعراء الجزائرين–جيل التسعينيات– ضالتهم في مقدمات دواوينهم التي يكتبها النقاد أو زملائهم أو أصدقائهم أو أساتذتهم، و جلها تقدم الشاعر و شعره قبل بداية النص، كونها مفاتيح النصوص و تقوم باستراتيجية البوح و الإعتراف معا.

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987 ص 39.

لذلك وقفنا عند الشاعر الجزائري –جيل التسعينيات– **نجيب أنزار**، و ديوانه "كائنات الورق" و مقدمته الموسومة بـ "قدر الكائنات" بقلم **أبو بكر زمال** "بغية التنويع بين نمطي التقديم"

2. خطاب المقدمة الغيرية في "كائنات الورق"

جاء خطاب مقدمة نجيب أنزار "قدر الكائنات" مقتضبا وجيزا أخذ من المقدم صفحتين فقط (6/5)، فهو يسعى إلى تأدية المعنى المراد بلفظ قليل "و في ذلك خير للمتكلم والمخاطب على السواء"[1]، لأن المقدم للديوان "**أبو بكر زمال**" يدرك أهمية المقدمة ووظيفتها "فرب لفظ قليل يدل على معنى كثير، و رب لفظ كثير يدل على معنى قليل"[2] وهو في ذلك يختصر "كائنات الورق" في قوله "ليس ما يكتبه نجيب إلا نحن"[3]، فالوظائف المنوطة بهذه الكائنات هي التي تخلق هذه الشخصيات تختلف عند الشاعر من حيث كونها عنصرا متحولا لا ثابتا، لذلك كانت كائنات ورقية دون إسم أو عنوان، حيث يقول أبو بكر زمال "فليس في نيته أن يقدم وصفا لها أو أن يقدم لها ولاء الإعتراف بل يكتبها و هو على خلاف معها"[4]، إذ لا يمكن أن تكون في حالة إرتباط و ذات تأثير متبادل حيث يقول الشاعر في قصيدة "عادل":[5]

لم يعد بيننا ذلك الملح، أسرفت في حبك
لم يعد بين هذا الصداع الجميل و بين القصيدة
ما ينعش الروح، أبعدتني من عصابك، صرت
تناسيني و تنسى عصور المردة، لا بد شخت

فالشاعر عارف بكل ما تهجس أو تفكر فيه الكائنات لأنه أمدها من روحه، مشيرا أبو بكر زمال إلى ذلك "يشرف على كائناته و يمدها من روحه و ينقدها من السقوط

[1] فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ط2، دار الفرقات للطباعة و النشر، 1405هـ/1985م، ص 456.
[2] إبن الأثير، المثل السائر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1416هـ/1995م، 67/2.
[3] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 05.
[4] نجيب أنزار، المصدر السابق، ص 05.
[5] نجيب أنزار، المصدر السابق، ص 69.

في هاوية الموت"[1] بإعتبار هذه الكائنات جرى بناؤها من قبل الشاعر، فنجدها تذهب في إتجاهات شتى تكابد يربطها بالحياة و يمنحها قيمتها الإنسانية فيقول المقدم أبو بكر زمال "تولد شيئا فشيئا و دون مقدمات داخل هذه النصوص"[2]، فهي تتحرك في سياق سيرة الشاعر نجيب أنزار و علاقته بما يحيط به، و يستدل المقدم بنص زوجتي للشاعر نجيب أنزار:[3]

زوجتي تغار من القصيدة
لا تريد أبدا أن تكون لي مصدرا للإلهام
تريد أن تكون ذاتها بدون إستعارة
أو أحلام

فهذه الطبائع في الكائنات الورقية هي التي تلون أنماط السلوك لتبدو هذه الكائنات على حقيقتها التي تتعدى أن تكون كائنات من ورق هش.

و مقدمة ديوان "كائنات الورق" لنجيب أنزار تستدعي أن ينظر إليها، لأن عناصرها تمثل جزءاً من البناء القصدي للديوان، لذلك فقد أكد أبو بكر زمال تمسكه بالعنوان و حرصه على شرحه و تحديد المراد من ورائه، حتى لا يذهب به القارئ مذهبا آخر في التأويل لأن "لا لوم إلا على شعر يعزل نفسه، ويسقط في اللآشعر"[4]، و هذا ما حرص عليه أيضا عبد الله حمادي في مقدمته "البرزخ و السكين" ماهية الشعر، إلا أن أي نص أدبي شعريا كان أم نثريا "تكتسب مفرداته ظلالا تكتسي بدلالات تصب في نص المبدع لتنفتح على قراءات أخرى بأدوات إجرائية يمتلكها القارئ تكون كفيلة بالتحليل و قادرة على الرؤيا و الإيحاء والتجريب، تشكل إضاءة لزوايا مختلفة من النص، تكون بدورها قراءة القراءات أخرى متعددة.

[1] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 05.
[2] نجيب أنزار، المصدر السابق، ص 06.
[3] نجيب أنزار، المصدر السابق، ص 57.
[4] حسين خمري و آخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2001م، ص 248.

من خلال ما سبق: نلاحظ أن الشاعر الجزائري المعاصر –جيل التسعينيات– إمتلك القدرة الكبيرة في التعامل مع عتبات نصوصه، واستطاع أن يوظف كل أشكالها في خدمة النص الشعري، توظيفا مبنيا على قصدية محكمة تتماشى مع التطور الإبداعي والمسار الفني للمبدع مسجلا حضورا قويا في الساحة الأدبية الجزائرية بشكل خاص.

الفصل الثالث

التفاعلات التناصية في شعر-جيل التسعينيات- الجزائري

1. التفاعل التناصي مع المقدس الديني.
   - أ- القرآن الكريم.
   - ب- القصص القرآني.
   - ت- الحديث الشريف.
2. التفاعل التناصي الأدبي (قديمة و حديثة).
3. التفاعل التناصي مع رموز الشخصيات الأدبية.
4. التفاعل التناصي التاريخي.
   - أ- الأماكن التاريخية.
   - ب- الشخصيات التاريخية.
5. التفاعل التناصي الأسطوري.
   - أ- الأسطورة العربية.
   - ب- الأسطورة الغربية.

توطئة

تنوعت مصادر التفاعل النصي لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين –**جيل التسعينيات**– بحكم تنوع المصادر المعرفية و الدينية، فاستعان هؤلاء بتوظيف التراث الديني في شعرهم الذي "يقصد به تداخل نصوص رئيسية مختارة من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطاب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للقصيدة"[1]، إذ يستفيد النص الحاضر من النص الديني باستحضار شخصيات أو قصص أو نصوص خاصة من المصدرين التشريعيين الأولين (القرآن الكريم و الحديث الشريف) بحكم تمركز كل منهما في بنى النصوص، التي أصبحت فنية مؤكدة على مستوى التركيب و مستوى البناء ومن الطبيعي أن يعتمد الشعراء الجزائريون المعاصرون على تراثهم الديني بوصفه واحدا من مقومات شخصيتهم العربية الإسلامية، لأنه المرجعية الثقافية التي يرجع إليها الشاعر معتمدين في ذلك على نمطين إثنين:

النمط الأول: توظيف دال واحد أو إثنين، أو عبارة تضفي بعدا على الخطاب الشعري بحيث يحيل الجزءاً على الكل إحالة مباشرة.

النمط الثاني: أكثر غموضا و إيحاء، حيث يتم توظيف الإشارات الدينية و الإشتغال عليها دلاليا إما إيجابا مثل: محمد، المسيح، موسى ...إلخ، و إما سلبا مثل: الشيطان، قابيل فرعون ...إلخ.

[1] علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير و الفرزدق و الأخطل، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1 1431هـ/2010م، ص 215.

التفاعل التناصي مع القرآن الكريم.

استحضر الخطاب الشعري الجزائري المعاصر قدسية القرآن الكريم، بوصفه مصدرا من مصادر مقومات ثقافة الشاعر الجزائري بشكل خاص، و لأن القرآن الكريم يعد "من أهم الوسائل المنتجة للدلالات، فهو معين لا ينضب، بما يحتويه من قصص و عبر وأحداث فهو كلام الله المعجز، حيث نرى الكثير من الشعراء يتكئون على مفرداته ومعانيه و يقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به إتجاه أحداث و قضايا العصور التي يعيشون فيها"[1] فهو نص مكتمل مستمر متعال عن الزمان و المكان، نص إلهي لا يستطيع أي إبداع مهما عظم أن يصل إلى تميزه، كما ورد في قوله تعالى: "**قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا**"[2] و لذلك كان النص القرآني حاضرا في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة –**جيل التسعينيات**– متخذين منه متنفسا لهم في كثير من القضايا التي تطرقوا لها في أشعارهم، و قد شكل هذا القرآن إلهاما لهؤلاء الشعراء، يستلهمون منه و يقتبسون على مستوى الدلالة و الرؤية، أو على مستوى التشكيل و الصياغة معبرين في ذلك عن تجاربهم الجماعية أو الذاتية الفردية و هذا بوصفه "كتابا دينيا يمنح الخطاب الشعري قيمة التصديق ثانيا و بإعتباره تجليا نورانيا لقصص شخصيات دينية شائعة، منها المؤمن و الكافر والمصدق و المكذب، تظهر فيها أبعاد النفس الإنسانية، و نوازعها المهلكة أو نوازعها الخيرة، ثالثا، و بإعتباره ماضيا وحاضرا و مستقبلا، و يجدر التمسك به و إحتضانه"[3] فقد أدهش المتلقي و حيره و غير مفاهيمه من حيث بنيته اللغوية و الدلالية، و أثار تساؤلات عديدة في النفوس، فاختلفوا حول ماهيته و نوعية كتابته، فأجمعوا "على أنها فريدة لم يروا مثلها وعلى أنها لا يضاهيه، وهكذا لم يعرفوا كيف يحددونها، استنادا إلى المعايير التي يعرفونها، فقالوا إنها نثر لكنها ليست كمثل

[1] حاتم عبد الحميد محمد المبحوح، التناص في ديوان لأجل غزة، (رسالة ماجستير)، الجامعة الإسلامية غزة 1431هـ/2010، ص 24.

[2] سورة الإسراء، الآية 88.

[3] إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1 وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتابن رام الله، 2005م ص 71.

النثر، و إنها شعر و لكنها ليست كمثل الشعر و هي إذن كتلة لا توصف، سير لا يمكن سبره، و إتفقوا على أنها نقض لعادة الكتابة شعرا و سحقا، خطابة و رسالة و أنها نوع من النظم في ترتيب جديد"[1] إلا أن هناك من الدارسين من ينكر أثر للقرآن الكريم في الشعر ويرى الآثار الروحية فيه جزئية جدا و لا تتجاوز بعض المفردات الإسلامية، مثل، الله والدين، و المعاد، و الخلود، و عند شعراء معدودين فقط، و من هؤلاء عز الدين إسماعيل "الذي ينكر أثر الإسلام في الشعر و يرى أن الإسلام لم يكن له تأثير في الأدب و النقد"[2] إلا أننا نجد فكرة التفاعل النصي مع القرآن الكريم جلية في نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين –**جيل التسعينيات**–، فهذا الشاعر **مصطفى محمد الغماري** الذي يعتبر القرآن الكريم مرجعيته الأساسية و التي شرب منها لحد الإرتواء مما إنعكس على نصوصه الشعرية في ديوان "**براءة أرجوزة الأحزاب**" فيقول:[3]

أمنا لم نزل و هي منا

قدر من مشيئة غلباء

قدر حملت به همة الأحـ

ـرار عهد الأباء للأبناء

في ظلال الإسلام لا ظلة الكفـ

ـر و درب التوحيد لا الأهواء

عرف الجيل دربه فاطمئني

يسقط البعد دون يوم اللقاء...

يستدعي الشاعر **مصطفى محمد الغماري** الألفاظ مثل (مشيئة، قدر، عهد، التوحيد الأهواء، الكفر) هذه الوحدات اللسانية الصغرى (Unités linguistiques) التي إستدعاها

[1] أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط2، 2010م ص21.
[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993م، ص 157.
[3] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص38-39.

الشاعر من قوله: "في ظلال الإسلام لا ظلة الكفر" التي ورد معناها في قوله تعالى: "**وَمَن يَبْتَغِ غَيْرَ الْإِسْلَامِ دِينًا فَلَن يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الْآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ**"[1] لأن الدين الذي إرتضاه الله لعباده عبر العصور هو الإسلام، فهو دين جميع الأنبياء الذين كانوا مسلمين بطبيعة الدعوى التي حملوا لواءها أي الدعوة إلى الإسلام لقوله تعالى: "**إِنَّ الدِّينَ عِندَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ**"[2]. إن تقنية التفاعلات هذه استطاعت أن تكشف تشكل المتون الجزائرية الشعرية المعاصرة المفعمة بنفحات القيم و المبادئ الإسلامية، حيث يخاطب الشاعر مصطفى محمد الغماري هؤلاء الذين يرغبون في استئصال هذه العقيدة لأنها "ما وجدت إلا لتبقى خاتمة المسيرة الإنسانية اللاّحقة، وهذه المحاولات الألفية لإستئصال العروق الثابتة في الوجدان... حدثت ... و تحدث الآن وتحدث غدا"[3] و يتضح من التفاعل التناصي السابق في شعر الغماري أن الخطاب القرآني جاء متألقا مع النص الشعري ليؤكد الدلالة في النص و هي "درب التوحيد لا الأهواء" و وصف الله بالإنفراد بالعبادة وحده لا شريك له، ولا يتأتى هذا إلا بالتمسك بالعروة الوثقى التي لا إنفصام لها، حيث يقول الشاعر ذاته:[4]

في يدينا الكتاب من غدق الغيـ

ـب، و من آية صوى البيداء

يكشف الغم عن ضحايا بني الأر

ض ... و أعظم بكاشف الغماء!

ولدينا فضل النبي من الحكـ

ـم ... و أكرم بخاتم الانبياء!

و إذا كان التعظيم هو الغرض البلاغي المحبب عند مصطفى محمد الغماري من وراء صيغ التعجب القياسية في قوله: "أعظم بكاشف الغماء" مأخوذة من قوله تعالى: "**أَلَا بِذِكْرِ**

[1] سورة آل عمرانن الآية 85.
[2] سورة آل عمران، الآية 19.
[3] شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، د ط، د ت، الجزائر ص70.
[4] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 17-18.

اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ"[1]، و قول الشاعر "أكرم بخاتم الأنبياء" يطابق قوله تعالى: "**هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ**"[2]، و نحسب أن ذلك عائد إلى سمتين:

أولها: التفاؤل و الاستبشار و الاطمئنان الذي يغمر الفؤاد من الذكر الحكيم الذي يكسب النفس القوة و المتانة في مواجهة الشدائد و مقاومة التحديات.

ثانيها: استكناه ذلك السر الذي يجعل القارئ منجدبا إلى النص متمسكا به دون باقي النصوص الأخرى، و القارئ الحاذق المتدوق هو الذي يسعى لكشف كنهها و استفتاح مفاتيحها.

الملاحظ أن المتناصات في هذه الأبيات متتالية تدل على ثقافة الشاعر الدينية المعمقة، ودرجة تعلق قلبه بكتاب الله، و الشاعر في ذلك يترك لنا الباب مفتوحا للقراءات "لأن الأعمال الفنية تستمد قيمتها من ذاتها"[3] و هي تعبير تجسيدي لوعي الشاعر الذي يستشعره القارئ لأنها "نالت الأشياء كلها الحسن و الجمال و البهاء منها و بها"[4] و لأن الموروث الديني يضفي على التجارب الشعرية سرا عجيبا، و يجعل الشاعر يميل بلغته صوب آفاق التعليق.

استمد عثمان لوصيف الذي مادة شعره من القرآن الكريم، قد عده أحد المصادر التراثية للصورة "لأن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، و هو القاعدة الأولى فيه للبيان و الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض"[5] لذلك نجد الشاعر يستحضر القرآن الكريم في قصيدة "**شريعة الحب**" فيقول:[6]

عيناك في غسق الدجى أوتار

[1] سورة الرعد، الآية 28.
[2] سورة الجمعة، الآية 02.
[3] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1 2004، ص 05.
[4] أبو حيان التوحيدي، الهوامل و الشوامل، تر: أحمد أمين و أحمد صقر، القاهرة، دط، 1951، ص 53.
[5] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 61.
[6] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 16.

و معارج نحو السماء و نار

عيناك ... يا أعرودة الرحمن من

أغراهما فتجلت الأسرار

أنا عاشق ... هذا الجمال مدامتي

و عقيديتي عيناك و الغيتار

صليت بين يديك فإنتشر الهوى

و السحر و الآيات و الأنوار

و عصرت حلبي للرمال فازهرت

باليامين ... و سالت الأشعار

و بما أن العنوان لدى المتلقي يثير "توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب بل كثيرا ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي"[1] فإن عنوان القصيدة "**شريعة الحب**" يحيل المتلقي إلى إحدى المصطلحات المهمة في القرآن الكريم، مصطلح الشريعة و هو مصطلح مرادف للدين، إذ قال الله تعالى: "**لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا**"[2] و قال سبحانه و تعالى أيضا: "**ثُمَّ جَعَلْنَاكَ عَلَىٰ شَرِيعَةٍ مِّنَ الْأَمْرِ فَاتَّبِعْهَا**"[3]، فإن المتلقي بقراءة عتبة العنوان يفترض موضوع المتن، و يهيء لنفسه قراءة محددة موظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله كاشفا عن تشكيلات نصه الخارجية من خلال ظاهرة "التفاعلات النصية" التي تنفتح على المقدس (الشريعة) المرتبطة بلفظة "الحب" فهل السياق يخبرنا أن العاشق هنا هو عاشق الله لا عاشق النساء؟ و في ذلك يحيلنا العنوان من الناحية الدلالية إلى إيماءات تفك شفراتها تكرار

[1] محمد خطابي، لسانيات النص/ مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1 الدار البيضاء 1992 ص60

[2] سورة المائدة، الآية 48.

[3] سورة الجاثية، الآية 18.

لفظة "**عيناك**" تتابعها، و التي تفتح أفق المتلقي على الحكاية الأنثوية، فتكون بذلك الشاعرة الأنثى **حبيبة محمدي** التي تقول:[1]

تتزين أمي بخلخالها و تقرؤنا

إهضم حقك كي لا يهضموك

إن مع العسر يسرا...

و حين يكف التاريخ عن الكلام

تأتي عارية...

سنديانة الجوع تعطي عريها

و تنفخ في الطين

1. فالأم هي الأرض و تعري الأرض من لباسها صورة للقحط الذي هو ضد الخصب والنماء و الأرض هي الوطن، إذ لا إنفصام بينهما، فالشاعرة **حبيبة محمدي** تحلق في سماء الجزائر لتنقل معاناة الشعب الجزائري، و صبره على الشدائد، فهي في ذلك تبحث عن وسيلة فنية ترقى بشعرها، حيث أنعشت قصيدتها بنصوص غائبة في قولها "**إن مع العسر يسرا**" فهي تتفاعل نصيا مع النص القرآني في قوله تعالى: "**أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ * وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ * الَّذِي أَنقَضَ ظَهْرَكَ * وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ * فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا * إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا * فَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ * وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ** "[2] فهذه الصورة التي تحمل البشرى من الله عز و جل لرسوله الكريم ﷺ بعد حمله أمانة الدعوة و تبليغ الرسالة الذي أعانه الله على أدائها يسرا و رخاءً، و ذلك بتأكيد الدعوة و تعظيم الرجاء، فأي رجاء تقصده الشاعرة؟...

[1] حبيبة محمدي، كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1995، ص 49.
[2] سورة الشرح، الآيات من 1-8.

جزائر يكون مبدأها الحرية، و شعارها الإنسانية، بعيدة عن العنف و التطرف والإضطهاد، جزائر تكفل للإنسان حقوقه و تنفذ على أرض الواقع، لا أن تكون مجرد شعارات، فالشاعرة بذلك تشير إلى الأزمة الحقيقية التاريخية التي شهدتها الجزائر –**فترة التسعينيات**– في حين يصمت التاريخ تتعرى الأم –الأرض و الوطن– وتكشف حقيقتها بقولها "**و تنفخ في الطين**" فهي تتفاعل نصيا مع الآية الكريمة في قوله تعالى: "**ذَٰلِكَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ (6) الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ ۖ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ(7) ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِن سُلَالَةٍ مِّن مَّاءٍ مَّهِينٍ (8) ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِن رُّوحِهِ ۖ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ ۚ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ (9)** "[1] فالشاعرة تسهم في خلق صورة تهزل العقل، و تفتح أمامها عوالم أخرى غير التي ألفتها في عادتها و عايشتها في مراحل تنامي الأزمة، فكل كان يبكي ليلاه.

و من الشعراء الجزائريين المعاصرين –**جيل التسعينيات**– الذين مثلوا هذا المنحى الشاعر **محمد بلقاسم خمار** في قصيدة "**رباه رفقا بالجزائر**" فيقول:[2]

الله يا نـــعـم السنـد *** أدعوك بإسمك يا أحـد

ألطف بنا أنت الصمد *** و إحـفظ لـنا هذا البلد

أدعوك يا رب الفـلق *** أن لا يطول بنا الغسق

فأذن لشمسك بالأفق *** كـــي نستريح من القلق

أدعوك رب الناس أن *** تقـــي الحمى شر الفتن

من كل إنس، كل جن *** و نـعـم رحمتـــــك المدن

فالنص الشعري وليد الإحساس الذي يرافق رحلة الأدب في فضاء الإبداع، "ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي و الكتابة، ودعا إلى الاغتراف من منهله

[1] سورة السجدة، الآيات من 6-9

[2] محمد بلقاسم خمار، ياءات الحلم الهارب، دار الكرمل للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 1994، ص127/126

العذب"[1] ما دفع بالشاعر **محمد بلقاسم خمار** إلى توظيف النصوص الدينية لتلتقي مع طبيعة شعره في ظاهرة تناصية (تفاعلية) مستحضرا في ذلك سورة الإخلاص في كل من البيتين الأولين (أحد، الصمد) لقوله تعالى: "**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ (2) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (3) وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ(4)**"[2] و سورة الفلق في البيت الذي يلي لقوله تعالى: "**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ (1) مِن شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3) وَمِن شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ (4) وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ (5)**"[3] كما تتفاعل نصيا في البيت الخامس مع النص القرآني في سورة الناس حيث يقول تعالى: "**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ (1) مَلِكِ النَّاسِ (2) إِلَٰهِ النَّاسِ (3) مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ (4) الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ (5) مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ (6)**"[4] و الشاعر في تعامله مع النصوص الغائبة لم يكلف القارئ عناءً في التعرف عليها، حيث يسعى إلى الاقتباس من سورة الإخلاص والمعوذتين، وهذا التعالق بين النصوص لا يخرج كون أن النص الحاضر محور للنص الغائب بتحميله دلالات تتجه صوب تصوير حجم المعاناة و مرارة الحياة التي عاشها الجزائري في –**فترة التسعينيات**– و من جهة أخرى هناك قصدية من وراء هذا التوظيف للنص القرآني، و هو الارتقاء بحب الذات الإلهية إلى أعلى درجات الارتقاء الروحي، و التفاعل التناصي مع القرآن الكريم في السياق السابق أكسب النص تلك السمة، بتضرع الشاعر إلى الله سبحانه و تعالى أن يحمي الجزائر من كيد الكائدين.

بذلك يكون الشاعر **محمد بلقاسم خمار** وظف كل طاقته الإبداعية المتواضعة للاستفادة من هذا المنبع الإسلامي للكشف عن آليات التفاعل التناصي التي تجلت في المتن.

[1] جمال مباركي، التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 167.
[2] سورة الإخلاص، الآية 1-4.
[3] سورة الفلق، الآية 1-5.
[4] سورة الناس، الآية 1-6.

من التفاعل النصي مع القرآن الكريم ما نجده في قصيدة "**شعراء**" **لفضيلة بوسعيد** التي تتفاعل مع القرآن الكريم تناصا كليا مع سورة الشعراء، وليس هذا مدعاة للغرابة، فجل الشعراء الجزائريين المحدثين منهم و المعاصرين يتفاعلون في أشعارهم مع النصوص القرآنية على الرغم من إختلاف نشأتهم الدينية و الثقافية و الاجتماعية التي تؤثر في سلوكهم اليومي و على حياتهم و شعرهم، فعتبة العنوان تحيل إلى قوله تعالى: "**وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ**"[1] فكان من أحد الأعراب لما سمع قوله تعالى قال: "هجانا الله"، وحين وصل إلى قوله تعالى: "**إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ**"[2] قال الأعرابي: "لا بأس هجا و مدح" إلا أن الشاعرة تكتفي بتقديم مراسيم الثناء لشعراء منطقة الأغواط في قولها:[3]

أنبياء وهج الله خطانا

فتملى الليل فينا و إحتوانا

و تنامى الحب فينا مذ عدونا

مذ رؤاه ناورتنا، مذ غزانا

أنبياء نحن صلى الشعر عنا

فإغترفنا من بحار الورد مانا

و تواعدنا على أن نلتقيه

ملكوت الشعر فينا لو دعانا

و الشاعرة في ذلك الثناء لم تخف ودها لهؤلاء الشعراء فلا عجب إن وصفتهم بالأنبياء في تصحيح الألسنة و العقول بإستماتة عن قضايا مجتمعها و هي في ذلك تقول:[4]

يا إله الحب يا أغواط مهلا

[1] سورة الشعراء، الآية 224.
[2] سورة الشعراء، الآية 227.
[3] فضيلة بوسعيد، تداعيات إمرأة فوق العادة، ص32.
[4] فضيلة بوسعيد، المصدر نفسه، ص 32.

هات صبرا إذا الهوى يتم كفانا

إيه يا شاعرنا كبلت ضلعي

و تناءيت و قلت ما دهانا

جاءنا "عثمان"* يغري لوح ربي

لتجيء الشمس ليلا في سمانا

يا مفاتيح المرايا يا عقيل*

يا قراءات الجوى لو أن نهانا

فهذا الارتباط بين النص الحاضر و النصوص الغائبة يشكل شبكة من علاقات التفاعل النصي التي تؤكد الإنتماء إلى علاقات النص الفاعلة، فالشاعرة تقف عند صدق الأعمال الأدبية لشعراء سابقين (خاصة أبناء المنطقة) بإحداث التأثير في المتلقي و تجعله من تلقاء ثقافته يدرك ما وراء المعنى:[1]

هم هنا بالقلب أنس كالفراش

ما إستطاعوا رد سقم قد تدانى

ما الذي قد سال منا للفراق

دمعة أم دمعتان أم دمانا

هذا النص لم يستفد كثيرا من تفاعلاته التناصية مع القرآن الكريم إلا في المواطن المذكورة سالفا، و حبذا لو أن الشاعرة ربطت قامة هؤلاء الشعراء في النظم و معالجتهم لقضايا معاصرة بالواقع الإبداعي لهم، لكانت صورتهم المثالية –حسبها– في الإصلاح الثقافي والأخلاقي خاصة، لها وقعها في نفس المتلقي، وهي بذلك تضيف في النص الأسبق

* الشاعر عثمان لوصيف.

*عقيل: الشاعر بن عزوز بن يزيد عقيل، من مواليد 1963 عين وسارة ولاية الجلفة، الحاصل على جائزة القلم الحر لجمهورية مصر العربية.

[1] فضيلة بوسعيد، تداعيات إمرأة فوق العادة، ص 32.

"وقد يكون لها في النص اللاّحق حضور دلالي متميز"[1] فقناعة الشعراء الجزائريين في التعامل مع النص القرآني في قصائدهم لم تكن وليدة رغبة عابرة، و إنما تناصاتهم جاءت لترقية أبعادهم اللغوية و الفكرية، لأنهم تشبعوا بالقيم الروحية التي شكلت تصوراتهم.

يستحضر **يوسف وغليسي** النص القرآني في أشكال من الصياغة حيث يقول:[2]

إذا زلزل الشوق زلزاله

و أخرج قلبي أثقاله

و قال المحبون:

ما لهما؟!... ما له

هلموا... هلموا

لنسمع أخباره!

فيصدر كل المحبين أشتاتا

هكذا العشق أو من له

هذه الصورة مستوحاة من قوله تعالى: "**إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا (3) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا (5)**"[3] فالأثقال أبرز الشاعر منها المخزون من الجراحات و الآلام و الآهات شأنه في ذلك شأن الأرض عندما تثور.

فاستثمر الشاعر هذا النص القرآني ليعيد صياغته وفق ما أملته عليه حالته الشعورية، فالشاعر يدرك دور المتلقي في كشف العلاقات بين النصوص الحاضرة والغائبة و ملء الفراغات التي لم يصرح بها الخطاب و بالتالي إنتاج معنى النص.

[1] يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج15، ع1، صيف 1996 ص 154.
[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 65.
[3] سورة الزلزلة، الآية 1-5.

في هذا التفاعل إيحاء بعلاقة المظاهر الطبيعية يالنفس البشرية، تجلى في ذلك الحب الإنساني على حقيقته، الذي غايته الارتقاء من المحسوس إلى المعقول، و هذا ما سعى إليه الشاعر لحظة الإبداع المضيئة بصفاء القرآن التي "تغني النص الشعري وتكسبه كثافته التعبيرية و تعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة و سياق المعاني"[1] و إذا كان زلزال **يوسف وغليسي** كتلة من المشاعر النفسية، فبركان **عبد الله حمادي** جاء على الواقع الرهيب الذي تعيشه الأمة العربية التي لم تحرك ساكنا، و الذي كان نتيجة الخذلان للشعوب المستضعفة و أنظمتها الطاغية التي تنم عن عدم إحترامها لكل المعايير الإنسانية والأخلاقية الشرعية، و الشاعر في ذلك يقول:[2]

بالعقل تزدحم الهموم على الحشى

فالعقل عندي أن تزول عقول

إن الإيمان بوجوب النضال من أجل الأمة فهو إخلاصا للقصد، و في ذلك يوظف الشاعر كلمة "عرب" أكثر من مرة، وغرضه في ذلك تقوية الفكرة و توكيدها، حيث يرى أن سكوت العرب و صمتهم و تغاضيهم عن مواجع شعوبهم ما هو إلا "متاع الغرور، وهم في ذلك بين "**شك و يقين**" لقوله تعالى: "**لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ يُحْيِي وَيُمِيتُ ۖ رَبُّكُمْ وَرَبُّ آبَائِكُمُ الْأَوَّلِينَ (8) بَلْ هُمْ فِي شَكٍّ يَلْعَبُونَ (9)**"[3]، وقد جاءهم في ذلك الحق اليقين و هم يشكون فيه ولا يصدقون.

يخلق الشاعر بهذا النص سلطة جديدة، و يرفع بها التحدي أمام القارئ لإستحضار ما بين الأسطر، رغم أن اللغة تبدو للبعض أنها عادية قاصرة عن إيصال ما يود الشاعر إيصاله "إلا أن الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب و البياض جناحا يحلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة إلى لغة اللغة"[4] و هذا التفاعل

[1] محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفهوم و التجليات)، شركة النشر و التوزيع، المغرب، ط1، 2001م، ص 10.
[2] عبد الله حمادي، البرزخ و السكين، ص 45.
[3] سورة الدخان، الآية، 8-9.
[4] أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ط1، دار الآداب بيروت 1992، ص 228.

مع النص القرآني، الذي يتوافق مع رؤية الشاعر للواقع المعيش وما يجري فيه من زيف واحتدامات و تشاحنات، نتج عنه صورة شعرية تشد القارئ إلى النص الغائب، و تأويل النص الحاضر.

تمظهرات القصص القرآني في الشعر الجزائري المعاصر و أهم رموزه.

وظف الشاعر الجزائري المعاصر –**جيل التسعينيات**– القصص القرآني في مواضيع مختلفة من قصائده، بصياغة جديدة و معنى مبتكر، فتفاعلت إبداعاته مع النصوص الغائبة لتلقي بظلالها على جو القصيدة، و القصد من ذلك إستنطاق النصوص وفقا لقابلية التأويل مشكلة جزءاً من هوية صاحبها.

التفاعل التناصي مع القصص القرآني يعكس وعي الشاعر الجزائري المعاصر بالدلالات الرمزية التي يحملها النص القرآني، قال تعالى: "**لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ**"[1] فالشاعر **عقاب بلخير** تفاعل مع قصة "**مريم عليها السلام**" في قصيدة "**الولادة المستحيلة**" فيقول:[2]

و إنتظرت طويلا... و بعلك سافر دون سبب

و حبلت أخيرا... و لم تضعي

(فوضعت يدك على نخلة)

(و هززت بجدع الرطب)

و لم يكن ولدا

كان حلما... و لما أفقت

إنحدرت... و بعلك عاد دون سبب

[1] سورة يوسف، الآية 111.

[2] عقاب بلخير، ديوان التحولات، ط1، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999، ص 29.

الشاعر في ذلك يستحضر الآية الكريمة من "سورة مريم" و يتفاعل معها رمزيا ودلاليا في قوله تعالى " **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا(25)** "[1] فعلى قدر البلاء يكون العطاء، فمريم العذراء إبنة عمران عليهما السلام، كما أوحى إليها الله تعالى، أنها ستحمل بعيسى عليه السلام دون أن يمسسها رجل، في ذلك تشريف لها بالوحي لقوله تعالى: "**فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا (17)**"[2]، استلهم الشاعر في نصه المعنى الذي أسعفه التركيب القرآني المختزن في الذاكرة ليوصل الصورة إلى دهن القارئ.

يستحضر الشاعر في هذا المقام، قصة العذراء مريم عليها السلام وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التفاعل التناصي، و هذا يحتاج في الوقت ذاته إلى ثقافة المتناص و المتلقي، لأن "أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، و هذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[3] فتعلق السياق بالحديث عن الحمل، والوضع و جدع الرطب، بدلا من أن يرمز إلى الأمل و الإستبشار، جعلها الشاعر تبدو ذات ملمح جديد مغاير لما هو في الأصل لأنه مجرد حلم، و مثل هذه التراكيب تختزن مستويات تدل على تنامي الخطاب الشعري في بنائه المعرفي قصصا، يقول تعالى: "**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ(3)** "[4] و بما أن القرآن الكريم نص منفرد له خصوصية لغوية و خطابية، فتركيبه من نوع خاص، لأنه منزل من رب العالمين.

إنطلاق الشاعر في مجال الخيال و التأثر بالوجدان النفسي و التحرر من قيد اللفظة، خلق عنده هذا التفاعل بين موضوع النص و النص القرآني.

إستحضر الشاعر جانبا من قصة "مريم العذراء عليها السلام" و ما تعنيه من نقاوة و طهارة و عذرية، قد تكون محبوبته الجزائر المعطاءة التي تستحق منه كل التقديس، والتي

[1] سورة مريم، الآية 25.
[2] سورة مريم، الآية 17.
[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 123.
[4] سورة يوسف، الآية 03.

بقيت صامدة نقية طاهرة على تعاقب الأحقاد و الأعداء، و من هاجرها دون سبب قد رجع إليها دون سبب بعد طول غياب و انتظار، و اختيار الشاعر لهذا الرمز الديني من القصص القرآني، قد يهيء "المناخ الشعري و التجربة الشعرية للتواصل مع روح الأمة و يهيء البناء الشعري و التجربة الشعرية لإستعاب القديم و إستلهامه ضمن نسيج القصيدة الحديثة التي تصور زخم صراع الإنسان العربي من أجل الحرية و الكرامة و الوحدة"[1] أما **يوسف وغليسي** الذي تجرع الهم و توالت جراحاته من سرعة ظهور الفتاة السمراء و سرعة اختفائها الذي شبهه بوميض البرق فيقول في قصيدة "**فجيعة اللقاء**":[2]

سمراء لاحت كالوميض بناظـــري *** فإهتز كالبركان موج مشاعـــري
عصفت عهودنا و الهموم بمهجتي *** فتجدد الجرح الدفين بخاطـــري
جرح على جرح و جرحي واحـد *** و الجرح نبع قصائدي و محابري
أيوب سافر في دمي، لكننـــي *** أتقيأ الذكرى، و لست بصابـر
و الغربية السوداء تنهش أضلعـي *** و تصادر الورد الجميل بناظـري

فالنص الشعري نص مفتوح تخييلي و تعددي، قابل لإستعادة بنائه في أزمنة متفرقة، و رمز أيوب عليه السلام المستدعى في النص ورد في أربعة مواضع في القرآن الكريم إمتحنه الله تعالى في بدنه و أهله و ماله، قال سبحانه و تعالى: "**وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ (83) فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِن ضُرٍّ ۖ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَابِدِينَ (84)**"[3] فعلى الرغم من المصائب التي حلت بسيدنا أيوب و توالت عليه، فلم يتوان عن الحمد الله و شكره، و لم يزده ذلك إلا صبرا حتى أصبح مضربا للأمثال في الصبر، إلا أن الشاعر يفاجئنا بمفارقة، و هي أنه من كثرة جراحه وأحزانه لم يعد قادرا على الصبر ليقدم لذلك مبررا فيقول:

[1] خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1 1989، ص 146.
[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة و مواسم الإعصار، ص 38.
[3] سورة الأنبياء، الآية 83-84.

فالغربية السوداء تنهش أضلعي *** و تصادر الورد الجميل بناظري

فرمز أيوب جزءٌ مارس وجوده بفعالية داخل النص لأنه أسلوب تناصي له أثره على مبنى النص و معناه "الناس في حياتهم يعانون مختلف المشاعر و الانفعالات و الفنان يصوغ إنفعالاته فناً"[1] و شعر **يوسف وغليسي** يمتلك من السعة ما يؤهله لإستعاب أنماط من النصوص المختلفة، يشكل رؤية فنية لصاحبها، تنطلق أولا من الذات و لكن حينما تكتمل تحل في التجربة الاجتماعية التي لا تنفصل عن مضمون النص، بل تصبح جزءاً من المضمون، بما تشتمل عليه من تصورات ذهنية مستوحاة من شعر الشاعر، و هي محملة بدلالات معبرة عن حزن الشاعر الذي يحقق غايته من خلال إدراكها، فالصورة هنا تقوم على ثنائية ضدية، الصبر و لا صبر، و هي صورة ترسم واقع الشاعر الجزائري المعاصر حيث كان من الطبيعي أن يتسبب هذا الجو القاتم في الشعور بالاغتراب، وما يتبعه من شكوى و ألم و ضياع و إنكسار في خلق تعبير درامي مأساوي إنعكس في صوره الفنية عبر استكناه الواقع الذي عاشته الجزائر في مرحلة –**التسعينيات**–، إلا أنه في هذا المقام "لا يسمح للشاعر أن يجعل عواطفه مصدرا لصوره، بل يجب عليه إيراد صورة ذات طابع إيضاحي تؤكد و تقرر ما سبقها، بعيدة عن التأمل الذاتي"[2] ليعلن الشاعر بذلك الإختلاف ليس تمردا على الماضي بشتى أشكاله، وإنما ليضعه في المقام المناسب، والشاعر يرى ما لا يراه الآخرون، لأنه إنسان حالم أولا، و كاشفا ثانيا، هذه الدلالات التي تحدث تمازجا وتخلق التفاعل بين النصوص حيث يقول في "**فجيعة اللقاء**":[3]

نوارس حبك تهجر بحري

فتبكي البحار اشتياقا

تغيب ... تغيب وراء مسافات عمري

[1] ينظر: عماد حاتم، النقد الأدبي قضاياه و إتجاهاته الحديثة، دار الشرق العربي، ط2 بيروت، حلب 1994م، ص 46.
[2] أنظر: رمضان كريب، النقد الجمالي عند مصطفى ناصف، مؤسسة قاعدة الخدمات للطباعة، تلمسان 2002م، ص154/155.
[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 36.

و ترسو سفينة نوح بقلبي ... و لكنها

قبيل الرحيل تذوب إحتراقا

احتل الرمز عند الشاعر **يوسف وغليسي** مساحة في شعره و حلق به في فضاءات تجاوزت الواقع الذي يعيشه، و المناقض للحلم، فتيمة المرأة المسيطرة على النص، و فجيعة اللقاء الذي ذاب مجرد حضور هذا اللقاء الذي تبخر و لم يتحقق، أدخل الشاعر في نفق مظلم، حول حالته من الاستقرار إلى اللآ استقرار مستحضرا في ذلك قصة سيدنا نوح عليه السلام الذي دعا الله النجاة من الطوفان حيث نجد "في ذاكرة هذه الأمة ذات التراث الخالد و الماضي المجيد، ينبعث وتر حزين و نغم كئيب و نوح يغزل من الآيات القدسية نسيج البعث الجديد و من الكتاب الحكيم ترتيله الميلاد القريب"[1] فما سفينة نوح عليه السلام إلا هذا الوطن الذي غرق في أنهار من الدماء، و هو يطلب الخلاص، هذا الوطن الذي تربع في قلب الشاعر فتفاعل معه، و إندمجت ذاته بذات الوطن و روحه بروح الوطن (الجزائر) لأن الحب الذي يكنه له فوق مستوى الحب، قال تعالى: "**لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ(59)** "[2] "**فَكَذَّبُوهُ فَأَنجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ فِي الْفُلْكِ وَأَغْرَقْنَا الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا عَمِينَ(64)** "[3] استلهم الشاعر من القصص القرآني أسماء الأنبياء و الرسل في شكل إشارات و رموز مستخلصا من خلالها الشحنة الإيحائية و الدلالية، فكما كانت قصص الأنبياء منبعا للدعوة إلى إظهار الحق و إبطال الباطل، و مثالا يحتدى به للمضي من أجل الوصول إلى تحقيقه كما كان أيضا من أصحاب العقول الراجحة من أبناء هذا الوطن ينادون بحقن دماء إخوانهم الذين كانوا عرضة للتقتيل و التعذيب و إبادات جماعية لقوله تعالى: "**إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ(10)** "[4] فالقرآن الكريم تحدى العرب في

[1] إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة و النشر و التوزيع، المنطقة الصناعية، باتنة ط1 1985م، ص 192.

[2] سورة الأعراف، الآية 59.

[3] سورة الأعراف، الآية 64.

[4] سورة الحجرات، الآية 10.

فنون القول و هم فرسان الشعر و أرباب الفصاحة، و تحداهم أيضا في القصص، ذلك أن الموروث القديم يزخر بالقصص و الحكايات و الأساطير و الأخبار، و هذا الشاعر **حسين عبروس** يقول:[1]

و كم ذا
يعذبني صوتها
حين يرسو هناك
بآخر شط
أعض عليها بكل النواجد
كي لا تغيب
و كي لا تريق دمي
ثم ينكشف السر في بسمة
تراودني من وراء الخمار
فأدخل ثانية في الحوار
عيونا و قوسا
يعذبني الصوت
في لحظة أخرى
يقاسمني ظل هذا النهار الذي
الذي لم يعد
ينتهي
بظل الجدار

[1] حسين عبروس، ألف نافذة و جدار، رابطة الإبداع، ط1 الجزائر 1992.

يستلهم الشاعر قصة سيدنا يوسف عليه السلام التي ورد ذكرها في القرآن الكريم من "**سورة يوسف**" حيث وقف عند جانب معين منها فقط مقتبسا من قصة سيدنا يوسف "تراودني من وراء الخمار" في قوله تعالى: "**وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (25) قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي ۚ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (26)**"[1]فالقصيدة وبكل ما تحمله من دلالات ربط تاريخي يجمع الماضي بكل مكوناته في الذاكرة المتواترة، و يستدعيه في واقع الأيام، فالشاعر يعلم درجة حضور قصة سيدنا يوسف في الذاكرة الإنسانية، و ليس الإسلامية فحسب لأنها تشتمل "على جوانب سيكولوجية هامة"[2] فالشاعر استثمر الفاعليات الدلالية الواردة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، مشيرا إلى براءته الخلقية كبراءة سيدنا يوسف عليه السلام، فمراودة فتاة الشاعر من وراء الخمار، دلالة جديدة حاشدة بالمصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية معتمدا في ذلك على أسلوب التحوير دون المساس بقدسية المقدس الديني، فلفظة تراودني في النص الشعري غادرت دلالاتها الوضيفية المعهودة، وهي أن زليخة زوجة العزيز استهواها سيدنا يوسف فإستولت على نفسه " **قَالَتْ فَذَٰلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ ۖ وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ**"[3] و هذا تصريح أن سيدنا يوسف عليه السلام كان بريئا من تلك التهمة فاستعصم والشاعر **حسين عبروس** حور المعنى باحثا عن الحقائق الكامنة فيه.

و بما أن شخصيات الأنبياء كانت أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في الشعر العربي بشكل عام و الجزائري بشكل خاص، فقد تطرق الشاعر **محمد توامي** إلى شخصية سيد الخلق أجمعين و آخر المرسلين محمد صلوات الله عليه فيقول:[4]

و في ذات يوم تلبد بالوهج

---

[1] سورة يوسف، الآية 25-26.

[2] ينظر: عزت عبد العظيم الطويل، دراسات نفسية و تأملات قرآنية، مطبعة الوادي، الإسكندرية 1977م، ص102.

[3] سورة يوسف، الآية 32.

[4] محمد توامي، غيم إلى شمس الشمال، منشورات إبداع، الجزائر 1996م، ص 35.

أو

بالكريم العربي الجميل

أخلت قريش منازلها

و هيأت أعذارها

و جاءت لتشهد هذا الفتى الهاشمي

المخضب بحزنه النبوي

و بما ملك قلبه من الحب

و من عنفوا بالنخيل

علامته ما تيسر من سورة لإختلاف القافل

في وجهه النبع

و عند إبتداء الهبوب

لم يكن له في القبائل

أو

في (غير القبائل) إسما

غير الجنوب

فالشاعر يستحضر قصة سيدنا محمد ﷺ إيذانا بميلاد الإيمان في قلوب البشر، حيث لم يطرق البشرية حدث أعظم من ميلاد نبينا محمد ﷺ لأنه جاء رحمة للعالمين، لقوله تعالى: " **وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ(107)** "[1] و إختصه الله تعالى دون غيره بفضائل وخصائص، فيوم ميلاده يوم ملبد بالوهج أي بالنور المتقد، لقوله تعالى: "**قَدْ جَاءَكُم مِّنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ (15) يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلَامِ وَيُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِهِ وَيَهْدِيهِمْ إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ (16)** "[2] و قوله تعالى:"**فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ**

[1] سورة الأنبياء، الآية 107.
[2] سورة المائدة، الآية 15-16.

وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ ۙ أُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ(157) "[1] فهو الأنموذج المثالي للقدوة الحسنة لاسيما في عطاءاته الفاعلية (كريم كرماء) فكان يعطي عطاءً لا يخشى فيه فاقة، عاملا بقوله تعالى: "**لَن تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّىٰ تُنفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ ۚ وَمَا تُنفِقُوا مِن شَيْءٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ (92)** "[2]، غير أن الشاعر يختم قصة هذا الفتى الهاشمي بدلالة مفارقة للسياق الظاهر و أحدثت المفاجئة، فما هذا الفتى الهاشمي غير الجنوب الكبير من أرض الوطن، فالشاعر أحذنا إلى مشهد من مشاهد قصة سيدنا محمد ﷺ و ما صاحب هذا اليوم من أحداث عجيبة و وقائع غريبة، دفعت الجبابرة من أهل قريش إلى التفكير فيما هم فيه من أحوال.

إلا أن الإسقاط لم يكن واضحا إلا في المشهد الأخير من القصة، حيث يبدو الشاعر **محمد توامي** متأثرا بتجربتي الشاعر مصطفى محمد الغماري و عثمان لوصيف في توظيفهما للشخصيات الإسلامية المتفاعلة في النصوص الحاضرة و في ذلك إشارة إلى أن قيمة ألفاظ النص الأصلي، تفاعلت مع ذات قيمة النص الحاضر، محملة بإيحاءات رمزية في إطار نص جديد.

إذا فالنص القرآني بلغ مساحة في الشعر الجزائري المعاصر، وكثيرا ما وظفه الشعراء للإرتقاء بالتوظيفات التي إستثمر فيها الشعراء الطاقات الإيحائية في تحليل البنيات الفنية والوظائف الدلالية فجاءت بذلك النصوص القرآنية وفق مستويات تناصية مختلفة تراوحت بين الامتصاص و الاجترار تارة، و الحذف و الزيادة و التحوير تارة أخرى كاشفين في ذلك عن مكامن ثقافتهم و مسيرتهم الإبداعية.

[1] سورة الأعراف، الآية 157.
[2] سورة آل عمران، الآية 92.

التفاعل التناصي مع الحديث النبوي الشريف.

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر التشريعي الإسلامي الثاني بعد القرآن الكريم، فهو جزءاً لا ينفصل في حقيقته عن هذا الأخير (القرآن الكريم) لأنه جاء مفسرا و مدبرا للمخزون القرآني، لذا له من الغايات و الأهداف النبيلة، ما يجعل الشاعر الجزائري المعاصر –**جيل التسعينيات**– يتفاعل معه، و يدرك أهميته فنيا و فكريا، حيث أضحى يغذي نصوصه باستحضار مضامين المتون البنيوية –ولكن ذلك قليل مقارنة بالمصدر السابق– فالأحاديث النبوية الشريفة نجدها مكتنزة بالمعاني التي ترسم للإنسان منهجه في الحياة، إنطلاقا من قول رسول الله ﷺ "**إِنَّ أَصْدَقَ الْحَدِيثِ كِتَابُ اللَّهِ وَأَحْسَنَ الْهَدْيِ هَدْيُ مُحَمَّدٍ وَشَرُّ الْأُمُورِ مُحْدَثَاتُهَا وَكُلُّ مُحْدَثَةٍ بِدْعَةٌ وَكُلُّ بِدْعَةٍ ضَلَالَةٌ وَكُلُّ ضَلَالَةٍ فِي النَّارِ**"[1] و من الشعراء الجزائريين –**جيل التسعينيات**– الذين اغترفوا من الأحاديث النبوية الشريفة، واستلهموا بعض من مفرداته و أساليبه و تراكيبه و معانيه، **عز الدين ميهوبي** الذي يقول:[2]

في بلادي
بني الوضع على خمس
و إن شئت فعل عنها مطالب
سكن بعد وظيفة
و زواج بعفيفة
و جواز ...
و إذا أمكن ... سيارة زوجين خفيفة
هكذا الوضع و إلا...
فعليها و علينا ...
و على الأحزاب ... و الحكام

[1] القشيري (مسلم بن الحجاج)، صحيح البخاري، دار الجيل، بيروت، ص12.
[2] عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 54.

مليون قذيفة

امتص الشاعر في هذا المعنى قول رسول الله ﷺ: "**بُنِيَ الإِسْلامُ عَلَى خَمْسٍ : شَهَادَةِ أَنْ لا إِلَهَ إِلا اللَّهُ ، وَأَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ ، وَإِقَامِ الصَّلاةِ ، وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ ، وَصَوْمِ شَهْرِ رَمَضَانَ ، وَحَجِّ الْبَيْتِ**"[1]، حيث حول الشاعر معنى الحديث إلى ما يخدم الغرض الذي قصده، و إن كان على الشاعر **عز الدين ميهوبي** أن ينظر إلى التوظيف (بني الوضع على خمس) قبل دخوله في التأليف، لأن ذلك يعطيه تناسقا لغويا، و تناغما تركيبيا يؤدي كل منهما دورا مهما في إبراز القيمة الجمالية للنص، لأن الحديث النبوي الشريف يبين فيه الرسول ﷺ حقيقة الإسلام و دعائمه و أركانه العظيمة، فالإسلام كالبنيان، والخمس هي الدعائم التي يقوم عليها، فلا يثبت البنيان بدونها و يزول بزوالها، إلا أن **عز الدين ميهوبي** حور المعنى بما يلائم المقام في نقده للحياة الاجتماعية التي باتت تطال المجتمع الجزائري منذ عقود، وجعلت الشاعر يندد بأسلوب السخرية بعبثية الواقع بكل مستوياته، السياسية، الإقتصادية، الاجتماعية و الثقافية، و تعريته بمسحة يجتمع فيها الجد بالهزل من أجل تغيير الواقع و تحرير الإنسان على مستوى الوعي والذهن و الشعور.

يذهب الشاعر **يوسف وغليسي** المذهب ذاته في توظيف الحديث النبوي الشريف وفق علاقات تفاعلية تختلف بإختلاف تعاليق النصوص و تعاطفها فيقول:

أنا المهاجر نحو الله في صلوا

في... رحت أسأله كيما ينجيني

محجل ... غرة في جبهتي ظمئ

وا ... حوض "أحمد" إن الظمأ يغنيني

إن حضور الحديث النبوي الشريف ضمن النسيج الشاعري، يكسب المتن متانة، و في هذا التفاعل إيحاء بعلاقة الاعتقاد بالشيء المقدس و محاورته، خوفا من هول العقاب إذ تظل

[1] صحيح مسلم، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ص 27.

المقاصد التي يرمي إليها الشاعر من تفاعل النصوص مفتوحة على استنطاق النصوص الغائبة و في ذلك يقول رسول الله ﷺ: "**وَدِدْتُ أَنَّا قَدْ رَأَيْنَا إِخْوَانَنَا " ، قَالُوا : أَوَلَسْنَا بِإِخْوَانِكَ يَا رَسُولَ اللَّهِ ؟ قَالَ : " بَلْ أَنْتُمْ أَصْحَابِي ، إِخْوَانِي الَّذِينَ يَأْتُونَ بَعْدُ " ، قَالُوا : كَيْفَ تَعْرِفُ مَنْ لَمْ يَأْتِ بَعْدَ أُمَّتِكَ يَا رَسُولَ اللَّهِ ؟ قَالَ : " أَرَأَيْتَ لَوْ أَنَّ رَجُلا لَهُ خَيْلٌ غُرٌّ مُحَجَّلَةٌ بَيْنَ ظَهْرَيْ خَيْلٍ دُهْمٍ بُهْمٍ أَلا يَعْرِفُ خَيْلَهُ ؟ " قَالُوا : بَلَى يَا رَسُولَ اللَّهِ ، قَالَ : " فَإِنَّهُمْ يَأْتُونَ غُرًّا مُحَجَّلِينَ مِنَ الْوُضُوءِ**"[1] فالشاعر يحوز الآخرة كما حاز رسول الله ﷺ و أصحابه فضيلة الأولية، و هم الغرباء المشار إليهم الذي آمنوا به من بعده فكان الله رحيما بهم لقوله تعالى: "**وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ**"[2]، فالشاعر يدرك أن دخول الجنة غير مقترن فقط بالأعمال وإنما أيضا برحمته تعالى، ما يجدد عند العبد الإحساس به، فيزيد في التقوى فمن السنة يقول النبي ﷺ "**التَّقْوَى هَاهُنَا وَأَشَارَ بِيَدِهِ إِلَى صَدْرِهِ ثَلاَثَ مَرَّاتٍ**"[3] لأن القلب هو مصدر توجيه النفس و منهج عملها و أساس خيرها و شرها، و خشية الشاعر من التخبط في الضلال فهو يستغيث بسيد الخلق الشفيع لأمته يوم القيامة و هو القائل "**لكل نبي دعوة قد دعا بها في أمته، و خبأت دعوتي شفاعة لأمتي يوم القيامة**"[4]، فالشاعر يستلهم من الحديث الشريف ما ينبئ عن ضمأ روحه، بعدما فساوة الحياة من إروائه مستحضرا في ذلك "**العزة و التبجيل**" و هي العلامات التي تعرف بها أمة محمد ﷺ يوم الحساب، و هذا ببياض الوجوه و بياض اليدين و الرجلين، وذلك لحفاظهم على طهارتهم و صلواتهم و في ذلك يقول الرسول ﷺ: "**عَجَبًا لأَمْرِ المؤمنِ إِنَّ أَمْرَه كُلَّهُ لهُ خَيرٌ ليسَ ذلكَ لأَحَدٍ إلا للمُؤْمنِ إِنْ أَصَابتهُ سَرَّاءُ شَكَرَ فكانتْ خَيرًا لهُ وإِنْ أَصَابتهُ ضَرَّاءُ صَبرَ فكانتْ خَيرًا لهُ**"[5]، **فيوسف وغليسي** يعاني ضغطا نفسيا حادا، فهو يصارع المجهول، الوسواس، الهواجس ليبعث النور

[1] فتح المنعم، شرح السنة للإمام البغوي، معالم السنن للخطابي بتحقيق الطباخ، فتح الباري لابن حجر، شـــرح الزرقاني، شـــرح النووي 144/2.
[2] سورة الأعراف، الآية 156.
[3] إبن رجب الحنبلي، جامع العلوم و الحكم، مؤسسة الرسالة 1422هـ/2001م، 257/2.
[4] صحيح مسلم، للإمام أبي الحسن بن الحجاج القشيري النيسابوري، ص 107، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، ط1، 1420هـ/2000م.
[5] صحيح مسلم، للإمام أبي الحسن بن الحجاج القشيري النيسابوري، ص 1249.

في ذاته، و إرسال لها الضوء المشع الذي يبدد ظلمات الجهل و هذا لا يتأتى له إلا بالعودة إلى الله تعالى و الامتثال لأوامره و النهي عن نواهيه، و هو ما يشير إليه الشاعر **عثمان لوصيف** في قصيدة "**الطهارة**" المتوهجة بالحركة، حركية المتصوف التي توصله إلى أكبر النعم، وهي حب الله سبحانه و تعالى و هو في ذلك يطرق باب الحق بالتوبة والاستغفار والطهارة حيث يقول:[1]

نتوضأ بالدمع
نغمس كل الخطايا
في الدموع الدماء
نتطهر
تغسلنا الفطرة الأم
يغسلنا الدم
يوحى إلينا
نصلي و نبكي
نصلي و نبكي
نعانق نار السماء
نستعيد الطفولة شفافة
نستعيد الحفيف و وخز البداءة
ثم نبكي و نبكي و نبكي

و في ذلك وقع النص المتناص بعلاقة مع النص الديني الذي يمثل النص المتناص منه ومرجعا يعود إليه، و هذه المرجعية نجدها في القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف لأن عالمنا الذي تجتاحه الذات ليس منزها من النقصان، وليس مصبوغا على الكمال، ومن

[1] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 47.

ذلك شكل الشاعر صوره الشعرية و طوعها و أسقطها على الحاضر، و شحنها بحالاته النفسية من تصوف في ترويض النفس بالخشوع و التوبة إلى الله، عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي ﷺ أنه قال: " **قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ أَنَا عِنْدَ ظَنِّ عَبْدِي بِي وَأَنَا مَعَهُ حَيْثُ يَذْكُرُنِي وَاللَّهِ لَلَّهُ أَفْرَحُ بِتَوْبَةِ عَبْدِهِ مِنْ أَحَدِكُمْ يَجِدُ ضَالَّتَهُ بِالْفَلَاةِ وَمَنْ تَقَرَّبَ إِلَيَّ شِبْرًا تَقَرَّبْتُ إِلَيْهِ ذِرَاعًا وَمَنْ تَقَرَّبَ إِلَيَّ ذِرَاعًا تَقَرَّبْتُ إِلَيْهِ بَاعًا وَإِذَا أَقْبَلَ إِلَيَّ يَمْشِي أَقْبَلْتُ إِلَيْهِ أُهَرْوِلُ**"[1] لذلك كان عند المتصوفين عبادة روحية مفتوحة يأتي منها العبد ما إستطاع، ما يدفع الشاعر **عثمان لوصيف** في زحمة الأسى يردد قناعته بضرورة التغيير بدءاً من الذات.

فكانت الألفاظ (نتوضأ، نغمس كل الخطايا، نتطهر، نصلي، نبكي، نبكي، نبكي) و من ذلك جاء التفاعل واضحا من خلال السياق، فهذه العناصر المحسوسة تعبر عن طهارة محسوسة أيضا.

فتعامل الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– مع النص الديني (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف) تجاوز مرحلة الاستهلاك، فهو يشحن الدوال بمعان جديدة، ويضفي عليها من مخيلته ما يخلصها من الاجترار و التقليد و التبعية.

[1] صحيح مسلم: للإمام أبي الحسن بن الحجاج، ص 490/489.

التفاعل التناصي مع الموروث الأدبي (القديم و الحديث)

1-التفاعل التناصي مع الشعر الجاهلي.

توطئة.

الخطاب الشعري الجزائري المعاصر و ليد ظروف متداخلة و متشابكة مر بها عبر مراحله التاريخية إنطلاقا من الوجود الإستعماري في بلادنا ثم مرحلة ما بعد الإستقلال، مرورا بجيل السبعينيات **(جيل الفراغ النصي)** ثم جيل الثمانينيات الذي أطلق عليهم **أحمد يوسف** في كتابه "يتم النص" وصولا إلى -**جيل التسعينيات**- جيل العشرية السوداء، هذا الجيل الذي إستطاع أن يثبت ذاته و عروبته (كسابقيه) من خلال إبداعاته، مطلعا على المتن الشعري القديم من مصادره الأساسية، فراح الشعراء ينهلون من ينابيعها لإثراء إمكاناتهم الفنية وطاقاتهم التعبيرية كاشفين عن الآخر عن طريق الدلالات و الإيحاءات، فنص -**جيل التسعينيات**- أصبح خاضعا خضوعا مطلقا للتجربة الذاتية حيث صار أكثر إنفتاحا من ذي قبل، لذلك جاءت أعمال هذا الجيل لا تخلو من تقاطعات مع نصوص أخرى "ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"[1]، لذا نستشف أثر الشعر الجاهلي عند شعراء -**جيل التسعينيات**- من خلال البعد التقاطعي خصوصا على المستوى الدلالي و هذا الشاعر **عيسى قارف** يعبر في قصيدته "**مطلق الشيء**" في ثنائية بينه و بين الوطن فيقول:[2]

و من سيمدني ماء وطلا
حاولت أن أنساك في لحظات ضعفي
نمت فوق الشوك محتضنا عذاباتي و خوفي
كنت في رأسي صداعا
كنت في قلبي صراخا

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، د.ط، ص 154.
[2] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999م، ص 96.

كنت في عيني ظلا...

كرر الوقت أشياءه، و حدست

بلا ندم واضح، أن هذا الجلال

الذي يستفز إنتباهي

غذا يستمر لغيري

تبدو رمزية المرأة عند شعراء –**جيل التسعينيات**– هي الجمال المطلق و المقدس فهي العقيدة، الوطن، الثورة، الحرية، القيم، المبادئ، هي الشخصية و الهوية، العدالة الطهر و النقاء، التحول و الشمول، هي غاية الوجود و جوهره، وسبب الصراع و مقصده والشاعر **عيسى قارف** يؤكد من خلال تجربته الشعرية، أن المرأة بجميع الحالات تمثل الإحتواء للآخر بصرف النظر إذا كان رجلا أو إمرأة (فهي السكن و المأوى و الطمأنينية و الراحة) و هو في ذلك يتقاطع مع **الشنفرى** فيقول:[1]

و في الأرض منأى، للكريم عن الأذى *** و فيـها لمن خـــاف القِلى معتزل

لعمرك ما في الأرض ضيق على إمرئ *** تشرى راغبا أو راهبا، وهو يعقل

فهذا الحضور المكثف للمرأة/الأرض لم يكن مجرد تسجيل للواقع اليومي الذي تعايشه، بقدر ما كان إحتواءً فنيا لتلك المكونات الطبيعية التي يسقط عليها قضايا الواقع والعصر حوله فالشاعر **الشنفرى** يخاطب المغيبين في هذه الأرض و الكرماء منهم لأنهم الأحرص على حفظ ذاتهم و نقاء كرامتهم، واقفا على ثنائيتي (السعة و الضيق) رابطا رفض الظلم بالعقل فالشاعران يلتقيان في المعاناة التي تقود إلى الهجرة إلى الوطن الجديد، و في ذات الوقت يسعى كل منهما إلى تحقيق وطن الحرية في وسعة الأرض التي تستوعب هذا الضيق فالشاعر **عيسى قارف** له رمزية حية، يمتزج فيها الحب بالوطنية، حيث لا يعود باستطاعة أحد أن يفرق بين عاطفة حب المرأة و حب الوطن لأنها "شهرة يرافقها التشفي

[1] الشنفرى: عمر بن مالكن نحو 70 ق/هـ، الديوان، جمعه و حققه و شرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية 1417هـ/1996م، بيروت ص 67.

من المجتمع الذي أذله و من الحرمان الذي قهره"[1]، فصورة المرأة/الوطن على الرغم مما حفلت به من استخدامات و جماليات لا متناهية عند شعراء –**جيل التسعينيات**– إلا أن هناك من عزف عن تناول المرأة كإمرأة، و هذا راجع لعوامل ذاتية تعود لطبيعة الأحداث التي تعرضت لها الجزائر في فترة –**التسعينيات**– لذا نجد التداخلات السياسية عند الشاعر **عيسى قارف** تكشف عن عوالم المرأة فيقول:

كنت في قلبي صراعا

كنت في عيني خلا..

فالشاعر يعيش صراعا نفسيا، جعله يلتجأ إلى الطبيعة، لأنه وجد فيها ملاذا يلجأ إليها لتمنحه عمق الإتصال بها فيقول:

نمت فوق الشوك محتضنا عذباتي و خوفي

لأن الإنسان "لا يحتلج إلى رقعة فيزيقية جغرافيا يعيش فيها، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره و تتأصل فيها هويته"[2]، إذا نزعة التحرر هذه وليدة فكر الشاعر الجاهلي أيضا ناهيك إذا كان من الشعراء الصعاليك الذين يمثلون الصوت الحي و الشجاع للثورة على الواقع الإجتماعي (ثورة الضعفاء إقتصاديا، إجتماعيا وعرقيا).

و من الشعراء الجزائريين –**جيل التسعينيات**– الذين استدعوا في ذهن المتلقي دلالات متعددة عبر علاقات الحضور و الغياب **سعيد هادف** الشاعر الدائم البحث عن القصيدة التي تمجد الإنسان، تمجد التسامح، تمجد الحرية، فهو يبني شعره من خلال تجاربه العميقة فالشاعر **سعيد هادف** من خلال مجموعته الشعرية "**وعيناي دليل عاطل عن الخطوة**" يكتب من داخل الألم و من داخل الأمل أيضا حريصا على أن تكون القصيدة صرخة نابعة من العمق الإنساني لكن مبنية على منطق يتسلل إلى القارئ بيسرٍ "لتقريب المعنى البعيد لا

[1] خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1 1991م، ص 45.
[2] نبيلة إبراهيم، خصوصية التشكيل الجمالي في أدب طه حسين، مجلة فصول، مجلد 9 عدد 2/1 1990ص 49.

إبعاد المعنى القريب"[1]، ليصير الشعر بالنسبة **لسعيد هادف** هوسا بالبحث عن الحرية في مفهومها الشامل لأن النص عنده زمنا مفترضا، لأن الشعر و الحرية عند الشاعر توأمان ملتصقان الواحد يكمل الآخر فالنص عنده قادر على إصلاح تاريخ و جغرافيا الشعوب من منطلق أن المستحيل يولد من تمثلنا المعرفي و الجمالي للماضي فهو ينتقي لبنته الفنية من الموروث القديم حيث يقول:[2]

هو الهودج حين يمسي يبدد أشباح الوحشة

ينساب مذاق ثلجي في حلق الصحراء العطشى

من قول **إمرئ القيس:**[3]

و يوم دخلت الخدر خدر عنيزة *** فقالت لـك الويلات إنك مرحلي

تقول و قد مال الغبيط بنا معـا *** عقرت بعيري يا مرئ القيس فانزل

يستلهم الشاعر **سعيد هادف** لفظة "الهودج" بمرادفاتها من شعر المعلقات **لإمرئ القيس،** لما هي من أغنى الشعر الجاهلي، و قد أولاها الأقدمون عناية بالغة، و الشاعر امرؤ القيس يوجه خطابه لإبنة عمه "**فاطمة**" المعروفة "**بعنيزة**" التي كانت تمد شاعريته وتخصها حتى تكون المعلقة إحدى ثمار هذا المد، و في الإشارة إلى الهودج إشارة إلى عنيزة التي دخلت الخدر الذي هو ستار للمرأة في الجاهلية يحجبها عن غيرها، و هي على ظهر الناقة مختبئة فيه، و كان ذلك من محاسن الأيام الصالحة التي نالها الشاعر إمرئ القيس من محبوبته.

فجاءت اللوحة مسترسلة تمنح القصيدة حركية فنية، ليتفاعل الشاعر **سعيد هادف** مع هذه المواقف الشعرية التي تنبعث من الإحساس بالضعف والإنكسار عند "النفي عن الوطن و الإنفصال عن الأرض التي يعيش فيها الإنسان"[4] فضعف الشاعر إمرئ القيس

[1] عباس محمود العقاد، يسألونك، ط3، المكتبة المصرية، بيروت 1981 ص 95-96.
[2] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص 35.
[3] إمرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة 1984م، دار المعارف.
[4] أشرف علي دعدور، الغربة في الشعر الأندلسي عقب سقوط الخلافة، دار نهضة الشرق، جامعة القاهرة ط1، 2002م. ص 20.

امام المرأة و معاناته، يقابله معاناة الشاعر من حالته النفسية و هو في الغربة لتتشابك هذه العلائق بين صوت الشاعر مع صوت "عنيزة" فكانت الجملة الخبرية للشاعر (دخلت الخدر خدر عنيزة) بالجملة الإسمية (الويلات لك) المبتدأ المؤخر بغية التأكيد وتخصيص الدعاء له لا لغيره، فينشق صوتا ثالثا هو صوت الشاعر **سعيد هادف** ليستشعر في نفسه شيئا من القوة متحديا قساوة الظروف واضعا حاله في الوجوم كأنه حالم فيقول:[1]

ينزل من معصم عذراء، وشم يزرع شهوته في كتبان الصمت

يتفاعل مع نص **طرفة بن العبد** في قوله:[2]

لخولة أطلال ببرقة تهمد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفا بها صحبي على مطيهم *** يقولون لا تهلك أسى و تجلد

يقف الشاعر **طرفة بن العبد** على أطلال حبيبته "**خولة**" ببرقة تهمد التي تظهر كباقايا الوشم في ظاهر يد المرآة، وهذا على نحو ما صنع **سعيد هادف** عندما وقف عند الوشم الذي ينزل من معصم عذراء، حيث لا نكاد نلمس في هذا التفاعل حرارة العاطفة "ولعل طرفة لم يكن من رجال العشق و الغرام، و إن كان من طلاب المتعة و اللهو"[3] لأن أيضا **سعيد هادف** مورس عليه القمع الإرهابي في فترة العشرية السوداء ما جعله يغادر الوطن متوجها إلى المغرب، فالشجاعة تحتل أولوية الحضور في الصفات النفسية للإنسان العربي، كما تكشف عن مضامين عاطفية، و قيم إجتماعية و حضارية، لذا كان تدافع معطيات الصور إلى ذهن الشاعر يتم عن الحضور الحقيقي للمتخيل.

2- التفاعل التناصي مع شعر صدر الإسلام

اختلف أسلوب الشعر في عصر صدر الإسلام بشكل يسير عن أسلوب الشعر الجاهلي وذلك بسبب تأثره بالقرآن الكريم و الحديث الشريف، حيث قدما خدمة كبيرة للشعراء العرب و أثرى ملكاتهم بحيث "تزخر كتب الأدب و التاريخ بما نظم من أشعار في صدر

[1] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص 35.
[2] طرفة بن العبد، الديوان، شرح يوسف الأعلم الشنتمري، طبع برطرند 1900.
[3] بدوي طبانة، معلقات العرب، القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية 1378هـ، ص 121.

الإسلام و هي أشعار كبيرة نلقاها في كل ما يصادفنا من أحداث العصر فليس فليس هناك حدث كبير إلا و يواكبه الشعر و يرافقه..."[1]، فقدرة الشعر الإسلامي على التعبير عن فكرة الأمة و تصوير عقيدتها و تصورها للإنسان و الحياة و الطبيعة يعزز أصالته باستقلالية شعرائه في التعبير، فالشاعر الإسلامي "واع كل الوعي بما يكشف واقعه من مخاطر تحدق بالأمة و قيمها، و بكل من يحمل هم الأمة و يقف في صف المستضعفين و المخاطر لا تثنيه عن أداء رسالته في إتجاه تكريس القيم الأصيلة و الخالدة"[2] ولعل من ثمرات هذا التوسع اللفظي و الدلالي و التنوع في التشكيل الجمالي للصورة الفنية تلك الصور المتناصة دينيا و أدبيا مع بنيات جزئية تم الإستعابها و تضمينها في إطار بنية النص الجديد التي أولاها الشعراء الجزائريون المعاصرون –**جيل التسعينيات**– إهتماما وتأثروا بها: الشاعر **مصطفى محمد الغماري** فيقول:[3]

في يدينا الكتاب من غدق الغيـ

ـب، و من آية صوى البيداء

يكشف الغم عن ضحايا بني الأر

ض ... و أعظم بكاشف الغماء!

ولدينا فضل النبي من الحكـ

ـــم ... و أكرم بخاتم الانبياء!

و لدينا نهج الإمام الرسالي

و صوب من سيد الحكماء!

[1] شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة 1978م، ص 42.

[2] عمر الملاحي، تجليات الوعي في القصيدة الإسلامية المعاصرة، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا في كلية الآداب، وجدة المغرب، تحت إشراف د.حسن الإمراني، السنة الجامعية 1999م-2000م، ص 24.

[3] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 17-18.

و الشاعر **مصطفى محمد الغماري** يقفوا أثر شاعر الرسول ﷺ **حسان بن ثابت** في مرثيته المشهورة التي جاء في مطلعها:[1]

بطيبة رســـم للرسول و معهـــد *** منير و قد تعفو الرسوم و تهمـــد

ولا تمحي الآيات من دار حرمـة *** بها منبر الهادي الذي كان يصعد

و واضح آيات، و باقي معـــالم *** و ربع له فيه مصلى و مسجـــد

فبكي رســـول الله يا عـين عبرة *** و لا أعرفنك الدهر دمعك يجمد

ومـالك لا تبكين **ذا النعمة التي *** على الناس منها سـابغ يتغمـــد**

استخص الله سبحانه و و تعالى محمد ﷺ بفضل لم يهبه لغيره، و تنويهه من عظيم قدره بما تكل عنه الألسنة و الأقلام، و هو القائل ﷺ **"إِنَّ مَثَلِي وَمَثَلَ الْأَنْبِيَاءِ مِنْ قَبْلِي كَمَثَلِ رَجُلٍ بَنَى بَيْتًا فَأَحْسَنَهُ وَأَجْمَلَهُ، إِلَّا مَوْضِعَ لَبِنَةٍ مِنْ زَاوِيَةٍ, فَجَعَلَ النَّاسُ يَطُوفُونَ بِهِ، وَيَعْجَبُونَ لَهُ, وَيَقُولُونَ: هَلَّا وُضِعَتْ هَذِهِ اللَّبِنَةُ؟ قَالَ: فَأَنَا اللَّبِنَةُ وَأَنَا خَاتِمُ النَّبِيِّينَ"**[2]، فالخطاب المتناص بين النص الحاضر والنص الغائب مرجعيتهما دينية برؤية تنسجم بذات المبدع و توجهاته، لذا فالشاعر مصطفى محمد الغماري أشاد بفضل الرسول ﷺ على أمته في قوله "ولدينا فضل النبي من الحكم" ليكون إستلهام الموروث فعلا إبداعيا عند الشاعر مصطفى محمد الغماري، فقد عمد إلى توظيف مستويات عديدة من بينها توظيف البنية الفنية، حيث لجأ الشاعر في هذا النص إلى البوح بكل ما في ثناياها ليتحول الدال إلى مجموعة دوال، فتوظيفه (الكتاب) فهو المبين الذي لا يأتيه الباطل لأنه تنزيل من حكيم حميد على سيد الخلق أجمعين.

و هو وثيقة النبوة الخاتمة و الأمر لا يحتاج إلى تركيز من المتلقي لمعرفة فضل الكتاب على النبي ﷺ، و فضل محمد ﷺ (على أمته) لذا كان التفاعل النصي عند الشاعر مصطفى محمد الغماري قصديا لأنه وظف بعض المؤشرات التي تحيل إلى النص الغائب (مكانة الرسول ﷺ) بين الأمم و حزن الشاعر الشديد على فقدان إمام المرسلين و خاتم

[1] حسان بن ثابت، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، 1978م، ص 55-56.
[2] أبو عبد الله محمد البخاري، صحيح البخاري، المجلد 02، الجزء 04، ص 162-163.

الأنبياء ﷺ **(فبكي رسول الله يا عين دمعة)** و لعل هذا التوظيف عند الشاعر يجسد العلاقة القائمة بين النص السابق و اللآحق أوجدها الخطاب الديني الذي هو جزءاً من التراث وثقافة المجتمع الجزائري.

و في السياق ذاته و مع **تماضر بنت عمرو** الملقبة **بالخنساء** حيث تقول في رثاء أخيها صخراً:[1]

يــؤرقني التذكر حـيــن أمســـي *** فأصبح قد بليت بفرط نكس

على صخر و أي فتى كصخر *** لـيـوم كريهة و طعان جلس

قول الشاعر **سعيد هادف** يقول:[2]

تؤرقني لوثة في إنتباهي

أصغي إلى العالم الألسني و أمحو ملامح وجهي

بسفر البداية

يوظف الشاعر سعيد هادف الموروث القديم توظيفا تفاعليا مشتغلا على جمالية النص القادر على بعث هذه الخصائص التي تستقي ظمأ طبيعة اليوم التي تغدو مدار حياة الشاعر، و موضع فخره و مكان شرفه و حمى وطنه، فالفعل (يؤرقني) الذي ينم عن مدلوله في النص الغائب يختلف عن مدلول اللفظة في النص الحاضر، بحيث إن الخنساء تبيت ترعى النجوم ليلا متذكرة أخيها صخراً و معاوية، فحين يتفاعل نص **سعيد هادف** مع سياق اللفظة متسقا معه و منسجما من حيث طبيعته و محتواه مقدما إياه عن طريق "المعارضة و السخرية أو التحويل"[3] إذ التعبير عن كوامن النفس ضرورة لا فكاك منها، فالأنا التي يقف من ورائها **سعيد هادف** و المتأججة بالعاطفة الجريحة تجسد الإنسان الذي يسعى أن يرمم ما أصاب ذاته من صدع، محاولا إمتصاص قهر الزمان حيث يقول:[4]

[1] الخنساء: الديوان، شرح و تحقيق عبد السلام الجوفي، الطبعة الأولى 1405هـ/1985م، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ص 61.

[2] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص 39.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، ص 125.

[4] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص 40.

حينما لمس حاشية الإنهيار، تنهد في جسدي وطن

فإشتهيت نبيذا لأفقأ كأس الفجيعة

فالشاعر لم يستدع الشاعرة للبوح عن حزنها و لوعتها على فراق أخويها و إنما يسقط عليها دلالات سياسية معاصرة، إذ **الخنساء** في نظره ترمز إلى واقع الأمة العربية التي توالت عليها المحن و الأحزان و الهزائم، فالقدس ثالث الحرمين و بغداد محجة العلماء بين يدي الغزاة الطامعين، هذا من جهة و من جهة أخرى فالشاعر يسترجع قواه المعنوية والنفسية كلما تنهد في جسده "الوطن" داعيا إلى صوت كرامة وطنه معلنا عدائه لكل أشكال الظلم و القهر (أفقأ كأس الفجيعة) و كل أساليب المصادرة التي تتعرض لها حرية الفرد والأوطان و هي مفارقة مستحيلة بين رغبة الأنسان في أرقى مظاهره الإنسانية وبين واقع إجتماعي يفضح الازمة و النكبة و الهزيمة، ففجيعة الشاعر **سعيد هادف** هي رحلة في متاهات التدمر والعذاب، و قد لا يكون من (**الخنساء**) و (**سعيد هادف**) إلا قاسم المعاناة المشتركة الذي غذا وسيلة من وسائل التعبير الشعري الأصيل عند الشاعر وجمالية من جمالياته.

3-التفاعل التناصي مع الشعر الأموي

لقد وجد بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين -**جيل التسعينيات**- في شعر الأمويين ما يعينهم على تأكيد قضاياهم الفكرية و قيمهم الروحية، حيث كان الشعر الأموي صقلا للآداب الجاهلية و ولادة للآداب الإسلامية و التي "بدأت بحرمة الترجمة من اللغات الأخرى إلى العربية"[1]، فتجلى هذا التاثر في الآليات الفنية التي تعبر عن مظاهر الأصالة في الإبداعات الأدبية، التي سنحت الفرصة للتعبير عن هذا التراث الذي هو جزءاً لا يتجزأ من الأدب الجزائري بشكل عام، و بما أن العمل الإبداعي لا ينبت من العدم، و إنما يبقى مفتوحا خاضعا للإستمرارية و الديمومة فقد حاول الشاعر الجزائري المعاصر -**جيل التسعينيات**- عند اعتماده التفاعل النصي مع الشعر العربي القديم، عدم إستكانة للأنماط

[1] جرجي زيدان، تاريخ أدب اللغة العربية، دار الفكر بيروت لبنانن 1996م، ص 223.

التقليدية، و هذا ما يفسره قلة تفاعلات بعض الشعراء –**جيل التسعينيات**– مع الموروث الشعري القديم، إلا فيما نجده من تقاطعات نصية و إشارات خاصة في النصوص التي تضمنتها بعض دواوين الشعراء –هذا الجيل– منهم الشاعر **بن دراح أحمد سعيد** الذي يقول في قصيدة "**رحيل الزمردة**"[1]

تنـــأى تســـافـــر في أدغـــــال أوردتـــــــي *** أرنو إليها فيخبو الضوء في لغتـي
أشتـــــاق أرسمـــــها ... نجـــما و عـــوسجة *** حتى تعطرها الأمـــواج مركبتـــي
يطغى الضباب ... خيوط الكون مقفلة لا توجد *** أبوابها البيض بين الجمر و العنت
فـــــي صـمتـهـا وجـــع يـــطـغـــى ... يبعثره *** جلاد ضيعتها، سرداب مقبرتـي
مـــــاذا أتـــدري عـــراجيـــن سفيـــت بـــــهـــا *** أطياف شجي، قندلي و سوسنتي؟
مـــــاذا أتـــرحل عن عيـــش ينبـــت لـــــها *** فيه الرياحين صفصافا لمملكتـــي؟
هـنـــــا ... تشكـــل قلبـــي فـــي دوائـــرها *** و إستنطق العشب قنديلا لأغنيتي

يستدعي الشاعر **بن دراح أحمد** طرف خفي غير معلن "**قيس بن الملوح**" الذي يعاني مرارة البعد عن محبوبته ليلى فيقول:[2]

جفت مدامع عين الجسم حين بكى
و إن الدمع عين الروح تنسكب
إليك عني إني هائم وصب
أما ترى الجسم قد أودى به العجب
لله قلبي ماذا أتيح له
حر الصبابة و الاوجاع و الوصب
البين يؤلمني و الشوق يجرحني

[1] بن دراح أحمد سعيد، لا أحمل عنوانا لمدينتي، ص 16.
[2] قيس بن الملوح، (مجنون ليلى)، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، الطبعة الأولى 1420هـ/1999م، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص 50.

و الدار نازفة و الشمل متشعب

كيف السبيل إلى ليلى و قد حجبت

عهدي بها زمنا ما دونها حجب

تحركت بنات الشوق نوازع كثيرة الحنين مظهرة ضعف الصبر و قلة الحيلة وعصيان النفس و القلب معا، و هذا كلما إلتفت الشاعر إلى نفسه متحسرا على الأحباب و الديار وسلف طيب الأوقات لا تكاد تعود، فلقد أدام البكاء لها متوجعا من فقدها، و بما أن "النص يطوي في جوانحه نصوصا أخرى تتلاقى فيه على غير ميعاد، و دون تقصد ثم تتلاشى آخر الأمر عبر ذاتها لتنتج من ذاتها لغة جديدة، ينتج منها نص محايد جديد، تلك هي الإنتاجية (**Productivité**)"[1] لم يجد الشاعر **بن دراح أحمد سعيد** نفسه بمنأى عن هذا التأثير، فهو يتناص مع قيس بن الملوح (ليلى المحبوبة) في سياق الهيام و الأوجاع من الفرقة والبعاد، نجد ذات السياق يتحول عند **بن دراح أحمد سعيد** إلى الوطن بكتلة من المشاعر حاملة فسيفساء من الرموز الأدبية، يجمع بينها الإنفعال العاطفي القائم على العجز.

فتفاعل نص "بن دراح سعيد" مع أحد شعراء الغزل العفيف في العصر الأموي جاء عاكسا إيمان الشاعر بقضايا وطنه التي وقف عاجزا أمامها، فهو يعيش الصراع مع المحيط الخارجي الذي ما فتئ يقف عقبة أمامه لأنه يصبو إلى عالم متغير متجدد بتجدد ثقافة المجتمع و نظامه و تطلباته الحضارية، وهذا الشاعر **عز الدين ميهوبي** في قصيدة "**تظلم**":[2]

كل إنسان نظام قائم طبقا

و إن شئت فقل عنه حكومة

فهو أحزاب ...

و هيئات مرومة

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر 2007، ص 289.
[2] عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 07.

فهو و إن ناقشته في رأيه

أبدى إمتعاضا منك...

أو أبدى خصومهْ

و هو في كل إتجاهات الرؤى يمشي

يميناً

أو يسارا...

أز جنوبا

أو شمالاً

.....

في بلادي...

هكذا الإنسان...

في الصبح سياسي

و عند الليل بومة

يربطنا الشاعر ذهنيا –**بفترة التسعينيات**– والتعددية الحزبية و فترة أين كان المسؤول لامسؤول، لا عمل، لا إنصاف، حتى أضحى الحي و الميت عنده سيان في ظل سياسته العرجاء، و في ذلك يتفاعل مع "**الكميت بن زيد الأسدي**" في قوله:[1]

لـــنا راعـيا ســـوء مضيعان منهـما *** أبوجعدة العادي و عرفاء جيال

أنت غنما ضاعت و غاب رعاؤها *** لها فرعل فيها شـريك و فرعــل

فتلك ولاة السوء قد طال ملكهـم *** فـختام خـتـام العـنـاء المـطول

رضوا بفعال السوء في أهل دينهـم *** فقد أيتموا طورا عداء و أثكلوا

كـمـا رضـيـت بخـلا و سوء ولاية *** بكلبتها في أول الدهـــر تدمـل

[1] الكميت بن زيد الأسدي، الديوان، جمع و شرح و تحقيق محمد نبيل طرفي، ط01، دار صادر، بيروت لبنان 2000م ص 120.

نباحا إذا ما الليل أظـلـم دونـها *** و ضـربـا و تجويعا خبال مخبل

يعيد الشاعر الكميت رسم صورة الرعية في ظل السياسة الأموية، على أنها غنم مهملة أضاعها الرعاة فعاثت فيها السباع فسادا، و هذا في ظل الانقسامات الحزبية السياسية المتعددة، فكان في المجتمع الأموي "طبقات بعضها فوق بعض، فالموالي و موقف العرب منهم و شعوبيتهم و العرب و عصبياتهم و ما إنطوى فيها من فخر و هجاء، و قريش وترفها، كل ذلك مصور في الشعر الأموي أروع تصوير"[1] و حين تضطرب الأمور و تتأزم الأوضاع و تتداعى سلطة الدولة، يرجع الناس إلى عادات قديمة و هي طلب الأمن والحماية لأن الرعية دون إمام كفء يرعى شؤونهم و يحفظ مصالحهم، مصيرهم الهلاك، فالشاعر عز الدين ميهوبي يمتص الصورة المشوهة عن الحكم الأموي، و يسقطه على نظام الجزائر في –**فترة التسعينيات**– للتعبير عن رؤيته الفكرية للواقع المر الذي عاشته الجزائر وكان السبب فيها "الأهوال الإجتماعية و الإحباطات التاريخية، و الأوهام الإيديولوجية، من ضياع الحدود و تميع المفاهيم، و إنهيار القيم"[2]، فالشاعر عز الدين ميهوبي يتقاطع مع الكميت بن زيد الأسدي في التركيز على الوعي الإنساني و الإرادة الإنسانية التي من خلالها يستطيع أن يكون إيجابيا يتفاعل مع الأحداث بعقل واع ليضع عالمه و ينقده من الضياع.

4–التفاعل التناصي مع الشعر العباسي

أثارت بداية التسعينيات فجيعة بغداد قرائح الشعراء الجزائريين المعاصرين –**جيل التسعينيات**– لما حدث لها من خيانة و عار بعدما كانت بغداد التاريخ و أم العرب يقول **يوسف وغليسي:**[3]

بغداد يا نخلا تطاول في فضاءات الدنى

مجدا هنيا...

[1] شوقي ضيف، التطور و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط9، ص 117.
[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، د.و.م.ج، الجزائر، ص 162.
[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 91.

و تأودت أغصانه فتساقطت رطبا رطبا..

بغداد و القلب الملغم باللظى...

بغداد و النجم المسافر في السما...

بغداد و اليأس المضمخ بالمنى

بغدا...! و ينفتح الفؤاد على نسمات الهوى...

بغداد و الحلم المهمش في تلافيف الرؤى..

بغداد! قد حط الغروب على مشارف حلمنا

لكنها بغداد كالعنقاء تبعث من هنا أو هنا!

و في ذلك يستدعي يوسف وغليسي قول **أبي تمام:**[1]

بالشام أهلي و بغداد الهوى

و أنا بالرقتين و بالقسطاط إخواني

يعبر الشاعر عن رؤيته القومية من خلال إظهار المفارقة بين أحزان بغداد وأحزانه عليها، فهي مثيرة للفجع و الصدمات حيث يستلهم الشاعر هوى بغداد من شعر **أبي تمام** الذي يعيش حالة إنقسام بين الشام و العراق و بين (الرقتين)، و في ذلك إشارة إلى سوريا و حالة الإنسجام النفسي الذي ينادي من خلاله إلى الوحدة العربية، و فك النزاع بين العرب لقوله تعالى:"**وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا ۚ وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا**"[2]، حيث أظهر براعة في تعامله مع النصوص الأدبية التي استلهمها وطبعها بطابعه الخاص محملا إياها شحنات دلالية خاصة، مطابقة في المواقف و الرؤية مع نص أبي تمام.

يؤكد الشاعر يوسف وغليسي على ثنائية بغداد، بغداد الأصالة و المعاصرة، بغداد الماضي التليد، و الحلم و المهمش، بغداد العنقاء التي تنبعث من جديد، و الواضح أن

[1] أبو تمام، الديوان، (شرح الخطيب التبريزي) سر/309/تح، محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ط5. د.ت.
[2] سورة آل عمران، الآية 103.

التوظيف التفاعلي قد تم من خلال سياق النص الحاضر، فبغداد الهوى عند أبي تمام التي هي ملتقى الحب، و إستمرار الحياة، فهي ذاتها بغداد عند الشاعر يوسف وغليسي حيث أن لفظة بغداد التي تفاعلت معها كثيرا من نصوص دواوين شعراء –**جيل التسعينيات**– شكلت المهيمن اللفظي (Le dominant) في متن ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" تكررت اللفظة (20) عشرين مرة، جسدت أمكنة الوطن العربي برمته، و زمن رقي الحضارة العربية الإسلامية، و لا غرابة في ذلك فقد كانت حضارة الخلافة العباسية مدة أكثر من خمسة قرون.

لا يرتبط المكان الشعري بالدلالة التاريخية، الدينية و الأدبية بقدر ما هو لغوي مستقل بذاته "يأخذ من الآخر و يعطيه ليكونا في النهاية نظرة شمولية لمعنى الحياة"[1] والشاعر عندما يتذكر المكان الذي تغير و أصبح طللا، يقرأ تاريخ جماعته التي ينتمي إليها، بلغة تؤسس للشكل الكتابي بكل الإمكانات الحديثة.

و هذا **عثمان لوصيف** يسهم في استحداث المسافة الجمالية الممتدة عبر قرون فيقول:[2]

أيها اليم القادم من السماء

ضاعت فيك قواربي

و مجاذيفي

ضاعت فيك قوافيَ

و مواويلي

و أنا أتحمم بالعقيان المشتعل

[1] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1 2000م ص 19.

[2] عثمان لوصيف، و لعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، ص 50.

فالشاعر إستطاع أن يحول مدلول القوافي و المواويل يتفاعلها في السياق الشعري إلى صورة توحي بإستسلام الشاعر التام للحظة الكتابة و الإبداع التي يفقد معها كل مقاومة لأن لا علاقة له بالمنفعة أو إشباع رغبة مادية، بل هو الإحساس بالاستمتاع الجمالي، إذا هو عاجز لا يملك القدرة على التحكم في قواربه و مجاذيفه، لأنه يتمتع بلظى الكلمات المحرقة لحظة الإبداع و في ذلك يتناص الشاعر **عثمان لوصيف** مع **أبي الطيب المتنبي** مفتخرا بنفسه و بعلو مكانته الأدبية قائلا:[1]

أنا إبن اللقاء أنا إبن السخـاء *** أنا إبن الضراب أنا إبن الطعان

أنا إبن الفيـافي أنا إبن القوافي *** أنا إبن السروج أنا إبن الرعــان

طويل النجاد طويـل العمــاد *** طويل القناة طويــل السنـــان

حديد اللحاظ حديد الحفاظ *** حديد الحسام حديد الجــنـان

فالشاعر صاحب الفلوات لكثرة جوبه إياها و صاحب رماح و سيوف لأنه بطل مغوار وصاحب الجبال لكثرة سلوكه طرقها، وصاحب القصائد يجيدها و يبدع فيها و كيف لا وهو القائل:[2]

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي *** و أسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردهــا *** و يسهر الخلق جراها و يختصم

فأبو الطيب المتنبي أكثر شعراء العرب تمكنا باللغة العربية و أعلمهم بقواعدها ومفرداتها، فكان صورة صادقة لحياته و عصره، لذلك استلهم عثمان لوصيف هذه الشخصية التراثية لأنها تعد الأكثر رقيا من الناحية للتعامل مع التراث، فتعالق النص الحاضر بالنص الغائب يستدعي السياق الدلالي، ليلتحم بالنص و يذوب فيه و تجربة عثمان لوصيف الإبداعية شبيهة في هذا النص بالشاعر العباسي أبي الطيب المتنبي مشابهة في غرض

[1] أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، المجلد الثاني، 3-4، الطبعة الأولى، 1422هـ/2001م دار الكتب العلمية، ص 237.

[2] أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج1، تحقيق و دراسة عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة 1413هـ/1992م، ص 253.

المدح و الموضوع، فهما يعززان من مكانتها الأدبية حيث تشهد لهما القراطيس لإحاطتهما بما فيها، و أقلامهما تعلم بإبداعهما فيما قيداه.

يوحي استحضار عثمان لوصيف لشخصية أبي الطيب المتنبي بطريقة غير مباشرة إلى العديد من المعاني السامية، فجزالة الألفاظ و رصانة العبارات، و جودة التراكيب وروعة التصوير قد تسمع الأصم و تبصر الأعمى، لأن الأنوار و الظلام لا يستويان إلا عند الأعمى، أما في الحقيقة فهما غير مستويين، فلحظة الاستسلام إلى الكتابة تنزلق الكثير من الأشياء من الذات المبدعة تقاوم الإسكات لتتخطى الصمت حتى لا تضيع قوافي الشاعر في اليم القادم من السماء في زمن بحور الدم التي تراق كل يوم، كما يشير عثمان لوصيف في المقطع الشعري إلى معاني قصيدته لعصر أبي الطيب المتنبي، عصر الانفتاح و التطور في مختلف مجالات الحياة، فهو أول عصر في تاريخ الإسلام و حضارة العرب مس فيه عمود الشعر العربي بالتغيير و التحوير، فاستمد منه الشعراء قواعدهم و أصولهم بما فيهم الشاعر أبو الطيب المتنبي.

على هذا الأساس مال الشاعر عثمان لوصيف إلى تقنية المقارنة النفسية و الأدبية (غير المباشرة) مع أبي الطيب المتنبي محملة بنوازع داخلية إعتمادا على ما يختزنه وعي القارئ من إنطباعات مشتركة إتجاههما من خلال المعجم الوظيفي الذي بعث في النص الحاضر روحا جديدة.

و عليه، هل إستطاع الشاعر الجزائري –جيل التسعينيات– توليد معان جديدة لتعميق رؤيته المعاصرة من الموروث القديم؟

يقول **مصطفى محمد الغماري:**[1]

ما أحمق الشيخ إذا تصابى

سفاهة، هل يرجع الشبابا

[1] مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 67.

و الشيب أبدى ظفرا و نابا

و العمر يجري غاية و إنصبابا

ياصبوة أهدي لها الألقابا

و الملك -لو قدر- و الأسبابا

و هو تناص يحاكي فيه الشاعر لغة **أبي الطيب المتنبي** حيث يقول:[1]

ضيف ألم برأسي غير محتشـــم *** و السيف أحسن فعلا منه بالميم

أبعد بعدت بياض لا بياض له *** لأنت أسود في عيني من الظلــم

بحب قاتلي و الشيـب تغديتي *** هواي طفلا و شيبي بالغ الحلــم

يتحصر أبو الطيب المتنبي على المشيب الذي ظهر على رأسه دفعة واحدة من غير أن يظهر في تراخ و مهلة، حيث جعل زلول السيف بالشعر أحب إليه من فعل الشيب لأن الشيب بلون بياضه أقبح ألوان الشعر، و لأن بياض الشيب ليس بياض فيه نور و إنما أشد سوادا من الظلم، و تاليا يوحي إلى حلول الأجل و قطع الأمل و في ذلك تقاطع مع قول البحتري:[2]

وددت بياض السيف يوم لقيتني *** مكان بياض الشيب حل بمفرقي

فالشاعر مصطفى محمد الغماري في تعامله مع الشعر العربي القديم "يسعى لتكثيف الإحساس المراد توصيله إلى المتلقي الذي يمتلك مسبقا شحنة عاطفية من بيت الشعر القديم أو مقطعا منه"[3]، و الشاعر يرحل إلى روائع القصائد العربية في الفترة العباسية متفاعلا معها حيث لا يكاد ديوان شعر عربي يخلو من هذا الموضوع، فحينما يغزو الشعر

[1] أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، المجلد الثاني، 3-4، الطبعة الأولى، 1422هـ/2001م دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص 112-113.

[2] المصدر نفسه، ص 113.

[3] نزيه أبو نضال، الشعر الفلسطيني المقاتل (دراسة في الوقعية الثورية)، ط1، إتحاد الكتاب و الصحفيين الفلسطينيين السلطة الفلسطينية، 1974م، ص 82.

الأبيض رأس الشاعر يكون ذلك إيذانا له برحيل الشباب ما يشكل عنده دافعا لهجاء الشيب أو البكاء على ربيع العمر

يعيب الشاعر مصطفى محمد الغماري على الشيخ إذا تصابى، لأن شبابه توارى ولا أمل في عودته، و لم يبق منه إلا الذكرى التي هي خلاصة التجارب، و ما إكسبته من خبرة و حكمة.

إلا أن الشاعر **أبا فراس الحمداني** إهتم بذات المعنى بقصيدة أخرى، و في ذلك تأكيد لإستعمال الرموز التي يسعى إليها الشعراء العباسيون من وراء ألفاظهم التي قصدوا إلى إختيارها من دون سواها و هو في ذلك يقول:[1]

و ها أنا قد حل المشيب مفارقي *** و توجني بالشيب تاجا مرصعا

فالشاعر يرى في الشيب تاجا رصع رأسه، في ذلك ما يدل على مكبوت بقيت آثاره في عقله الباطني، وما هذه الأساليب إلا معاني من طموحات لم تتحقق في صبا الشاعر وهذا التفاعل بين الشعراء ما هو إلا تعابير صادقة عما في دواخلهم، و بالتالي فهو إستمرار للخصوبة القديمة على السواء الذين ترحموا على أيام الصبا، و تذكروها بكثير من الحب أو الشجن، إذا فالحديث عن المشيب عند الشاعر الجزائري المعاصر –**جيل التسعينيات**– عكس تجربة وجوده، وصراعا بين الحياة و الموت بين (الشباب و المشيب) حيث إستعانوا بمختلف تقنيات الخطاب الشعري التي من شأنها أن تؤدي بالشاعر إلى الدفاع عن أفكاره و تصوراته و معتقداته.

5–التفاعل التناصي مع الشعر الحديث

اتسع نطاق توظيف الشعر العربي الحديث عند شعراء –**جيل التسعينيات**– بوصفه رافد آخر مهما من روافد الشعر العربي، في إمداد القصيدة الجزائرية المعاصرة بمادة ثرية لها قيمتها فينسل منه الشاعر الجزائري ما يشاء و ما يلائم تطلعاته و رؤاه الفنية، حيث لم يمر بعصر أدبي إلا و يفيد منه، منذ الجاهلية إلى العصر الحالي، لأن هذا الأخير ما هو

[1] أبو فراس الحمداني، الديوان، ص146.

إلا حلقة من حلقات الحركة الإبداعية في التراث العربي لأن "استحضار الشعراء المعاصرين لنصوص الشعر العربي الحديث حقيقة مؤكدة تناولتها العديد من الدراسات للتجربة الشعرية المعاصرة"[1] لذا عمد شاعر –**جيل التسعينيات**– إلى خلق نسق يقوم على تعدد الأصوات التي تقوم بجملة من التفاعلات و التعالقات التي تشكل بنيتها ككل و ذلك لإثراء تجربته الشعرية.

و من الشعراء الجزائريين –**جيل التسعينيات**– الذين وظفوا تلك الآثار من شعراء العصر الحديث و تفاعلوا معها دينيا، و تاريخيا، و إنسانيا و أدبيا الشاعر **عبد القادر مكاريا** الذي يبحث عن الإضافة إلى شعره معبرا عن معاناة الوطن العربي فيقول:[2]

إني أحبك إنما...
لا ليس حبي كائنا
حتى أصونك من براثين الدمار
متى أعيدك حية و جميلة
حتى أطارحك الغرام
....
بغداد ما هذا الذي بفمي و ما
هذا الذي في الحر بعدمه الحياة
قلبي يطير و دفتري
ضاعت أميراتي أنا، فلمن سأكتب يا عرب
من بعد بيروت الجميلة من سيفهم في الأدب
من بعد بغداد الأميرة، من يغني للعرب؟؟
من بعد، قد السلم و الأديان يحفظنا بنسب

[1] محمد ناصر، الشعر العربي الحديث وخصائصه الفنية، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ص 400.
[2] عبد القادر مكاريا، قصائد خرفية، دار الشهاب، الجزائر، 1990، ص 35-36.

يعبر الشاعر **عبد القادر مكاريا** عن غضبه الداخلي الذي أججته معاناة الوطن العربي في صورة المرأة التي نجدها حاضرة في الشعر الجزائري المعاصر –**جيل التسعينيات**– خاصة لكن حضورها حضور رمزي يعبر عن الحالة الشعورية و النفسية للشاعر، جعلته يناجي بغداد عاصمة العلم و العلماء زمن الخلافة العباسية، وأميرة الأميرات كما سماها الشاعر، فهي مهد للحضارة الإسلامية القائمة بذاتها، النابعة من العقيدة الإسلامية، مهد التاريخ أيضا، قد تحول بعد ذلك إلى رمز تاريخي يحمل دلالة المكان المفقود، الضائع المتلف.

لم يكن الشاعر عبد القادر مكاريا بمعزل عن الشعراء الذين تأثروا بسقوط بغداد، فهذا الشاعر المصري **أحمد رامي** يقول:[1]

أخيه بغداد، و الليالي كتاب ضم أفراحنا
عب الدهر بساتينك الفناء و الدهر حين يعبث قاعس
و دهاك المغول بالطلعة النكراء يبغون قطف ذاك الغراس
فتصديت للغزاة، و جابهت آذاهم مثل الجبال الرواسي
يقبس القابسون منك شتى العلم فتعطيهم بلا مقياس
و تدورين في الوجود منارا ثابت الركن مستقر الأواسي

فالشاعر **أحمد رامي** مؤمن بحتمية التغيير و التحول، و أن التاريخ قادر على إعادة نفسه فتشبث الشاعر بهذه الأمكنة، تشبث المكان بالحياة، و هي دلالة على الوعي التاريخي لدى هؤلاء الشعراء، و إلى كل ما يربطهم بأمتهم العربية لأن الشاعر "وليد الحياة و انعكاس له"[2]، فالتداخل بين النصين قبل أن يكون مكانيا كان وجدانيا دفع بالشاعرين إلى الانصهار في البيئة العامة للنص، حيث كان لهما بغداد العريق سلوى لهما عن الحاضر الأليم ليتفاعل في ذلك الماضي و الحاضر معا.

[1] أحمد رامي، الديوان، دار العودة، بيروت لبنان، د.ط.ت، ص91.
[2] محمد بسيوني، الفن الحديث، دار المعارف، مصر ط2، 1965م، ص 148.

كما يتفاعل أيضا نص عبد القادر مكاريا بنص **محمود درويش** الذي يقول:[1]

ماذا تقول الشمس في وطن

ماذا تقول الشمس

هل أنت ميتة بلا كفن

و أنا بدرت القدس؟

طلعت من الوادي

يقل نضاءل الوادي و عاب

و جمالها السري لف سنابل القمح الصغير

حل أسئلة التراب

هل تذكروه الصيف يا أبناء جيلي

يا كل أزهار الجليل

و كل أيتام الجليل

فالشاعر **محمود درويش** الذي يرى الشعر منطلقا ثوريا و أداة من أدوات التغيير بحكم تجاربه التي إمتدت إلى أكثر من أربعين عاما، يدعو ويبشر و يحرض تارة ويأمل ويتفاءل من خلال الشعر تارة أخرى، لأن المصدر الأول في تجربته الشعرية هو الواقع هذا الواقع الذي لم يجعله يعبث و لو لحظة واحدة بأدوات رسالته لفرط حساسية هذه الأدوات التي تتجمع كلها بطبيعة استثنائية متمثلة في وطنه المفقود، حيث الحال التي تحي بيت المقدس هي الحق، و طريق المقاومة و الاستبسال، و ستشرق يوما شمس الحرية التي دفنت بلا كفن على يد الغزاة يقول تعالى: "**وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا ۚ بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ(169)** "[2] و في ذلك يتفاعل الشاعر **عبد القادر مكاريا** مع "**أنا**" مغاير في إطار تجربة تماه، ويمتص في ذلك نصوص سابقة عليه ليعبر عن فكرتها ذاتها

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، نشر و توزيع إصدارات العوادي، إصدار 1436هـ/2015م ص77

[2] سورة آل عمران، الآية 169.

في سياقها الجديد بدافع حب المكان و الإنتماء إليه "لأنه النواة الخفية التي تتمحور حولها التجربة الشعرية"[1] إلا أن **محمود درويش** بأبعاده اللفظية قد تجاوز الواقع وزعزع جموده، وكيف لا و هو إبن فلسطين الأبية، حيث تظهر قوة تأثره من خلال صلته بلغته المنبثقة من ذاته و تجربته المتشابكة الأبعاد، و في ذات السياق يرسم لنا **نجيب أنزار** المسار الشعري الجديد المتميز ضمن منطق منفتح على التاريخ بصيغ مفعمة بالإيحاء والتصوير مشبعة بالدلالات الرمزية و هو في ذلك يقول في قصيدة "**لا تكتب**":[2]

لا تكتب منذ الآن
لن أشغل رأسي بالثورات
بالثابت و المتحول
بال.... و السوريال
بالناس و أشباه الحال
بالغارات الجوية في الأخبار
بالجولان و أسوار القدس
بالثالوث و أعواد الحرية
لن أشغل رأسي إلا بالتغريد
سأغرد مثل طيور البرية
سأحلق فوق غابات الأزرق

لم يُعِدْ الشاعر **نجيب أنزار** إنتاج سابقيه في التعامل مع تراكيب البنية الشعرية من النص الغائب، متمردا على نظام الحياة و الفوضى المتفشية فيه، فإنفلت من عبء هذا الواقع الذي أصبح يئن من الخيبات و الأوجاع، فلم يعد قلمه قادرا على مسايرة تناقضات

[1] إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجا 1925-1962، الهيئة العامة للكتاب، مصر ط1 1997م ص 205.
[2] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 14.

العصر و أهواله، و كأنه يريد عزل نفسه عن هذا الواقع و إكتفائها بالبكاء على المصير الضائع لهذا الوطن–الذي كان كبيرا– من جراء سياسة إسرائيل التوسعية من الحدود السورية مع فلسطين و ضم الجولان و التعامل معه على أنه جزءاً منها منذ عام 1967م، و الشاعر من هذا المستوى "يضع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء ما تعلق بالشكل أو المضمون و هو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر و ذوقه ونبضه"[1] وما **نجيب أنزار** بمنأى عن ذلك فهو يؤثر و يتأثر، حيث يسعى للبحث عن مماثل مادي للوطن المفقود من أجل ترسيخ الإحساس به، و هو في ذلك أيضا يستعين بالثنائيات الضدية في النقد العربي الحديث (الثابت و المتحول) و المعادل للمكان الذاتي و الذي يعكس ثقافة الشاعر و أدبيته، و في ذلك لجأ الشاعر إلى إنتقاء الألفاظ ذات الأبعاد و الدلالات التي يريد إضاءتها "ضمن بنية نصية منتجة و في إطار بنيات ثقافية و إجتماعية محددة"[2] هذه البنيات التي تساهم في التأثير المطلوب في المتلقي و هو الخطر المحذق بالأمة العربية و إحساس المثقفين الذين يستشعرون الهزائم دون أي مقاومة، سوى لغة القلم الذي كان شاهدا على سنوات الإنكسار و الهوان.

ففقدان الإحساس بكل شيء جعل الشاعر يعيش حالتين متناقضتين في موقف واحد و بشكل عصري في التعبير عن صراع الخير مع الشر، و هذا التفاعل يقتضي إستبدال هذا الصراع بالرموز المادية المباشرة ذات دلالة أعمق في الضمير الإنساني.

كما تقاطعت الشاعرة **حبيبة محمدي** مع الشعراء الجزائريين الذين جعلوا الوطن مرجعيتهم، و هي في ذلك تستحضر بهجة الطفولة فتقول:[3]

كان لي تاريخ و مقعد

نجم / شجر / أعراف

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر و قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ط2، دار الصورة و دار الثقافة بيروت 1972م، ص 28.

[2] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي النص و السياق، د.ط، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989م، ص 98-99.

[3] حبيبة محمدي، كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص 25.

جماجم صوف

"و تسابيح من حنايا الجزائر"

فجأة تناثر عقد التاريخ

زلزل المقعد / مت

ذنبي أنه لم ينبهني أحد

في ذلك إشارة إلى –**فترة التسعينيات**– و ما أنجر عنها من خراب و دمار زلزل البلاد من أقصى شمالها إلى أقصى جنوبها، فتغيرت أحوال المجتمع، و لم يبق ما يقدم لإصلاح حال الأمة، مستحضرة في ذلك شاعر الثورة الجزائرية **مفدي زكرياء** فيقول في لازمة **الإلياذة:**[1]

شغلنا الورى و ملأنا الدنا

بشعر نـرتله كالـصـــلاة

تسابحه من حنايا الجزائـر

يشيد الشاعر الجزائري **مفدي زكرياء** في الإلياذة بشكل عام ببطولات الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية المظفرة، حيث بلغت مستوى من الإبداع الذي يترسم لكل جزائري بطلا بداخلها، إذا فلا مدعاة للغرابة إذا كان صانع الإلياذة بطلا هو الآخر الذي استطاع الثبات على الحق و الإستهانة بالموت و الآلام على يد جلاديه في سبيل القضية التي يؤمن بها حيث تمكن النص المتناص أن يدخل في علاقة مع النص الشعري في نصية خالدة تمثل نصا مرجعيا للشعراء الجزائريين بشكل عام يفضي بمباركة الرب لهذه الثورة التي (تسابيحها من حنايا الجزائر)، و بذلك تحول الشاعرة **حبيبة محمدي** دوال النص من حيث البنى الصرفية و النحوية و التركيبية إلى مواقع ذات تحولات دلالية معاكسة، باستعانتها بالفعل الماضي الناقص –**كان**– لتحول مشاهد في ذهن المتلقي (لي تاريخ، مقعد، نجم، أعراق...)

[1] مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، دار المختار، الجزائر 2009م، ص 56.

إلى مشاهد منعكسة متموضعة في ذات منهزمة أمام الخارج المنتصر، ما ولد عنها دلالة جديدة توقف حركة الزمن فجأة بقولها (زلزل المقعد، مت) و في ذلك إشارة إلى الأعمال الإرهابية في فترة العشرية السوداء لتجعل بذلك ماهو مأساوي أكثر مأساوية ثم تصبح "حلولا فيها على الرغم من أن المشكل ليست في الخارج المأساوي فقط، بل هي إحساس الذات بمأساوية الخارج أيضا"[1] ما ينتج صراعا داخل النص الجديد الذي يشير إلى التفاعل المتنامي يوما بعد يوم ليتوقف فجأة في لحظة اللآعودة.

[1] محمد مسعد سعيد سلامي، التناص في شعر عبد الله البردوني، أطروحة دكتوراه، جامعة صفاء، كلية اللغات قسم اللغة العربية و الترجمة، ص 55.

استدعاء الشخصيات الأدبية (العربية و الغربية)

توطئة.

إن الموروث الأدبي من أثرى المصادر التراثية و أقربها إلى نفوس الشعراء الجزائريين –**جيل التسعينيات**– حيث تعد المصادر المتنوعة موردا خصبا لهم بما تحتويه من فكر إنساني، و قيم فنية خالدة و مباديء إنسانية حية "لأن عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر و أحاسيس لا تنفذ، و على التأثير في نفوس الجماهير و عواطفهم، و ما ليس لأي معطيات أخرى أن يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحف بها هالة من القداسة و الإكبار، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري و الوجداني و النفسي"[1] و شخصيات الشعراء هي جزءاً هام من الموروث الأدبي، حيث يتم إستحضار صفاتها التي تختص بها، التي تشابهت تجاربهم بتجارب الشاعر، تحمل في طياتها دلالات معاصرة توافق تجربة الشاعر.

ومن الشعراء الجزائريين –**جيل التسعينيات**– الذين أفادوا كثيرا من هذا الإرث، فأغنى شاعريتهم على المستوى الفكري والفني، الشاعر **بن دراح أحمد سعيد** الذي يستحضر **عنترة** في قصيدة "**صلاة في شرايين التربة**" فيقول:[2]

ريشة عبث تصنعها أعمدة مشلولة

و هيولى من جرم كفن أمسه

تحت مخدة أو هامه...

ريشة طفل ترسم أطباقا

لزمان يسأل عن عنترة

لكن النخوة شاخت تحت جليد الأسفار

[1] إبن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس، القسم الأول المجلد الأول، دار الثقافة بيروت، 1970.

[2] بن دراح أحمد سعيد، لا أحمل عنوانا لمدينتي، ص 25-26.

و التفاعل الحاصل بين "**سيرة عنترة**" و النص الشعري توافق و تناسب ذلك أن الشاعر جعل من عنترة رمزا للنخوة العربية بتصوير واقعها الراهن فاغتصبت أراضيها، و تشوهت هويتها، و حادت عن القيم العربية الأصيلة، فشخصية **عنترة** في النص لا تحمل دلالات عصرية، فهو الفارس و الشاعر و العاشق العربي الأصيل، الظاهرة الأسطورية في التاريخ الأدبي، و الذي تحول مع الزمن إلى رمز خصب بكافة أشكاله الإبداعية "مما نتج عنه إثراء و تضمين لدلالة النص الشعري القديم"[1] و الشاعر **بن دراح أحمد سعيد** يستخدم آلية إستحضار **عنترة** عن طريق الإسم المباشر رغبة في تلمس بطولته و فروسيته حيث يقول **عنترة** و هو يستدعي فرسان العجم للمبارزة:[2]

نفسوا كربي و داووا عللـــي *** و أبرزوا لي كل ليث بطل

و أنهوا من حد سيفي جرعا *** مرة مثل نقيع الحنـــظـــل

و إذا الموت بدا في جحفـل *** فدعوني للقاء الجحـفـــل

يشير الشاعر إلى ما هو أعمق من الظاهرة إلى العالم العربي وحالة الخمول والجمود والإنكسار التي يعيشها، فالشاعر متشوق من خلال شخصية **عنترة** إلى إستعادة قوة أمجاد الأمة العربية، فإستحضار هذه الشخصية التاريخية الأدبية كظاهرة ترمز إلى القوة تمنح الأمة الأمل في التغيير، ليتحول في ذلك الخطاب الشعري إلى الآخر من خلال الإشارة إليه بفاعلية الغائب إسم "**عنترة**" الذي لا ينفصل على ال"نحن" الذي ترتسم صورته بشكل غريب:

لكن النخوة شاخت تحت جليد الأسفار

[1] إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، ص87.
[2] عنترة بن شداد، الديوان، طبعة رابعة، رخصة مجلس معارف ولاية بيروت، أمين الخوري، مطبعة الآداب 1983 ص 59.

يركز الشاعر على الدلالة التي يسعى لإثارتها في النص، وهي عدم تقدير قيادة الأمم على الرغم من بطولات أبنائها وذلك لإنغماسها في كل ما هو بعيد عن مصلحة الوطن، فطريقة التوظيف منتقاة، خاضعة لطبيعة الأفكار:

تحت مخدة أوهامه

ريشة طفل ترسم أطباقه

فهذه السلبية الممزوجة بالأوهام التي تلقي بظلالها امام المتلقي يقابلها قلب فتى يساعد في إعادة تشكيل الأوضاع في المجتمع العربي، بتمزيق الظلام و بداية ظهور الإرادة بداية أيضا في صناعة القصيدة الجزائرية التي تحمل رؤيا الماضي والحاضر والمستقبل.

إذا فالشاعر وظف "عنترة" بوصفه صرخة في وجه المجتمع الذي لم يسمع أصوات الغلابا الضعفاء، فعنترة بوصفه مثالا للنبل والشهامة والحمية، يستحق التنويه، لأن عقدة النقص التي مست كبرياءه، تحولت إلى عظمة ومجد وتعال، بفضل أفعاله وشمائله وشجاعته.

هذا التوظيف يؤكد على الكينونة رغبة في تحقيق التقدير الاجتماعي بشكل عام إذ يقول **عثمان لوصيف:**[1]

قيل: بعث عنترة العبسي

و آل على نفسه أن يعيد مجد العرب

لكنه نسي رأسه

يتدحدح في رمال الجاهلية

فرمز عنترة ليس شديد الصلة بالواقع الإجتماعي فحسب، بل بالواقع النفسي أيضا فقد صوره بعض الشعراء المعاصرين في أعلى درجات البطولة و إتخذوه رمزا للنخوة العربية في أيام الجاهلية، فتتحول سيرة عنترة الملحمية إلى بطل يحق الحق و يبطل الباطل، وما

[1] عثمان لوصيف، كتاب الإشارات، دار هومة 1999م، الجزائر، ص 114.

إهتمام الدارسين به إلا لأنه أنموذج يعبروا من خلاله عن قضاياهم السياسية و الإجتماعية و القومية و غيرها.

استدعاء شخصية امرئ القيس.

لقد حققت قصائد إمرئ القيس شهرة لتأثير معانيه في الشعراء من بعده، حيث حظيت الشخصية بقدر كبير من إهتمام الشعراء الجزائريين المعاصرين "و ذلك لغنى تجربته الأدبية و الحياتية حيث تحول إلى شخصية نمودجية في رحلة الشعر العربي القديم و الحديث، إذ استلهم الشعراء أشعارهم بأساليب مختلفة و متعددة"[1] إذ يعد إمرؤ القيس أبا للشعر الجاهلي فهو أكثر الشخصيات الأدبية استحضارا في شعر –**جيل التسعينيات**– و من هؤلاء الشاعر **عبد الله هامل** الذي يستحضر شخصية إمرئ القيس في قصيدة "**توشية**":[2]

إنتهيت إلى شيء من الحب و الحرب

بخطأ الأعالي

أعني على المتاه أيها السيد الرمز

مد لي يدا مصافحة بصداقة الأشياء

في خسران له بلاغة الهدهد

أعني على السكوت

أهز نخلة صحرائه من حسرة إمرئ القيس

عبد الله هامل سعى من وراء هذا التوظيف الجديد لشخصية إمرئ القيس لأنها تتشابه في تجربتها الحياتية مع تجربته، فكما ترفع إمرؤ القيس عن النزعات القبلية، ترفع أيضا عن الأساليب المتبعة و التقاليد الاجتماعية السائدة في عصره، لتجمع بين الشخصيتين اللوحة الغائمة تارة و المشرقة تارة أخرى، المتراوحة بين كآبة النفس و فرحة الجوارح:

إنتهيت إلى شيء من الحب و الحرب

[1] إصطيف عبد النبي، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد 05، عدد 02 يوليو 1996.
[2] عب الله هامل، كتاب الشفاعة، ص 09.

بخطأ الأعالي

فالشاعر يرسم للسلبية التي يعيشها مع من حوله بصورة إمرئ القيس الذي خاب أمله بنصره القبائل العربية له بعد مقتل والده، فإمرؤ القيس يتحسر على ما آل إليه:

أهز نخلة صحرائه في حسرة إمرئ القيس

و المرء في الجاهلية حينما كان يخرج من إطار قبيلته يمتلكه نوع من الخوف والشعور بالاغتراب الشديد، فكانت من الشاعر ثنائية (الحب/الحرب) السكون بعد العاصفة لتقودنا إلى ثنائية (التحول/و الثبات) فالشاعر عبد الله هامل عاش الصراع المطلق بين الحب اللآمتناهي الذي يعطي للحياة قيمتها، و الشعور بالضعف و الألم، فلا ينظر لأهمية الحياة إن لم ينظر إليها من مبدأ التحول:

مد لي يدا مصافحة بصداقة الأشياء

فتصارعت الثنائيات بتصارع الأنا مع الآخر، إذ "لا وجود لفكر إنساني من دون ثنائية ضدية"[1] و هي صورة تقوم على طرفين متقابلين إيجابا و سلبا، الحب و ما يمثله من خير و صدق و وفاء و إخلاص، وحرب و ما تمثله من كراهية و حقد و خراب و دمار والشاعران ينشدان الطرف الأول الذي ينبغي أن يكون في الناس جميعا.

استدعاء الشعراء الصعاليك

اتخذ الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– من الصعلكة والصعاليك ما يرمزون به إلى معاني التمرد والثورة والتعبير عن رفض الواقع مصورين أحوالهم المضطربة البائسة ومعبرين عن آمالهم في حياة حرة كريمة فهذا الشاعر **عثمان لوصيف** يقول في قصيدة "**أستاذ**":[2]

موعدنا في الزوابع

أو في مهب الجنون

[1] سمر الديوب، (مصطلح الثنائيات الضدية) مجلة عالم الفكر، العدد 01، المجلد 41، يوليو 2012م ص 100.
[2] عثمان لوصيف، أبجديات، ص 56.

عشيقات نحن

سليلا تأبط شرا

و عروة

و الشنفرى

و إبن براقة

و الصعاليك ....

يستحضر عثمان لوصيف أشهر الشعراء الصعاليك من: تأبط شرا، عروة بن الورد الشنفرى، عمرو بن براق، لأن الصعلكة في نظر هؤلاء هي اصلاحا، إذ تحقق العدل والمساواة بين الناس على الرغم من تباين طبقاتهم، حيث أن الفقر هو القاسم المشترك بين طوائف الصعاليك، إلا أنهم تميزوا بالعفة و الكبرياء و القوة و البأس مع إحترافهم الإغارة في سبيل النهب و السلب لمساعدة الآخرين.

يرى **يوسف خليف** في صعلكة **عروة بن الورد** أنها "نزعة إنسانية نبيلة، وضريبة يدفعها القوي للضعيف، والغني للفقير وفكرة إشتراكية تشرك الفقراء في مال الأغنياء وتجعل لهم نصيبا، بل حقا يغتصبونه إن لم يؤد لهم وتهدف إلى تحقيق لون من ألوان العدالة الإجتماعية و التوازن الإقتصادي بين طبقي المجتمع"[1] فهؤلاء عرفوا بتعاطفهم مع الفقراء وتمردهم على شح الأغنياء.

لذا وجد الشاعر عثمان لوصيف في شخصية هؤلاء الشعراء الصعاليك شهادة مبادرة على فعل الثورة أين تتفاعل درجة إمتزاج حركية المثاقفة الإبداعية العامة، و بخاصة إذا كان النص المهدي إلى "**أدونيس**" وتاليا مواكبة الراهن الإبداعي في شتى تمظهراته، فما هؤلاء الشعراء الصعاليك إلا رمز للعملية التقويمية التي تقوم على نقد الرؤيا الذاتية للأشياء لتتضح الرؤى وتتبلور المواقف في إطار القناعات الفكرية و الثقافية إلى التجديد و التميز

[1] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1986م، ص 47.

و التفرد معتمدا ما تيسر له من وسائل ذاتية و جمالية، شأنه في ذلك شأن **الشنفرى** الحقيقي الذي إنعزل عن قبيلته معلنا التحدي للتغيير و من أجل التغيير.

فالشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– ينطلق من الواقع متجاوزا إياه ليشكل منه وجها فنيا جديدا يؤكده أدونيس على أن "الشاعر يجدد اللغة و يعطي للكلمات معنى أنقى لكي تكون أكثر قدرة على التعبير عن عالم يتجدد بالإبداع الشعري يطهر هو أيضا جسم اللغة، شأن الحدث الثوري الذي يطهر جسم المجتمع"[1] و الواقع أن توظيف هذه الرموز الأدبية إستخدمت لتخلق من اللغة القديمة لغة جديدة تشير إلى أكثر مما تقول والحال ذاته **لتأبط شرا و إبن براقة** فهما رمزان للشاعر المجدد الذي لم تمنعه تداعيات الحياة و سجلها الزمني من أن يكون "فارسا ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه وينسلها كلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد"[2] ليكون بذلك العمل الأدبي نتاج تفاعل بين المبدع و المتلقي.

على هذا النحو يسعى الشاعر عثمان لوصيف إلى جعل سلطة الموروث تتمرد على ما هو مألوف بغية التغيير و التجديد، ليظل بذلك الشاعر وفيا لقرائه الجدد (و أقصد بالجدد الذين يرفضون القيم الجمالية الموروثة، و يبحثون عن القصيدة الجديدة) و هذا **سعيد هادف** يقول في قصيدة "**زغبة يقفأ مرآة خطاه**"[3]

دعوت هوميرو إلى لامية الشنفري

فشعت مواعيد "لوركا" موشحة بالحنين

قرأت على الماء نشيدي

مضى زمن و الوجوه التي إرتطمت بالغبار

لا وجهها إستعادت

و لا الرحيل إستحال غبارا

[1] أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 78.
[2] أدونيس، زمن الشعر، ص 163.
[3] سعيد هادف، و عيناي دليل عاطل عن الخطوة، ص 33.

إني تجرعت ما إدخر السابقون من الموت

استدعاء شخصية هوميروس (Homeros) ولوركا (Federico Garcia Lorca):

ينفتح نص سعيد هادف على مجموعة من الرموز لشخصيات أدبية (عربية/غربية) لأن عملية تأثير الشعر الأجنبي في الشعر الجزائري المعاصر قائمة لا محالة، لأن هذا التواصل بين الأدبين متجدر في بنية الحداثة العربية، لذلك لجأ بعض شعراء –**جيل التسعينيات**– مستلهمين بعض النمادج التي تتفق و طبيعة التأثير، فيتحقق بذلك التفاعل عند سعيد هادف باستحضار شخصية **هوميروس، الشنفرى، لوركا** وهي شخصيات مختلفة الأجناس والأعراق "تأخذ على عاتقها المساهمة في بناء المعنى"[1]**فهوميروس** الشاعر الإغريقي الشهير، رمز للوطنية و رسم للتاريخ اليوناني القديم و أحد أعلام الأدب في العصور التاريخية القديمة اعتبره النقاد كما هو الحال عند سعيد هادف ينبوع الشعر الإغريقي وقمته، إذ لم يجعل منه الشاعر رمزا في السياق دون مبرر بل ارتبط ارتباطا عضويا بالنص ممجدا رمز الشنفرى حينما دعا هومروس للاميته و في ذلك إشارة إلى الصراع القائم بين الحضارتين العربية و الغربية يقول هوميروس:[2]

من قد تولى أمر أمته *** أنى ينام الليلة الحرى

فتأثر الشاعرين لم يقتصر على الحقبة الكلاسيكية، بل إمتد إلى كل الأجيال عبر الزمكان ناهيك عن **(فيديريكو غرسيا لوركا)** الشاعر الإسباني و واحد من الشعراء الغربيين الذين إستلهم سعيد هادف تجربته الشعرية منه، فهي تمثل مادة غنية ينهل منها الشعراء "فهو أكثر شعراء إسبانيا شهرة، و ثمة أسباب كثيرة تجعل حضوره في الأدب العربي قويا فإلى جانب ما يتجلى في شعره من أندلسيات تقوم على توظيف الإشارات و الرموز الأندلسية والعربية و الإسلامية ... تظهر في أدبه بعض التقاليد و العادات و القيم العربية و الشرقية التي عبر عنها في قصائده، كقيم الشرف والعرض و الفروسية"[3]، يقول **لوركا** و هو لم يكن يتخيل ما سيراه من أوهام في أمريكا:[4]

[1] حسين نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1 2000م، ص 79.
[2] هوميروس، الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، جمهورية مصر العربية، ص 245.
[3] نداء يوسف إسماعيل، التناص في شهر محمد القيسي، رسالة ماجستير في اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، ص 138.
[4] لوركا، مختارات من شعره، ترجمة عدنان بغجاتي، دار دمشق للطباعة و النشر و التوزيع، ص 15.

جئت لأرى الدم الكدر

الدم الذي يحمل الآلات إلى الشلالات

و أرواحنا إلى لسان أفعى

"**فشاعر في نيويورك**"[1] سجل لغربة ذاتية شديدة عانها الشاعر في أجواء عالم مجرد من كل الصفات الإنسانية حيث تسحق الماديات كل الأرواح بلغة مميزة لنظام الرموز.

فاستحضار الشاعر **سعيد هادف** لهؤلاء الشعراء ما هو إلا استحضار للكشف عن الظواهر اللغوية و الإجتماعية و النفسية و الفنية في شعرهم، لأن معالم الجمال الفني في أشعار هؤلاء الشعراء استطاعت الخلود شكلا ومضمونا على مر العصور، فقد جابهت كل التحديات و الثورات الداعية إلى التجديد، لأن مادتهم غنية بما تحتاجه الدراسات بفضل ما فيها من كنوز الأدب بلغت الآفاق لما تحويه من جماليات الإبداع.

[1] لوركا، شاعر في نيويورك، (ديوان)، ترجمة عبد الزهرة مجيد، طبعة 2010م، دار أزمنة للنشر و التوزيع.

التفاعل التناصي التاريخي في شعر -جيل التسعينيات- الجزائري

تميز شعر -**جيل التسعينيات**- بإحتواء مختلف الظواهر التاريخية و التراثية و كما استلهم الشعراء الجزائريون النص القرآني وتفاعلوا معه، وكذا الحديث النبوي الشريف والشعر العربي و الأساطير، يستلهمون كذلك التاريخ بأبعاده "لأن الفنان يتعامل مع الواقع وفقا لمنظور خاص يتكون نتيجة لعملية معقدة من التفاعلات والعلاقات المتشابكة بينه وبين الواقع، بين وعيه وبنيته وشخصيته، وبين ما يعتمل في الواقع ومدى تطور الظروف التاريخية"[1] إلا أن التاريخ الأجنبي لا يمثل إلا نسبة ضئيلة في متن -**جيل التسعينيات**- مقابل حضور التاريخ العربي، و هذا ما يميز -**جيل التسعينيات**- عن سابقيهم في استخدام التاريخ والتراث، معتبرين أن الإنتماء إلى التراث العربي هو من أوليات الشاعر الجزائري المعاصر.

و من النمادج الشعرية التي وظفت التاريخ توظيفا تفاعليا نجد مصطفى محمد الغماري فيقول:[2]

1-التفاعل مع الأماكن التاريخية

أ- بلاد الحبشة

هجروا إلى بلد تألى ملكه

ألا يقر ظلامه الإنسان

ملك تهللت العدالة عنده

و تأنقت كالورد في نيسان

دخلوا عليه رافعي هاماتهم

إن السجود عبادة الديان

لا عز من ملأ الخنوع جبينه

فهوى يلبي شهوة التيجان

أدب و من أدب السلام أداؤه

[1] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية/7.
[2] مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، ص 17/16.

سمحا ... بلا كبر و إدهان

فالشاعر يتفاعل مع حدث تاريخي إسلامي هو هجرة بعض المسلمين الأوائل من مكة إلى بلاد الحبشة، و هي أو هجرة في الإسلام، لكي تكون مركزا جديدا للدعوة المحمدية، ويضمن لها البقاء و الإستمرارية في أرض فيها ملك لا يظلم عنده أحد، عادل في حكمه، كريم في خلقه.

يستحضر مصطفى محمد الغماري هذا الحدث التاريخي في فترة سنوات الجمر من تسعينيات القرن الماضي، أين عاش الشعب الجزائري حوالي عشر سنوات من القتال والناجم عن إلغاء الإنتخابات البرلمانية في الجزائر عام 1991م والتي كانت منعطفا خطيرا في سلسلة من العمليات الإجرامية استهدفت المدنيين خاصة دون التفريق بين شرائح المجتمع فمنهم من وقف في وجه الإرهاب و إستمر في النضال رغم كل التهديدات التي طالته ومنهم من حاول الهجرة خوفا من مقاومة الظلام، و منهم من هاجر فعلا لكن إلى أين؟ و عند من؟ يقول **مصطفى محمد الغماري:**[1]

يا أيها الملك الذي لا تصطفى

إلا سماحة ملكة الأملاك

سمح نجاشي الأصول و دينه

قدسية ماشا بها إسراك

كنا على وادي السراب وجودنا

فوجودنا بوجود فتاك

فالشاعر يشير إلى الملك النجاشي (ملك الحبشة) الذي لم تستهويه هدايا قريش لطرد المسلمين و لم يجد الآذان الصاغية عنده، لكنه إستمع إلى مبعوث الكفار **عمر بن العاص** و إلى **جعفر بن أبي طالب** ممثل المهاجرين فوجد الحق إلى جانب المسلمين خاصة بعد قراءة آيات من سورة مريم من طرف **جعفر بن أبي طالب** فمن هو هذا الملك النجاشي في تصور الشاعر؟ فهذا التوظيف إيجابي لمضمون سلبي فما الغاية من وراء ذلك؟

[1] مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، ص 17.

تتشكل رؤية الشاعر الفكرية والفنية الجديدة من تعالق السياق القديم (الماضي) مع سياق النص الشعري جديد (الحاضر) بعدما قام بتحويله و ما يتناسب مع بناء رؤيته ومعانيه الواقعية، فالشاعر مصطفى محمد الغماري متألم للأوضاع التي آلت إليها الجزائر في –**فترة التسعينيات**– إذ يريد من الشباب الجزائري التزود بالتقوى و الإيمان و أن يبرز قوته و عنفوانه للقضاء على كل ما هو محمل بالإثارة السلبية الطافحة و هو في ذلك يقول:[1]

الحاكمون بنا... و لولا أننا

ذلل تناخ لما إستطال ذمام

زرعوا الغرابة في القلوب و عمقوا

يأسا به يتطاول الأسقام!

أيا منا رهن بما كسبوا و ما

كذبوا ... و هل غير الضياع ذمام؟

يتمرد الشاعر مصطفى محمد الغماري على الواقع المعيش و يبرر موقفه منه ويتجلى ذلك في التراكيب التالية (ذلل تناخ، زرعوا الغرابة، تتطاول الأسقام، رهن بما كسبوا) "على أن يكون مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة مشاعره"[2] و هو بذلك يهفو إلى التغيير بالثورة على الواقع المتردي محاولا إعادة قراءة الأثر و توظيفه بصورة هادفة ليكون عاملا من عوامل إنتاج المعنى، إذ لا يستدعي اللحظة التاريخية بمعناها الدقيق، بل يضفي عليها الواقع المعيش من أجل سياق جديد و رؤية فنية جديدة أيضا، و نص مصطفى محمد الغماري إطار فني ومضمون معرفي وأيديولوجي استطاع من خلاله نقل فساد الحكم وسيطرة الرأي الواحد و الصوت الواحد، فالنص الجديد يدخل القارئ في أجواء –**فترة التسعينيات**– و ما يحمله من نسيج بنائي و من دلالات تعكس الواقع، وتصور وجهة نظر المبدع واحترافيته في امتصاص جوهر نص الحدث التاريخي لتجسد التمازج، و يتجلى تفاعل النصين.

[1] مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، ص 27.

[2] عبد الله الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006م، ص 14.

ب- الكعبة الشريفة

يستهدف -**زمن المحنة**- بؤرة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر البوح بأحاسيس الشاعر الباطنية أو حالته الذهنية، فهذا **يوسف وغليسي** يتحرق لضياع هذا الوطن فيقول:[1]

أطوف بكعبة الذكرى *** عسى التذكار يشفيني

يشرقـــني ... يغربـني *** يباعدني ... و يدنيني

غريب في دنى وطـني *** و لا أوطان تأويـــني

لماذا الهم يا قـــدري *** لماذا الخطب يضنيـني

يستحضر يوسف وغليسي الكعبة الشريفة (بيت الله الحرام) التي تذوب فيها كل الكلمات إجلالا وقداسة، حيث يتخذ من هذا المكان الأبعاد التاريخية والدينية التي من خلالها يواجه تحديات واقعه المؤلم و القضايا المصيرية التي تعاني منها الأمة، حتى أنه يمكن القول إن "قضية التراث جزءاً من البحث عن الهوية القومية للأمة، و قد نبه عدد كبير من الباحثين العرب على العلاقة بين وعي الذات و بين العودة إلى التراث"[2] فاستحضار يوسف وغليسي لهذا الأثر (الكعبة الشريفة) ليجعله وعاء فنيا يستوعب من خلاله رؤاه الشعرية بأبعادها الفنية، فهي تمثل للشاعر الجذور العريقة التي تهيب بكل مقومات الوجدانية و الروحانية التي يتكئ عليها، ليتفاءل نفسه حبا و شوقا، و رغبة في إبراز آثارها النفسية التي تنعكس على وطنه الذي يصوره نارا ملتهبة تحرق بظلها ذكراه.

هذا الوطن الذي لم يمنح الشاعر سوى الإحساس بالاغتراب، و لما ينعدم الأمن النفسي يشعر الفرد "بأنه قادر على الإبقاء على علاقات مشبعة و متزنة مع الناس" [3]، فهذا الوطن يشكو اغتصاب الحقوق و ضياع الأمان، فالشاعر لم يعش اغتراب الوطن فحسب و إنما عاش الاغتراب الديني أيضا، و حتما يلجأ الشاعر إلى أحد المعالم الدينية (**مكة المكرمة**) إنما ينبغي من وراء ذلك السلام الروحي المفقود في عالمه.

---

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 18.

[2] خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجليل، ط1، بيروت 1989، ص 19.

[3] عباس محمد عوض، الموجز في الصحة النفسية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1989م،ص 57.

2-التفاعل التناصي مع رموز الشخصيات التاريخية

بلغ التفاعل النصي مع رموز الشخصيات التاريخية في شعر -**جيل التسعينيات**- مداه حيث يعد صدى يساعد الشاعر في تطوير دلالته و صوره وفق رؤية جديدة ومن هذه الشخصيات التي وقف عندها الشاعر الجزائري المعاصر:

أ- **كريستوفر كولومبس (Christophorus Columbus)**: الرحالة الإيطالي الذي ينتسب إليه اكتشاف العالم الجديد (أمريكا)، و هذه **أحلام مستغانمي** تقول في قصيدة "**أوقات**":[1]

أخطأ كولومبوس

إكتشف أمريكا

و مات و هو يعتقد

أنه إكتشف الهند

يالحماقة البحارة

يموتون دائما في لحظة جهل

تعبر **أحلام مستغانمي** عن الأنثى بإحساسها، بالصرخة المكتومة بداخلها بلغة التصدي، لتحقيق الذات و تأكيدها، و ذلك في تعاليها على الرجل، و هو جوهر حريتها حيث يقول **جون بول ساتر** "فإذا كنت أريد تأكيد نفسي علي أن أتعالى وأن أنفي العبودية التي يقلصني إليها غيري"[2]، إن استحضار الشاعرة لشخصية كريستوفر كولومبوس بغية كسر النسق الفحولي لدى الآخر، ففي هذا الإستحضار يتجلى الصراع الجدلي بين الأنوثة و الذكورة، حيث تنبش الشاعرة في ذاكرة الرجل و تاريخ الرجولة قاصدة البحث عن مصدر مفارق و مغاير، هادفة إلى تخطي المنازل التي توقفت عندها بعض النساء، فأحلام تريد أن تشق طريقها التي ترتضيها و تحقق كينونتها و تكشف عنها، فهي ترى في **كريستوفر كولومبوس** حماقة و غباء لأنه بدل من أن يكتشف الهند، اكتشف أمريكا لخطأ في القياس جعل سفينته تحيد عن

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر، 1993، الجزائر ص 33

[2] إبراهيم نوال، المتوقع و اللاّمتوقع في شعر المتنبي، ط1، عمان، دار جرير للنشر، 2008م ص 48-49.

مسارها، فبذلا من أن تتجه شرقا حيث حدود قارة إفريقيا، اتجهت غربا، ومات على هذا الإعتقاد.

فخطاب أحلام الأنثوي عناد و كبرياء، و هي الأنثى المنفتحة على فضاءات الحداثة، فالشاعرة تريد ممارسة بعض التحرر غير معهود، حيث إتخذت من كريستوفر كولومبوس رمزا لنظام موضوع حسب إستراتيجية ذكورية محددة، وبلفتها الخصبة، لغة الأنثى تستميل أحلام مستغانمي المتلقي لوجودها حيث تقول عن نفسها: "أنا إمرأة مجنونة و أزداد جنونا في حضرة الورق"[1] و بهذا التوظيف لرمز كريستوفر كولومبوس تكون أحلام قد كسرت غرور الرجل ببحثها عن فشله الذي تعتبره نجاح المرأة و في ذلك إشارة ضمنية إلى تحقيق القدرات التي تتمتع بها المرأة التي تكتسب مهارات و تقنيات يعترف بها المجتمع إعترافا متناميا في ميادين عديدة يكاد بعضها يكون مميزا للمرأة فقط.

ب- **نيلسون مانديلا** (Nelson Mandela) -**السلام**-: يقول **عز الدين ميهوبي**:[2]

لأنك من طينة الرفض

قلت إحتراقي يظيء طريقي

تذكرت أنك في السجن قلت

أموت و تبقى الطريق

ثلاثون عاما...

بقايا ملامح وجهك ترسم شكل الطريق

و حين طلعت كما الشمس

من سجنك الأبدي

رأوك الطريق

[1] آسيا موساوي، بشير مفتي، "أحلام مستغانمي - لا أغفر للذين نهبوا الجزائر"، مجلة الإختلاف ع3، الجزائر 2003 ص 30.

[2] عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 88.

يعمد الشاعر عز الدين ميهوبي إلى استخدام الأسماء بحروفها اللآتينية أو بإبرازها بخط أسود بارز لخلق التميز في الفضاء اللغوي، ناهيك إذا كانت الشخصية خصبة ملهمة للشعراء و الحالمين الإنسانيين كشخصية نيلسون مانديلا المناضل الذي حارب نظام التفرقة في جنوب إفريقيا، فالشاعر يتفاعل مع الشخصية التاريخية (مونديلا) يفتخر تارة:

ولأنك من طينة الرفض

و يبكيه تارة:

ثلاثون عاما...

بقايا ملامح وجهك ترسم شكل الطريق

فكما جعلت هذه الشخصية الشعراء يبدعون، مهللين، ثائرين، متمردين مستنصرين لفكرة مانديلا بوصفه ظاهرة فنية و أدبية لهم على وجه الخصوص، فإن عز الدين ميهوبي إحتفى بمثالية هذا الرجل العظيم شعريا:

و حين طلعت كما الشمس

بحكم قضائه ثلاثة عقود كاملة في سجون نظام التمييز العنصري، فإحترام الشاعر لهذه الشخصية و تعظيمه إياه بدأ من نقطة الإنسانية المشتركة فيما بيننا وانتهاء إلى رفضه التمييز العنصري، فهو الرمز الذي لا يقهر من أمثال غاندي وجيوفارا و غيرهما.

هنا فقط تتداخل الشغف بالشخصية و الإفصاح عن الذات بما ينسجم مع تجربة الشاعر في المواقف التي يريدها ليحاكم العصر و نقائضه من خلالها فكانت الشخصية المستدعاة (مانديلا) هي المحور الأساسي في بنائية النص الشعري ليجعلها "تتخطى حدود الزمان و المكان و يتعانق في إطارهما الماضي مع الحاضر"[1] وهذا النمط من التوظيف الكلي للشخصية قصد توجيه رسائل، مشفرة إلى رموز الظلم و الإستبداد و القهر و الهوان من الحكام العرب، فالشاعر استدعى رمزية البطل العظيم (مانديلا) بحقيقته المكانية اللآئقة التي ينبغي أن يكون الإنسان في هذا الزمن.

[1] محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية و الدينية و الأسطورية في شعر محمد درويش، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد الراع عشر، العدد الأول، ، يناير 2010م 36/1

تجليات الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر -جيل التسعينيات-

توطئة.

جنح الكثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين -**جيل التسعينيات**- إلى توظيف الأسطورة والتكثيف من استعمال رموزها بشتى أشكاله، فوظفوا في إبداعاتهم وفق قناعاتهم و متطلبات مجتمعهم لأن "الأسطورة حكاية مقدمة ذات مضمون عميق يشف عن معان ذات صلة بالكون والوجود وحياة الناس"[1] حيث حاول الشاعر الجزائري المعاصر أن يعيد للأساطير طاقتها الخارقة و هذا في ظل تحقيق أحلامه و التعبير عن تطلعاته الفكرية و الفنية التي لا تتحق عند صدها "لأن الأدب كما لو كان يبدأ من جديد، يبدأ ليعيش عصره، عليه أن يكون بداية الأسطورة"[2] والشاعر الجزائري المعاصر كغيره من الشعراء العرب، إستخدم الأسطورة في أشعره، ليبث أحاسيسه تجاه قضية أمته و الدفاع عنها، لأن الرمز الأسطوري بطقوسه و الغني بإنجازاته، لهما وظيفة واحدة هي الإدراك و الشعور الدقيق بالمجتمع، و عكس الحياة الإنفعالية الجماعية للمجتمع"[3] حيث حاول الشعراء الجزائريين المعاصرين أن يستخدموا الرموز الأسطورية بأسلوب أكثر نضجا وإكتمالا، و هذا جمال مباركي يميز بين نوعين من الشعراء:

1. "نوع يستخدم الأسطورة على غرار الشعر الكلاسيكي و الرمنسي الذي يوظفها كموضوع للقصيدة و ذلك عند شعراء الستينيات أمثال (أبو القاسم خمار، أبو القاسم سعد الله، عبد القادر السائحي...) و يأتي توظيف الأسطورة عند هؤلاء الشعراء توظيفا لا يتفاعل مع العمل الفني، و مثل هذا التوظيف يخرج عن إطار التداخل النصي."[4]
2. النوع الثاني يقول عنه عبد الحميد هيمة "أنه إستفاد من الأسطورة رمزا و بنية و رؤية تتجاوز اللحظة التاريخية، و يتميز فيها ماضي الإنسان بحاضره"[5] الشاعر الجزائري وظف الأسطورة بمصادرها المختلفة في مواقع متعددة من دواوينه، حيث إستقى رموزه الأسطورية من منابع مختلفة بإختلاف الموضوعات فكانت سياسية واجتماعية ودينية و تاريخية عبر من خلالها عن شدة تعلقه بالأرض والوطن.

---

[1] فراس السواح، الأسطورة و المعنى، دراسات في الميثولوجيا و الديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق 1997م ص 112.

[2] أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت لبنان، ط2 1979م، ص 221.

[3] شاكر البابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر و فكر محمود درويش، ط1 المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1987م، ص 665.

[4] ينظر: جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 176.

[5] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر 1995/1994م ص 228/227

إلا أن هناك من الشعراء الجزائريين من لم ينظر إلى الأسطورة و لكنهم أكثروا من استخدام ما يدل عليها في الكثير من السياقات ومن ذلك عثمان لوصيف وهو يتحدث عن الوطن (المرأة):[1]

سادرة

ساهية

متلبسة بالرموز

و الأساطير

كما يستعين ذات الشاعر بالتكثيف من الإيحاءات الدالة على الرمز الأسطوري حتى باتت مشحونة بالدلالات و هو في ذلك يقول في قصيدة "**الظمأ**"[2]

يظمأ الحرق و تظمأ

أيها الريح المهيأ

لتباريح الرحيل

و تسابيح الأصيل

يا شعاع الطين ... يا ملحمة الله

و يا أسطورة في السرمد المظلم

تبقى تتلألأ!

فالأسطورة هو الشاعر إذ يفتخر بمكانته الأدبية، لأنه يتميز بالتفرد و بقاطاته الإيحائية الخارقة، و بالخيال الطليق الذي لا تحده حدود، فهو دائم التلألأ كالجوهرة النفيسة –حسبه– وهو في ذلك يربط بين أحلام العقل الباطن و نشاط العقل الظاهر.

مقابل هذا هناك من الشعراء الجزائريين المعاصرين –**جيل التسعينيات**– من تأثروا برواد المدرسة العربية المعاصرة، حيث جعلوا نصوصهم مغلقة من الناحية الدلالية، فإنتابها التعقيد والغموض و الإبهام، و ها هو الشاعر **مصطفى دحية** يقول:[3]

[1] عثمان لوصيف، و لعينيك هذا الفيض، دار هومة، 1999، الجزائر.
[2] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 23.
[3] مصطفى دحية، قصيدة "مورو" القصيدة، ملحق لمجلة التبيين الجاحظية، الجزائر 1994، عدد 3، ص 74.

في هتك سيبوس قبل آذان

العشاء و حين يمر المعزون في

ملأ الزير فانتشر طياسن

"عوج بن عنق" و عرج على سهو

نوح لعلي التفاتة قائمة ماء المدينة

تسحب آلهة المعبد الهرموني

أن تبارك صلبك لابد من ألم

و الغموض بوصفه أحد الخصائص المميزة للتجربة الشعرية منذ القديم وظفه الشعراء الجزائريون المعاصرون أيضا بوصفه يعبر عن الإنسان المعاصر بشكل عام بكل ما يعيشه من أزمات و تناقضات تنعكس بالضرورة على تجربته الشعرية، إلا أن الشاعر **مصطفى دحية** دعا المتلقي الغوص في كنه النص لإستكناه رموزه الأسطورية و التفاعل معها، و خوض مغامرة الكشف، إلا أن غموضه وصل إلى درجة التعتيم، و عدم قدرة القارئ على فك شفرات طلاسم القصيدة، و هو دليل على فشل صاحبها في الوصول إلى المبتغى، لأن معيار شعرية القصيدة لا تقاس بغموض معانيها.

الأساطير العربية.

و من الشخصيات الأسطورية التي حوتها الكثير من المتون الشعرية الجزائرية المعاصرة على رأسها:

السندباد البحري: لم يخف النص التسعيني تأثره بالماضي و ما حواه من رؤى و أفكار و أساليب فنية، فتعامل التراث التاريخي و ما تضمنه من أساطير و خيالات بالنصوص الحاضرة المستمدة من واقع الحياة اليومية، و **السندباد البحري** شخصية من شخصيات "**ألف ليلة و لية**" روتها **شهرزاد** للملك **شهريار** "في ثلاثين ليلة من لياليها"[1] بطل بحار أسطوري تحدى العقبات و دلل الصعبات و اخترق المحيطات، و هو رمز لمن رحل من دياره و يتمنى العودة أن تكون مكللة بالنجاح، إلا أن توظيف الأسطورة "قد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة، و في الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير

[1] فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر، دمشق/بيروت، ط2 1996م ص210.

عن التجربة الإنسانية العامة، أو عن وجه من وجوهها الأساسية من جهة أخرى"[1] و لعل حضور **السندباد** الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر له ما يبرره حيث سبغ بوسائط فنية عصرية ليصبح سندباد العصر قادرا أيضا على مواجهة الواقع بتناقصاته، و هذا **يوسف وغليسي** يقول:[2]

الآن شيعت الحروف جنازي

و مضت تعانق جثتي...

و أنا أموت و لا أموت

كالسندباد

فانا أموت نعم

و كالعنقاء أبعث من رماد

يستحضر الشاعر السندباد الأسطورة معبرا عن إحساسه بالألم و الضياع حيث الخوف من الموت الذي لازمه و أفقده الإحساس بالحياة.

في هذا الإتجاه تباعد بين الشخصية وبين مصيرها التراثي، من تم بينها و بين ما ارتبطت به من دلالات في نفس المتلقي، فحضور الشخصيات الأسطورية تحدث إنزلاقات دلالية ناتجة عن الأدوار التي يتقمصها الشاعر، حيث يستعين بالأسطورة لتحقيق "غايات عديدة، إذ يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة، و إلى التصريح بتبرمه في أخطر القضايا و تقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، و رفض قوانين القهر و كشف ما يخفيه في نفسه من إنكسارات حضارية راهنة"[3]، إلا أن يوسف وغليسي أخذ من شخصية السندباد لغة التحدي، فكما أن السندباد الأسطوري يتحدى المخاطر و العراقيل للبحث عما هو جميل و نفيس و قيم، فكذلك **السندباد/الشاعر** الذي أبحر في متاهات الحياة متطلعا للتغيير منفتحا على العالم، و هذه هي المفارقة، لأن يوسف وغليسي يسعى جاهدا إلى تحقيق عالم أفضل يسوده الإستقرار و المثل العليا.

فالإضافة العملية التي أضافها يوسف وغليسي لهذه المغامرة السندبادية "المشهورة برحلاتها السبع المظفرة"[4] أبى إلا أن يضيف الرحلة الثامنة، و هو خروج عن النص التراثي والذي عاد

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، ص204.
[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 33.
[3] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت ط2 1984م، ص 89.
[4] سكينة قدور، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، الطبعة الأولى 2012م، منشورات مكتبة إقرأ قسنطينة الجزائر، ص 108.

منها خاوي الوفاض، إلا أن الحنين الذي يلازمه استمد منه القدرة على البقاء و الصمود واقتبس منه بصيص الأمل.

إذا كان الأسطورة السندباد رمزا للتحدي و الامل، فإن رمز **الأسطورة العنقاء** في قول يوسف وغليسي (كالعنقاء أبعث من الرماد) فهو دلالة على الموت و الإنبعاث و التجدد.

العنقاء طائر أسطوري كثر توظيفه في الشعر العربي بشكل عام و هو من الأشكال التي تتجلى فيها أسطورة البعث عند الإغريق الفينيق"[1] و "عند العرب طائر العنقاء"[2] هو نفسه طائر **الفنيق (PHOENIX)** و العنقاء لا تحرق نفسها إلا إذا شعرت أنها هرمت واقتربت من النهاية فعند ذلك تفعل ذلك لينبت رمادها من جديد و يوسف وغليسي الذي يبحث عن ملاذه و توازنه النفسي في الأسطورة أراد أن يكون كالعنقاء ليظل شبابه متجددا، لأن في الشباب قوة و إنتاج وهو ملمح الشاعر الذي يفسر أزمة الأنسان الجزائري في ظل صخب الحضارة و متطلباتها فانتقل لذلك الانزياح من البنية التعبيرية إلى البنية النفسية فيقول:[3]

أطلق النار

إقرأ على جسدي آية البطش

و اشبع غليلك يا سيدي بالكحول

و لكني صرت عنقاء

أولد من رحم الموت

يستهل الشاعر هذا النص بإنزياح تركيبي "أطلق النار"ليمثل نواة النص، لأن لغة البطش على الأجسام دليل قوة الشر التي تباغت على النفوس الضعيفة في الظلمات، شأنها في ذلك شأن **العنقاء** الذي "لا يظهر إلا عند الغروب"[4] فيهجم على فريسته و يلتهمها حتى لا يترك أثرا لها تاليا النهاية حتمية، إلا إذا أجل الموت زمنه فيقول **عز الدين ميهوبي:**[5]

ربما أخطأني الموت سنة

---

[1] ينظر أدموندفولر، موسوعة الأساطير (المثولوجيا اليونانية، الرومانية، الإسكندنافية) تر: حنا عبود، دمشق، الأهالي للطباعة و النشر، ط1 1997، ص 178.

[2] ينظر محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية و دلالتها، بيروت دار الفرابي، ط1 1994م، ص 336-340.

[3] نور الدين درويش، مسافات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر 2000م، ص 61.

[4] هنا رضوان، الميثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع88 ماي-جوان 1991م، ص 70.

[5] عز الدين ميهوبي، اللعنة و الغرفان، منشورات دار أصالة الجزائر، ط1/1997 ص 25.

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم

كل الرؤيا ممكنة

ربما تطلع من نبض حروفي، سوسنة

أنا لا أملك شيئا غيركم

و بقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حكايا

محزنة

ربما أخطأني الموت...

فطارت من شفاهي لعنة البوم...

و طارت أحصنة

فكم تكررت دلالة الموت في النصين، لتضفي على المفهوم الكلام جانب من حضور الصمت كبديل عن الكلام، و هذا ليس غيابا عند الشاعر، بل لأنه يضفي علامة أخرى و معنى آخر وهو لا كلام بعد الموت، لذلك كانت طرائق التجلي اللفظي عند الشاعرين متفاوتة، لأنهما إنطلقا من عالم إفتراضي غير محقق.

إذا يشكل توظيف الشاعر أسطورة "العنقاء" عنصرا من عناصر التجربة الشعرية للشاعر حيث جاء هذا التوظيف كوسيلة دافع بها الشعراء عن قضايا الوطن، و وقفوا بها إلى جانب الشعب على أمل تجديد الطريق للمستقبل و النهوض بالأمة (الجزائر)، و العمل على الإرتقاء بها بعد الذي شهدت من نزيف في العشرية السوداء، و هذا الشاعر **عبد الله هامل** يقول:[1]

قد جبلت من طينة الرفض

و إستويت في سنة الوقت

أنا أرث جنون الشعراء

أحيا و أموت/ أحيا و أموت

فالرفض بحد ذاته كما يرى **أدونيس** "عنصر هدم لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة دون أن يتقدمها الرفض و يمهد لها كالرعد الذي يسبق المطر...فإذ نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا

[1] عبد الله هامل، كتاب الشفاعة، ص 82.

المظلم و الزائف لا يعني إننا نتخلى عنها بل يعني إننا نتخطى هذا الحضور إلى حضور لائق غني"[1] فالشاعر رافض للأوضاع التي يعيشها بأمل في عالم جديد، يهدم ليبني، يتحدى ليجابه يحتضن المشكلة، يرفض العالم و لا يغادره، فهو يقاوم الموت و يحيا من جديد، دأبه في ذلك الأسطورة **العنقاء** الذي يختفي برهة ليعود بقوة، و قد تكررت أسطورة الموت و الإنبعاث في حضارات متعددة، و في عصور تاريخية مختلفة "لأنها إتخذت النمادج الأصيلة رموزا فكانت تعبيرا عن حقائق إنسانية مطلقة، فتكررت الرموز ذاتها في أساطير إختلفت فيها الأسماء و بعض الأحداث العرضية، لكنها جميعا إتخذت بناءً واحدا و جسدت حقائق إنسانية واحدة"[2] عثمان لوصيف في دواوينه أفاد كثيرا من توظيف أساطير الموت و البعث من حيث أزمة حضارية كونية حيث يقول عن الجزائر في قصيدة "**عرس البيضاء**"[3]

تومض لؤلؤة البحر

من خلف عينيك

و الليل يمزج عنبره

بأريج الصنوبر و الكلتوس

تحل المدينة فستانها الفستقي

و تنعس تحت رذاذ المصابيح

لكن **آلهة البحر** تصرخ فينا

فتوغل في شبق الماء مشتبكين

و نعلن **أسطورة الماء** مشتبكين

يطارحنا البحر خمرا بخمر

و حمرا بحمر

تهب الجذور

و يستيقظ الزمن الباطني

[1] أدونيس، زمن الشعر، بيروت دار العودة، ط2 1978، ص 161.
[2] ريتا عوض، أسطورة الموت و الإنبعاث في الشعر العربي الحديث، آذار/مارس 1974م، ص 33.
[3] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 32.

أسطورة إله البحر (تموز): فأسطورة **تموز** التي تجسد صراع الموت مع الحياة، ولدت من رحم الحضارة البابلية "فهي أول من قالت بوجود إله الجمال و الحب، و أن إسمه **تموز** وأنه كان يسكن في ظل شجرة الحياة في بستان "**اريدو**" الذي تسقيه مياه دجلة، و قد صوره الشعراء البابليون راعيا مات في ريعان شبابه، فنزلت إليه **عشتروت** محاولة إعادته إلى الحياة من جديد وكان موته يوافق الثاني من الشهر الرابع من السنة البابلية"[1] و هو يقابل في عرفنا اليوم تموز يوليو، ولهذا دعي الشهر تموز، وكان البابليون في مثل هذا اليوم من كل عام يقيمون المناحات حيث تنشر القصائد و المراسي التي تجلي قصة معبودهم و كيف ودع الحياة"[2] وهنا يظهر إهتمام الأساطير بدور الطبيعة و قيمة الخصب، لأن الشعوب القديمة مرت بحقب زمنية سعت فيها القوى الصالحة لترسيخ مفهوم التناسل وتحسين الحياة.

إذا **تموز** الذي نلفيه بإسم آخر و هو "**أدونيس**" في الحضارة الإغريقية، هذا الإله الخارق الجمال الذي حفل إسمه بمكانة خاصة "شاركته به ربة الجمال الخصب **فينوس** التي يكون من مهامها إشاعة الحب و الشر بين البشر، حيث ترميهم بسهامها فلا فكاك الإنسان من هذه السهام"[3] فهي أساطير وعظية تسعى إلى تثبيت مقام قوى الخير في النفوس و التحذير من التعالي عليها.

إذا كان من الطبيعي أن يلجأ عثمان لوصيف إلى هذه الأسطورة استنادا إلى ظروف مجتمعه و خصوصيته، فهو يتطلع إلى تحقيق نفسه و تجاوز هذا الواقع المظلم، بيد أن أبناء جلدته لا يزالون قابعين ينتظرون إله البحر **تموز** ليزرع فيهم الأمل.

استطاع الشاعر أن يخلق من هذه الأسطورة قيما فنية جديدة تثري بدلالتها التجربة الشعرية، و تساير الشعور العام للقصيدة، حيث سبغ الشاعر **عثمان لوصيف** الصفات الأنسانية و الجمالية على "إله البحر" رغم أن البحر وحده عند معظم الشعراء الجزائريين ملجأ الحلم والحقيقة و المغامرة السندبادية، و اللآمنتهى، إلا أن الشاعر يوظف الأسطور بتقنية الوصف و يتفاعل معها في تحديد مواطن الجمال و الحياة و الخصوبة للؤلؤة البحر الأبيض المتوسط، لأن قصيدة "**عرس البيضاء**" قصيدة حب إلى الجزائر العاصمة، فالشاعر عندما إستحضر الأسطورة الإغريقية و وظفها بمرجعيتها الفكرية أحدث خلطا عند المتلقي، إلا في آخر النص، عندما صرح الشاعر بإسم الجزائر التي تعيش في الوجد، رغم سقوط أنا الشاعر في الإنكسار:

---

[1] حبيب ثابت، عشتروت و أدونيس، مطابع دار الأحد، بيروت 1950 ص 19-20

[2] المرجع السابق، ص 20.

[3] بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس و أدونيس، دراسات في الأدب المقارن، الطبعة الأولى، دار النهضة للطباعة والنشر و التوزيع ص 13

يطارحنا البحر خمرا بخمر

وحمرا بحمر

إلا أنه يستأنف البحث عن دلائل التحول، بالتمسك بالحياة، فالجزائر شجرة الحياة في بستان "أريدو" و التي ترمي بظلالها على أبنائها و هو بذلك يسقط صفات الأسطورة **تموز** على الجزائر لأنها ملجأ الحلم و الحقيقة و قصة تاريخ حضارة بأكملها.

و بين قطبي الأسطورة تموز و الجزائر البيضاء، تمتد قوى التغيير عميقا في عالم الفناء لتعود إلى عالم الحياة من قاع البحر المظلم الذي تتجلى فيه رمزية البحث "و يسقط الزم الباطني" و أسطورة تموز تنهض في الأساس على قطبي الثنائية الضدية (الموت والحياة)، وإحتفالات القدماء بعودة تموز إلى الحياة تشبه الإحتفال في الجزائر بعيدي الثورة و الإستقلال لفضلهما على الجزائر اليوم و جزائر المستقبل.

الأساطير اليونانية

أسطورة سيزيف (Sisyphus).

أضحت القصيدة الشعرية –**لجيل التسعينيات**– تعتمد بشكل أو بآخر على استحضار وتوظيف النصوص و الرموز الأسطورية المختلفة بل أصبحت تشكل بنية فنية من بنى النص الشعري المعاصر، و من الأعمال التي استحضرت الشخصيات التراثية **عقاب بلخير** فيقول:[1]

أين سيزيف بعبئ القفل يحيا

يحمل الشمس و لا يعرف سره

قدر المكلوم في هذه الحياة

قدر المشتاق لا يدرك صبره

قدر الميت في صمت الرفاة

فتعلم أيها الحب إحتمالا

لست وحدك

يعاني و هو مكلوم بجمرة

إنها الشمس تنادينا تعالوا

[1] عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات رابطة إبداع الثقافية، 1991، الجزائر، ص 22.

من وراء الحجب

ذوبوا في مصابيحي التي إشتعلت عمرة

إن التوظيف الفني لشخصية سيزيف يتجاوز الاستلهام الجزئي الذي يكتفي بإيراد الشخصية، فالشاعر يحاول أن يجد للإنسان معنى للحياة، حيث إن سيزيف البطل الأسطوري الذي كان يقوم بمهمة و هو يعلم أنها تنتهي ولا جدوى منها، بل ظل يكافح مدركا أن عمله سيكلل بالفشل، فالشاعر يتفاعل مع شخصية سيزيف التي هي رمزا لوضع الإنسان في الوجود فلا طالما وجد ذوو النفوس الضعيفة أن الحياة بلا معنى، لينقضوا عليها بالموت الإرادي أو الإنتحار:

قدر الموت في صمت الرفاة

فكان التمرد على اللاّمعقول في الحياة، هذا التمرد الإيجابي الذي يضفي على الحياة قيمتها وبذلك استطاع الشاعر أن يعرف مدى توافق الأسطورة للتعبير عن الأوضاع الجديدة خلال العشرية السوداء التي فيها لحظات البؤس و الشقاء أكثر من لحظات الرغد و الرخاء، و من تم إيجاد العلاقة بينها و بين تجربة الشاعر التي أراد الإسقاط عليها، فكما نعي سيزيف إلى عالم الأموات و عوقب بعقوبة شديدة و هي أن يدحرج صخرة مائلة من أسفل جبل إلى أعلاه إذا كتبت عليه أن يفلت الحجر من يديه في كل محاولة جديدة، تنتهي في كل مرة نهاية مأساوية فاشلة مستمرة إلى الأبد، يا له من مصير كارثي، يقول **ألبير كامو** "هذا العبث و الخيبة والهزيمة التي تتكرر في ديمومة أبدية لهي من أسوأ العقوبات التي عوقب بها المسكين سيزيف"[1] فالشاعر عد نفسه ممثلا لكل إنسان متعب شقي لن يستطيع التخلص من المصير المحتوم الذي قررله منذ الأزل، إلا أنه سرعان ما يحول رمز المعاناة **سيزيف** إلى ملمح جديد مغاير لما هو في الأصل:

إنها الشمس تنادينا تعالوا

من وراء الحجب

ذوبوا في مصابيحي التي إشتعلت عمره

و هنا المفارقة، حيث نستشف روح الأمل والتفاؤل للخروج من الحرمان و الشقاء بالصمود و التطلع إلى ما يصبو إليه الشاعر **عقاب بلخير**، شانه في ذلك شأن **سيزيف** الذي لا يقف عند بذل الجهد للخلاص من مصيره المروع، بل يقاوم بعدم خضوعه لليأس و الإستسلام بقلب معادلة فشل **سيزيف** بنجاح رمزية الإنسان في الحياة.

[1] ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ص 45.

هذا ما جسد الإستخدام الفني الرمزي للأسطورة، حيث تحولت البنية الحسية إلى أبعاد ذات دلالات فكرية عميقة "في إطار حيوي يصنع منها شكلا واحدا منظما و وجودا متسقا"[1] لتنقلنا القصيدة إلى رؤية جديدة هي تفاعل الصورة الأسطورية بالواقع الإنساني.

نجح بعض الشعراء من –**جيل التسعينيات**– في منح الأساطير سمة فنية إزدادت بها قصائدهم جمالا فنيا، حيث استحضروا هذه الأساطير وبعثوا فيها الروح من جديد ناهيك أنهم أضفوا على قصائدهم عمقا أكثر من ظاهرها.

و لا يمكننا أن ننهي القول عن الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر –**جيل التسعينيات**– دون أن نشير مما تقدم إلى تفاعله مع بقية العناصر الفنية المكونة للقصيدة، من صور و لغة وغموض، لأن شاعر –**جيل التسعينيات**– أصبح له دور معرفي واضح بجوار الدور الجمالي و اللغوي، فهو يقدم النص للقارئ لكي يضفي عليه أبعادا جديدة ملتزما فيها بالإطار العام أو المغزى الكلي للقصيدة.

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيوت ط3 1989 ص237

الخاتمة

خاتمة

يستمد التفاعل النصي قيمته النظرية و فعاليته الإجرائية من العملية الإبداعية وتفسيرها، التي تنشأ من الحاجة إلى صياغة بناء نصوص جديدة بالاعتماد على المواد القديمة التي تسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهلتها للممارسة الأدبية و استنباطها، حيث يعد التفاعل النصي الفضاء الذي تحدث فيه التبادلات المكونة للتناصية، حيث لا مناص لأي شاعر كان عبر الأزمنة من أن يستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، و إن تعددت مشاربه الثقافية و إبداعاته الشعرية.

في ظل تبلور مفهوم التفاعلات النصية في الدراسات الغربية و العربية الحديثة عرف الخطاب الشعري الجزائري المعاصر –**فترة التسعينيات**– جملة من التفاعلات النصية فكان إنفتاحه على أكثر من صعيد له أهمية بالغة في الدراسات و البحث و الوقوف على الأبعاد ذات الروافد المرتبطة بفترة الأزمة السياسية الجزائرية –**فترة العشرية السوداء**–.

وعلى الرغم من أن نصوص –**جيل التسعينيات**– مختلفة في الشكل بين عمودية ونثرية و حرة إلا أن موضوعها واحد يتمثل في الحديث عن مختلف قضايا الوطن، التي كان من أهمها التحذير من ضياعه، فشعر –**جيل التسعينيات**– و إن تمحور حول الذات "**أنا الشاعر**" الموجوعة و المفجوعة و الآملة إلى مستقبل مشرق للوطن الموجوع، إلا أنه اتسع في المقابل للتأملات الإنسانية و التفاعل مع القضايا الفكرية و الاجتماعية و التاريخية، و هو في ذلك لم يغفل عن المعاناة الجماعية بتبنيه خطابا شعريا متميزا.

فشعر –**جيل التسعينيات**– هو ليس ثوريا بنزعته الوطنية، ولا أيديولوجيا بأبعاده السياسية والثقافية، وإنما هو حداثي، حيث إن ما مرت به الجزائر خلال عقد التسعينيات من مشاهد درامية و مأساوية ولد نمط جديد على مستوى كل صعيد، فخرج بذلك النص الجزائري المعاصر –**جيل التسعينيات**– على الشكل الظاهر لنمط الكتابة السابقة الذي يعتمد فيه الشاعر على الدراما و الرمز و الأسطورة، ناهيك عن انفتاحه على المنجز الجديد

في خارطة المشهد العالمي والمتمثل في شعر "**الومضة**" الذي حاول الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– مجاراة لعصر السرعة الرافض للقيود و المتحرر منها.

فالوقوف عند التفاعلات النصية في الشعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– و ربطها بالأشكال المأساوية التي عاشتها الجزائر بكل ما أوتيت من جدة و خصوصية، من أجل إخراج المنتوج الفني في شكل مأساوي جديد تحدد هويته و ترسم ملامحه الأزمة المأساوية في الجزائر.

لم تكن هذه الحركة الإبداعية في الجزائر –**فترة التسعينيات**– قاصرة على الجنس الذكوري، بل حملت أسماء كثيرة في الكتابة الشعرية النسوية، كانت لها القدرة على الابتكار والاقتدار رغم الظروف القاسية، فكتبن بطريقة مغايرة فذخلن بها عالم التحدي،وهن يصارعن نكسات الحياة وقساوتها من أجل تجسيد حضور المرأة الجزائرية المبدعة في الساحة الأدبية.

من الواضح أن تفاعل النصوص في شعر –**جيل التسعينيات**– و من خلال النمادج السابقة، قد استعمل بأوجه عدة لكننا وجدنا من شعرائنا من أحسنوا توظيفه فجعلوه لبنة أساسية فيه، تقودهم إلى فضاءات مفتوحة و احتمالات وضاءة لا تخرج عن دائرة النص، بل تكون في مركز هذه الدائرة.

و منهم من تفاعل مع النصوص الغائبة التي أخذت أبعادها النفسية والاجتماعية والوطنية و السياسية و التاريخية و الدينية، دون أن ترتقي إلى الحيز اللغوي الذي ينبض حركة و حياة، لأن الشاعر حمَّل هذه النصوص همه و ثقافته و رؤيته، و أهمل إبراز دلالتها المعتمدة على جميع السياقات النصية للوصول إلى جمالية النص الشعري الجزائري المعاصر، لأن غالبا ما كانت مشاعر الشاعر الضياع و الإحباط و الألم، في غياب الحب و تراجع القيم الروحية و الفضائل الإنسانية.

تعمد الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– استحضار الموروث مع التركيز على الشخصيات التي لها باع طويل، تشكل حضورا قويا في الذاكرة سواء كانت سلبية أو إجابية

للكشف عن الواقع السيء، محملا إياها دلالات سلبية في سياق التهكم على الأحكام والوضع المزري المعاش.

فظهر من خلال بعض الدواوين لشعر –**جيل التسعينيات**– طبيعة البناء الفريد سواء على المستوى اللغوي أم الإيقاعي أم الهندسي، فاللغة كانت تتعرى لقول الجديد المطلق في بعث النصوص، و من ثم الكشف عن أهمية البعد السياسي و الوطني في إشتغال الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وتتبع الخطوط التي نسجت منها النصوص الجديدة،التي تحمل خصوصيات تكشف عن مستوى التعامل الفني مع النصوص الغائبة.

سعى الشاعر الجزائري –**جيل التسعينيات**– جاهدا إلى الاقتراب أكثر فأكثر من محيطه والتعبير عنه بلغة هادئة تضرب في صميم الحياة وتجمع بين القوة والسلاسة وتعبر عن حاضره الذي زهقت فيه نفوس الأبرياء، و تجدرت فيه الأحقاد، إنه شعر يحيل إلى مأساة الجزائر فترة الأزمة –**فترة التسعينيات**– ما أطلق عليه "**شعر المحنة أو الفجيعة**" الذي كان نقطة تحول هامة و مميزة في الشعر الجزائري المعاصر، هذا ما حاولت هذه الأطروحة الوصول إليه و إبراز ما يحيط به من تفاعلات قدر المستطاع...

و الله ولي التوفيق.

قائمة
المصادر والمراجع

أ- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

ب- الحديث النبوي الشريف، صحيح مسلم و صحيح البخاري.

ج- الدواوين الشعرية الجزائرية.

1. حبيبة محمدي، كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.
2. حسين عبروس، ألف نافذة و جدار، رابطة الإبداع، ط1 الجزائر 1992.
3. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999م.
4. عبد القادر مكاريا، قصائد خرفية، دار الشهاب، الجزائر، 1990.
5. عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، وزارة الثقافة السورية، 1998م.
6. عبد الله هامل، كتاب الشفاعة، رابكة كتاب الإختلاف، ديسمبر 1999.
7. عثمان لوصيف، أبجديات (شعر) مطبعة دار هومة الجزائر 1997
8. عثمان لوصيف، الإرهاصات.
9. عثمان لوصيف، اللؤلؤة.
10. عثمان لوصيف، غرداية، دار هومة، الجزائر 1997.
11. عثمان لوصيف، كتاب الإشارات، دار هومة 1999م، الجزائر.
12. عثمان لوصيف، و لعينيك هذا الفيض، دار هومة، 1999، الجزائر.
13. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 1997م.
14. عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، مؤسسة أصالة، سطيف الجزائر، ط1، 1994.
15. عز الدين ميهوبي، ملصقات "شيء كالشعر"، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف الجزائر، ط1، 1997م.
16. عقاب بلخير، الدخول إلى مملكة الحرف، منشورات الجاحظية، ط1 1999م.
17. عقاب بلخير، الشعر في الكلمات، منشورات رابطة إبداع الثقافية، 1991، الجزائر.
18. عقاب بلخير، ديوان التحولات، ط1، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999.
19. عيسى قارق، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999م.
20. فضيلة بوسعيد، تداعيات إمرأة فوق العادة، دار الملكية الفكرية للطباعة و الإعلام و النشر و التوزيع، الجزائر 2000م.
21. محمد بلقاسم خمار، ياءات الحلم الهارب، دار الكرمل للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 1994.
22. محمد توامي، غيم إلى شمس الشمال، منشورات إبداع، الجزائر 1996م.
23. مصطفى دحية، قصيدة "مورو" القصيدة، ملحق لمجلة التبيين الجاحظية، الجزائر 1994، عدد 3.

24. مصطفى محمد الغماري، الهجرتان، الطبعة الأولى، 1414هـ/ 1994م، دار المطالب، الجزائر.
25. مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، الطبعة الأولى، 1414هـ/1994م، دار المطالب الجزائر.
26. نجيب أنزار، كائنات الورق، الطبقة الأولى 1998، منشورات الإختلاف، الجزائر.
27. نور الدين درويش، السفر الشاق، منشورات إبداع مطبعة قرفي، باتنة، ط1/1992م.
28. نور الدين درويش، مسافات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر 2000م.
29. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ديوان شعري، إبداع للنشر، قسنطينة 1995.
****
30. أبو القاسم سعد الله، أوراس الزمن الأخضر، م.ر.ك (د.ط) الجزائر 1985م.
31. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1987م.

د- **الدواوين الشعرية العربية.**

1. أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، المجلد الثاني، 3-4، الطبعة الأولى، 1422هـ/2001م دار الكتب العلمية.
2. أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج1، تحقيق و دراسة عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة 1413هـ/1992م.
3. أبو تمام، الديوان، (شرح الخطيب التبريزي) سر/309/تح، محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ط5. د.ت.
4. أبو فراس الحمداني، الديوان، تحقيق سامي الدهان، بيروت 1363هـ/1944م.
5. أحمد رامي، الديوان، دار العودة، بيروت لبنان، د.ط.ت.
6. إمرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة 1984م، دار المعارف.
7. إمرئ القيس، الديوان تح مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، 2004.
8. الخنساء: الديوان، شرح و تحقيق عبد السلام الجوفي، الطبعة الأولى 1405هـ/1985م، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.
9. الشنفرى: عمر بن مالك، نحو 70 ق/هـ، الديوان، جمعه و حققه و شرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية 1417هـ/1996م، بيروت.
10. طرفة بن العبد، الديوان، شرح يوسف الأعلم الشنتمري، طبع برطرند 1900.
11. عنترة بن شداد، الديوان، طبعة رابعة، رخصة مجلس معارف ولاية بيروت، أمين الخوري، مطبعة الآداب 1893.

12. قيس بن الملوح، (مجنون ليلى)، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، الطبعة الأولى 1420ه/1999م، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
13. الكميت بن زيد الأسدي، الديوان، جمع و شرح و تحقيق محمد نبيل طرفي، ط01، دار صادر، بيروت لبنان 2000م.
14. محمود درويش، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، نشر و توزيع إصدارات العوادي، إصدار 1436ه/2015م.

هـ- الدواوين الشعرية المترجمة.

1. لوركا، الديوان، ترجمة عبد الزهرة مجيد، طبعة 2010، دار أزمنة للنشر و التوزيع.
2. لوركا، مختارات من شعره، ترجمة عدنان بغجاتي، دار دمشق للطباعة و النشر و التوزيع.
3. هوميروس، الإلياذة، ترجمة سليمان الشيباني، جمهورية مصر العربية.

و- الكتب العربية.

1. إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1984م.
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر 2007م.
3. إبراهيم رماني، المدينة في الشعر الجزائري، نمودجا 1962/1925 ، الهيئة العامة للكتاب، مصر ط1، 1997.
4. إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة و النشر و التوزيع، المنطقة الصناعية، باتنة ط1 1985م.
5. إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، 2011.
6. إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1 وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب، رام الله، 2005م.
7. إبراهيم نوال، المتوقع و اللاّمتوقع في شعر المتنبي، ط1، عمان، دار جرير للنشر، 2008م.
8. ابرير بشير، مقالات عربية في لسانيات النص، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الأدب و العلوم الانسانية، جامعة عنابة.
9. إبن الأثير، المثل السائر، ج2، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1416ه/1995م.
10. إبن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس، القسم الأول المجلد الأول، دار الثقافة بيروت، 1970.

11. ابن خلدون عبد الرحمن المغربي، المقدمة، ط 1، دار صادر بيروت لبنان، 2000.
12. إبن خلكان أبو العباس، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، الجزء الثاني، تحقيق محمد محي الدين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
13. إبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج2، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي، ط1، 2001، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان.
14. ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 41، تحقيق د. منيف موسى، ط1، دار الفكر اللبنانية، 1991.
15. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية.
16. ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج2، المطبعة الشرقية القاهرة، 1916.
17. ابن فارس أبي الحسن أحمد بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون طن اتحاد الكتاب العرب، 2002، 256/5.
18. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 3، ط2 2003، دار صادر بيروت.
19. ابن وكيع، المنصف، تحقيق يوسف نجم، ج1، ط1، 1992، دار صادر بيروت لبنان.
20. أبو القاسم الحسن بشير الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق أحمد صقر، ط4، دار المعارف.
21. أبو القاسم سعد الله، أوراس الزمن الأخضر،م.و.ك (دط) الجزائر 1985.
22. أبو حيان التوحيدي، الهوامل و الشوامل، تر: أحمد أمين و أحمد صقر، القاهرة، دط، 1951.
23. أبو زيد أحمد، الرمز و الأسطورة في البناء الإجتماعي، عالم الفكر، الكويت، 26/3.
24. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، حققه، مفيد فسحة، ط2، 1989، دار الكتب العلمية.
25. أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الأفاق، المغرب، 1993.
26. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، إتحاد دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت 1978.
27. أحمد بغداد، النظم الصوتي في القرآن الكريم و ترجمته دار الغرب للنشر و التوزيع.
28. أحمد جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي ، الجزء الأول، طبعة 1981م، دار المعارف، القاهرة ج.م.ع
29. أحمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت، 1987م.
30. أحمد عبد الله محمد حميدان، دلالة الألوان في شعر نزار قباني، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، 2008م.

31. أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت لبنان، ط2 1979م.
32. أحمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي، الطبعة الأولى 1437هـ/2016، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان 2016
33. أحمد محمد قدور، اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، ط1، 2001، دار الفكر، دمشق سوريا.
34. أحمد يوسف، القراءة التنسيقية و مقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزء الثني، ط 2002/2001.
35. أحمد يوسف، يتم النص و الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2002.
36. أدونيس، الثابت و المتحول، بحث (في الإبداع و الإتباع عند العرب) صدمة الحداثة وسلطة الموروث، ط8، ج4 دار السياقي 2002م.
37. أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط2، 2010.
38. أدونيس، زمن الشعر، بيروت دار العودة، ط2 1978.
39. أدونيس، سياسة الشعر، دراسة في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1985م.
40. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989م.
41. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1 2000م.
42. أسماء معكيل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا ط1 2010م.
43. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978.
44. أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ط1، دار الآداب بيروت 1992.
45. أشرف علي دعدور، الغربة في الشعر الأندلسي عقب سقوط الخلافة، دار نهضة الشرق، جامعة القاهرة ط1، 2002م.
46. إصطيف عبد النبي، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد 05، عدد 02 يوليو 1996.
47. إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1988م.
48. الآمدي، الموازنة، تحقيق أحمد صقر، ط4، دار المعارف.
49. إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر الشياب، دراسة أسلوبية، وائل للنشر و التوزيع.
50. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت 1986، ط2.

51. بدوي طبانة، معلقات العرب، القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية 1378هـ.
52. بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس و أدونيس، دراسات في الأدب المقارن، ص 13، الطبعة الأولى دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع 1981م.
53. بشير خلدون، كتاب الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيرواني، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1981.
54. بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا.
55. بهشي عفيف، جمالية الفن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، رقم السلسلة 14 فبراير 1979.
56. تقي الدين ابن رقيق العيد، أحكام الأحكام، شرح عمدة الأحكام، تح، أحمد محمد شاكر، م1، مطبعة السنة المحمدية.
57. تقي الدين الحموي، خزانة الأدب و غاية الأرب، ط1، دار صادر، بيروت، دت.
58. توفيق الطويل، في تراثنا العربي الإسلامي، المحلبي الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت 1985.
59. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
60. الجاحظ، البيان و التبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
61. الجاحظ، الحيوان، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، ج3، القاهرة 1938.
62. جرار جنيت، طروس الأدب على الأدب، ترجمة مجمد خير البقاعي، ضمن التناصية.
63. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الثاني، تقديم إبراهيم صحراوي، طبع المؤسسات الوطنية للفنون المطبعية وحدة رغاية، الجزائر، 1993م.
64. جمال الدين خضور، قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، منشورات إتحاد كتاب العرب، سوريا، ط1، 2000م.
65. جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، مطبعة هومة الجزائر.
66. جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، عالم الفكر، ع1، الكويت ج28، 1999م.
67. حافظ محمد جمال الدين، التناص المصطلح و القيمة، علامات في النقد، ج51، م275/13.
68. حبيب ثابت، عشتروت و أدونيس، مطابع دار الأحد، بيروت 1950.
69. حسن جمعة، جمالية الكلمة، دراسة جمالية، ص59، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق 2002م.

70. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر 1997 ص94.
71. حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
72. حسين حمزة، مراوغة النص، دار الشرق، فلسطين، ط1، 2001م.
73. حسين خمري و آخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2001م.
74. حسين نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1 2000م.
75. حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 (2004م).
76. حمادي عبد الله، الشعرية العربية بين الاتباع و البتداع، دط، منشورات جامعة منتورين قسنطينة، الجزائر، 2001.
77. حمادي عبد الله، سلطة النص، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002م.
78. حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي "السري الرفاد أ نمودجا، الطبعة الأولى 1437هـ/ 2016م، دار غيداء للنشر والتوزيع 2014.
79. حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.
80. حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي و تاريخه، دار الجيل للنشر و التوزيع، ط 3، 2003.
81. الخاتمي، حلية المحاضرة، الجزء الأول.
82. خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1 1989.
83. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية من شؤون العتبة النصية)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، 2007.
84. خالدة سعيد، المرأة و التحرر و الإبداع، سلسلة نساء مغربيات، إشراف فاطمة المرسين، نشر الفنك، المغرب 1991م.
85. خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.
86. خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1 1991م.
87. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

88. خير شيخ موسى، فصول النقد و قضاياه، ط1، 1984، دار الثقافة، الدار البيضاء.
89. د. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي.
90. د. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان.
91. د. نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.
92. د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط1، 1985، ط2، 1986، ط3، 1992 الدار البيضاء، المغرب
93. رامان سلدن، النظرية الأدبية، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة 1998.
94. الربيعي بن سلامة و آخرون، موسوعة الشعر الجزائري، ج1، دار الهدى، عين مليكة، الجزائر، ط1، 2002م.
95. رجاء عيد، القول الشعري، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 224، منشاة المعارف الإسكندرية.
96. رجاء عيد، القول الشعري، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الاسكندرية.
97. رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية/7.
98. رمضان كريب، النقد الجمالي عند مصطفى ناصف، مؤسسة قاعدة الخدمات للطباعة، تلمسان 2002م.
99. رواشدة سامح، إشكالية التلقي و التأويل، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ط1، 2001م.
100. رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1993.
101. ساسين سايمون عساف، الصورة الشعرية و نمادجها في ابداع أبو نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط1، 1982.
102. سعيد الغريب النجار، الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2001م.
103. سعيد يقطين و فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2003.
104. سعيد يقطين، التفاعل النصي و الرابط النصي بين نظرية النص و الاعلاميات، علامات في النقد، م 8، ج 32، 1999.
105. سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1992، الدار البيضاء.
106. سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم و تجليات، ط1، رؤية للنشر و التوزيع، بيروت، 2006م.

107. سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص و السياق) ص 92، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006، الدار البيضاء.
108. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1997م.
109. سكينة قدور، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، الطبعة الأولى 2012م، منشورات مكتبة إقرأ قسنطينة الجزائر.
110. سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد و الابداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ط1، د.ت.
111. السيد فضل، نظرية ابن خلدون في فعالية النصوص (قراءة في نص قديم) دار المعارف الإسكندية مصر (د.ذ.ت) ص 28.
112. شادية شقرون، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله الحسيني، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، بسكرة في 08/07/ نوفمبر 2000م، منشورات الجامعة.
113. شاكر البابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر و فكر محمود درويش، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1987م.
114. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1 1988م.
115. شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، د ط، د ت، الجزائر.
116. شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
117. شوقي ضيف، التطور و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط9.
118. صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء.
119. صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب لبنان، ط1، 2002م.
120. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، 2002ن الغرب/لبنان.
121. ظاهر محمد، هزاع الزواهرة، اللون و دلالته في الشعر، دار الحامد، عمان الأردن، الطبعة الأولى 2008م
122. عباس محمد عوض، الموجز في الصحة النفسية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1989م.
123. عباس محمود العقاد، يسألونك، ط3، المكتبة المصرية، بيروت 1981.
124. عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، السياب و ننقل و درويش أ نموذجا، ط1، 2006، دار ورد للنشر و التوزيع.
125. عبد الحق بلعابد، عتبات جرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008.

126. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط 1998.
127. عبد الحميد هيمة، الصورة الفني في الخطاب الجزائري، دار هومة للطباعة و النشرو التوزيع، الجزائر، 2005.
128. عبد الرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية نمودجا، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي.
129. عبد الرحمن عبد الهادي، لعبة الترميز (دراسة في الرموز و اللغة و الأسطورة)ن مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت 2008م.
130. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد القديم، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2000م.
131. عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت ط2 1984م.
132. عبد السلام مسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
133. عبد العالي بوطيب، الترجمة و المصطلح، مقالة في مجلة علامات في النقد، الجزء 29، م7، الفلاح للنشر والتوزيع الرياض، 1997م.
134. عبد العزيز حمودة، المريا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت نيسان 1998.
135. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط2، 1972، دار النهضة العربية، بيروت لبنان.
136. عبد الغاني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، الطبعة الأولى، 2013م، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر.
137. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعيةن الجزائر، 1993.
138. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية.
139. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، راجعه وعلق عليه عرفان مطرجي، ط1، 2006، مؤسسة الكتب الثقافية.
140. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3 (1413هـ/ 1992م)، ص522.
141. عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، عمان ع14، 1998.
142. عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوبة إلى التشريحية، قراءة نقدية لنمودج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2006م.

143. عبد الله الغدامي، تشريح النص، طح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006م.
144. عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد و النظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
145. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،، ط3، 2005، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء.
146. عبد الله حمادي، إقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلونيرودا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
147. عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع و الإبتداع، ص146.
148. عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مفدي زكرياء و مصطفى محمد الغماري، (دراسة نقدية أسلوبية موازنة)، الطبعة الأولى 1436هـ/ 2015م، دار قرطبة للنشر و التوزيع، الجزائر.
149. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة (الرواية زقاق الدق) ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.
150. عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الادبي، الموقف الأدبي، العدد 20، كانون الثاني 1988.
151. عبد الوهاب بوقربن، ثورة اللغة الشعرية، بحث في البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ط1، 2004، دار المعرفة.
152. عثمان موافي، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم تاريخها و قضاياها.
153. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، مصر، دط.
154. العربي حسن درويش، النقد العربي القديم مناهجه واتجاهاتهو قضاياه و اعلامه و مصادره، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دار الإتحاد العربي للطباعة.
155. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993م.
156. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت ط3 1989.
157. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر و قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ط2، دار الصورة و دار الثقافة بيروت 1972م.
158. عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، 2006، دار مجدلاني للنشر والتوزيع.
159. عزت عبد العظيم الطويل، دراسات نفسية و تأملات قرآنية، مطبعة الوادي، الإسكندرية 1977م.

160. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002م.
161. عفيف بهشي، إتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، دس.
162. علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير و هاجس التجريب، ط1، مراكش، 2009.
163. علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير و الفرزدق و الأخطل، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1 1431هـ/2010م.
164. عماد حاتم، النقد الأدبي قضاياه و إتجاهاته الحديثة، دار الشرق العربي، ط2 بيروت، حلب 1994م.
165. عمر بوقرورة، الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث، 1962/1945، منشورات جامعة باتنة، الجزائر 1997، دط.
166. فاتن عبد الجبار، اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2009م.
167. فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر، دمشق/بيروت، ط2 1996م.
168. فراس السواح، الأسطورة و المعنى، دراسات في الميثولوجيا و الديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق 1997م.
169. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفتانها، ط2، دار الفرقات للطباعة و النشر، 1405هـ/1985م.
170. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت لبنان.
171. قدور عبد الله ناني، سيميائية الصورة، دار الوراق، عمان الأردن، الطبعة الاولى 2008م.
172. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيرت لبنان، ط4، 1995.
173. كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.
174. كمال الدين هيثم البحراني، أصول البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين، القاهرة 1981.
175. كمال فنيش، البناء الفني للشعر الجزائري المعاصر، مخطوط جامعة قسنطينة، 2000.
176. ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، 2005، دار المجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان الأردن.
177. ماجد ياسين الجعافرة، التناص و التلقي، دار الكندي للنشر و التوزيع، 2003.
178. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، المادة 21، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

179. محمد ابن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، ص 114، تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية.
180. محمد الصالح الخرفي، فضاء النص – نص الفضاء/ دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر، منشورات آرتستيك، ط1، لبجزائر، 1997م.
181. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (2004/1950)، بحث في سمات الأداء الشفهي (علم تجويد الشعر)، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط2008/1م.
182. محمد بسيوني، الفن الحديث، دار المعارف، مصر ط2، 1965م.
183. محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفهوم و التجليات)، شركة النشر و التوزيع، المغرب، ط1، 2001م.
184. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، في الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط 1، 2001.
185. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت لبنان، ط1، 1979.
186. محمد خطابي، لسانيات النص/ مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1 الدار البيضاء 1992.
187. محمد خير البقاعي، دراسات في النص و التناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1998.
188. محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي و قضاياه، ط1، 1984، دار الثقافة، الدار البيضاء.
189. محمد زتيلي، نقلا عن عبد الحميد هيمة البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر.
190. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت لبنان.
191. محمد صالح خرفي، فضاء النص، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط2، 2007م.
192. محمد طه حسين، التناص في رأي إبن خلدون، فكر ونقد، ع2، 2003، س 4
193. محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1 2004،.
194. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1995.
195. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية و دلالتها، بيروت دار الفرابي، ط1 1994م.
196. محمد عزام ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
197. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

198. محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي.
199. محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية و الدينية و الأسطورية في شعر محمد درويش، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد الراع عشر، العدد الأول، يناير 2010م.
200. محمد كعوان، المسار و التحولات القائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، منشورات جامعة قسنطينة الجزائر، 2001م.
201. محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م.
202. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985
203. محمد مرتضى الحسني الزبيدين تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة دبين الكويت، ج18/ط 1979.
204. محمد مفتاح، المفاهيم معالم/ نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999م.
205. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي الدار البيضاء، 1986.
206. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي، ط1، بيروت لبنان، 1985.
207. محمد ناصر، الشعر العربي الحديث وخصائصه الفنية، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان.
208. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2006.
209. محمود المصفار، التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي (مقاربة --- للسرقات الأدبية عند العرب) مطبعة التفسير الفني، تونس 2000.
210. المختار حسني، من التناص إلى التناصية، علامات في النقد، م 7، ج 25، 1995.
211. المصطفى عمران، الخطاب الإشهاري بين التقرير و الإيحاء، مجلة فكر و نقد، عدد 34.
212. معجب العدواني، الكتابة و المحو (التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)، ط1، 2009، الإنتشار الغربي، بيروت لبنان.
213. مناصر علي، مفهوم التناص في اللغة، مجلة الثقافية، ع 61، نيسان 2004.
214. منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، الطبعة الأولى 2015، رؤيا للنشر والتوزيع 2015، القاهرة مصر.
215. مها حسن يوسف عوض، المكان في الرواية الفلسطينية، 1948-1988، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، الأردن ، 1991.
216. الموسى خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م.

217. ميشال ريفاتير، معايير تحليل الخطاب، تر: حميد لحميداني، منشورات دار سال، ط 1993، دار النجاح، الدار البيضاء.

218. نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م.

219. نبيل منصر، الخطان الموازيان للقصيدة العربية الموازية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

220. نبيلة إبراهيم، خصوصية التشكيل الجمالي في أدب طه حسين، مجلة فصول، مجلد 9 عدد 2/1 1990.

221. نجاتي محمد عثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ط3 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995م.

222. نداء يوسف إسماعيل، التناص في شهر محمد القيسي، رسالة ماجستير في اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين.

223. نزيه أبو نضال، الشعر الفلسطيني المقاتل (دراسة في الوقعية الثورية)، ط1، إتحاد الكتاب و الصحفيين الفلسطينيين السلطة الفلسطينية، 1974م.

224. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983.

225. نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر 2009م.

226. نور الدين السيد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 1997م.

227. نور الدين النافع الدباغ، شعرية النص المعري، دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م.

228. هايل محمد الطالب، قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا، مجلة عمان الأردن، العدد 151، كانون الثاني.

229. هدية برداني، الجملة بنيتها و دلالتها في سورة آل عمران، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004/2003.

230. وديع شبور، المثولوجيا السورية، أساطير آرام، الطبعة الثانية، لا بلدة، لا ناشر، لا تاريخ.

231. وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة.

232. يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب و النقد، شركة السهاب، الجزائر.

233. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1986م.

234. يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج15، ع1، صيف 1996.

235. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، الطبعة الأولى (1434هـ/ 2013م) جسور للنشر و التوزيع، الجزائر.
236. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، الطبعة الثانية، 1433هـ/2012م، جسور للنشر و التوزيع، المحمدية، الجزائر.

ز- الكتب الأجنبية المترجمة.

1. أدموند فولر، موسوعة الأساطير (المثولوجيا اليونانية، الرومانية، الإسكندنافية) ترجمة حنا عبود دمشق الأهالي للطباعة و النشر، ط1، 1997م.
2. ألان باونيس، الفن الأدبي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون بغداد 1990م.
3. أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1996م.
4. أنجينو مارك، التناصية، دراسة مترجمة ضمن كتاب آفاق التناصية، ترجمة محمد طير البقاعي الهيئة المصرية للكتاب 1988م.
5. جوزيف بيزاكا ميزوبي، وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، مقال منشور في سلسلة وقائع جديدة، مطبوعات جامعة ليموج، فرنسا 2004م.
6. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهى، ط2، دار تربقال، المغرب 1997م.
7. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية بغداد.
8. رامان سلدن، النظرية الأدبية، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة 1998م.
9. فرانتز روزنتال، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، ترجمة أنس فريحة، مراجعة وليد عرفات دار الثقافة، بيروت لبنان 1961م.
10. فنستي كانتارينو، علم الشعر العربي في العصر الذهبي، ترجمة محمد محمدي شريف، ط1 2004م، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.
11. كزفيتيان تودروف و آخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ترجمة أحمد المدني، الشروق الثقافية، بغداد، العراق، 1987م.
12. مخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا.
13. مخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 1986م.
14. مشال ريفاتير، معايير تحليل الخطاب، ترجمة حميد لحميداني، منشورات دار سال، ط1993م، دار النجاح، الدار البيضاء المغرب.

ح- المراجع الأجنبية.

1. Gerrard Genette : PALIMPSESTE (la literature au secand degré. Edition du seuil. Collection Essais. Paris 1982.
2. Gerrard Genette, Seuils, 1987.
3. Gerrard Genette, Seuils, éd de seuils, paris, 1987. نقلا عن عبد الحق بلعابد، عتبات.
4. Leo Hock, La marque du titre, dispositifs, sémiotique d'une pratique textuelle, Ed la haye mouten, Paris, 1987.
5. MECHAEL RIFFATERRE. LA PRODUCTION DU TEXTE COLLECTION PO2TIQUE SEUIL. 1987.
6. Schaeffer (J.M), Qu'est-ce qu'un génie littéraire seuil, 1984.

ط- المعاجم العربية.

1. إبن منظور، لسان العرب، المجلد 3، ط2، 2003م، دار صادر بيروت.
2. الزمجري، أساس البلاغة، معجم في اللغة و البلاغة، مكتبة لبنان، ط1، 1996م.
3. الفيروزبادي، القاموس المحيط، تقديم و تعليق أبو الوفا نصر العريني، دار التكتل العلمية، بيروت 2004م.
4. محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حمكومة دبين، الكويت ج18/ط 1979م.
5. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق العربية، مصر ط2001/5م.

ي- المعاجم الأجنبية.

1. Jean Dubois, dictionnaire de linguistique Ed, Larousse, paris 2001.
2. Dictionnaire de faculté des lettres et sciences français-arabe Bassam Batike linguistique P. Liban Tripoli, Univ, Libanaise Humaines.

ك- الرسائل الجامعية.

1. رسالة دكتوراه:

1. محمد مسعد سعيد سلامي، التناص في شعر عبد الله البردوني، إشراف أ.د عبد العزيز مقارح أطروحة دكتوراه، جامعة صنعاء كلية قسم اللغة العربية و الترجمة.

2. رسالة ماجستير:

1. جميلة سنيشي، مفهوم الشعر في بيات العرب المعاصرين، رسالة ماجستير، جامعة باتنة 2009م.
2. حاتم عبد الحميد محمد المبحوح، التناص في ديوان لأجل غزة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة 1431هـ/2010م.
3. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة ماجستير، معهد اللغة و الأدب العربي، الجزائر 1995/1994م.
4. عمر الملاحي، تجليات الوعي في القصيدة الإسلامية المعاصرة، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الأدب، وجدة المغرب، تحت إشراف د. حسين الإمراني، السنة الجامعية 2000/1999م.
5. فرج عبد الحبيب محمد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، (دراسة في النص الموازي) رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف عادل الأنمطة، جامعة القدس، فلسطين.
6. محمد تحيريشي، النقد الأدبي في شروح الشعر العربي حتى نهاية القرن الرابع هجري، رسالة ماجستير، حلب سوريا 1988م.

ل- المجلات و الدوريات.

1. آسيا موساوي و بشير مفتي، "أحلام مستغانمي" لا أغفر للذين نهبوا الجزائر، مجلة الإختلاف ع3، الجزائر 2003م.
2. جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة آفاق الثقافية، الثلاثاء 2006/07/11م.
3. بوشوشة بن جمعة، قصيدة المكان و المكان قصيدة، مجلة علامات، المجلد 18 الجزء 70 جدة 2009م.
4. حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي جدة، مج 12، شوال 1423هـ.
5. خروفة براك، معايير إنقرائية شعر الأطفال، قراءة في الديوان الشعري الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية.
6. د. توفيق الزيدي، قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب مجلة الموقف الأدبي، العدد 189، 1987م.
7. د. خليل الموسى، قراءة الخطاب الشعري المعاصر، مجلة علم الفكر، العدد 03، المجلد 29 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت يناير-مارس 2001م.

8. رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، قسم الأدب العربي مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
9. رولان بارت، نظرية مجلة العرب و الفكر العالمي، رأس المنارة، بيروت صيف 1988م ع3.
10. سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، العدد 01، المجلد 41، يوليو 2012م.
11. شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، منشورات مجلة الكرمل الفلسطينية، بيروت لبنان، ع46، 1996م.
12. صالح الغامدي، ملاحظات و تعقيبات على السرقات و التناص، مجلة علامات، عدد 02.
13. الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية، صناميا نمودجا، مجلة علامات في النقد، مج 29 ع8.
14. عبد الحميد دباش، دور التركيبية في فهم إفهام القرآن، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة العدد 03 نوفمبر 2003م.
15. عبد الله شطاح، قراءة في الرواية الجزائرية من العشرية السوداء بين سطوة الواقع و هشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر و التوزيع، مجلة الحكمة، عدد 03، جويلية 2001م.
16. عبد المجيد بين البحري، قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصير، محنة الشعر لنزار شقرون أنمودجا، مجلة الحياة الثقافية، ع168، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية تونس 2005م.
17. عبد الملك أشبهون، قصة إختيار العنوان في الرواية الغربية، مجلة عمان، عدد 98 أمتنة عمان الأردن 2002م.
18. عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، ج1، مجلد1، مايو 1991م.
19. عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر العربي، مجلة الوحدة س6ع 83/86، أغسطس 1911م.
20. ليون سومفيل، التناصية و النقد الجديد، ترجمة وائل بركات، مجلة علامات، جدة السعودية 1996م.
21. محمد الأمين شيخة، عتبات الولوج إلى أساليب النص الشعري الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية و الإجتماعية، العدد الثاني و الثالث، دار الهدى للنشر و التوزيع، عين مليلة الجزائر، د.ط، جانفي 2008م.
22. هنا رضوان، الميثولجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع88 ماي–جوان 1991م.

فهرس البحث

الفهرس

الإهداء		
مقدمة		أ-ه
المدخل	الخصائص الشعر الجزائري المعاصر الفنية	23-1
الفصل الأول	**التفاعل النصي بين النظرية و التطبيق**	
	المفاهيم النظرية لمصطلح التفاعل	44-25
	التصور التقليدي للتناص عند القدماء	57-45
	البدايات الغربية	65-57
	التناص في النقد العربي الحديث	72-65
الفصل الثاني	**التفاعل العتباتي في شعر -جيل التسعينيات-**	
	العتبات النصية: المصطلح الغربي و الترجمة	77-75
	العتبات النصية في الفكر الغربي	78-77
	العتبات النصية من منظور النقد العربي	81-79
	العتبات النصية في الشعر الجزائري المعاصر -جيل التسعينيات-	155-82
الفصل الثالث	**التفاعلات التناصية في شعر -جيل التسعينيات- الجزائري**	
	التفاعل التناصي مع القرآن الكريم	169-158
	تمظهرات القصص القرآني في الشعر الجزائري المعاصر وأهم رموزه	178-170
	التفاعل التناصي مع الحديث النبوي الشريف	183-179
	التفاعل التناصي مع الموروث الأدبي (القديم و الحديث)	210-184
	استدعاء الشخصيات الأدبية (العربية و الغربية)	218-210
	التفاعل التناصي التاريخي في شعر جيل التسعينيات الجزائري	225-219
	تجليات الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر-جيل التسعينيات-	236-226
الخاتمة		
قائمة المصادر و المراجع		
قائمة الجداول و الأشكال		
فهرس البحث		

قائمة الأشكال

الرقم	الشكل	الصفحة
01	التفاعل النصي	44
02	أعمدة بيانية توضح نسب توزيع الإهداءات في دواوين -جيل التسعينيات-	121

قائمة الجداول

الرقم	الجدول	الصفحة
01	أشكال قصائد عثمان لوصيف	104
02	أهم الدواوين الشعرية النسوية -لفترة العشرية السوداء-	89
03	محتوى إهداءات -جيل التسعينيات-	124-122

الملخص

تفاعل شعر –**جيل التسعينات**– مع مختلف الظواهر التراثية، حيث استلهم الشعراء الجزائريون النصوص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والشعر العربي قديمه وحديثه وكذا التاريخ والأساطير العربية والأجنبية، رغم تأثرهم بالموروث الأجنبي الذي لا يمثل إلا نسبة ضئيلة في متنهم مقابل حضور الموروث العربي، معتبرين أن الانتماء إلى التراث العربي هو من أولويات الشاعر الجزائري المعاصر فوظفوه في شعرهم بأبعاده النفسية والتاريخية والإنسانية واستلهموا منه ما يحقق الديمومة والاستمرار ليكون ناضجا بروح العصر الذي يعيشون فيه يتحسسون في ذلك الوقائع الأليمة التي عاشتها الجزائر إبّان عقد من الزمن الذي أُطلق عليه زمن المحنة أو العشرية السوداء أو الفترة الدموية .

الكلمات المفتاحية: تفاعل – شعر – الجزائري – المعاصر – جيل التسعينيات – شعر المحنة – الانتماء –النضج الاستمرار – الامتصاص – الاجترار.

Résumé

La poésie de la *génération des années 90* a subi une interaction Avec divers phénomènes du patrimoine, les poètes algériens de cette génération se sont inspirés des Textes coraniques ; des Hadith prophétiques el Charifa ;de la poésie arabe ancienne et moderne, Ainsi que de l'histoire et les légendes arabes et étrangères , ils sont peu affectés par le patrimoine étranger qui représente seulement une fraction minime par rapport à La présence du patrimoine de la littérature arabe ,Considérant que l'appartenance au patrimoine arabe est l'une des priorités du poète algérien contemporain , il est ainsi employé dans leur poésie avec des dimensions psychologiques ,historiques et humanitaires - il se sont inspirés de lui pour assurer la permanence et la persévérance tout en continuant d'être mature dans l'esprit de l'époque dans laquelle ils vivent - ils ressentent ainsi les tristes faits vécues au cours de la décennie , qu'il ont qualifié de décennie noire ou d'époque dramatique et sanglante.

Mots clés : interaction - poésie algérienne -contemporaine – appartenance -génération des années 90 – poésie dramatique- maturité – permanence - résorption – rumination